**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

BRUNA PADOVANI

Estruturas discursivas nos concertos para violino de Mozart: uma análise tópica

São Paulo

2019

BRUNA PADOVANI

Estruturas discursivas nos concertos para violino de Mozart: uma análise tópica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Padovani, Bruna
Estruturas discursivas nos concertos para violino de
Mozart: uma análise tópica / Bruna Padovani ; orientador,
Diósnio Machado Neto. -- São Paulo, 2019.
105 p.: il.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida
1. Concertos para Violino de Mozart 2. Tópicos Musicais I.
Machado Neto, Diósnio II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

BRUNA PADOVANI

Estruturas discursivas nos concertos para violino de Mozart: uma análise tópica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Musicologia.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Aos meus pais, Rosalina e
Varlei.*

Ao meu amor, Gustavo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus por ter me dado forças nos momentos de desilusão e permitir que eu concluísse mais essa etapa de minha vida.

Aos meus pais que, mesmo perante todas as dificuldades e percalços, nunca permitiram que eu abandonasse meus sonhos e sempre me apoiaram nessa longa trajetória com muito amor, carinho, acolhida, dedicação e paciência.

Ao meu namorado Gustavo José dos Santos, por ser meu ponto de equilíbrio e apoio nas horas mais difíceis; por todo o esforço despendido em me acompanhar sempre que possível à São Paulo; por todo amor, paciência e persistência mesmo a distância; por sempre me motivar quando tudo parecia não ter solução; por me acalmar; por ser meu ombro amigo, meu melhor amigo e alguém a quem eu possa sempre recorrer. Meus maiores agradecimentos e amor a você!

Ao meu orientador Prof. Diósnio Machado Neto por transmitir e compartilhar tanto conhecimento desde o período da graduação e por ser exemplo de mestre; pelo acolhimento de sempre quando dúvidas surgiram; por ser além de professor, um verdadeiro “paizão”: aquele que sempre nos deu conselhos, nos impulsionou, deu dicas e até algumas broncas, mas é aquele que sempre quis ver seus alunos brilharem mais do que ninguém.

Aos colegas do LAMUS, com quem posso dizer que formei uma verdadeira família: agradeço a colega Fabíola Rosa por ter me ajudado nas etapas pré-ingresso no mestrado e ouvir minhas angústias antes de me tornar realmente mestranda; aos colegas Mítia, Ozório e Ágata pelo conhecimento compartilhado sempre que nos encontramos e por serem prontamente solícitos. Agradeço ainda aos colegas de laboratório com quem convivi semanalmente: Pedro Passos, pelas conversas filosóficas, por ser parceiro de pesquisa e por me acompanhar todas as vezes nos trens e metrô da vida; Fernando Tavares, pela troca de experiências profissionais e por ser um amigo sempre pronto e disposto a ajudar, por mais que seu tempo seja sempre restrito; Rodrigo Lopes, pelos conselhos e pelas piadas nas piores e melhores horas possíveis; aos colegas Jezreel Silva e Gustavo Caum por compartilharem do mesmo espírito de equipe e pelos conhecimentos partilhados. Obrigada por me mostrarem quão importante, enriquecedor e valioso pode ser um trabalho em equipe.

A todos os professores que contribuíram de alguma maneira para o desenvolvimento desta pesquisa, em especial ao Prof. Rodolfo Coelho de Souza por quem tenho grande apreço pelo profissional que é, por suas aulas sempre riquíssimas e valiosas; por suas dicas e ajuda prestadas ainda na graduação, mas que perduraram também durante o mestrado.

"A retórica e a poética estão tão intimamente relacionadas à arte da música que qualquer um que queira estudar música não se pode dar ao luxo de permanecer ignorante deles. Todas essas artes trabalham em direção a um objetivo comum: dominar nossos sentimentos e dar às nossas paixões uma certa direção".

Johann Joseph Klein, Versuch eines Lehrbuchs der Praktischen Musik.

RESUMO

PADOVANI, Bruna. **Estruturas discursivas nos concertos para violino de Mozart: uma análise tópica**. 2019. 104 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O advento da ópera bufa impactou fortemente a música instrumental escrita a partir de meados do século XVIII. A principal modificação vinda do estilo napolitano foi a escrita baseada num forte fluxo de contrastes de elementos expressivos. Com o intuito de estudar e analisar como essas misturas estilísticas formariam um todo coerente e discursivo, a Teoria das Tópicas, iniciada por Leonard G. Ratner, mostrou que os compositores compunham baseados em um vocabulário específico e repleto de simbolismos, cujos códigos eram decodificados pela audiência. As tópicas foram consideradas, *a priori*, como sujeitos que compunham o discurso musical, isto é, paisagens sonoras que constituíam determinada ambientação a qual se busca evocar. Para cada paisagem, parâmetros musicais específicos são utilizados de acordo com cada estilo que se busca retratar. Notado de maneira muito clara no universo operístico, o uso tópico foi transplantado para a música instrumental setecentista, no qual o gênero concerto também esteve incluso nesse processo. Desta forma, o presente estudo visa demonstrar quais foram as transformações que o gênero sofreu ao longo dos anos no que se refere ao seu processo composicional de forma e estruturação e como aspectos sociais do século XVIII influenciaram a produção musical da época. De posse disso, buscamos analisar, pela perspectiva da análise tópica respaldada na análise formal e harmônica, os cinco primeiros movimentos dos concertos para violino de Mozart, a fim de verificar como os estilos presentes se articulam entre si, os quais servirão de base para verificar a ocorrência de determinado padrão tópico recorrente nessas obras para violino solo.

Palavras-chave: 1. Tópicas musicais. 2. Concerto. 3. Violino. 4. Mozart.

ABSTRACT

PADOVANI, Bruna. **Estruturas discursivas nos concertos para violino de Mozart: uma análise tópica**. 2019. 104 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The advent of opera buffa strongly impacted instrumental music written from the mid-eighteenth century. The main modification coming from the Neapolitan style was the writing based on a strong flux of contrasts of expressive elements. In order to study and analyze how these stylistic mixtures would form a coherent and discursive whole, the Topics Theory, initiated by Leonard G. Ratner, showed that composers composed based on a specific vocabulary and symbolism, whose codes were decoded by the audience. Topics were considered, *a priori*, as subjects that made up the musical discourse, that is, soundscapes that constituted a certain environment to which it seeks to evoke. For each landscape, specific musical parameters are used according to each style to be portrayed. Very clearly noted in the operatic universe, topic use was transplanted into eighteenth-century instrumental music, in which the concert genre was also included in this process. Thus, the present study aims to demonstrate what were the transformations that the genre underwent over the years regarding its compositional process of form and structure and how social aspects of the eighteenth century influenced the musical production of the time. With this in mind, we seek to analyze, from the perspective of topical analysis supported by formal and harmonic analysis, the first five movements of Mozart's violin concerts, in order to verify how the present styles are articulated, which will serve as a basis to verify the occurrence of a certain recurring topical pattern in these works for solo violin.

Keywords: 1. Musical topics. 2. Concert. 3. Violin 4. Mozart.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 2.1 – Forma <i>ritornello</i> precoce do concerto baseada na obra de Torelli Op. 6, N. 6 (ROEDER, 1994, p. 38).....	40
Figura 2.2 – Esquema geral da forma <i>ritornello</i> (ROEDER, 1994, p. 49).....	42
Figura 2.3 – Forma precoce do concerto-sonata nos últimos concertos de Tartini (ROEDER, 1994, p. 106).....	47
Figura 2.4 – Esquema formal do primeiro movimento do <i>Concerto em Ré menor, W. 23</i> de C.P.E.Bach (ROEDER, 1994, p. 117).....	50
Figura 2.5 – Esquema formal do <i>Concerto para Teclado em Ré Maior, Op. 1, n. 6</i> de J.C.Bach (ROEDER, 1994, p. 123).....	51
Figura 2.6 – Esquema formal do primeiro movimento do <i>Concerto para Teclado em Mi b Maior, Op. 7, n. 5</i> de J.C.Bach (ROEDER, 1994, p. 125).....	52
Figura 2.7 – Esquema formal típico dos primeiros movimentos concerto-sonata maduros de Mozart (ROEDER, 1994, p. 130).....	57
Figura 3.1 - Materiais presentes na exposição orquestral.....	63
Figura 3.2 - 1º tema em tónica militar (compasso n. 25-30).....	63
Figura 3.3 - 2º tema em tónica pastoral/cantábile (compasso n. 49-54).....	65
Figura 3.4 - Trecho de ritornello orquestral em tónica militar (compasso n. 66 a n. 74).....	66
Figura 3.5 - Trecho parcial da seção de desenvolvimento (compasso n. 75-86).....	67
Figura 3.6 - Materiais presentes na exposição orquestral.....	69
Figura 3.7 - 1º tema em tónica militar + pastoral (compasso n. 22-24).....	69
Figura 3.8 - 2º tema em tónica pastoral (compasso n. 40-47).....	70
Figura 3.9 - Trecho de ritornello orquestral (compasso n. 53-57).....	71
Figura 3.10 - Trecho parcial da seção de desenvolvimento (compasso n. 69-78).....	71
Figura 3.11 - 1º tema em tónica militar na exposição orquestral (compasso n. 01-10).....	72
Figura 3.12 2º tema presente em cantábile na exposição orquestral (compasso n. 19-22).....	73
Figura 3.13 - 1º trecho cantábile em ária italiana em estilo brilhante (compasso n. 51-63).....	74

Figura 3.14 - 2º tema cantábile de característica tónica <i>ombra e tempesta</i> (compasso n. 106-139).....	75
Figura - 3.15 3º tema cantábile em forma de ária (compasso n. 138-147).....	75
Figura 3.16 - 3º tema cantábile em forma de ária (compasso n. 138-147).....	76
Figura 3.17 - 1º material presente na exposição orquestral em tónica pastoral (compasso n. 05-17).....	79
Figura 3.18 - 2º tema presente na exposição orquestral em tónica pastoral (compasso n. 18-34).....	81
Figura 3.19 - 1º tema em tónica pastoral (compasso n. 42-55).....	82
Figura 3.20 - 2º tema em tónica pastoral e finalizado em estilo brilhante (compasso 86-97)..	82
Figura 3.21 - Trecho parcial da seção de desenvolvimento (compasso n. 118-125).....	83
Figura 3.22 - Trecho de ritornelo orquestral (compasso n. 109-113).....	84
Figura 3.23 - Trecho parcial da exposição orquestral em ambiente geral militar, porém com presença do 1º tema em tónica pastoral (compasso n. 01-23).....	88
Figura 3.24 - 1º tema em tónica militar (compasso n. 46-60).....	89
Figura 3.25 - 2º tema em tónica pastoral (compasso n. 81-94).	89
Figura 3.26 - Trecho parcial da seção de desenvolvimento (compasso n. 117-134).....	91
Figura 3.27 - Trecho de ritornelo orquestral (compasso n. 115-117).....	91
Figura 3.28 - Trecho inicial da 3ª ária <i>Aer tranquillo e di sereno</i> da ópera <i>Il re pastore</i>	92
Figura 3.29 - Trecho inicial do <i>Concerto para Fagote em Sib Maior, K. 191</i> de Mozart.....	93
Figura 3.30 - Trecho inicial do <i>Concerto para Flauta em Sol Maior, K. 313</i> de Mozart.....	93
Figura 3.31 - Trecho inicial do <i>Concerto para Fagote em Mib Maior, W C82</i> de Johann Christian Bach.....	93
Figura 32 - Trecho inicial do <i>Concerto para Violino n. 1 em Sib Maior, K. 207</i> de Mozart..	93
Figura 33 - Trecho inicial do <i>Concerto para Violino n. 3 em Sol Maior, K. 216</i> de Mozart...	94

LISTA DE TABELAS

Tabela 3.1 – Quadro analítico formal do primeiro movimento do <i>Concerto para Violino n. 1 em SibMaior, K. 207</i>	60
Tabela 3.2 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do <i>Concerto para Violino n. 1 em SibMaior, K. 207</i>	68
Tabela 3.3 – Quadro analítico formal do primeiro movimento do <i>Concerto para Violino n. 2 em Ré Maior, K. 211</i>	68
Tabela 3.4 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do <i>Concerto para Violino, n. 2 em Ré Maior, K. 211</i>	72
Tabela 3.5 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do <i>Concerto para Violino, n. 3 em Sol Maior, K. 216</i>	72
Tabela 3.6 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do <i>Concerto para Violino, n. 3 em Sol Maior, K. 216</i>	76
Tabela 3.7 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do <i>Concerto para Violino, n. 4 em Ré Maior, K. 218</i>	76
Tabela 3.8 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do <i>Concerto para Violino, n. 4 em Ré Maior, K. 218</i>	84
Tabela 3.9 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do <i>Concerto para Violino, n. 5 em Lá Maior, K. 219</i>	85
Tabela 3.10 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do <i>Concerto para Violino, n. 5 em Lá Maior, K. 219</i>	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. MUDANÇAS PARADIGMÁTICAS: O ÂMBITO SOCIOCOMUNICATIVO NO SÉCULO XVIII E SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA.....	18
1.1 DESENVOLVIMENTO DA TEORIA DAS TÓPICAS.....	31
2. O GÊNERO CONCERTO: CONTEXTO E DESENVOLVIMENTO DESDE O SÉCULO XVI ATÉ MOZART.....	35
3. OS CONCERTOS PARA VIOLINO DE MOZART: ANÁLISE DOS PRIMEIROS MOVIMENTOS.....	59
3.1 CONCERTO PARA VIOLINO N. 1 EM SI $\flat$ MAIOR, K. 207.....	59
3.2 CONCERTO PARA VIOLINO N. 2 EM RÉ MAIOR, K. 211.....	68
3.3 CONCERTO PARA VIOLINO N. 3 EM SOL MAIOR, K. 216.....	72
3.4 CONCERTO PARA VIOLINO N. 4 EM RÉ MAIOR, K. 218.....	76
3.5 CONCERTO PARA VIOLINO N. 5 EM LÁ MAIOR, K. 219.....	85
3.1.1 Comparação entre os cinco primeiros movimentos dos concertos para violino	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS.....	102

INTRODUÇÃO

Segundo os estudos tópicos, a música setecentista é uma fonte de significados e meio de comunicação (MIRKA, 2014, p. 1), na qual os códigos que estabeleciam relações de significação eram permutados e associados excepcionalmente para e com a experiência auditiva do ouvinte da época. Desta forma, léxicos musicais específicos eram associados às diferentes posturas humanas do século, as quais engendravam experiências reconhecíveis à audiência (ALLANBROOK, 1983, p. 8). O compositor então assumia a função de orador, cujo objetivo era o de atingir os variados tipos de público através do seu vocabulário musical.

Resumidamente, a prática musical do século XVIII se desenvolveu circundada por dois grandes fenômenos que influenciaram o modo de escrita dos compositores: o estilo napolitano de composição e a ascensão da ópera bufa. Como consequência do desdobramento da ópera bufa, houve a retomada do conceito aristotélico de que a música deveria retratar e imitar o homem em ação cada qual com seus sentimentos e características específicas, adotando-se desta maneira a “nova” concepção de mimesis.

Até o século XVII, a música instrumental e vocal tinha o objetivo de expressar apenas um sentimento ou afeto em todo o seu percurso, fato esse que limitava a expressão de inquietações emocionais sob o ponto de vista musical (no caso da ópera, as perturbações sentimentais eram tratadas apenas no recitativo e não na ária). Porém, com a ascensão da ópera bufa no século seguinte, o sentimento musical foi substituído pela ação dramática, possibilitando a retratação de emoções simultâneas e paralelas. De acordo com Allanbrook (2014), as disposições morais humanas foram traduzidas para a música através de parâmetros específicos, tais como ritmo, melodia, etc.

Esse processo influenciou fortemente a música instrumental setecentista. Podemos nos questionar como uma música instrumental pode ser mimética sem conter qualquer texto como referencial explicativo. Allanbrook (2014) defende que ao transferir os elementos que caracterizam os personagens cômicos para a música instrumental, esses materiais ainda são capazes de manter a eloquência do discurso e de serem reconhecidos em determinado espaço. Logo, uma peça instrumental vai muito além de apenas notas, ritmos, tonalidades, mas funciona como “um drama em miniatura no qual os personagens interagem e as emoções rapidamente mudam e colidem, talvez jogadas em cenários nocionais que evocam ocasiões concretas, se não metafóricas, como caçadas, danças ou batalhas” (ALLANBROOK, 2014, p. xiii).

Allanbrook (2014) explica que os gestos musicais¹ são representações simbólicas qualificadas como textos e identificam protocolos e códigos da estrutura social vigente da época, levando a um processo de intertextualidade. A música instrumental do final do século XVIII era um relato mimético, por assim dizer, das configurações do cosmo social do compositor (ALLANBROOK, 2014, p. 108-109).

Para ser possível retratar emoções e sentimentos seguidamente em uma obra, os estilos musicais tiveram de ser combinados e misturados com o intuito de ampliar a capacidade dramática. A música, então, deixou de ser simples solilóquio, a qual expressava afetos gerais comuns a todos os homens e passou a retratar os hábitos, qualidades e defeitos humanos da época, manifestados através de confrontos de tópicos e, até mesmo, de afetos em uma única obra.

A miscelânea estilística passou a ser utilizada, primeiramente, pelos compositores napolitanos, porém como o fluxo dos músicos era intenso de uma região para outra da Europa, esse fenômeno se alastrou rapidamente e se tornou conhecido para muitos compositores. Essa mistura nem sempre foi apoiada pelos críticos da época, porém foi fundamental para estabelecer e fincar a ópera bufa no cenário social e na escuta da audiência.

Mozart foi um dos maiores benfeitores no desenvolvimento da ópera cômica e em retratar as posturas humanas através da música, além de ser um compositor com plena consciência da importância de dialogar e relacionar sua obra com a audiência - fato esse que se evidencia pelas várias correspondências trocadas com seu pai, Leopold Mozart, no qual Mozart associava o alto e baixo estilo em suas composições para que sua música fosse compreendida pelas diversas camadas da sociedade setecentista.

Como o compositor tinha plena consciência da retórica e das ferramentas de persuasão para cativar seu público, léxicos específicos eram utilizados com o intuito de evocar determinada situação, os quais compunham um vocabulário particular. Desta forma, os campos expressivos se formavam a partir de variados simbolismos e códigos, fenômeno esse

¹Robert Hatten em seu livro *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (2004) faz um extenso trabalho de esmiuçar o significado dos gestos musicais. Para tanto nos atentaremos a essas duas abordagens do autor: "2. Musical gestures have meaning that is both complex and immediate, and often directly motivated by basic human expressive movements. They "go beyond" the score to embody the intricate shaping and character of movements that have direct biological and social significance for human beings. This is not to deny the further complexity of gestural meaning that emerges from symbolic motivations based on enculturation in a musical style, or the ritualized movements of its more traditional types (dances). (...) 5. Gestures may be comprised of any of the elements of music, although they are not reducible to them; they are perceptually synthetic gestalts with emergent meaning, not simply "rhythmic shapes." The elements synthesized in a musical gesture include specific timbres, articulations, dynamics, tempi, pacing, and their coordination with various syntactic levels (e.g., voice-leading, metric placement, phrase structure). In addition, cultural gestures, such as stylized dance or march rhythms (Allanbrook 1983), may contribute to higher-level syntheses such as topics (Ratner 1980)" (HATTEN, 2004, p. 94).

que atuou diretamente sobre o processo discursivo e composicional de várias obras.

Considerando todo esse processo socio-musical do século XVIII, a Teoria das Tópicas surge com o intuito de estudar e entender como a utilização desses variados estilos influenciam e compõem determinado discurso musical no repertório setecentista. Autores como Leonard Ratner, Kofi Agawu, Wye Allanbrook, Raymond Monelle e Robert Hatten propõe diversas abordagens sobre as tópicas, tal qual Agawu as relaciona com a expressão; Allanbrook as conecta diretamente com o contexto social, enquanto Raymond Monelle e Robert Hatten se voltam a um viés muito mais semiótico.

A partir do século XVIII, o concerto foi um dos gêneros afetados por esse processo, no qual nele se identificam diversos elementos derivados da ópera e, ocasionalmente, a mistura e contraste de estilos. É a partir disso que a presente dissertação se debruça a analisar os cinco primeiros movimentos dos concertos para violino de Mozart, no que confere ao uso tópico, respaldados pelas análises harmônico-formais. Trataremos de (1) verificar como o compositor articula e desenvolve os elementos tópicos em suas obras para violino; (2) analisar como os contrastes musicais são apresentados e dispostos (3) examinar se haveria algum padrão recorrente que se atrelasse tanto ao gênero concerto e/ou às obras de violino especificamente.

Para isso, essa dissertação consiste em três partes: no primeiro capítulo abordaremos o contexto sociocomunicativo do século XVIII e a maneira com que as transformações sociais influenciaram a música setecentista, bem como o desenvolvimento da Teoria das Tópicas atrelado a todo esse contexto; o segundo capítulo se trata de um panorama geral do concerto desde o século XVI até Mozart, o qual explicita as principais mudanças ocorridas em seu processo de construção composicional; o terceiro, e último capítulo, se trata especificamente das análises dos cinco primeiros movimentos dos concertos para violino de Mozart, no qual o analisaremos a partir de uma perspectiva tópica, subsidiadas pela análise formal.

PARTE I

MUDANÇAS PARADIGMÁTICAS: O ÂMBITO SOCIOCOMUNICATIVO NO SÉCULO XVIII E SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA

1 MUDANÇAS PARADIGMÁTICAS: O ÂMBITO SOCIOCOMUNICATIVO NO SÉCULO XVIII E SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA

Denominado de Século das Luzes, por recorrer à visão iluminista, o século XVIII fez acender diversas mudanças de pensamentos e transformações ideológicas, as quais ecoaram fortemente sobre a maneira em que se vivia e se organizava a sociedade do período, bem como sobre a concepção do tratamento da música e nas mudanças de paradigmas musicais ocorridas no período setecentista. Para ilustrar como todo esse processo transformativo sociomusical se dá nesse entremeio, é importante observarmos e delimitarmos, primeiramente, quais foram e como se deu tais mudanças no pensamento musical. Para tanto, é importante entendermos e atrelarmos o papel da sociedade sob essas mudanças paradigmáticas e sua influência sobre as questões musicais do século, a qual determinou a concepção sociocomunicativa do século XVIII.

Esse período exposto na história da música tem como ponto de partida a retomada de alguns elementos da Antiguidade Clássica: a princípio, podemos salientar a noção de mimesis, bem como os procedimentos de organização do discurso através da retórica a partir dos conceitos de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*², (elementos esses que são encontrados e trabalhados na música do século XVIII como propõe diversos estudos brasileiros consolidados)³. Os conceitos de mimesis e *imitatio* propostos principalmente por Platão e Aristóteles foram resgatados e utilizados pelos compositores setecentistas em suas obras, a fim de formarem o discurso musical da época.

A ascensão da ópera bufa e o estilo napolitano de composição foram os dois grandes fenômenos responsáveis pelas mudanças no contexto musical setecentista. Com a definição de *estilos* organizada por Monteverdi e com a Teoria dos Afetos, a música tinha, até então, o objetivo apenas de retratar e imitar elementos universais, ou seja, cada sentimento e ação eram características comuns a todos os homens e a música deveria representar um único sentimento durante todo o seu percurso. Entretanto, a partir do século XVIII, o sentimento musical foi substituído pela ação dramática.

2 Tais elementos expostos sobre a Antiguidade Clássica, bem como sobre suas influências no classicismo, foram consultados no texto *Imitação, emulação, modelos e glosas* de Thiago Saltarelli (2009).

3 Ver trabalhos como os de: Diósnio Machado Neto “A commedia na música religiosa: kyries como ouvertures em três missas de José Maurício Nunes Garcia.” *Revista Brasileira de Musica*, 2016, ed 1, vol 29. Eliel Almeida Soares; Diósnio Machado Neto, “Figuras Retóricas no Domine Jesu de José Maurício Nunes Garcia.” Comunicação In *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo, 2014.

Ágata Yozhiyoka Almeida, “Dies irae: tempestade e sombra em missas de réquiem luso-brasileiras.” Comunicação In *Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Vitória, 2015.

O advento da ópera bufa possibilitou, a partir do conceito aristotélico⁴, que a música retratasse o homem em ação, cada qual com seus sentimentos e características específicas. Autoras como Wye J. Allanbrook, Mary Hunter e outros trabalham especificamente sobre a relação da música instrumental com a ópera bufa, porém para este trabalho utilizaremos, principalmente, as abordagens que Allanbrook faz em seus dois livros *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze Di Figaro and Don Giovanni* (1983) e *The Secular Commedia* (2014) sobre o papel da mimesis na música (sobretudo na música instrumental) a partir da ópera cômica. Como ponto de partida, a autora parte do pressuposto platônico e aristotélico de que música e mimeses eram “um mundo comum entre os seres humanos” e que as disposições morais humanas foram traduzidas para a música através de parâmetros específicos (ritmo, melodia, estruturas formais):

A importância para a música do início do século XVIII da doutrina dos afetos é relativamente bem compreendida. Mas, na música operística, esse tipo de mimese não poderia cumprir seu maior potencial até o final do século com o advento das novas liberdades da ópera cômica. As convenções rigidamente estruturadas da ópera séria do período impunham limites estritos às situações em que as paixões podiam ser imitadas: uma ária de canto de personagem só poderia assumir uma postura estática de reação a uma ação anteriormente apresentada em recitativo. Assim, a música formal da *ópera séria*, com todas as suas aspirações elevadas, cumpria apenas metade da máxima de Aristóteles: podia imitar os homens, mas nunca suas ações. A *ópera bufa*, rudimentar e simples, porque admitia uma ação dramática na arena do cenário, tinha muito mais caráter aristotélico. Somente quando a ação se tornou musicalmente respeitável e a música foi autorizada a ultrapassar os limites do solilóquio, a ópera poderia se tornar um exemplo completo da arte imitativa. A música poderia então dar sua contribuição à estrutura da metáfora da ópera por meio da imitação das configurações afetivas da ação. E, como é frequentemente apontado, Mozart foi o benfeitor particular da inovação do *bufô* (ALLANBROOK, 1983, p. 5, grifo do autor, tradução nossa)⁵.

Ao abordar a relação da música instrumental do final do século XVIII com a ópera cômica, Allanbrook (2014) utiliza o termo clássico da *enargeia*⁶ para designar a apresentação

4 Para Allanbrook “Aristotle considered music to be an art particularly apt for transmitting the qualities which men exhibit in action” (1983, p. 4).

5 “The importance to early eighteenth-century music of the doctrine of the affections is relatively well understood. But, in operatic music at least, this kind of mimesis could not fulfill its highest potential until later in the century, with the advent of the new freedoms of comic opera. The rigidly structured conventions of the serious opera of the period put strict limits on the situations in which the passions could be imitated: a character singing aria could only assume a static posture of reaction to the action previously rendered in recitative. Thus the formal music of *opera seria*, with all its lofty aspirations, nevertheless fulfilled only half of Aristotle’s dictum: it could imitate men, but never their actions. The often crude and simple *opera buffa*, because it admitted dramatic action to the arena of the set piece, was far more Aristotelian in character. Only when action became musically respectable and music was allowed to range beyond the limits of the soliloquy, could opera become a full-blown example of the imitative art. Music could then make its contribution to the opera’s structure of metaphor through the imitation of the affective configurations of the action. And, as is often pointed out, Mozart was the particular benefactor of *buffa*’s innovation” (ALLANBROOK, 1983, p. 5, grifo do autor).

6 “A little slogan occurs to me that neatly sums this up: in opera buffa, *enargeia* is *energeia*. Translation: in opera buffa vivid character depiction—*enargeia*—is accomplished by *energeia*, or by showing us glimpses of

de personagens que são representados pelas suas ações no cotidiano. A autora defende que uma vez transferidos os elementos que caracterizam esses personagens cômicos para uma música instrumental, esses elementos ainda mantêm o caráter eloquente do discurso e são facilmente reconhecidos em determinado espaço. Logo, a estrutura de uma peça instrumental (sonata, concerto ou movimento sinfônico) não se trata meramente de notas, ritmos ou tonalidades, mas funciona como “um drama em miniatura no qual os personagens interagem e as emoções rapidamente mudam e colidem, talvez tocadas em cenários nocionais que evocam ocasiões concretas, se não metafóricas, como caçadas, danças ou batalhas” (ALLANBROOK, 2014, p. xiii).

Partindo dessa perspectiva, Allanbrook (2014) considera que a comédia se consolida nas obras instrumentais também pela comemoração de algum fato, ou seja, enquanto a comédia na ópera é caracterizada pelo final feliz das personagens, isso se consubstancia na música instrumental a partir de “uma multiplicidade de *topoi* musicais vívidos, de alto nível, organizados por mudanças de contraste e contraindicação contínuos para organizar um todo com início pronunciado, meio e final feliz⁸” (ALLANBROOK, 2014, p. 38). Logo, retrata a “comemoração sonora” realizada no decorrer de toda a peça instrumental.

Neste ponto é importante entendermos as diferenças entre tragédia e comédia: a tragédia é caracterizada por um enredo iniciado de maneira tranquila, porém finalizado com um final catastrófico; já a comédia introduz vários momentos de adversidade do início ao longo da obra, porém se encerra com final próspero.

(...) o último movimento do Concerto para Violino em Ré Maior, K. 218 de Mozart, em compasso duplo lento, parecido com uma gavotte, dá lugar a uma festiva giga, da mesma maneira que em *La serva padrona* (...). Nestes exemplos, a giga sem voz assume a função comemorativa da giga com voz. Em outras palavras, o uso persistente de gigas e outras danças triplas nas celebrações operísticas fornece um contexto semântico para o sentido da folia reconciliatória que sentimos quando essas danças fecham os movimentos instrumentais, como tantas vezes fazem. As sinfonias do século XVIII também têm finais felizes⁹ (ALLANBROOK, 2014, p. 38, tradução

men and women “at work.” *Enargeia* is a term in classical poetics for the power to project lively images” (ALLANBROOK, 2014, p. 15).

7 “(...) a miniature drama in which characters interact and emoticons rapidly shift and collide, perhaps played out on notional stage sets that evoke such concrete if metaphorical occasions as hunts, dances, or battles” (ALLANBROOK, 2014, p. xiii).

8 “(...) a multiplicity of vivid, high-profile musical *topoi*, arranged in the shiftings of continual contrast and counterstatement to organize a whole with pronounced begin,ning, middle, and happy ending” (ALLANBROOK, 2014, p. 38).

9 “(...) the last movement of Mozart’s Violin Concerto in D Major, K. 218, a slow duple-metered gavotte-like movement gives way to a festal gigue in much the same way as in *La serva padrona* (example 8). 怱嶸 In these examples the voiceless gigue assumes the celebratory function of the voiced gigue. In other words, the persistent use of gigues and other lilting triple dances in operatic celebrations provides a semantic context for the sense of reconciliatory revelry we feel when these dances close instrumental movements, as they so often do. Eighteenth-century symphonies have happy endings too” (ALLANBROOK, 2014, p. 38).

nossa).

(...) o padrão rítmico característico de uma giga - uma dança ritmada caracteristicamente associada a festas rústicas e cantada como um dueto de namorados no final de uma ópera cômica para celebrar os rituais nupciais do casal - é usada no final do século sem um texto para transmitir o mesmo senso de comemoração perto de um concerto instrumental. Essa transferência de significância da música vocal para a instrumental, através da mediação de um gênero musical familiar, é tão palpável e insinuante para os ouvidos e corpos modernos quanto para os ouvidos do século XVIII¹⁰ (ALLANBROOK, 2014, p. 41, tradução nossa).

Em linhas gerais, o *ethos* é reconhecido pelas ações representadas em movimento, ou seja, os personagens de uma ópera eram revelados a partir do movimento de suas ações, cujos significados eram representados por determinados gestos musicais, nos quais vários *topoi*¹¹ foram criados para intermediar e caracterizar essas expressões. *Topoi* dos estilos baixo, alto e médio¹² estavam todos interligados e poderiam aparecer juntos em uma mesma obra, caracterizando a precisão do fluxo da ópera bufa:

O foco de ópera bufa no caráter social ao invés da natureza interior de seus personagens, tornou esses gestos breves e alusivos, incorporou-os em ações e, portanto (a inovação musical mais importante) os empregaram em constantes contrastes gestuais - no “estilo dialogado”, o “tom da natureza”. Essas imagens precisas, vigorosas e concentradas poderiam ser empregadas e contrastadas ou contrariadas na mesma ária, dueto ou conjunto. *Topoi* alto, médio e baixo se empurravam em profusão; a ópera bufa foi moldada pela precisão em fluxo¹³ (ALLANBOOK, 2014, p. 16, tradução nossa).

Podemos nos questionar como a música instrumental pode ser mimética sem conter um texto referencial. Allanbrook (2014) explica que a música envolve muitos contextos, ou seja, os gestos musicais solidificados pelo ritmo e melodias são representações simbólicas que

10 “(...) the characteristic rhythmic pattern of a gigue—a lilting dance characteristically associated with rustic revels and sung as a lovers’ duet at the end of a comic opera to celebrate the couple’s nuptial rites—is used later in the century without a text to impart the same sense of celebratory close to an instrumental concerto. This transference of significance from vocal to instrumental music via the mediation of a familiar musical genre is as palpable and ingratiating to modern ears and bodies as it was to eighteenth-century ones (ALLANBROOK, 2014, p. 41).

11 Cf. MIRKA, 2014, p. 39-40.

12 De acordo com Hatten (1991), os compositores possuíam uma gama de opções musicais estilísticas para utilizar em suas composições a partir das situações que queriam evocar em suas músicas. Tais estilos se classificaram em alto, médio e baixo e se integraram a níveis diferentes da sociedade. Hatten (1991) associa o estilo alto com a igreja (sério e elevado), o estilo médio pelo galante (associado a algumas danças; estilo moderado) e o baixo relacionado ao popular, rústico e bufo (Cf. HATTEN, 1991, p. 77).

13 Opera buffa’s focus on its characters’ social rather than interior natures made these gestures brief and allusive, embedded them in actions, and hence (the most significant musical innovation) deployed them in constant gestural contrasts—in the “dialogued style,” the “tone of nature.” These precise, forceful, and concentrated images could be employed and contrasted or counterstated in the same aria, duet, or ensemble. High, middle, and low *topoi* jostled each other about in profusion; opera buffa was shaped by precision in flux (ALLANBOOK, 2014, p. 16).

identificam protocolos sociais vigentes no século XVIII. Logo, a música setecentista é mimética, mas não da natureza propriamente, mas da natureza do homem a partir de seu mundo, seus hábitos e suas ações¹⁴:

O conteúdo do almoxarifado musical - suas unidades lexicais, para invocar a metáfora semântica - eram os clichês do cosmo musical do final do século XVIII, os estilos de música caracteristicamente associados às atividades da sociedade do século XVIII, populares ou de classe alta. Todos os domínios sociais deram uma contribuição: a vida no campo e na corte, a adoração, o salão de dança, o palco operístico e a própria música instrumental em si. O perfil particular de um movimento da música instrumental do final do século XVIII, formado por cadeias de tais topoi - unidades referenciais, mas não proposicionais - toma a forma de uma narrativa sem enredo, de oratória sem mensagem, apresentando uma imagem dialética de “como o mundo se move”. A música instrumental do final do século XVIII era um relato mimético, por assim dizer, das configurações do cosmo social do compositor¹⁵(ALLANBROOK, 2014, p. 108-109, tradução nossa).

No século XVII, cada música que compunha o aparato da ópera barroca retratava e evocava um único sentimento, ao passo que “cada ária oferecia uma representação de um estado emocional local causado por eventos imediatos na narrativa”¹⁶ (ALLANBROOK, 2004, p. 65). Portanto o caminho passional de uma ópera séria só poderia ser percebido pelo progresso sequencial das árias, em que cada uma expressava sentimentos diferentes (orgulho, medo, raiva, tristeza, etc), ou seja, a ópera do século XVII é composta por uma unidade semântica mínima, pois consegue projetar apenas um único afeto homogêneo de cada vez.

Já no final do século XVIII, com a ascensão da ópera bufa, fragmentos musicais de uma única obra remetiam cada qual a um conjunto de léxicos referenciados e diferenciados, funcionando como uma “série de paixões rápidas”. Foi então que a música deixou de ser simples solilóquio e meramente uma descrição das circunstâncias dramáticas e passou a ser uma sugestão subliminar do estágio psicológico das personagens¹⁷ (Mozart foi o principal utilizador desses recursos, sendo categorizado como o “coreógrafo das paixões”). Este modelo

14 Ibidem, p. 4.

15 “The contents of the musical stockroom—its lexical units, to invoke the semantic metaphor—were the clichés of the late eighteenth-century musical cosmos, the styles of music characteristically associated with the activities of eighteenth-century society, whether popular or highbrow. All social domains made a contribution: court and country life, worship, the dance hall, the operatic stage, and instrumental music itself. The particular profile of a movement of late eighteenth-century instrumental music, formed by chains of such topoi—these referential but not propositional units—takes the shape of a narrative without a plot, of oratory without a message, presenting a dialectical image of “how the world moves.” Late eighteenth-century instrumental music was a mimetic report, as it were, on the configurations of the composer’s social cosmos” (ALLANBROOK, 2014, p. 108-109).

16 “Each aria offered a representation of a local emotional state—or passion—caused by immediate events in the narrative” (ALLANBROOK, 2014, p. 65).

17 Cf. ALLANBROOK, 1983, p. 27.

oriundo das cenas de ópera pouco a pouco invadiu os demais espaços musicais e essas paixões foram domesticadas para o ambiente galante do salão da corte:

O libretista se libertou da necessidade de escrever sentenças pálidas em dísticos rimados, a fim de fazer o comentário do protagonista sobre seu estado físico, pois um personagem no movimento de ação se revelaria mais naturalmente do que qualquer número de solilóquios explicativos. Ele nunca precisou sair do quadro do drama, e suas ações poderiam desmentir suas palavras. A música dramática poderia ter qualquer número de relações com o texto: poderia contradizer, questionar, interpolar ou reinterpretar. Tinha o primeiro motor, e Mozart, um coreógrafo das paixões¹⁸ (ALLANBROOK, 1983, p. 9, tradução nossa).

Discorrendo agora sobre a influência do estilo napolitano de composição na música do período setecentista, devemos entender como o termo *estilo* perpassou a história da música ocidental e se apresentou ao longo do século XVIII. A partir das definições que o termo *estilo* assumiu com as propostas de Monteverdi, em que os parâmetros musicais deveriam ser utilizados de acordo com o contexto aos quais estavam inseridos (sejam eles na música de estilo *rappresentativo*, também chamado de *Seconda Prattica*, ou eclesiástico, denominado de *Prima Prattica* do século XVI¹⁹), temos que, no século seguinte os compositores aprendiam os diversos estilos separadamente e escolhiam apenas um deles para incorporar e permear uma única peça. Charles Rosen, em seu livro *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (1997), define que um estilo “pode ser descrito figurativamente como uma maneira de explorar e focar uma linguagem, que então se torna um dialeto ou linguagem em si mesma”²⁰ (ROSEN, 1997, p. 20).

Compositores italianos do século XVIII passaram a adotar e utilizar uma nova técnica em suas composições, nos quais variados estilos musicais eram misturados e combinados dentro de uma mesma obra, seja ela instrumental, vocal ou dramática. Allanbrook (2014) define todo esse processo a partir da metáfora do pólipo²¹: derivada da tradição napolitana, a

18 “The librettist was freed from the necessity of writing pallid *sententiae* in rhyming couplets in order to render the protagonist's commentary on his physic state, for a character in the motion of action would reveal himself more naturally than could any number of explanatory soliloquies. He need never step out of the frame of the drama, and his actions could belie his words. Dramatic music could bear any number of relations to the text: it could contradict, question, interpolate, or reinterpret. It had the prime mover, and Mozart a choreographer of the passions” (ALLANBROOK, 1983, p. 9).

19 “Movimento musical italiano do período barroco inicial, a *Seconda Prattica* inaugura o estilo recitativo baseado nas monodias gregas, onde apenas uma voz canta a melodia acompanhada por um único instrumento harmônico. O termo *Seconda* contrapõe-se a *Prima Prattica*, caracterizada pela música vocal contrapontística do período renascentista.” (Cf. COUTO; HORA, 2015, p.3).

20 “(...) a style may be described figuratively as a way of exploiting and focusing a language, which then becomes a dialect or language in its own right” (ROSEN, 1997, p. 20).

21 Cf. ALLANBROOK, 2014, Capítulo 1.

nova forma de teatro cômico se estabeleceu pela mimesis e se metamorfoseava em pólipos, ou seja, “a nova arte cômica é natural e protéica ao mesmo tempo: a ópera bufa é uma arte de fração e fluxo”²² (ALLANBROOK, 2014, p. 8).

A miscelânea de estilos na música instrumental não era vista com bons olhos por alguns críticos, cuja visão foi moldada sobretudo pela noção de unidade de afeto na música barroca e viam o “emaranhado” de estilos como algo sem nexos e sem elemento unificador. Scheibe²³ (1708-1776), por exemplo, caracteriza esse procedimento como impróprio e desordenado:

O estilo “desordenado” ou “caótico”, tal como define Scheibe com relação à presença de muitos estilos em uma só obra, “represented the new Italian style of instrumental music gaining the upper hand in the first half of the eighteenth century” (MIRKA, 2014, p.6). Não somente Scheibe, como outros críticos, tal como Mattheson, por associarem os diferentes estilos com diferentes afetos, criticavam a confusão e a desordem dos jovens compositores italianos, ou que compunham à italiana, ao misturarem vários estilos em uma única obra. (ALMEIDA, 2016, p. 113).

Os estilos, por sua vez, durante os séculos XVII e XVIII, eram ensinados partindo da ênfase em suas diferenças, para que assim o compositor fosse capaz de utilizá-los em seus contextos adequados. Mirka aponta, contudo, que a prática de misturar estilos ou usá-los em outros contextos começou a ser uma prática comum em obras de compositores italianos no início do século XVIII, ainda que fosse considerada negativa principalmente por críticos musicais alemães. Johann Adolph Scheibe (...), compositor e signifiicante crítico e teórico da música, por exemplo, separa em seu livro *Critischer Musikus* os “bons” estilos (alto, médio e baixo) e os “ruins” (estilo pomposo, desordenado ou irregular, plano ou médio) (...) (ALMEIDA, 2016, p. 113).

Essa nova maneira de compor passa a ser utilizada não apenas na música dramático-operística, mas também na música instrumental, já que elas próprias passaram a conter subliminarmente esses léxicos referenciais musicais, reconhecidos principalmente através dos motivos musicais, sem requererem nenhum tipo de nota explicativa sobre, pois mantinham relação intrínseca com a postura comum humana, recorrendo, assim, unicamente para e com a experiência auditiva do ouvinte: “na música instrumental os afetos reinantes não precisavam ser soletrados em palavras; sonatas foram subliminarmente referenciais e não requeriam nenhum “programa”. Cada motivo, porque tinha uma conexão implícita com uma postura

22 “The new comic art is both natural and Protean: buffa is an art of fraction and flux” (ALLANBROOK, 2014, p. 8).

23 Johann Adolph Scheibe foi importante teórico e crítico musical alemão que propôs importantes discussões sobre os estilos musicais (estilo de igreja, teatral e de câmara, subordinados dentro da divisão de alto, médio e baixo). Scheibe ficou conhecido por destacar o estilo alemão e polonês, fazendo com que estivessem em pé de igualdade com os estilos de música francesa e italiana durante o século XVIII. Cf. MIRKA, 2014.

humana comum, atraía diretamente para a experiência do ouvinte”²⁴ (ALLANBROOK, 1983, p. 8).

A música passa a retratar diferentes imagens musicais através do agrupamento de parâmetros, tais como notas e ritmos característicos que juntos comporão uma unidade expressiva particular, no qual o compositor “pode articular dentro de certos limites a resposta compartilhada que uma passagem particular evocará”²⁵ (ALLANRBOOK, 1983, p. 3). De posse disso, ele cria seu vocabulário expressivo, em que a teoria da retórica chama de *topoi* (lugar-comum) ou tópicos para o discurso formal, determinando, assim, os diversos estilos musicais que comporão suas obras, exatamente como faz Mozart:

Ele o mantinha em comum com seu público e o usava em suas óperas com a habilidade de um mestre artesão. Esse vocabulário, quando capturado e categorizado, fornece uma ferramenta de análise que pode mediar entre as óperas e nossas respostas individuais a elas, o que implica em informações independentes sobre o conteúdo expressivo das árias e ensembles²⁶ (ALLANBROOK, 1983, p. 2, tradução nossa).

É a partir disso que Mark Evan Bonds, em seu artigo *Listening to Listeners* (2008) associa os compositores do século a verdadeiros oradores²⁷, pois sabiam exatamente escrever obras para os variados tipos de audiência, isto é, “eles enfrentaram o desafio de escrever para um público indefinido e abstrato, diversificado em suas competências”²⁸ (BONDS, 2008, p. 35). Em paralelo a isso, pode-se atrelar tal prática oratorial ao processo de heterogeneidade dos compradores de música do período setecentista: com o crescimento e o desenvolvimento do comércio, a música escrita passa a ser vendida no mercado comercial popular, a qual poderia ser comprada e, ainda, executada por qualquer indivíduo que a quisesse adquirir (até mesmo não profissionais), não estando restrita apenas aos nobres ou pessoas da alta classe.

Logo, tem-se uma mudança de paradigma na música sobre a influência da sociedade: os compositores escreviam com o intuito de atingir uma dupla audiência (artistas e ouvintes), ou seja, “não só a música não soava muito difícil, como também tinha que estar dentro do

24 “(...) in instrumental music the reigning affects did not need t be spelled out in words; sonatas were subliminally referential and required no "program". Each motive, because it had an implicit connection with an ordinary human posture, appealed directly to the listener's experience” (ALLANBROOK, 1983, p. 8).

25 “(...) he can articulate within certain limits the shared response a particular passage will evoke” (ALLANRBOOK, 1983, p. 3).

26 He held it in common with his audience, and used it in his operas with the skill of a master craftsman. This vocabulary, when captured and categorized, provides a tool for analysis which can mediate between the operas and our individual responses to them, suplying independent information about the expressive content of the arias and ensembles (ALLANBROOK, 1983, p.2).

27 Cf. BONDS, 2008, p. 35.

28 “(...) they faced the challenge of writing for an undefined, abstract audience, diverse in its competencies” (BONDS, 2008, p. 35).

alcance técnico daqueles com maior probabilidade de realizá-la”²⁹ (BONDS, 2008, p. 35). Como aborda Bonds, no caso de Mozart, tal preocupação sobre o gosto musical se torna evidente pelas correspondências em que ele trocava com seu pai, Leopold Mozart, sobre as questões e tensões entre arte e comércio, no qual aconselhava o filho a seguir um caminho composicional mais “moderado” (para que fosse da compreensão de todos), embora de qualidade para que atraísse o público heterogêneo, ou seja, conciliar o alto e o baixo estilo. Logo, “a consciência de Mozart deste desafio para conciliar o alto e o baixo moldou claramente sua abordagem em relação à sua arte em geral e em direção a certas obras em particular”³⁰ (BONDS, 2008, p. 36).

A sociedade setecentista foi caracterizada pela comunidade de gostos, ou seja, “o acordo das pessoas cultivadas sobre o que é bom e belo era uma força para a coesão política da comunidade”³¹ (ALLANBROOK, 2014, p. 78). Desta forma, o compositor era conhecedor dos gostos da audiência, assim como do ambiente a qual estava imersa e criava vocabulários específicos para retratar essas circunstâncias através de parâmetros musicais específicos. Para Mattheson esses símbolos composicionais eram armazenados em estoques (ou “prateleiras abastecidas”), em que o compositor os manuseia e manipula com o objetivo de atingir um resultado reconhecível por todos.

Em outras palavras, da mesma forma que armazenamos frases em estoque na fala cujo significado é claro para nossa comunidade em particular e torna a comunicação possível, então ao buscar um resultado similar, o compositor armazena e mantém os lugares-comuns ou moduli composicionais, no qual ele pode recombina-los à vontade. Mattheson invoca a mesma metáfora de Curtius, citando Erdmann Neumeister, seu professor de retórica: o clichê comercial das “prateleiras abastecidas”. O compositor naturalmente utilizará um estoque do que lhe é familiar de outra música, inocentemente ou conscientemente juntando-os em novos tecidos musicais. Se alguém está procurando por um sistema musical, pode-se recorrer a uma “caixa de invenção”. Mas os melhores resultados serão obtidos pelo compositor a quem tais manipulações são de segunda natureza e que podem confiar em seu próprio cérebro bem abastecido. Animar a prosa desses parágrafos são dois precursores históricos: o ars combinatoria e o livro renascentista do lugar-comum. O termo “caixa de invenção” invoca imagens da arca musarithmica de Athanasius Kircher, uma “caixa de composição” real - um dispositivo que dá a um não-músico os meios mecânicos para definir um texto de hino para música em quatro partes,

29 “(...) not only could the music not sound too difficult, it also had to be within the technical grasp of those most likely to perform it” (BONDS, 2008, p. 35).

30 “(...) Mozart’s awareness of this challenge to reconcile the high and the low clearly shaped his approach toward his art in general and toward certain works in particular” (BONDS, 2008, p. 36).

31 “(...) the agreement of cultivated people about what is good and beautiful was a force for the political cohesion of the Community” (ALLANBROOK, 2014, p. 78).

emcontraponto simples ou florido³² (ALLANBROOK, 2014, p. 99, tradução nossa).

Como resultado disso tudo, Allanbrook (2014) define que a música setecentista se caracterizou pelos contrastes, isto é, composta por recortes musicais distintos e repletos de significados que invocam contextos diferentes. Logo, as músicas não se tratavam mais como movimentos únicos expressivamente monolíticos; cada um admitia a possibilidade de todo um universo de discurso, abrangendo todos os graus e tipos de gestos expressivos em sua variedade mundana. Foi assim que esses gestos se tornaram audíveis para a sociedade através do hábito de contraste³³.

A partir do que notamos sobre os novos modelos de pensamentos musicais estabelecidos no século XVIII, temos em paralelo a essa grande efervescência transformativa as mudanças ocorridas na sociedade, as quais refletiram, desta forma, no seu modo de organização e influenciaram fortemente o cenário musical. Norbert Elias em seu livro *Sociedade de Corte* (1969), denomina a sociedade setecentista como *sociedade de corte*, a qual apresentou características estritamente específicas que permitiu tal categorização e a distinguiu de outras que existiram. Este livro, especificamente, trata da relação social no *Ancien Régime*, porém em sua obra *Mozart: Sociologia de um Gênio* (1991), em que discorre sobre Mozart e o contexto musical de sua época, Elias descreve que a sociedade no século XVIII tanto na Alemanha quanto na França ainda estava vinculada ao patronato e, portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos, a qual o famoso compositor também teve de conseguir seu reconhecimento na rede das instituições da corte e em suas ramificações³⁴.

Os músicos da corte eram tão indispensáveis quanto quaisquer outras profissões do palácio e eram normalmente chamados de criados de libre. Somente a partir do entendimento dessa estrutura “é possível entender as coerções inevitáveis que agiam sobre Mozart e como ele se comportou em relação a elas — se cedeu à sua pressão e foi assim influenciado em sua produção musical, ou se tentou escapar ou mesmo se opor a elas” (ELIAS, 1991, p. 19).

32 “In other words, just as we store up stock phrases in speech whose meaning is clear to our particular community and makes communication possible, so in seeking a similar result does the composer store up and keep “in stock” compositional commonplaces or moduli, which he can recombine at will. Mattheson calls on the same metaphor as Curtius, citing Erdmann Neumeister, his rhetor-mentor: the commercial cliché of “stocked shelves.” The composer will naturally draw on a stock of turns familiar to him from other music, innocently or knowingly piecing them together into new musical fabrics. If one is looking for a musical system, one can resort to an “invention-box.” But the best results will be obtained by the composer to whom such manipulations are second nature and who can rely on his own well-stocked brain. Animating the prose of these paragraphs are two historical precursors: the ars combinatoria and the Renaissance commonplace book. The term inventionbox summons up images of Athanasius Kircher’s arca musarithmica, an actual “composition box”—a device giving a nonmusician the mechanical means to set a hymn text to music in four parts, in simple or florid counterpoint” (ALLANBROOK, 2014, p. 99).

33 Cf. ALLANBROOK, 2014, p. 90.

34 Cf. ELIAS, 1991, p. 18.

A maioria das pessoas que seguiam uma carreira musical eram de origem não-nobre. Logo, para alcançarem seu espaço e posição de prestígio, “eram obrigadas, por sua posição inferior, a adotar os padrões cortesãos de comportamento e de sentimento, não apenas no gosto musical, mas no vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas” (ELIAS, 1991, p. 20). Foi assim que Mozart se movia entre dois mundos sociais: os círculos da aristocracia de corte, cujo gosto musical ele adotou em suas obras e entre o círculo não-cortesão, a qual advinha de sua posição como cidadão comum da qual pertencia. Foi desta forma que “Leopold Mozart, serviçal de príncipes e burguês de corte, não apenas educou musicalmente o jovem Wolfgang nos termos do gosto cortesão, como também buscou conformar seu comportamento e sentimentos ao padrão da corte” (ELIAS, 1991, p. 22).

Descontente por ser tratado como qualquer outra pessoa dentro da corte, Mozart queria ganhar ainda mais prestígio como compositor. Foi então que ao invés de ser empregado permanente de um patrono, ele optou por ser um artista autônomo vendendo suas composições no mercado livre. Desta forma, Mozart precisava encontrar maneiras de cativar seus compradores para sobreviver somente de sua arte. Com toda essa transformação, antes o gosto musical que era ditado pelo patrono, agora deveria estar subserviente ao que agradava seus compradores. É a partir disso que Elias (1991) nos mostra que a música no século XVIII foi um instrumento de amostra sobre como uma sociedade se exhibe como grupo e nas relações estabelecidas entre cada indivíduo desse grupo social.

Determinada peça somente tinha a capacidade de ressoar e ganhar notoriedade na sociedade justamente porque os sentimentos das pessoas desse grupo eram mobilizados pelo fato de estarem juntos em um mesmo grupo, ou seja, os códigos musicais eram facilmente decodificados justamente porque faziam parte de suas ações e sentimentos coletivos do dia-a-dia. Segundo Elias (1991, p. 50), a música passou a depender do “autoquestionamento dos indivíduos sobre o que lhes agrada particularmente em suas fantasias e experimentos materializados e de sua capacidade para, mais cedo ou mais tarde, despertar um eco em outras pessoas através de tais estruturas simbólicas”.

Num caso, em que um artista-artesão trabalha para um cliente conhecido, o produto normalmente é criado com um propósito específico, socialmente determinado. Não importa que seja uma festividade pública ou um ritual privado — a criação de um produto artístico exige que a fantasia pessoal do produtor se subordine a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome arte. Em tal caso, portanto, a forma da obra de arte é modelada menos por sua função para o produtor e mais por sua função para o cliente que a utiliza, de acordo com a estrutura da relação de poder. (...) A arte está ligada a receptores que, independentemente da ocasião em que as obras de arte são

apresentadas, formam um grupo fortemente integrado. O lugar e a função que a obra de arte tem para o grupo derivam de ocasiões determinadas em que este se reúne — por exemplo, na apresentação de uma ópera. Portanto, uma das funções importantes da obra de arte é ser uma maneira de a sociedade se exibir, como grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo. O instrumento decisivo com o qual a obra ressoa não são tanto os indivíduos em si mesmos — cada qual sozinho com seus sentimentos —, mas muitos indivíduos integrados num grupo, pessoas cujos sentimentos são, em grande parte, mobilizados e orientados para o fato de estarem juntas. Nesse estágio, as ocasiões sociais para as quais as obras de arte eram produzidas não estavam, como hoje em dia, dedicadas especificamente ao prazer da arte” (ELIAS, 1991, p. 49-50).

A partir de tais transformações paradigmáticas do pensamento social, Mozart revoluciona suas composições e, através dos ritmos das danças, passa a retratar os defeitos e qualidades humanos, isto é, usa “para revelar ao público as virtudes e vícios de personagens que ele colocou em movimento no palco”³⁵ (ALLANBROOK, 1983, p. 68). Desta forma, aliando ao conceito aristotélico já exposto inicialmente, reforça ainda mais o esforço do século XVIII em retratar o homem a partir de suas ações e seus hábitos:

O uso de dança de Mozart em suas óperas serve a um propósito diferente daquele dos mestres da dança, que é mais apropriado a fazer imitações do que a um treinador de homens: ele usa os ritmos da dança social para revelar ao público as virtudes e vícios dos personagens ele colocou em movimento no palco. Uma vez que as ordens sociais tenham emprestado sua clareza ao sujeito mais ambíguo da natureza do caráter humano, as palavras ou gestos resultantes podem ser destacados da classe e usados livremente para pertencer a todos os homens. Em uma estética que não exalta nem o celeste nem o subterrâneo, tomando como ponto de partida os humildes dados humanos de gesto e respiração, os termos de elogio e desaprovação éticos naturalmente têm raízes em outra circunstância humana dada - a natureza do solo de que cada homem surgiu³⁶(ALLANBROOK, 1983, p. 68, tradução nossa).

Além disso, a métrica foi considerada como um conjunto de signos, cuja função era a de conectar as emoções com o movimento, a fim de incitar seus ouvintes diretamente pelas sensações sonoras causadas pelo movimento métrico em si:

Como métrica é o principal ordenador do *Bewegung* ou movimento, seus números não são de modo algum marcadores de tempo neutros e sem vida, mas um conjunto de signos que designam uma ordem correspondente de paixões, e significam em

35 “(...) to reveal to the audience the virtues and vices of characters he has set in motion on the stage” (ALLANBROOK, 1983, p. 68).

36 “Mozart's use of dance in his operas serves a different purpose from that of the dancing masters, one which befits a maker of imitations rather than a trainer of men: he uses the rhythms of social dance to reveal to the audience the virtues and vices of characters he has set in motion on the stage. Once the social orders have lent their clarity to the more ambiguous subject of the nature of human character, the resultant words or gestures may be detached from class and used freely to pertain to all men. In an aesthetic which exalts neither the celestial nor the subterranean, taking as its point of departure instead the humble human givens of gesture and breathlength, terms of ethical praise and disapprobation naturally have their roots in another given human circumstance - the nature of the soil from which each man has sprung” (ALLANBROOK, 1983, p. 70).

execução agitar seus ouvintes diretamente por suas emanções palpáveis em som³⁷ (ALLANBROOK, 1983, p. 14, tradução nossa).

A métrica durante o Renascimento esteve sempre associada a um número místico ou relacionado ao cosmos, o qual seria responsável por governar a harmonia universal. Entretanto, no século XVIII esse parâmetro musical assume um novo significado: o de mover as paixões e sentimentos da audiência através da representação da própria humanidade³⁸, isto é, métrica e expressão estavam cada vez mais interligadas. Desta forma, temos uma mudança de paradigma no pensamento musical, no qual Allanbrook (1983) ilustra como sendo o trânsito do mundo teológico para o mundo sensorial³⁹.

Como os compositores barrocos geralmente permitiam que um afeto desdobrado dominasse todo um movimento, eles podiam escolher uma fórmula de tempo que notasse esse efeito com precisão. Os compositores clássicos começaram a moldar cada movimento em torno de vários afetos, a fim de dramatizar a clareza da estrutura resultante da recém-enfatizada polaridade tônica e dominante. A prática exigia a escolha de uma assinatura de tempo flexível e camaleônica, harmoniosa não apenas com afeto, mas com um punhado específico deles. (...) A precisão da notação foi parcialmente sacrificada em troca da liberdade de reproduzir uma ampla gama de gestos expressivos em uma única peça⁴⁰ (ALLANBROOK, 1983, p. 24, tradução nossa).

Ao se olhar mais atentamente para a música do século XVIII, notou-se que ela se tratava de uma fonte repleta de simbolismos e códigos que se intrincavam e se justapunham entre si, os quais criavam significados específicos. Assim, com o intuito de compreender o uso desses estilos e como o compositor criava seu discurso a partir dessas estruturas musicais e campos expressivos, a Teoria das Tópicas surge com a finalidade de melhor explicitar todo esse processo, o qual veremos mais detalhadamente a seguir.

37 "Since meter is the prime orderer of the Bewegung or movement, its number are by no means neutral and lifeless markers of time, but a set of signs designating a corresponding order of passions, and meant in execution to stir their hearers directly by their palpable emanations in sound" (ALLANBROOK, 1983, p.14).

38Cf. ALLANBROOK, 1983, p. 16.

39 Cf. ALLANBROOK, 1983, p. 16.

40 "Since baroque composers generally allowed one spun-out affect to dominate an entire movement, they could choose a time signature which would notate that affect with precision. Classic composers began to shape each movement around several affects in order to dramatize the clarity of structure resulting from the newly emphasized polarity of tonic and dominant. The practice necessitated the choice of a flexible, chameleonlike time signature, harmonious not just with one affect but with a particular handful of them. (...) Precision of notation was partially sacrificed in exchange for the freedom to play over a wide range of expressive gestures in one piece" (ALLANBROOK, 1983, p.24).

1.1 DESENVOLVIMENTO DA TEORIA DAS TÓPICAS

A música instrumental do período setecentista foi caracterizada por conjuntos de códigos que estavam em constante processo de justaposição, porém eram fáceis de serem decifráveis pela audiência pois se relacionavam intimamente com as ações humanas e sociais da época. Danuta Mirka explicita em seu livro *The Oxford Handbook of Topic Theory* (2014) que a Teoria das Tópicas se aplicou especificamente em obras do período setecentista, pois essas obras foram consideradas como “uma fonte de significado e meios de comunicação”⁴¹ (MIRKA, 2014, p. 1). Estilos alto, médio e baixo eram utilizados com frequência em uma mesma obra e isso possibilitou que simbolismos musicais fossem reconhecidos por todos os membros de uma sociedade.

Propostas inicialmente por Leonard G. Ratner em seu livro *Classic Music: Expression, Form, and Style* (1980), as tópicas musicais foram definidas como “sujeitos do discurso musical”⁴² (RATNER, 1980, p. 9) e subdivididas em tipos (danças e marchas) e estilos (estilo de caça, militar, brilhante, entre outros). Diversos outros autores, tais como Kofi Agawu, Wye Allanbrook, Raymond Monelle e Robert Hatten, se debruçaram acerca do assunto e propuseram novas observações sobre a temática em questão.

Allanbrook (2014) estudou os *topoi* nas óperas de Mozart e afirma que uma significação tópica é o reconhecimento de um estilo ou gênero imitado influenciado pelo vocabulário musical presente em um contexto social⁴³. Já Agawu em seu livro *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (1991) definiu que o conceito de tópica está intimamente relacionado ao termo de expressão e estrutura. Sendo assim, o autor trata as tópicas como signos expressivos no campo da semiótica, ou seja, delineou o “Universo das Tópicas” baseado nos conceitos ratnerianos como o afeto (*amoroso*) e as figuras melódicas (motivos de suspiro, foguetes Mannheim). Considerando a perspectiva das tópicas sob um ponto de vista semiótico, Robert Hatten e Raymond Monelle são nomes importantes nesse seguimento: Robert Hatten introduz a teoria da marcação (*markedness*) e também determina o conceito de *tropo* e de campos expressivos:

Especial destaque deve ser dado aos trabalhos de Robert Hatten (1994, 2004), não só porque ele consolida e expande a teoria das tópicas, mas também porque ele introduz novas perspectivas, como o uso da teoria da marcação, que é transposta da linguística para a música, e principalmente a proposição de duas novas categorias

41 “(...) a source of meaning and means of communication” (MIRKA, 2014, p. 1).

42 “(...) subjects for musical discourse” (RATNER, 1980, p.9).

43 Cf. ALLANBROOK, 1983; 2014.

analíticas, a dos “tropos musicais”, equivalentes às figuras de linguagem que estuda a coexistência de múltiplos significados em uma unidade significante, e com isso reconhece a existência de operações equivalentes à metáfora e à metonímia na linguagem musical, e ainda a “teoria dos campos de tópicos” na qual se reconhece que as tópicos não constituem unidades isoladas, mas que se agrupam em campos significantes movidos por significações parciais comuns (SOUZA, 2013).

O principal aspecto desenvolvido por Monelle é uma comparação das tópicos musicais a termos linguísticos, cuja caracterização se configura pela presença de um significante e significado:

Tópicos, podem se assemelhar aos termos linguísticos: elas podem ser simples signos, juntando-se a um significado unitário para uma significação definida, embora significado e significação geralmente tem mais associações complexas. Elas podem ser meros traços estilísticos, com apenas significações generalizadas. Podem ser como gêneros literários; com um grupo de significantes, elas podem englobar um mundo complexo de fantasia e mito⁴⁴ (MONELLE, 2006, p. 7, tradução nossa).

Nessa pesquisa em questão, utilizaremos, principalmente, as abordagens propostas por Allanbrook (1983; 2014) e a definição geral e mais abrangente de Danuta Mirka (2014) sobre as tópicos musicais, pois é “no caráter imitativo, além do expressivo, que tais autoras se fundamentam para caracterizar as tópicos musicais como elementos participantes do complexo jogo comunicacional entre compositor-obra-ouvinte do final do século XVIII” (ALMEIDA, 2016, p. 70).

Em linhas gerais, as tópicos musicais constituem referências a determinadas paisagens sonoras que são deslocadas de seus locais frequentes de atuação, isto é, “são convenções, mas nem todas as convenções musicais podem ser incluídas na definição de tópica musical. As tópicos musicais são definidas, portanto, como gêneros e estilos musicais retirados de seu contexto próprio e utilizados em outro” (ALMEIDA, 2016, p. 70). Desta forma, uma tópica de caça, por exemplo, poderia estar em um movimento de sinfonia, sonata e até mesmo numa ópera. Logo, o conjunto de parâmetros musicais específicos determinavam os estilos a serem utilizados em uma obra e estes exerciam a função de remeter certo cenário característico.

É a partir disso que a análise tópica se consolidou como uma ferramenta importante, pois fornece subsídios fundamentais para mapear as estruturas discursivas adotadas pelo compositor. Além disso, por esses campos expressivos se relacionarem estritamente com a postura sociológica da época, determinadas estruturas musicais se tornaram identitárias:

⁴⁴ “Topics, then, can resemble linguistic terms; they can be simple signs, joining a unitary signifier to a defined signification, though both signifier and signified usually have more complex associations. They can be mere stylistic traits, with only generalized significations. And they can be like literary genres; with a group of signifiers, they can embrace a complex world of fantasy and myth” (MONELLE, 2006, p. 7).

considerando a forte incidência influenciadora da ópera nas obras instrumentais do século XVIII, os concertos para violino de Mozart se transformam em exemplos cabais do impacto dessa “nova” linguagem operística, a qual Allanbrook (2014) denomina *musica vocalo-instrumentalis*⁴⁵.

45 Allanbrook determina o termo *musica vocalo-instrumentalis* para designar a integração entre música vocal x música instrumental no século XVIII: os elementos principais da música vocal (palavra e voz) se transplantaram para a música instrumental, no qual os instrumentos assumiram a função de voz e os elementos musicais se estabeleceram como as palavras. Cf. ALLANBROOK, 2014, p. 42.

PARTE II
O GÊNERO CONCERTO: CONTEXTO E
DESENVOLVIMENTO DESDE O SÉCULO XVI ATÉ
MOZART

2 O GÊNERO CONCERTO: CONTEXTO E DESENVOLVIMENTO DESDE O SÉCULO XVI ATÉ MOZART

A definição da palavra concerto, de acordo com o Dicionário de Música Online da Oxford, advém do latim *concertare*, o qual significa “disputar, competir, debater, contestar”, porém seu significado em italiano é entendido como “arranjar, concordar, reunir”. Desde suas origens nos séculos XVI e XVII, o concerto apresentava atributos baseados nos princípios de contenção e cooperação. Embora tenha sofrido diversas transformações no decorrer dos séculos enquanto forma e quanto aos seus procedimentos composicionais, há uma característica bastante marcante e comum que caracteriza o gênero: o contraste de som ocasionado pela performance de um grupo, normalmente gerado entre orquestra e solista ou por um grupo de instrumentos solistas.

Seguindo as definições propostas por William E. Caplin, em seu livro *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (1998) sobre a questão formal e estrutural, o concerto esteve ao lado da ópera durante o século XVIII como um dos mais importantes gêneros públicos de composição musical. O período do alto barroco apostou em diversos tipos de concerto (concerto grosso, concerto ripieno, duplo concerto e o concerto solo), porém durante o período clássico o concerto solo ganhou destaque proeminente, cuja característica principal é “o emprego de um esquema formal derivado da “forma ritornello” barroca e fortemente infundido com elementos da sonata”⁴⁶ (CAPLIN, 1998, p. 243).

É sob essa perspectiva que Michael Thomas Roeder descreve e contextualiza em seu livro *A History of the Concerto* (1994) as diversas transformações composicionais atribuídas pelos compositores na construção dessa forma musical, a qual esteve sempre em mutável processo ao longo da história. Desta forma, seguindo a cronologia abordada por Roeder (1994), no final do século XVI e ao longo do século XVII, o concerto foi baseado no princípio de contraste e oposição de sonoridades, os quais eram gerados e realizados por dois ou mais grupos de instrumentos e/ou vozes. Essa prática denominada de *stile concertato* foi utilizada intensamente pelos compositores venezianos e tornou-se a característica mais marcante da música desse período. É importante salientar que o movimento e desenvolvimento musical ocorria simultaneamente em diversas regiões da Europa, podendo ou não ter influência uma sobre as outras com relação ao processo de composição.

46 “(...) is its employment of a formal scheme derived from the baroque “ritornello form” and strongly infused with elements of the sonata” (CAPLIN, 1998, p. 243).

Veneza se tornara importante polo musical da época, cuja Catedral de São Marcos foi o ambiente com maior concentração cultural. A própria estrutura da catedral favoreceu a reorganização dos músicos em determinado espaço com o intuito de criar oposições sonoras significativas: “o desenho espaçoso da catedral, com planta baixa em forma de cruz grega, com braços de igual comprimento, permitia a colocação de dois órgãos em varandas de frente e o arranjo de músicos em locais claramente diferenciados”⁴⁷ (ROEDER, 1994, p. 17). Logo, o espaço também contribuiu para a criação dos mecanismos de contraste que incidiram claramente na construção da forma musical.

Assim, surgiu a escola veneziana de composição, cujo expoente principal era Adrian Willaert (c. 1490-1562), porém foram os trabalhos de Giovanni Gabrieli (c. 1557-1612), sobrinho de Andrea Gabrieli, que abordaram especificamente sobre o concerto. Em suas obras os termos “sinfonia” e “concerto” aparecem como títulos, embora tais termos fossem aplicados a uma música que apresentasse diferentes conteúdos e formas. Essas denominações foram provavelmente usadas para apontar o uso dos instrumentos em oposição a trabalhos sacros puramente vocais: “Gabrieli intensificou o contraste dramático entre os coros, em comparação com a música policoral anterior, em parte usando instrumentos para estabelecer e definir as diferentes sonoridades”⁴⁸ (ROEDER, 1994, p. 18).

Além do *stile concertato*, a utilização do *basso continuo* também teve importante papel no desenvolvimento dos contrastes entre os instrumentos nos concertos. A partir dessa nova forma de acompanhamento foi possível haver maior independência entre os timbres (agudos e graves) e ampliar as diferenciações entre solo e orquestra. Conforme a música instrumental se se tornava envolta pela independência timbrística, os instrumentos se tornaram mais aperfeiçoados, refletindo diretamente nas performances técnicas que também se desenvolviam aceleradamente.

Paralelamente a esse movimento, em Roma (conhecida por sua população clerical e renomada pelos bolsões de riqueza entre nobres e prelados, foi um dos primeiros centros de atuação orquestral na Itália), compositores como Alessandro Stradella (c. 1643-1682), experimentaram durante o último terço do século XVII um tipo de instrumentação específica que se tornou característica marcante dos primeiros *concerti grossi*: dois grupos de instrumentos opostos, em que um era composto por um grupo de instrumentos solo

47 “The cathedral's spacious design, with a floor plan in the shape of a Greek cross with arms of equal length, permitted the placement of two organs on facing balconies and the arrangement of musicians in clearly differentiated locations” (ROEDER, 1994, p. 17).

48 “Gabrieli intensified the dramatic contrast between choirs, as compared with earlier polychoral music, in part by using instruments to establish and define the different sonorities. In his later works specific directions appear for the combinations of voices and instruments to be used, although not consistently.” (ROEDER, 1994, p. 18).

(comumente formado por dois violinos e um baixo contínuo) denominado de concertino e outro era formado por um conjunto orquestral maior chamado de concerto grosso (grande conjunto).

Por volta de 1671 a 1700, ainda na região da Itália, Arcangelo Corelli (1653-1713) ampliou as possibilidades composicionais e concentrou novos elementos à construção formal do concerto. Analisando as estruturas de *concerti grossi* de suas obras, temos que o compositor mantém basicamente os mesmos princípios de instrumentação de Stradella: o concertino é tocado por dois violinos e baixo contínuo (textura semelhante ao trio sonata), enquanto a orquestra (concerto grosso) é dividida em quatro partes (primeiro e segundo violino, violas e baixo). A orquestra geralmente dobra ou reforça a melodia do concertino, caracterizando desta forma o efeito sonoro *chiaroscuro* característico da época⁴⁹. Basicamente um ecoa o outro e geralmente não se encontra grandes diferenciações temáticas entre seções.

Corelli tinha como base para a construção seus concertos duas estruturas formais derivadas do trio sonata: a *sonata da chiesa*, ou sonata de igreja, cuja textura era polifônica e a *sonata da câmara* que geralmente apresentava movimentos derivados dos padrões de danças. A partir disso, o compositor determinou que as seções lentas contidas no início dos concertos de igreja exerciam a função de pequenas introduções. Outro mecanismo bastante utilizado foi a prática de cadências ornamentais envolvendo solistas vocais ou instrumentais, na qual se tratava de uma passagem curta e concisa que conduzia e introduzia a seção seguinte. Além disso, a cadência frígia⁵⁰ foi um recurso também bastante explorado no final dos movimentos escritos na tonalidade relativa menor.

No que diz respeito às propriedades dos movimentos, a maioria dos concertos de igreja de Corelli são compostos por um movimento rápido que pode ser fugal seguido por um *Allegro*; não especificamente trata-se de uma fuga propriamente, mas apresenta textura contrapontística imitativa envolta por um único motivo principal como numa fuga. Além disso, o movimento final quase sempre como uma giga contrasta com o movimento anterior, oferecendo maior liberdade para uma exibição virtuosa.

Já os concertos de câmara, geralmente, incluíam um prelúdio seguido de várias danças e formavam um jogo concertante muito mais dinâmico em relação aos concertos de igreja, já que o solo apresentava material diferente do *tutti* com maior frequência. A textura homofônica dos concertos de câmara abriu espaço para se explorar ritmos mais enérgicos.

⁴⁹ Ibidem. p. 27.

⁵⁰ “O acorde final, a dominante, é abordado pelo acorde subdominante na primeira inversão, resultando no característico movimento do baixo de um semitom descendente do sexto grau de escala menor para o dominante” (ROEDER, 1994, p. 30, tradução nossa).

Assim, trechos com figurações rítmicas em semicolcheias também foram bastante característicos da música instrumental italiana – sobretudo em movimentos rápidos –, recurso esse que, além de criar movimentação rítmica, combina sequências que são intensificadas pela dissonância e leva a pontos cadenciais importantes. Os movimentos finais dos concertos de câmara são danças de ritmos rápidos (triplos ou compostos), tais como o minueto e giga.

A partir do exposto sobre os primeiros modelos e características do concerto grosso propostos por Stradella e Corelli em Roma, simultaneamente compositores da escola de Bolonha⁵¹ também estavam expandindo suas técnicas composicionais rumo ao que direcionaria, futuramente, ao concerto solo. Para atender a questão da reverberação sonora nos espaços das igrejas, foi necessário criar uma música que apresentasse efeito amplo, lenta em ritmo harmônico e com tom robusto. De acordo com Michael Talbot, em seu artigo *The Italian Concerto in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries* (2005), por volta de 1660 surgiram as sonatas para uma ou mais trompetes e cordas agrupadas, cujo princípio seguido era o do concertato: “a técnica de chamada e resposta que colocou a trombeta levemente acompanhada contra o conjunto completo de cordas, reunindo os dois grupos em pontos climáticos”⁵² (TALBOT, 2005, p. 36). Desta forma, quando a trombeta (que tocava figuração lenta) estava em pausa, o violino principal tinha a possibilidade de tocar trechos solo em ritmos mais rápidos, fato esse que gerou uma estrutura tripartida de ritmos (lento-rápido-lento). Foi a igreja de San Petronio que proporcionou um ambiente rico intelectual e artisticamente, o qual fomentou a música instrumental independente. Maurizio Cazzati (1620-1677) foi um dos pioneiros em adicionar à música instrumental da igreja novos instrumentos que se sobressaíssem em determinados trechos, tal qual fez com o trompete.

Pouco a pouco, compositores testaram a possibilidade de executar uma “sonata de trompete sem o trompete”, em que abordariam apenas cordas e *continuum*. Giuseppe Torelli (1658-1709), um dos compositores mais importantes da escola de Bolonha, foi um dos primeiros a trabalhar com a derivação da sonata de trompete para o concerto, assim como proporcionou significativas transformações ao processo construtivo do concerto aliando

51 A escola de Bolonha foi um grupo formado por compositores ativos em Bolonha e importante instituição que auxiliou no desenvolvimento de formas musicais como o trio sonata, sonata para violino solo, concerto grosso e concerto para violino. Formada principalmente pelos compositores M. Cazzati, G. B. Vitali, P. degli Antonii, G. B. Bassani, D. Gabrielli, G. B. Borri, G. Torelli, T. A. Vitali e G. Anddovandini, o movimento trouxe importantes contribuições musicais estilísticas como: estrutura equilibrada, elegância da expressão e maior lirismo. A escola de Bolonha constitui um intermediário entre a experimentação virtuosa do barroco primitivo e o estilo do barroco tardio (Vivaldi, Tartini, Haendel). A maior parte da atividade da escola de Bolonha se desenvolveu em torno da capela de San Petronio, organizada por Cazzati em 1657. A partir de 1701 com a implantação do gosto napolitano de composição e restrições financeiras, a escola de Bolonha entra em declínio (APEL, 1969, p. 100).

52 (...) “the call-and-response technique that pitted the lightly accompanied trumpet against the full string ensemble, bringing the two groups together at climactic points” (TALBOT, 2005, p. 36).

elementos operísticos. No que diz respeito aos elementos formais, Torelli tomou como base recursos emprestados da ópera, sendo eles: (1) a sequência de três movimentos (rápido-lento-rápido), tal como uma abertura de ópera italiana; (2) o mecanismo de ária, uma vez que a voz solo cantada é colocada contra a melodia orquestral (sendo acompanhada, na maioria das vezes, apenas pelo contínuo) e as estrofes eram separadas por passagens musicais independentes baseadas em um tema recorrente denominado de *ritornello* (retorno).

Uma das novas características formais é a sequência de três movimentos na ordem rápido – lento - rápido. Isto parece ter vindo da abertura da ópera italiana, conhecida como a sinfonia, que era tipicamente lançada em três movimentos, ou grandes seções, em uma ordem rápido-lenta e rápida. A outra nova característica formal afetou o design dos movimentos individuais, especialmente os movimentos rápidos de abertura. O modelo do mundo da ópera era a ária, a contrapartida vocal mais próxima do concerto. Em uma ária, uma voz solo cantando um texto é colocada contra a orquestra. Compositores da ópera desenvolveram uma forma bem-sucedida de justapor essas duas forças fortemente contrastantes sem causar interferência ou confusão. Na maioria das árias de ópera do século XVII, a voz é acompanhada apenas pelo contínuo e as estrofes são separadas por passagens orquestrais independentes baseadas em um tema recorrente chamado *ritornello* (a forma diminutiva do *ritorno*, retorno). No final do século XVII e no início do século XVIII, pedaços do *ritornello* eram cada vez mais usados entre frases da estrofe e até mesmo para acompanhar a parte da voz. A forma de *Ritornello*, ideal para a justaposição de um instrumento solo e uma orquestra, foi transplantada para o concerto da ópera⁵³ (ROEDER, 1994, p. 38, grifo do autor, tradução nossa).

Para melhor exemplificar, Torelli trabalhou a questão dos ritornelos em seus Concertos Op. 6 da seguinte forma: fragmentos de ritornelo são alternados com materiais temáticos diferentes em que a cada nova seção, inclusive as que contém solo, é retomado um motivo *a* inicial *tutti* sugerindo um motivo de abertura (figura 2.1). A forma do concerto evoluiu no aumento da proeminência das seções solo através da exibição virtuosa dos instrumentistas e diferenciações notórias de materiais com o da orquestra de ripieno.

53 “One of the new formal features is the sequence of three movements in the order fast-slow-fast. This appears to have come from the Italian opera overture, known as the sinfonia, which was typically cast in three movements, or large sections, in a fast-slow-fast order. The other new formal feature affected the design of individual movements, especially the opening fast movements. The model from the world of opera was the aria, the concerto's closest vocal counterpart. In an aria a solo voice singing a text is set against the orchestra. Opera composers developed a successful form for juxtaposing these two strongly contrasting forces without causing interference or confusion. In most seventeenth-century opera arias, the voice is accompanied by continuo only and the strophes are separated by independent orchestral passages based on a recurring theme called a *ritornello* (the diminutive form of *ritorno*, return). In the later seventeenth and early eighteenth centuries bits of the *ritornello* were increasingly used between phrases of the strophe and even to accompany the voice part. *Ritornello* form, ideal for the juxta-position of a solo instrument and orchestra, was transplanted into the concerto from opera” (ROEDER, 1994, p. 38).

Motives	a-b	a-c	a-d	a-e	a-b'	a'
Performer	Tutti	T-Solo	T-S	T-T	T	T

T = Tutti; S = Solo

Figura 2.1 – Forma *ritornello* precoce do concerto baseada na obra de Torelli Op. 6, n. 6 (ROEDER, 1994, p. 38).

Essas passagens demarcadas como Solo no esquema acima são tocadas geralmente pelo violino principal, acompanhado pelo contínuo. Embora ainda não representem um significado no que tange a estrutura real do concerto solo, isso marca o nascimento de um novo formato que “poder-se-ia falar da incorporação de uma textura de sonata dentro do concerto: tal fertilização cruzada de concerto e sonata é uma característica constante da evolução paralela dos dois gêneros durante o período barroco tardio”⁵⁴ (TALBOT, 2005, p. 39).

A crescente demanda por entretenimento público, juntamente com o advento da ópera estimularam a construção de várias casas de ópera e teatros em Veneza entre o século XVII e especificamente na virada para o século XVIII. Embora a catedral de São Marcos ainda apresentava um desenvolvimento musical bastante intenso, os teatros passaram a carregar toda a atenção. Além disso, os concertos começaram a ser tocados em grandes *ospedali*⁵⁵ e tão logo a música passou a ser lecionada nesses locais que se tornaram responsáveis por aumentar significativamente o número de artistas virtuosos.

A partir dessa nova perspectiva, na qual o teatro ganhava cada vez mais notoriedade e conquistou o gosto da audiência, a música instrumental, sobretudo os concertos, sofreu uma importante transformação: demonstraram forte influência da ópera veneziana, ficando cada vez mais distantes dos concertos bolonheses e romanos, os quais eram basicamente influenciados pela música de igreja. Assim, as peças passaram a apresentar três longos movimentos, remetendo à estrutura da ópera (um movimento lento e dois movimentos rápidos); o movimento lento manteve o mesmo ritmo desacelerado em toda a peça e não apenas como introdução ou parte adicional de uma mesma música como nos concertos bolonheses; foram construídos sob a forma de ritornelo, fato esse indicativo de alusão às árias de ópera; os temas do ritornelo continham motivos simples e de fácil memorização, se contrapondo ao material do solo que era contrastante e virtuoso; além de ser explorado o uso

54 “In this instance, one could speak of the embedding of a ‘sonata’ texture within the concerto: such cross-fertilization of concerto and sonata is a constant feature of the parallel evolution of the two genres during the late Baroque period” (TALBOT, 2005, p. 39).

55 Os *ospedali* eram instituições de caridade que cuidavam de doentes e forneciam também educação a crianças órfãs.

de instrumentos de sopro como solistas⁵⁶.

Com relação ao tratamento dos materiais temáticos e às seções musicais, o veneziano Tomaso Albinoni (1671-1751) foi o primeiro a publicar concertos, os quais seguiam o seguinte modelo: a primeira parte era iniciada com um motivo específico e finalizada na tonalidade original; a segunda parte exercia a função de afirmação da primeira parte, em que o motivo inicial é repetido na dominante (quinto grau) e a terceira parte tinha seu retorno na tonalidade original igualmente como na abertura, podendo haver ou não uma extensão com material novo ao final⁵⁷. Albinoni também escreveu concertos para oboé, instrumento esse que na época era pouco valorizado e reconhecido.

No período de 1704 a 1740, Antonio Vivaldi (1676-1741) compositor também nascido em Veneza e contemporâneo de Albinoni, foi contratado pelo *Seminario Musicale dell' Ospedale della Pietà* (Seminário Musical do Hospital da Misericórdia), local onde passou a escrever concertos e suas demais obras. O *ospedali* de Pietá também lecionava música aos seus integrantes e, especificamente, abrigava meninas ilegítimas e órfãs. Com o decorrer do tempo, essas jovens se tornaram virtuosas e adquiriram habilidades cada vez mais impressionantes como instrumentistas, fenômeno esse inspirou o compositor a escrever seus concertos e sinfonias *ripieno*, assim como seus concertos *solo*.

Vivaldi escreveu concertos para dois, três e até quatro instrumentos solistas e explorou sobretudo o violino, embora tenha escrito obras para fagote, violoncelo, flauta, viola d'amore, entre outros. O compositor, ainda, adicionou tímpanos, *trombon da caccia*, *claren* e outros instrumentos menos comuns. Os teclados (cravo e órgão) exerciam a função de contínuos e, em algumas passagens, apresentavam caráter improvisatório. Seguindo a mesma linha de Torelli e Albinoni no que diz respeito à forma do gênero, as obras de Vivaldi apresentaram estruturas mais claramente definidas; houve maior dramaticidade entre os materiais *solo* e *tutti*; maior complexidade de textura e bastante movimentação rítmica; assim como trabalhou com maestria a justaposição de escalas, arpejos, uníssonos, sequências e cadências simples de uma maneira em que a música não se tornasse monótona. Seus concertos iniciais apresentam reminiscências de características corelianas, porém suas obras tardias, como os Concertos Op. 8, configuram maior semelhança com as sinfonias e confluem para a concepção dramática do papel do solista.

56 Cf. ROEDER, 1994, p. 41.

57 Ibidem. p. 42.

A forma *ritornello* nos concertos de Vivaldi foi fortemente explorada e passou a ser cada vez mais desenvolvida: apresentava o padrão de 4 ritornelos⁵⁸ tocados pelo *tutti* separados por 3 episódios solísticos⁵⁹, nos quais os fragmentos de retorno eram os pilares de sustentação para o movimento melódico do solista, garantindo que tais motivos fossem separáveis ou apresentados isoladamente sem destruir a coerência de todo o ritornelo. Vivaldi utilizou também algumas cadências improvisadas antes do último ritornelo. Para melhor demonstrar, vejamos na figura abaixo como se dá o esquema:

Section	Key	Motives
Ritornello 1 (Tutti)	I	a b c d e c' e
Solo 1	I-V (III, if minor)	Figuration
Ritornello 2 (Tutti)	V (III, if minor)	a b d e
Solo 2	Modulatory (x x)	Figuration
Ritornello 3 (Tutti)	Various keys, although VI fairly common	a c d
Solo 3	VI-I	Figuration
Ritornello 4 (Tutti)	I	a b c d e c' e

Figura 2.2 – Esquema geral da forma *ritornello* (ROEDER, 1994, p. 49).

Os segundos movimentos dos concertos antes de Albinoni e Vivaldi funcionavam como um material de transição, os quais eram geralmente curtos e ligavam os outros dois movimentos mais enérgicos. Com o desenvolvimento da ópera, os compositores venezianos denotaram novas funções ao segundo movimento em que ele passou a ser um material único, repleto de sombreamento dinâmico e muitas vezes considerado o ponto alto da obra. Com relação a sua forma, “nenhuma forma padrão foi inventada, mas muitos movimentos do meio são construídos em longas linhas cantábile ou *songlike*, na forma de uma ária adagio operística”⁶⁰ (ROEDER, 1994, p. 53). Já os terceiros movimentos apresentaram o mesmo estilo animado do primeiro movimento, porém são mais leves. A grande maioria deles estão escritos em métrica tripla, remetendo a uma dança (o minueto era bem comum,

58 “(...) Um ritornello é uma estrutura altamente flexível passível de modificação em qualquer reformulação. Pode ser encurtado perdendo seu começo, meio ou fim; suas unidades podem ser embaralhadas ou apresentadas em novas formas; pode ser complementado por material recém-introduzido” (TALBOT, 2005, p. 45, tradução nossa).

59 (...) “Em aspectos temáticos, os episódios solo de Vivaldi demonstram liberdade absoluta. Eles citam livremente o material ritornello (traços dos quais os instrumentos acompanhantes também podem se inserir), mas também introduzem novas melodias, bem como o quociente inevitável da escrita de exibição “abstrata” (TALBOT, 2005, p. 45, tradução nossa).

60 “No standard form was devised, but many middle movements are built on long cantabile, or songlike, lines in the manner of an adagio operatic aria” (ROEDER, 1994, p. 53).

principalmente quando a peça envolvia instrumentos solo de sopro).

O fluxo de músicos e compositores por países da Europa era bastante intenso e comum. Muitos músicos italianos foram para a Alemanha e passaram a compor conforme o estilo de sua terra natal, assim como alemães foram atraídos para solo italiano por conta da difusão da ópera e da lutheria. Cópias manuscritas trazidas de Veneza dos concertos de Vivaldi foram veiculadas em considerável quantidade na Holanda, Alemanha e ao longo de todo o norte da Europa. Logo, características italianas foram prontamente e facilmente assimiladas pelos alemães, porém notamos nas composições germânicas maior investimento em um contraponto muito mais elaborado em suas obras, assim como exploraram maiores contrastes sonoros e de texturas.

A suíte, antes mesmo do concerto, era muito explorada em solo germânico e a partir do crescente fluxo entre as nacionalidades, o concerto italiano foi incorporado e apropriado nos repertórios alemães como gênero de música orquestral. Logo “é dentro da suíte que os primeiros elementos do estilo de concerto italiano podem ser detectados” (ROEDER, 1994, p. 70). Além disso, em meados do século XVII, elementos da dança musical francesa *a la Lully* contidos na suíte francesa também se anexaram à suíte alemã, iniciando, portanto, o primeiro processo de mistura de vários estilos musicais nacionais. É com o germânico Georg Muffat (1653-1704) que aparecem as primeiras evidências de agrupamento de elementos do concerto grosso de características corelianas na suíte francesa:

Muffat não pôs em movimento uma grande tendência alemã de composição de concerto, mas seu conhecimento íntimo dos estilos musicais da Europa, revelado tanto em sua música quanto em suas importantes discussões de práticas musicais nos prefácios de seus trabalhos publicados, deve ter feito impacto suficiente para preparar os compositores alemães para o que se seguiria. Seus concertos, tentativas fáceis e graciosas de sintetizar os estilos francês, italiano e alemão, abriram o caminho para os trabalhos culminantes de J. S. Bach e outros. Por meio de Muffat, o plano e as práticas dos concertos de Corelli haviam sido introduzidos, mas a grande e quase esmagadora influência do concerto italiano não deveria ser sentida decisivamente até que as obras de Torelli, Albinoni e Vivaldi começaram a circular por volta de 1710. E quando a forma de concerto começou realmente a se firmar na Alemanha, os concertos de Vivaldi forneceram o modelo básico não apenas para Bach, mas também para seus contemporâneos⁶¹ (ROEDER, 1994, p. 72, tradução nossa).

61 “Muffat failed to set in motion a great German trend of concerto composition, but his intimate knowledge of the musical styles of Europe, revealed both in his music and in his important discussions of musical practices in the prefaces to his published works, must have made a sufficient impact to prepare German composers for what was to follow. His concertos, easy and graceful early attempts to synthesize French, Italian, and German styles, paved the way for the culminating works of J. S. Bach and others. Through Muffat, the plan and practices of Corelli's concertos had been introduced, but the great, almost overwhelming, influence of the Italian concerto was not to be decisively felt until the works of Torelli, Albinoni, and Vivaldi began to circulate around 1710. And when the concerto form truly began to take hold in Germany, Vivaldi's concertos provided the basic model not just for Bach but for his contemporaries as well” (ROEDER, 1994, p. 72).

Entre os meados de 1717 a 1741, Johann Sebastian Bach (1685-1750) escreveu concertos na Alemanha e quando assumiu o cargo de organista na corte de Weimar (1708-1717) o compositor possivelmente teve seu primeiro contato direto com a música instrumental italiana. O príncipe Johann Ernst viajou exaustivamente por toda a Europa e trouxe para sua corte partituras e obras que adquiriu em vários desses locais visitados. Como Bach aprendeu o ofício de músico copiando e estudando partituras, por volta de 1713 e 1714 suas obras passaram a apresentar mudanças estilísticas diretamente relacionadas ao concerto italiano, as quais mesclou com os elementos alemães (tal como o contraponto bem elaborado):

(...) O princípio do contraste tutti-solo, juntamente com um esquema formal e tonal, invadiu virtualmente toda a produção musical de Bach. Em um nível menos óbvio, mas talvez mais importante, Bach aprendeu a arte da clareza e da concisão que caracteriza o atraente estilo melódico italiano. A predileção de Bach pelo estilo melódico italiano é evidenciada pelo uso de temas de Corelli, Legrenzi e Albinoni como temas para várias fugas. Ele provavelmente foi atraído por seu caráter forte e seu extraordinário potencial para a escrita em contraponto. Uma nova qualidade rítmica incisiva, maior confiança na unidade motiva e uma fundação harmônica mais clara e forte também aparecem na música de Bach desse período, certamente um resultado direto de sua assimilação do estilo de concerto italiano⁶² (ROEDER, 1994, p. 74, tradução nossa).

As primeiras obras concerto que Bach escreveu foram transcrições de peças de teclado solo e arranjos de concertos de violino de compositores como Vivaldi, Johann Ersnt, Marcello e Telemann, no qual o compositor misturou elementos dos estilos alemão e italiano, além de desenvolver a notável habilidade de adaptar a escrita do violino para o teclado:

Seu procedimento geral era transpor o violino para baixo, um tom para acomodar o alcance superior do violino no teclado. A mão direita do tecladista recebe a parte de solo, enquanto a esquerda, em algumas das transcrições de órgão, o pedal é dado uma versão mais animada e idiomática da linha de baixo. A harmonia é frequentemente realizada através de padrões de acordes quebrados. Os contrastes tutti-solo do concerto são imitados através de mudanças de manual, que são cuidadosamente detalhadas. Bach adiciona ornamentação aos movimentos lentos para os quais nenhuma decoração é indicada nas fontes originais, já que a ornamentação teria sido improvisada pelos artistas italianos. Outras alterações, como a intensificação das partes internas, a introdução de contraponto e pontos de imitação, a adição de pontos de pedal, o enriquecimento da harmonia e o uso de motivos importantes no baixo, quando relacionados ao meio de teclado, não foram

62“(...) the principle of tutti-solo contrast, coupled with a formal and tonal scheme, invaded virtually all of Bach's musical output. At a less obvious, but perhaps more important, level, Bach learned the art of clarity and conciseness that characterizes the compelling Italian melodic style. Bach's fondness for the Italian melodic style is evidenced by his use of themes by Corelli, Legrenzi, and Albinoni as subjects for several fugues. He was probably attracted by their strong character and their extraordinary potential for contrapuntal writing. A new incisive rhythmic quality, greater reliance on motivic unity, and a clearer and stronger harmonic foundation also appear in Bach's music of this period, certainly a direct result of his assimilation of the Italian concerto style” (ROEDER, 1994, p. 74).

necessários⁶³ (ROEDER, 1994, p. 75, tradução nossa).

Em 1717 Bach se consolidou como mestre de capela e diretor de música de câmara do Príncipe Cöthen, ficando responsável por escrever música instrumental para os 18 músicos da corte. Inspirado pelo modelo composicional de Vivaldi quanto ao gênero concerto, temos que o uso da forma *ritornello*, a ênfase nas linhas melódicas, as melodias líricas colocadas sobre um baixo *ostinato* nos movimentos lentos, assim como a orquestra de cordas dividida em 4 partes mais o contínuo, apontam para as principais características vivaldianas que Bach adotou em suas peças. Entretanto, explorou muito mais os jogos motivicos e desenvolveu uma complexa relação de independência de materiais através do contraponto entre solo e *tutti*, bem como se atentou às ornamentações de suas composições, diferentemente de Vivaldi. Além disso, manteve o esquema de três movimentos (rápido-lento-rápido), no qual o segundo movimento manteve a característica lírica e o terceiro movimento associado às danças e ao estilo fugado.

O *Concerto para Dois Violinos em Ré menor* (BWV 1043) contém uma exposição em fuga, assemelhado ao que propunha Torelli em algumas de suas obras. Como os dois instrumentos possuem entradas canônicas, isso permite que ambos os solistas tenham papéis ativos e iguais, já que uma linha melódica caminha pelos dois instrumentos. Logo, como o jogo melódico está sendo efetuado pelos violinos solistas, o acompanhamento orquestral se tornou mais simples.

Já os Concertos de Brandemburgo são compostos por seis obras, nas quais três são concertos orquestrais e três são concerto grosso. Os *concerti grossi* são compostos pelo ripieno tocado pelas cordas e os concertinos combinados de três a quatro instrumentistas, em que cada um dos instrumentos contrastantes do concertino exercem função importante dentro da música. Além do contraponto e o amplo desenvolvimento temático ou motivico observado em seus concertos solo de violino, notamos que nos Concertos de Brandemburgo os sopros são elementos bastante importantes: diferente de Vivaldi que utilizava instrumentos de sopros como únicos solistas ou como parte de um grupo maior de solistas, Bach os trabalhou com o objetivo de criar contrastes ainda mais evidentes gerados por instrumentos diferentes dentro

63 “His general procedure was to transpose the violin works down one tone in order to accommodate the violin's upper reach on the keyboard. The right hand of the keyboard player is given the solo part, while the left hand, in some of the organ transcriptions, the pedalis given a more lively and idiomatic version of the bass line. The harmony is often realized through broken chord patterns. The tutti-solo contrasts of the concerto are imitated through changes of manual, which are carefully detailed. Bach adds ornamentation to the slow movements for which no decoration is indicated in the original sources since ornamentation would have been improvised by the Italian performers. Other alterations such as the intensification of the inner parts, the introduction of counterpoint and points of imitation, the addition of pedal points, the enriching of harmony, and the use of important motives in the bass while related to the keyboard medium were not necessitated by it” (ROEDER, 1994, p. 75).

do concertino. A orquestra, para os compositores italianos, tinha o objetivo de ser apenas suporte para as melodias dos cantores de ópera do bel canto, enquanto que para os alemães, as variadas texturas sonoras, firmadas pela mistura de instrumentos de cordas e sopros, ajudavam a definir e destacar ainda mais as linhas independentes da malha contrapontística as quais estavam todas inseridas.

Mudanças no contexto social ocorreram no final do século XVII para a virada do século XVIII e isso afetou diretamente a concepção sobre a música instrumental, inclusive os concertos, ou seja, assim “como algo que as pessoas fazem, a música molda e toma forma em relação aos ambientes sociais onde é produzida, distribuída e consumida” (DeNORA, p. 18.). A classe média se elevou a uma posição de maior influência no cenário cultural e a música que, até então era voltada para a nobreza, estava sendo projetada para entreter e agradar a audiência em geral, isto é, como bem descreve Roeder “a música tinha a intenção de encontrar o ouvinte em seu próprio território”⁶⁴ (ROEDER, 1994, p. 103).

A partir dessas mudanças no contexto social, em linhas gerais, a música passou a apresentar frases mais claras e compactas; a textura tornou-se homofônica e, como as vozes internas ganharam maior independência, a necessidade e a função do baixo contínuo diminuíram; o concerto solo conquistou ainda mais destaque, contribuindo para o desaparecimento gradual do concerto grosso; o pianoforte se tornou a escolha mais popular de instrumentação, pois as cordas marteladas do piano criavam forte contraste sonoro com a orquestra; a orquestra expandiu seu tamanho e incluiu maior número de instrumentos de sopro e percussão; o concerto manteve o esquema formal de três movimentos, embora as estruturas internas sofreram modificações, principalmente no que diz respeito à organização tonal que proporcionou possibilidades mais dramáticas de contraste e possibilitou que a *sonata-allegro* fosse sintetizada pouco a pouco com a forma *ritornello*.

Durante esse período na Itália, Leonardo Leo (1694-1774) foi um dos pioneiros a incorporar em suas obras elementos que remetessem à forma do concerto-sonata principalmente em suas peças de violoncelo, porém como sua música não circulou além de Nápoles é pouco provável que tenha influenciado demais compositores contemporâneos⁶⁵. Assim como Leo, Giuseppe Tartini (1692-1770) também explorou novos modelos formais no concerto: suas obras iniciais apresentavam de cinco a seis tuttis no primeiro movimento, enquanto seus trabalhos do meio de sua carreira continham de três a quatro tuttis e já suas

64 “(...) the music was intended to meet the listener on his or her own ground” (ROEDER, 1994, p. 103).

65 Ibidem. p. 105.

últimas obras possuíam apenas três *tuttis* curtos, denotando o que constituiria a forma *sonata-allegro* futuramente:

Figura 2.3 – Forma precoce do concerto-sonata nos últimos concertos de Tartini (ROEDER, 1994, p. 106).

A primeira parte (Tutti 1 e Solo 1) é iniciada por um *tutti* de abertura seguido pela primeira exposição do solista. A segunda parte, composta por dois *tuttis* intermediando um segundo solo funciona da seguinte maneira: o *tutti* final frequentemente é repetido da mesma forma que o *tutti* inicial de abertura, enquanto o segundo *tutti* é iniciado por um motivo principal na dominante e finalizado com um pequeno fragmento de Tutti 1 transposto para o quinto grau. Desta forma, o ritornelo que antes servia como pilar estrutural da obra, agora funciona meramente como seção de abertura e fechamento, isto é, “as seções de solo se tornaram os elementos estruturais importantes para os quais os *tuttis* simplesmente fornecem uma moldura”⁶⁶ (ROEDER, 1994, p. 106). Os italianos não viam com bons olhos essa prática de composição, pois achavam que repetições completas e quase literais de uma quantidade tão grande de material, deixariam a forma estagnada, além ainda de considerarem que a função da orquestra fora diminuída severamente.

Durante a segunda metade do século XVIII, Mannheim cresceu aceleradamente e se tornou importante centro musical da época. Em 1720, com a eleição de Carl Philipp, inúmeros músicos sobretudo da Boêmia, Áustria e Bavária foram trazidos para a corte. Sucedido por Carl Theodor em 1742, o número de músicos cresceu ainda mais no espaço cortesão, no qual os compositores da corte formaram o que ficou conhecido como a escola de Mannheim (o expoente principal dessa escola foi o compositor Johann Stamitz).

A escola de Mannheim é fortemente memorada e reconhecida pelos estilos de composição orquestral, principalmente as sinfonias, especialmente porque os compositores lapidaram a orquestra para que obtivesse alto grau de performance e brilhantismo e efeitos dinâmicos marcantes, fato esse que colaborou para que o concerto encontrasse seu caminho

⁶⁶ “(...) the solo sections have become the important structural elements for which the *tuttis* simply provide a frame” (ROEDER, 1994, p. 106).

no repertório da orquestra. Foi então que Carl Stamitz (1745-1801), filho de Johann Stamitz, evidenciou esses traços em seus concertos: “adotou um estilo homofônico pronunciado, usou consistentemente temas contrastantes e apresentou material novo em exposições individuais” (ROEDER, 1994, p. 108). Embora os primeiros movimentos de seus concertos ainda estejam na forma *ritornello* com 3 a 4 tuttis, o rondó foi efetivado como movimento final enquanto os movimentos intermediários mantiveram o caráter cantábile.

Simultaneamente, Paris também se tornara importante centro cultural francês e ficou reconhecida principalmente pela atividade teatral. Desta forma, as cenas dramáticas ficaram repletas de recitativos, coros e danças (balé), fato esse que permitiu a ópera francesa conter várias seções puramente instrumentais para acompanhar números vocais ou acomodar cenas de dança. Em contrapartida, a partir de 1725, foi criada uma série de concertos com o intuito de proporcionar entretenimento à população durante as estações do ano da igreja quando os teatros se mantinham fechados por motivos religiosos denominados de *Concert Spirituel*⁶⁷. Conforme essa série de concertos ganhava notoriedade e reconhecimento dos virtuosos viajantes, os artistas de fora trouxeram suas próprias músicas para apresentar na França, prolongando o período de realização da série a ponto de rivalizar com as performances feitas pelos teatros. Jean-Marie Leclair "l'aîné" (1697-1764) foi um dos compositores franceses mais importantes de concertos, especificamente de violino, e adicionou elementos franceses para integrar as formas italianas do concerto e da sonata (tal como referências às danças e ritmos franceses). Surgiu, ainda, na década de 1770, a sinfonia concertante, gênero esse que misturou elementos associados ao concerto solo, concerto grosso e a sinfonia. Com o intuito de recorrer ao gosto da sociedade parisiense, essas obras foram apresentadas nos concertos públicos, inclusive os *Concert Spirituel*, e apresentavam ritmos animados, orquestração variada, melodias graciosas e textura leve. Geralmente continham dois ou mais solistas inicialmente, porém com o passar do tempo esse número aumentou para três a quatro solistas sejam sopros e/ou cordas, no qual cada um deles apresenta o mesmo material temático. Basicamente, as primeiras peças estão na forma *ritornello*, porém foram substituídas gradualmente pela forma do concerto-sonata, embora não apresente desenvolvimento motivico contrastante quando comparado ao material temático de uma sinfonia. Realizadas em dois movimentos alegres, o último movimento fecha com um rondó, tema e variações ou

67 “A série, chamada de *Concerto Spirituel*, foi inicialmente construída em torno de uma oferta de música instrumental e música vocal, empregando textos latinos sagrados. Mas a orquestra logo se tornou a base dos concertos e, como tal, o *Concerto Spirituel* tornou-se o modelo para concertos orquestrais públicos em toda a Europa. Com o tempo, o cada vez mais popular *Concerto Spirituel* prolongou sua temporada ao ponto de a série rivalizar com as performances oferecidas pelos teatros” (ROEDER, 1994, p. 109, grifo do autor, tradução nossa).

minueto e trio.

Em paralelo a todo esse movimento, cidades ao norte da Alemanha como Dresden, Hamburgo e Berlim na corte de Frederico “O Grande” se tornaram os principais centros musicais do país. Desta forma, a partir do legado deixado por Johann Sebastian Bach, alguns de seus filhos seguiram também o caminho musical em solo germânico, cujo destaque daremos a Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), filho de Bach mais ativo ao norte do país e representante do estilo *empfindsamer Stil*⁶⁸ e Johann Christian Bach (1735-1782).

No que diz respeito aos concertos, C.P.E. Bach explorou basicamente peças para teclado (assim como seu pai, também eram fundamentados sobre os concertos italianos de violino), porém as partes solo se tornaram muito mais representativas. O compositor se ateve, em sua maioria, ao modelo de 4 seções *tutti* e 3 seções *solos*, apresentando temas mais longos e contrastantes, os quais eram separados por uma seção de transição em caráter modulatório⁶⁹. A primeira seção do solo, geralmente começa com uma versão da primeira frase ou tema do ritornelo. C.P.E. Bach favoreceu a subdominante menor como tonalidade contrastante em seus movimentos em modo menor e conforme a modulação é completada, o solista assume papel ainda mais dominante à medida que introduz novo material distinto.

No caso do *Concerto em Ré menor* (W. 23), há 5 seções de *tutti* e 4 seções de solo (ver figura 2.4): o Solo 3 é mais curto e exerce a função de uma continuação do material introduzido em Solo 2, retornando à tônica no final. O Tutti 4 reafirma o tema de abertura do ritornello e o instrumento solo (Solo 4) também é introduzido nesse trecho fechando a seção de “recapitulação” do material inicial de Solo 1. Segundo Roeder (1994, p. 116), “devido à brevidade da penúltima seção de *tutti* e à crescente alternância de *tutti* e solo na recapitulação subsequente do material da seção solo inicial, essas duas seções, Tutti 4 e Solo 4 (...) são frequentemente soldadas em uma única unidade”⁷⁰:

68 “The music of this newer “sensitive” or “sentimental” style of northern Germany is characterized by sigh motives, wide-ranging and often sudden dynamic changes, and chromaticism designed to express, more powerfully, deep emotional sentiment. Bach effectively used this style, with its intensity of expression and high degree of contrast, to blend elements of the old and new modes of musical expression.” (ROEDER, 1994, p. 113).

69 “Considerando essas novas características motivicas que o gênero concerto passou a apresentar com C.P.E.Bach, vale ressaltar que Georg Matthias Monn, em Viena, também utilizou ferramentas similares no que confere ao tratamento dos materiais temáticos: mantendo ainda a estrutura do *ritonello* em seus concertos, as segundas seções de solo dos primeiros movimentos também apresentaram caráter modulatório, exatamente como propôs C.P.E.Bach.” (ROEDER, 1994, p. 119, tradução nossa).

70 “(...) because of the shortness of the penultimate tutti section and the increased alternation of tutti and solo in the subsequent recapitulation of material from the initial solo section, these two sections, Tutti 4 and Solo 4 (...) are often welded into a single unit” (ROEDER, 1994, p. 116).

Section	Tutti 1	Solo 1	Tutti 2
Theme or material	A B C	A B D C virtuoso display (new figuration)	A C
Key	I	I IV	IV

Section	Solo 2 (concentration of virtuosity)	Tutti 3
Theme or material	A (Begins like Solo 1, continues with new figuration; orchestra supports with ritornello motives.)	A C
Key	movement to V	V

Section	Solo 3	Tutti 4 and Solo 4	Tutti 5
Theme or material	figuration light orch.	A B D E cadenza (Tutti 4 and Solo 4 integrated to form recapitulation.)	C
Key	to I	I	I

Figura 2.4 – Esquema formal do primeiro movimento do *Concerto em Ré menor, W. 23* de C.P.E.Bach (ROEDER, 1994, p. 117).

Johann Christian Bach, último filho de Bach, se mudou para Berlim em 1750, mas durante o período de 1754 a 1762 permaneceu na Itália, o qual foi fortemente influenciado pela música vocal italiana e se tornou famoso também no gênero da ópera séria. A partir de 1762, se fixou em Londres onde se consolidou como importante compositor da cidade e compôs a maioria de seus concertos. A notoriedade de Londres durante o século XVIII no âmbito musical se deu pela crescente indústria de publicação musical e, sobretudo, pelo trânsito de músicos estrangeiros (principalmente Itália e Alemanha) que visitavam a cidade por longos períodos ou acabavam se estabelecendo no local.

Os primeiros concertos de J.C.Bach, ainda em Berlim, apresentam características estilísticas do *Empfindsamkeit* bastante evidentes, os quais contém passagens em recitativo, ênfase nas tonalidades menores, além de intensos jogos expressivos. Porém, trabalhos posteriores indicaram um novo tratamento dos elementos composicionais na forma dos primeiros movimentos dos concertos.

Já os concertos posteriores, como alguns do Op. 1, apresentaram redução das seções de tutti, enquanto as seções solo foram expandidas em tamanho e importância. Assim, o primeiro solo passou a reafirmar o tema de abertura do ritornelo, porém ainda apresenta material novo no quinto grau. O tutti 3 tende a se fundir com o Solo 3, pois essa última seção foi projetada com o objetivo de ser uma grande seção rememorativa do início de volta na tônica (ver figura 2.6):

Section	Tutti 1	Solo 1	Tutti 2
Formal Division	Ritornello 1	Exposition	Ritornello 2
Material	A B C D E	A B F G (figuration)	A E
Key	I	I V	V

Section	Solo 2	Tutti 3 & Solo 3	Tutti 2
Formal Division	Development	Recapitulation	Ritornello 3
Material	Figuration	A A B G	E
Key	V x x x VI-I	I I	I

Figura 2.5 – Esquema formal do *Concerto para Teclado em Ré Maior Op. 1, n. 6* de J.C.Bach (ROEDER, 1994, p. 123).

O primeiro movimento de Op. 7, n. 5 em Mi bemol Maior apresenta ainda mais especificidades ao esquema formal: os tutti colocados entre Solo 2 e Solo 3 foram omitidos; o Solo 1 é muito parecido com Tutti 1, porém é introduzido um tema lírico novo na dominante tocado pelo instrumento solo sem acompanhamento orquestral; a exibição virtuosa se dá principalmente no Solo 2, porém figurações virtuosas também se apresentam no fechamento do Solo 1, sua passagem complementar na recapitulação de Solo 3 e as seções de transição entre as áreas temáticas (ver figura 2.7). Johann Christian Bach nos concertos Op. 13 (datados de 1777) realoca o Tutti 3 entre Solo 2 e Solo 3, servindo como uma “ponte” para iniciar a recapitulação. Assim, “esta seção *tutti* se funde com a recapitulação solo a seguir, que integra os principais temas das seções *tutti* e solo de abertura”⁷¹ (ROEDER, 1994, p. 126).

⁷¹ “(...) This tutti section merges with the following solo recapitulation, which integrates the major themes of both the opening tutti and solo sections” (ROEDER, 1994, p. 126).

Section	Tutti 1						
Formal Division	Ritornello 1						
Material (Motive)	Theme 1 A B	Transition C D E F	Theme 2 G H	Theme 3 I	Closing theme J K		
Key	I						

Section	Solo 1						
Formal Division	Exposition						
Material (Motive)	Theme 1 A' B'	Transition C' D' E'	Theme 4 LMNO (solo theme)	Theme 2 G H	Theme 3 I	Closing theme J	Cadenza
Key	I		V				

Section	Tutti 2		Solo 2	
Formal Division	Ritornello 2		Development	
Material (Motive)	Theme 3 I	Closing theme J	Various new figures in the solo, including one from the exposition. Figuration, more suitable for display, is preferred to thematic material. Concludes with space for cadenza.	
Key	V		V x x x x V	

Section	Solo 3 (Note no tutti between S2 and S3.)						
Formal Division	Recapitulation						
Material (Motive)	Theme 1 A' B'	Transition C'	(New solo figure-x)	Theme 2 GH	Theme 3 I	Closing theme J	Cadenza
Key	I						

Section	Tutti 3						
Formal Division	Ritornello 3 (identical to the end of R1)						
Material (Motive)	Theme 3 I	Closing theme J K					
Key	I						

Figura 2.6 – Esquema formal do primeiro movimento do *Concerto para Teclado em Mi b Maior, Op. 7, n. 5* de J.C.Bach (ROEDER, 1994, p. 125).

No que diz respeito às composições de Joseph Haydn (1732-1809), embora seja contemporâneo de Mozart e em determinado momento as características de um influenciaram o outro, Haydn não propôs grandes transformações quanto à forma do concerto. Enquanto Mozart focou em temas contrastantes e diferentes em suas obras, Haydn explorou muito mais o desenvolvimento engenhoso, intrincado e extensivo do material temático, associado à

vitalidade rítmica, ou seja, suas obras se aproximam muito mais à textura camerística. Seus concertos foram compostos em um grupo de trabalhos iniciais e depois durante as décadas de 1780 e 1790.

O popular *Concerto para teclado D Major, Hob. XVIII:11* tange a forma do concerto-sonata, em que o solo repete o ritornelo de abertura com pequenas modificações. Os três concertos para violino foram possivelmente construídos para uma orquestra de cordas de quatro partes com baixo contínuo e apresentam poucas inovações, cujas frases são mais curtas e repetidas e o solista é pouco ativo no desenvolvimento dos temas. Já o *Concerto para Violoncelo em Ré Maior* e o *Concerto para Trompete*, uma de suas últimas obras, também se modela a partir da forma concerto-sonata, em que a orquestra afirma temas principais na tônica e dominante e o solista os reafirma posteriormente sozinho.

Desde muito jovem, Leopold Mozart estimulou e acompanhou seu filho em viagens para diversas cidades da Europa com o intuito de mostrar as composições e o talento do jovem compositor. Com essas viagens, Mozart (1756-1791) teve contato com os diversos estilos musicais presentes no século, fazendo com que tivesse domínio deles e, posteriormente, trabalhasse em suas obras. As primeiras investidas de Mozart com a escrita do gênero concerto começaram com adaptações de movimentos de sonata de teclado de outros compositores que tivera contato, em que inseria ritornelos orquestrais e acompanhamentos, convertendo-os desta forma em movimentos de concerto⁷².

Seu primeiro concerto escrito, propriamente, é o *Concerto para teclado em Ré Maior K. 175*, o qual é marcado pelo uso de uma grande orquestra (adição de tímpanos e trompetes), linhas melódicas bastante líricas e apresenta características formais bastante comuns ao que já havia sendo escrito na época. Em seguida, a próxima composição em estilo concerto é o *Concertone in C Major (K. 190/186E)* com utilização de dois violinos e trechos solo para oboé e violoncelo; “Mozart parecia mais interessado em efeitos colorísticos, emparelhando instrumentos solo de maneiras incomuns”⁷³ (ROEDER, 1994, p. 135). O nome dessa obra, possivelmente, foi dado pelo fato de ser um “concerto grande”, ou seja, uma peça que indica a presença de vários solistas.

Quatro dias depois de escrever o Concertone, Mozart escreveu o *Concerto para Fagote em Sib Maior, K. 191*, datado de 4 de junho de 1774. Por ser um instrumento incomum, o compositor provavelmente se inspirou nos concertos e demais obras de Johann

⁷² Cf. ROEDER, 1994, p. 132-133.

⁷³ “Mozart seemed more interested in coloristic effects, pairing solo instruments in unusual ways” (ROEDER, 1994, p. 135).

Christian Bach, no qual utiliza o fagote de maneira especial. Composto por dois oboés, duas trompas e cordas, os instrumentos são usados para justapor solista e orquestra. A frase de abertura do segundo movimento dessa obra é a mesma ideia da encontrada na abertura do movimento lento do *Concerto para Violino em Sib Maior, K. 207*, cuja melodia será encontrada na cavatina do conde no Ato II de *As Bodas de Figaro*.

Em abril de 1775, Mozart escreveu seus cinco concertos para violino, sendo o primeiro deles realizado no dia de sua visita ao arquiduque Franz de Salzburgo. No que diz respeito a forma musical, tais peças podem ser encaixadas na forma sonata, porém segundo Roeder, é difícil estipular características gerais para esses concertos, já que contêm pequenos fragmentos e misturas de diversos estilos das regiões europeias (trataremos detalhadamente sobre os cinco concertos no capítulo 3):

Ele [Mozart] deve ter sido exposto ao concerto de violino na Itália, e a técnica do violino, baseada em um estilo leve e melódico semelhante ao dos italianos, pode ter derivado de seu tempo passado lá. Mas os concertos de violino também contêm elementos de brilho francês, graciosidade e a forma favorecida pelos franceses do *rondeau* de encerramento, além de uma propensão para incorporar música folclórica derivada da Austro-Húngara⁷⁴ (ROEDER, 1994, p. 136, tradução nossa).

Em 1776 Mozart finalmente se volta para os concertos para piano (K. 238, K. 246 e K. 242), entretanto essas três peças não apresentam notáveis transformações ou especificidades. A obra K. 241, composta em 1777, é uma das primeiras evidências de sua escrita madura no gênero concerto, em que os movimentos são maiores e com maior diversidade de materiais e a orquestra exerce a função de um papel mais sinfônico. A reentrada do solista na exposição é realizada pela introdução de um material totalmente novo e em um lugar inesperado, o qual foi preparado por cadências da orquestra que introduziram o piano no meio dela a partir de um trinado. A orquestra é silenciada e o piano não reafirma o tema de abertura esperado, tocando um tema completamente novo que não aparece mais no decorrer da obra. Mozart lança mão desse artifício justamente para salientar e ressaltar a presença de um novo material e seção, já que desta forma o material introdutório não soaria apenas como mera repetição do ritornello orquestral. Depois da cadência, o esperado seria se concluir o movimento com a orquestra, porém Mozart finaliza a peça apenas com o piano.

Em outubro de 1777, Mozart viaja para Mannheim e lá escreveu dois concertos para

74 “He must have been exposed to the violin concerto in Italy, and the violin technique, based on a light, melodic style similar to that of the Italians, may have derived from his time spent there. But the violin concertos also contain elements of French brilliance, gracefulness, and the French-favored form of the closing *rondeau*, in addition to a penchant to incorporate folk music deriving from Austro-Hungarian tradition” (ROEDER, 1994, p. 136).

flauta (K. 313 e K. 314), no qual “K. 314 é um trabalho muito mais leve que K. 313 e tem fortes referências melódicas e rítmicas ao mundo da ópera bufa”⁷⁵ (ROEDER, 1994, p. 143). O Andante de K. 314 é, no entanto, uma rememoração das passagens de flauta escritas para o personagem Tamino em *A Flauta Mágica*. No período em que esteve em Viena entre 1781 a 1791, o compositor compôs seis concertos para trompa, porém apenas três deles encontram-se completos (K. 417, K. 447 e K. 495).

Ainda em sua estadia em Viena, Mozart escreveu 17 concertos para piano e orquestra e no final de 1782, três de seus concertos foram compostos com o intuito de serem vendidos por assinatura (prática comum da época), ou seja, qualquer pessoa do mercado (nobre ou gente comum) poderia adquirir suas obras⁷⁶. Assim, estava totalmente consciente de que suas obras deveriam ser adaptadas ao público: as partes solo não poderiam ser muito difíceis de tocar, já que as obras deveriam ser adaptadas para o uso em casa e também numa sala de concertos. Desta forma, a orquestra também sofreu adaptações, a qual poderia ser facilmente substituída por um quarteto de cordas ou demais grupos instrumentais. Como prova disso, Mozart descreve essas obras a seu pai em uma carta datada de 28 de dezembro de 1782:

Esses concertos são um meio feliz entre o que é muito fácil e muito difícil; são brilhantes, agradáveis ao ouvido e naturais, sem serem insípidos. Há passagens aqui e ali das quais só conhecedores podem obter satisfação; mas essas passagens são escritas de tal maneira que os menos instruídos não podem deixar de ficar satisfeitos, embora sem saber por que⁷⁷ (ROEDER, 1994, p. 153, tradução nossa).

O segundo movimento de *K. 414 em Lá Maior* (Andante em Ré maior), tem como tema principal uma citação de abertura de ópera *La Calamità dei cuori* de Johann Christian Bach, evidenciando mais uma vez que Mozart estava o tempo todo buscando inspirações da música de ópera para a música instrumental. A partir de 1784, Mozart começou a escrever seus concertos para piano, os quais denotam a forma madura de sua escrita para o concerto e são considerados como uma conquista importante para toda a história desse gênero musical.

75 “(...) K. 314 is a much lighter work than K. 313 and has strong melodic and rhythmic references to the world of *opera buffa*” (ROEDER, 1994, p. 143).

76 “Em Viena e nas terras de língua alemã, o antigo Hauskapelle (house ensemble) foi abandonado e os músicos tiveram que construir carreiras em uma nascente economia independente. Isso inevitavelmente envolveu a compilação de uma receita de ensino e turismo, comissões privadas e concertismo privado nos salões e nos concertos beneficentes. O novo sistema significava que a reputação ganhava maior saliência - para viver e ter trabalho suficiente, um músico tinha que se tornar conhecido” (DeNORA, 2005, p. 24, tradução nossa).

77 “These concertos are a happy medium between what is too easy and too difficult; they are brilliant, pleasing to the ear, and natural, without being vapid. There are passages here and there from which connoisseurs alone can derive satisfaction; but these passages are written in such a way that the less learned cannot fail to be pleased, though without knowing why”. (ROEDER, 1994, p. 153).

Como o público vienense tinha um gosto musical sofisticado, Mozart sintetizou de maneira extraordinária as diversas influências estilísticas que sofreu no decorrer dos anos: o contraponto, agora, aparece como uma técnica composicional muito mais centralizada; uso dos cromatismos para criar maior dramaticidade; solo e orquestra são aumentados, mas de uma maneira que forme um todo orgânico; maior uso dos instrumentos de sopro, utilizados como abertura da obra; concertos escritos em tonalidade menor (em K. 451, acrescenta trompetes e tímpanos, instrumentos frequentemente associados à tonalidade de Ré maior, os quais realçam o caráter marcial do ritornelo de abertura)⁷⁸. O *Concerto para Clarinete* foi uma de suas últimas obras, no qual explorou com maestria o uso do instrumento de acordo com suas diferentes coloraturas sonoras.

Seus concertos para piano foram seu ápice composicional, tornando-os como exemplo de sua forma madura do gênero. A estrutura estabelecida é construída a partir de 4 tuttis e 3 solos. Vejamos então as características de cada uma dessas seções.

O Tutti 1 apresenta caráter multitemático, separados por um primeiro grupo temático bem marcante, seguido por uma transição, segundo grupo temático (na maioria das vezes de caráter lírico) e material cadencial estabelecido na tônica. O Solo 1 é iniciado com um breve fragmento floreado antes de declarar o tema principal do ritornelo, porém segue a mesma cronologia de uma exposição de sonata em que os temas do ritornelo são reafirmados. O primeiro trecho realmente evidenciado pelo solista ocorre na transição, em que modula para a dominante e em seguida introduz um material totalmente novo (segundo grupo temático) que se torna característica exclusiva do instrumento solo. A seção de fechamento é caracterizada por figurações rápidas, geralmente concluídas por um trinado que anuncia a reentrada da orquestra com seu breve ritornelo central, composto por fragmentos do ritornelo de abertura. O Tutti 2 permanece na dominante e encerra o ciclo da exposição. O Solo 2 caracteriza a seção de desenvolvimento e apresenta caráter modulatório; é caracterizado por sequências de figuração ou materiais motivicos às vezes não ouvidos anteriormente. A orquestra desempenha um papel mais ativo nessa seção, em que o diálogo entre as duas partes integra as duas forças de contraste; o trecho final dessa seção leva à reentrada do material temático de abertura do movimento na tônica. Já o Tutti 3 embutido com o Solo 3 (Ritornello 3 + Recapitulação) funciona como uma recapitulação de todo o material temático da abertura do ritornelo e exposição do solista, no qual a orquestra geralmente inicia a seção, porém o solista se junta em seguida. Por fim, o Tutti 4 é mais curto e leva à cadência do solista.

⁷⁸ Cf. ROEDER, 1994, p. 154-157.

Section	Orchestra (or Tutti)				
Formal Division	Ritornello 1				
Thematic Content	1st theme group A B C	Transition	2nd theme group D E	Closing theme group F G	
Key	I				

Section	Solo 1				
Formal Division	Exposition				
Thematic Content	(Solo entry)	1st theme group A B	Transition figuration	2nd theme group X D E	Closing section: much virtuososo figuration
Key	I			V	

Section	Orchestra	Solo 2		
Formal Division	Ritornello 2	Development		
Thematic Content	often cl. th.	Main bravura section; much figuration		
Key	V	x x x		V

Section	Tutti 3—Solo 3 (usually begun by orchestra, soloist joins)				
Formal Division	Recapitulation				
Thematic Content	1st theme group A B C	Transition figuration	2nd theme group D E (X possible)	Closing section figuration (possibly F G)	
Key	I				

Section	Tutti 4				
Formal Division	Final Ritornello				
Thematic Content	Short, interrupted by solo cadenza (after a $1 \frac{5}{4}$ chord in orchestra). The soloist does not play after the cadenza.				
Key	I				

Figura 2.7 – Esquema formal típico dos primeiros movimentos concerto-sonata maduros de Mozart (ROEDER, 1994, p. 130).

PARTE III

OS CONCERTOS PARA VIOLINO DE MOZART: ANÁLISE DOS PRIMEIROS MOVIMENTOS

3 OS CONCERTOS PARA VIOLINO DE MOZART: ANÁLISE DOS PRIMEIROS MOVIMENTOS

Aplicando os conceitos da Teoria das Tópicas respaldadas pelas análises harmônicas e formais, analisaremos os cinco primeiros movimentos⁷⁹ dos concertos para violino de Mozart com o intuito de identificar como o compositor trabalhou o uso dos estilos nessas obras e quais estratégias composicionais utilizou para constituir o processo discursivo. Escritos em 1775 (K. 207 em 14 de abril de 1775; K. 211 em 14 de junho de 1775; K. 216 em 12 de setembro de 1775; K. 218 em outubro de 1775 e K. 219 em 20 de dezembro de 1775)⁸⁰, os concertos para violino de Mozart fazem parte de sua fase juvenil como compositor, no qual todos contêm três movimentos e apresentam a instrumentação padrão de dois oboés, duas trompas e cordas.

A maioria dos autores consideram os concertos para violino de Mozart com pouca significância no que se refere ao seu processo composicional e discursivo. Como é nos concertos para piano que o compositor explora o máximo da forma do gênero, as obras para violino são consideradas como transicionais, ou seja, apresentam resquícios da forma ritornello associadas a alguns elementos da forma sonata. Por isso, os concertos para violino são sempre considerados como “arcaicos”. Entretanto, seriam os concertos para violino tão “obsoletos” assim no que diz respeito ao seu processo de construção formal? Já denotariam eles indícios do que viria a ser a nova forma madura de concerto de Mozart? Para responder e verificar a essas perguntas, vejamos as análises tópicas e harmônico-formais que seguem abaixo dos cinco primeiros movimentos dos concertos para violino do compositor.

3.1 CONCERTO PARA VIOLINO N. 1 EM SI $\flat$ MAIOR, K. 207

Composto por 4 seções *tutti* e 3 seções *solo*, o que se nota nessa obra com relação ao seu aspecto formal é que podemos identificar claramente as estruturas e seções da forma sonata, porém intermediadas por estruturas que denotam vestígios formais antigos típicos de Johann Christian Bach: o primeiro movimento da peça composto pela exposição tocada pela

⁷⁹ Analisamos apenas os primeiros movimentos dos concertos, pois os consideramos como *intermezzi* das óperas, ou seja, de acordo com o *The Concise Oxford Dictionary of Opera* (1996), “um *intermezzo* orquestral pode ser virtualmente um poema em miniatura, talvez denotando a passagem do tempo (...) ou descrevendo ou resumindo eventos entre cenas” (WARRACK; WEST, 1992, p. 244, tradução nossa). Desta forma, encontramos nos primeiros movimentos dos concertos para violino de Mozart os principais eventos musicais que nortearão o processo composicional dos demais movimentos da peça e trarão unidade à obra como um todo.

⁸⁰ Cf. ROEDER, 1994, p. 136.

orquestra seguida da exposição do solista, cujos materiais iniciais são idênticos nas duas seções; fragmentos de ritornelos orquestrais fecham cada seção e assumem a função de integração entre solista e orquestra; os trechos solistas são melódicos e bastante contrastantes com a orquestra que faz, na maioria das vezes, acompanhamento orquestral.

Desta forma, analisaremos este movimento a partir de uma perspectiva híbrida (sonata + *ritornello*). Nesse sentido, o consideraremos uma obra de transição, pois está baseado nas estruturas da forma sonata, porém intermediadas pelos ritornelos orquestrais em cada fechamento de seção. Assim, de acordo com a estrutura formal, dividiremos este primeiro movimento nas seguintes seções: exposição da orquestra; exposição do solista com 1º tema, transição, 2º tema e tema de fechamento; desenvolvimento e recapitulação.

Seções	Exp. Orquestral	Exp. Solista				Desenvolvimento	Recap.	Cadência	Coda
		1º tema	Transição	2º tema	T. Fech.				
Comp.	01 a 24	25 a 31	32 a 48	49 a 54	55 a 74	75 a 107	108 a 171	171	172 a 181

Tabela 3.1 – Quadro analítico formal do primeiro movimento do *Concerto para Violino n. 1 em Sib Maior, K. 207*.

No quesito da retórica tópica, Mozart utiliza sobretudo as tópicas militar⁸¹ e pastoral⁸² (nesse caso, a pastoral se caracteriza pela melodia cantábile). Como explica Monelle, o cantábile passa a se associar ao militar como elemento que remete à pompa e ao caráter

81 De acordo com Raymond Monelle, em seu livro *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (2006), cada estilo musical possui um significante e significação característicos. O significante do estilo militar é caracterizado por dois aspectos: a marcha e a chamada de trompetes. Já a significação desse tema é ligada ao eufórico, viril, heroico, aventureiro e elucidado a ações nobres e corajosas. Parâmetros musicais específicos são responsáveis por compor a tópica militar, os quais podemos citar: conglomeração do uso de tonalidades maiores (Dó Maior, Ré Maior, Mi Maior, Sib Maior), figuração rítmica pontuada, métrica *alla breve* ou 2/4, instrumentação com trompetes e tímpanos, entre outras atribuições. Outra característica comum a este estilo é a presença de um trecho uníssono escrito como fanfarra antes de uma melodia principal. Tal procedimento era utilizado como um sinal de comando, ou seja, a infantaria seria movida através desse sinal e com isso seria determinado a velocidade do passo de marcha (MONELLE, 2006, p. 122).

82 Já o pastoralismo é um dos elementos mais antigos notados na história da música, o qual se encontrou presente desde às canções pastorais da antiguidade até representados nas obras de Strauss e Debussy. Autores como Monelle (2006) e Hatten (1994) descrevem quais são as principais características musicais que compõem uma tópica pastoral. Quanto ao seu caráter, por essa tópica estar associada aos habitantes do campo singelos, em sua maioria, o objetivo dessa tópica é o de evocar simplicidade, pureza e felicidade. Monelle (2006) afirma que como um dos signos da música pastoral é o *volkslied* (música do povo)/country folk, a música pastoral deveria ser simples para que fosse de entendimento de todos. Assim, as melodias pastorais não apresentam grandes saltos e são geralmente guiadas por graus conjuntos; a harmonia é simples, basicamente circundadas por tônica e dominante, vinculadas a cadências simples; o ritmo basicamente se encontra em compasso composto (6/8 ou 12/8), juntamente com as notas pontuadas. Temos ainda que o pedal na dominante é importante elemento de caracterização, pois como ao longo do tempo a imagem campestre foi remetida, principalmente, por variados tipos de gaitas de foles, temos que “os pontos do pedal, evocando o som da gaita rústica, persistiram em todo tipo de nuance pastoral.” (MONELLE, 2006, p. 227). Hatten, ainda, adiciona os seguintes elementos como caracterização da tópica pastoril: acompanhamento em forma de ondas; terças paralelas e apoggiaturas consonantes e modo maior com dinâmicas amenas.

heroico, indicando a reflexão ou a nobreza que traz o ato militar⁸³ (MONELLE, 2006, p. 131). Esses dois elementos expressivos ora se contrapõem ou se fundem dentro de uma mesma frase durante todo o percurso do primeiro movimento da peça. Desta forma, temos que no início da exposição orquestral encontramos a presença de quatro materiais principais: o primeiro, de característica militar, configurado principalmente pelo ritmo enfático em cada início de tempo; o segundo de característica cantábile; o terceiro, derivado do primeiro material, configura uma fanfarra militar que é gerada pelo uso das notas pontuadas e triádicas; e o quarto material, derivado do segundo, também de caráter cantábile:

1º material

83 Importante salientar que o militar assume diferentes posturas e características ao longo dos anos: até a última década do século XVIII, nem todas as marchas eram necessariamente militares e relacionadas à infantaria, já que havia aquelas tocadas por bandas civis, as quais tinham a função de acompanhar ocasiões do Estado, como entradas em cidades e proclamações. A marcha militar como representação de heroísmo, virilidade e vitória é uma característica moderna (MONELLE, 2006, p. 113). Após o marco da Revolução Francesa, as bandas além de tocarem em desfiles e ocasiões sociais, passaram a se apresentar em concertos públicos, ruas, parques e praças. A partir disso, o significado do militar se transformou e se tornou “um meio de invocar o mito cultural do esplendor militar, além de meramente uma parte da vida militar” (MONELLE, 2006, p. 122). Desta forma o aspecto prático dos militares representados através da música pode até se dissolver, porém a banda agora poderia evocar um exército “imaginário”. É sob essa última perspectiva que utilizaremos o termo militar na dissertação em questão, ou seja, o militar como representação sonora de heroísmo, virilidade e magnitude (muitas vezes remetidos a atos nobres, a própria nobreza e ações corajosas).

Ob.
Cor. D
Vno.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.

2° material

Ob.
Cor. D
Vno.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.

3° material

Ob.
Cor. D
Vno.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.

The musical score is written for a symphony orchestra. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) introduces the '2° material' (second material). The second system (measures 5-8) continues the '2° material'. The third system (measures 9-12) introduces the '3° material' (third material). The instruments are: Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. D), Violin (Vno.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *tr* (trill). The '2° material' is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The '3° material' features a more complex rhythmic pattern with trills and sixteenth notes.

The musical score for Figure 3.1 shows the orchestral exposition of four materials. The instruments listed are Oboe (Ob.), Cor. D., Violino (Vno.), Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The 4th material is highlighted. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Figura 3.1 – Materiais presentes na exposição orquestral.

Finalizada a seção com a exposição desses 4 materiais principais, temos a entrada do Solo 1 (exposição do solista) com a retomada dos elementos já introduzidos pela orquestra na exposição orquestral, no qual o 1º tema se configura pela tónica militar principalmente por conta do ritmo enfático (marcha) em cada início de tempo:

The musical score for Figure 3.2 shows the 1st theme in military style. The instruments listed are Violino (Violino) and Violoncello (Vno.). The 1st theme is highlighted. Dynamics include *f* (forte).

Figura 3.2 - 1º tema em tónica militar (compasso n. 25-30).

Para Caplin, o ritornelo de abertura se assemelha muito a uma exposição em forma sonata, entretanto o que os difere é que o ritornelo não apresenta conflito tonal entre as tonalidades originais e subordinadas, permanecendo inteiramente em sua tonalidade original. Assim, “a parte de solo pode ter a oportunidade de produzir um dos principais eventos tonais da obra, ou seja, o estabelecimento da tonalidade subordinada” (CAPLIN, 1998, p. 244). Considerando essa perspectiva, durante os compassos n. 32 a n. 48, inicia-se o processo modulatório de Si $\flat$ Maior $\rightarrow$ Fá Maior, o qual denominaremos de transição. Essa seção é iniciada por um trecho cantábile novo, porém derivado dos demais elementos cantáveis já apresentados na exposição orquestral. No compasso n. 49 há a introdução do 2º tema na tonalidade de Fá Maior sobre a tópica pastoral, caracterizado sobretudo pelo uso das tercinas e da melodia cantábile:

The musical score shows the orchestral texture from measure 32 to 48. The Oboe and Horns in D are silent. The Violino principale part begins with a triplet figure in measure 34. The Violino I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *f* and *p*. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello e Contrabasso part plays a simple eighth-note accompaniment, also with *f* and *p* dynamics. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is common time (C).

The image shows a musical score for measures 49-54. The staves are arranged vertically: Ob. (Oboe), Tr. D (Trumpet D), Vno. (Violino), Vno. I (Violino I), Vno. II (Violino II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Vno. staff has a trill (tr) marking. The Vno. I and Vno. II staves have dynamics f, p, and f. The Vla. and Vc. staves have dynamics f and p. The Vc. staff has a trill (tr) marking.

Figura 3.3 – 2º tema em tónica pastoral/cantábile (compasso n. 49-54).

Por fim, o tema de fechamento se apresenta em estilo brilhante, o qual é caracterizado pelas figurações rápidas e sequenciais de semicolcheias, justamente com o intuito de demonstrar virtuosidade do instrumentista com o encerramento da seção e se mantém na tonalidade de Fá Maior:

O clímax rítmico e dinâmico da exposição é normalmente alcançado durante a expansão da dominante cadencial final, na qual os valores duradouros mais curtos culminam no "trinado cadencial", o sinal convencional para o encerramento da exposição individual. Além de seus papéis normais no afrouxamento da estrutura, o uso de seqüências estendidas e progressões cadenciadas expandidas abrem espaço estrutural considerável para o solista mostrar suas habilidades virtuosas. Esses lugares na forma geralmente são preenchidos com trabalhos de passagem figuracional que exploram as escalas extremas do instrumento e mostram a técnica do artista (CAPLIN, p. 247).

A partir do compasso n. 66, elementos militares como as figuras pontuadas e melodias triádicas são retomados com o intuito de estabelecer a fanfarra que funciona como rememoração do tema militar característico do início. Esses elementos de encerramento são os fragmentos de ritornelos, cuja função é a finalizar determinada seção e reforçar o caráter majestoso e imponente do militar, associado à nobreza que o gênero concerto significava.

Figura 3.4 – Trecho de ritornello orquestral em tónica militar (compasso n. 66 a n. 74).

Na entrada do Solo 2 (compasso n. 75), temos o que configura a seção do desenvolvimento na tónica de *tempesta*. De acordo com McClelland (2014, p. 282), a *tempesta* é caracterizada pelo caráter agitado, declamatório e tempestuoso; modulações incomuns, principalmente em menores; progressões harmônicas surpresas e cromáticas; baixo cromático ou com notas repetidas, pedais e ostinatos; uso de escalas ascendentes e descendentes; efeitos de tremolo, entre outras características. Eis que nessa seção especificamente iniciam-se as modulações intensas e frequentes, cujo material melódico é derivado do trecho pastoral/cantábile caracterizado pelas tercinas.

Figura 3.5 – Trecho parcial da seção de desenvolvimento (compasso n. 75-86).

Na entrada do Solo 3 a recapitulação é iniciada e todos os elementos já expostos inicialmente são retomados igualmente nessa seção. Porém, agora o 2º tema que antes estava modulado para o V grau na exposição, agora na recapitulação aparece na tonalidade original de Si bemol Maior. Caplin aponta que a recapitulação de um concerto cumpre algumas das mesmas funções básicas da recapitulação de sonata, ou seja, tem a função de “projetar um retorno em larga escala e resolver o dramático conflito de tonalidades criado pela exposição (e prolongado pelo desenvolvimento)”⁸⁴ (CAPLIN, 1998, p. 249). Por fim, antes da última entrada de Tutti 4, é realizado a cadência pelo solista, a qual segue com a “coda” (Tutti 4) em fechamento puramente militar.

Assim, podemos expressar esse primeiro movimento do concerto a partir das seguintes características formais e tópicas:

84 “(...) to project a large-scale *return* and to resolve the dramatic conflict of tonalities created by the exposition (and prolonged by the development)” (CAPLIN, 1998, p. 249).

Forma	Sonata								
Seções	Exposição					Desenvolvimento	Recapitulação	Cadência	Coda
	1º tema	Transição	2º tema	Tema de Fechamento					
Comp.	01 a 24	25 a 31	32 a 48	49 a 54	55 a 74	75 a 107	108 a 171	171	172 a 181
Tonalidade	Sib Maior	Sib Maior -> Fá Maior	Fá Maior			Modulações variadas	Si b Maior		
Tópicas	Militar	Cantábile	Pastoral (Cantábile)	Estilo brilhante + Fechamento Militar		Tempesta	Militar + Pastoral	-	Militar

Tabela 3.2 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do *Concerto para Violino n. 1 em SibMaior, K. 207*.

3.2 CONCERTO PARA VIOLINO N. 2 EM RÉ MAIOR, K. 211

Também composto por 4 seções *tutti* e 3 solo, esse movimento do concerto apresenta o seguinte panorama geral quanto a sua forma:

Seções	Exp. Orquestral	Exp. Solista				Desenvolvimento	Recap.	Cadência	Coda
		1º tema	Transição	2º tema	T. Fech.				
Comp.	01 a 21	22 a 30	31 a 39	40 a 47	48 a 62	63 a 82	83 a 118	118	119 a 126

Tabela 3.3 – Quadro analítico formal do primeiro movimento do *Concerto para Violino n. 2 em Ré Maior, K. 211*.

Construído sobre a ideia de três materiais principais que se encontram a princípio todos revelados na exposição da orquestra, essa tríade de elementos será responsável por formar o jogo tópico utilizado pelo compositor: o 1º material possui caráter militar imbricado com elemento pastoral; 2º material na tópica pastoral e 3º material como material de fechamento em tópica militar (*ritornello*) sobreposto com elementos de cromatismos.

O 1º material é caracterizado pela tópica militar por se apresentar na tonalidade em Ré Maior; conter figuras tríadicas ascendentes, caracterizando a fanfarra (chamada de trompete); exibir a métrica em ritmos marcados de 4 semínimas caracterizando a marcha militar e, sobretudo, pela utilização das figuras pontuadas. Porém, ainda como parte desse tema, há um elemento fundamental para delimitar e assumir a miscelânea de estilos dentro dessa única frase: as *tercinas* como caracterização da tópica pastoral.

Já no 2º material da exposição orquestral, observa-se a tópica pastoral, cuja característica fundamental se comprova pelo uso do pedal na dominante nas trompas (compasso n. 9-12), porém a figuração rítmica principal deste trecho apresenta ritmo deslocado, fato esse que remete a um elemento bufo de ópera, já que a pastoral não se encontra ritmicamente localizada de acordo com seu padrão tópico específico. Por fim, o 3º material, em tópica militar, especialmente caracterizada pelas fanfarras exerce a função de *ritornello* e finaliza essa primeira sessão:

1º material

Violino

Vno.

2º material

Vno.

Vno.

Vno.

Vno.

3º material

Vno.

Figura 3.6 - Materiais presentes na exposição orquestral.

Depois disso, a exposição do solista tem seguimento com a apresentação do 1º tema em tópica militar com adição de elementos pastoris:

Solo

Violino

Vno.

Vno.

Vno.

Figura 3.7 – 1º tema em tópica militar + pastoral (compasso n. 22-24).

A partir do compasso n. 30 é iniciado o processo modulatório de Ré Maior → Lá Maior (caracterizando a seção de transição) e o 2º tema (ver figura 3.8) aparecerá em seguida modulado para a dominante (Lá Maior):

The musical score for Figure 3.8 is presented in two systems. The first system includes staves for Oboe, Corni in D, Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabasso. The second system includes staves for Ob., Co. D, Vno., Vno. I, Vno. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Vno. I part has a trill marked 'tr'.

Figura 3.8 - 2º tema em tónica pastoral (compasso n. 40-47).

Como finalização da seção, tem-se o tema de fechamento tocado por toda a orquestra mantendo a figuração de tercinas e cromatismos ascendentes adicionados as figuras pontuadas (remetendo à tónica militar) e baseados no terceiro material descrito anteriormente funcionando como o ritornelo da seção:

Figura 3.9 – Trecho de ritornello orquestral (compasso n. 53-57).

O desenvolvimento, diferentemente do *Concerto n. 1*, se inicia no meio da frase anterior e apenas seis depois compassos é iniciado o processo modulatório propriamente intenso característico dessa seção formal. O trecho se apresenta sobre a tópica de *tempesta*, a qual se caracteriza pelos cromatismos e modulações para tonalidades menores:

Figura 3.10 – Trecho parcial da seção de desenvolvimento (compasso n. 69-78).

Na parte de Solo 3, inicia-se a recapitulação, repetindo todos os materiais da exposição, porém agora com o 2º tema tocado na tonalidade principal de Ré Maior. Posteriormente, segue a cadência do solista, finalizado por uma coda, onde todos os instrumentos da orquestra tocam juntos em figuração militar.

Forma	Sonata								
Seções	Exposição					Desenvolvimento	Recapitulação	Cadência	Coda
		1º tema	Transição	2º tema	Tema de Fechamento				
Comp.	01 a 21	22 a 30	31 a 39	40 a 47	48 a 62	63 a 82	83 a 118	118	119 a 126
Tonalidade	Ré Maior		Ré Maior -> Lá Maior		Lá Maior	Modulações variadas	Ré Maior		
Tópicas	Militar + Pastoral		Cantábile + Estilo brilhante	Pastoral (Cantábile)	Estilo brilhante + Fechamento Militar	Tempesta	Militar + Pastoral	-	Militar

Tabela 3.4 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do Concerto para Violino, n. 2 em Ré Maior, K. 211.

3.3 CONCERTO PARA VIOLINO N. 3 EM SOL MAIOR, K. 216

Com relação ao caráter da peça, o primeiro movimento deste concerto é baseado na oposição entre dois afetos relacionados: militar e cantábile (com caráter reflexivo). No que se refere às suas seções formais, temos:

Seções	Exp. Orquestral	Exp. Solista				Desenvolvimento	Recap.	Cadência	Coda
		1º tema	Transição	2º tema	T. Fech.				
Comp.	01 a 37	38 a 47	51 a 73	74 a 81	82 a 110	111 a 155	156 a 216	216	217 a 226

Tabela 3.5 – Quadro analítico formal do primeiro movimento do *Concerto para Violino n. 3 em Sol Maior*, K. 216.

A exposição orquestral é construída por dois materiais principais: o primeiro de característica militar, juntamente com fanfarra; enquanto o segundo remete a um cantábile realizada por uma chamada de trompa. Esses dois elementos serão a base para o 1º tema e 2º tema que segue na exposição do solista adiante. Desta forma, temos que o 1º tema principal do *tutti* se trata de um material puramente militar com elementos de fanfarra, remetendo ao caráter majestoso:

Figura 3.11 – 1º tema em tópica militar na exposição orquestral (compasso n. 01-10).

Posteriormente, esse tema reaparece no decorrer da peça de forma fragmentada como pequenos *ritornellos* (de características marciais), os quais exercem a função de “fechamento” de frase. O 2º tema principal (ver figura 3.12) do *tutti* é tocado por oboés e trompas e apresenta caráter reflexivo em perspectiva cantábile, cujo elemento será a base para os demais temas cantábiles seguintes no decorrer da peça. Além disso, tal tema explora duas características do militar: o toque de sino (encontrado nos dois primeiros compassos), enquanto os dois últimos compassos exercem a função de uma chamada de trompete (chamada de caça). Em outras palavras, Mozart continua a explorar as possibilidades e variantes dentro do universo tópico militar:

Figura 3.12 – 2º tema presente em cantábile na exposição orquestral (compasso n. 19-22).

O primeiro trecho cantábile (ver figura 3.13) é tocado pelo violino solista e recorre ao afeto de nobreza (pompa). É um tema, ademais tratado como ária italiana, explorando um estilo brilhante, como será recorrente nesse afeto, no decorrer da peça. O segundo trecho cantábile ocorre no início do desenvolvimento (ver figura 3.14) e é derivado do segundo tema principal, embora apareça tratado como uma passagem que altera momentos de *ombra* com gestos típicos de *tempesta*.

McClelland (2014) define algumas das características principais do estilo *ombra* e *tempesta*. O autor determina que o *ombra* apresenta andamento lento ou moderado, acompanhado de harmonia cromática e escrito em tonalidades em bemol (sobretudo menores), as quais podem conter modulações “inesperadas”. Além disso, contém agitação rítmica, que pode ser expressa por figuração de escalas ascendentes e descendentes ou ritmos pontuados majestosos ou solenes (MCCLELLAND, 2014, p. 282).

A partir disso, determina-se que tal trecho do concerto assume característica tópica em *ombra*, pois está na tonalidade de Ré menor; há movimentos rápidos de escalas descendentes realizados pelo violino solista; a orquestra faz acompanhamento de notas repetidas e acéfalas

e há agitação rítmica, realizada pelo violino solista. Apesar de toda a passagem conter ritmos rápidos, sobretudo escalas descendentes, característicos de *tempesta*, o que nos faz interpretar como *ombra* é o pulso do motivo cantábile e as notas do acompanhamento orquestral em colcheias.

The image displays a musical score for three staves. The top staff is for Violino (Violin), marked 'Solo', and contains a series of rapid, descending eighth-note scales. The middle staff is for Vno. (Violoncello), featuring a similar pattern of eighth-note accompaniment, with dynamics *f* (forte) and *p* (piano) indicated. The bottom staff is also for Vno., continuing the accompaniment with dynamics *f* and *p*, and concluding with a trill (tr~) on a whole note.

Figura 3.13 – 1º trecho cantábile em ária italiana em estilo brilhante (compasso n. 51-63).

Violino Solo
(f) (mp) 2

Vno. (f)

Vno. (p) (*leggiere*)

Vno. (f) (mp) (f)

Vno. (f)

Vno. 3 (p)

Vno. 3 (p)

Vno. tr

Figura 3.14 – 2º tema cantábile de característica tópica *ombra e tempesta* (compasso n. 106-139).

O terceiro tema cantábile (ver figura 3.15) é expresso em forma de ária como o material apresentado no primeiro solo, inclusive recordando o momento afirmativo sucedendo um *ombra*. Esse material é eloquente, pois diante da agitação, há um afeto de nobreza associado às tópicas militares (pomposo).

Violino tr

Vno. 3 3 tr tr

Figura 3.15 – 3º tema cantábile em forma de ária (compasso n. 138-147).

Todo o primeiro movimento do concerto é baseado no contraste entre temas cantábiles (realizado pelo violino solista) e *ritornellos* de fanfarra realizados pela orquestra, sendo que estes últimos assumem a função de fechamento de frase e afirmação da característica militar presente no concerto (ver figura 3.16). Esta é uma característica fundamental de uma obra que discute o universo tópico militar.

Figura 3.16 Trecho de ritornelo orquestral – (compasso n. 166 a 168).

Forma	Sonata								
Seções	Exposição					Desenvolvimento	Recapitulação	Cadência	Coda
		1º tema	Transição	2º tema	Tema de Fechamento				
Comp.	01 a 37	38 a 47	51 a 73	74 a 81	82 a 110	106 a 155	156 a 216	216	217 a 226
Tonalidade	Sol Maior		Sol Maior -> Ré Maior		Ré Maior	Modulações variadas	Sol Maior		
Tópicas	Militar		Cantábile	Cantábile	Estilo brilhante + Fechamento Militar	Ombra + Tempesta	Militar + Pastoral	-	Militar

Tabela 3.6 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do *Concerto para Violino n. 3 em Sol Maior, K. 216*.

3.4 CONCERTO PARA VIOLINO N. 4 EM RÉ MAIOR, K. 218

Mantendo, basicamente, a mesma ideia dos três primeiros concertos, o primeiro movimento do *Concerto para Violino n. 4 em Ré Maior, K. 218* se estrutura da seguinte forma:

Seções	Exp. Orquestral	Exp. Solista				Desenvolvimento	Recap.	Cadência	Coda
		1º tema	Transição	2º tema	T. Fech.				
Comp.	01 a 41	42 a 55	56 a 86	87 a 97	98 a 114	115 a 152	153 a 212	212	213 a 220

Tabela 3.7 – Quadro analítico formal do primeiro movimento do *Concerto para Violino n. 4 em Ré Maior, K. 218*.

Mozart trabalha os elementos principais que permearão todo este movimento logo no início da peça (na exposição orquestral). Assim, os quatro primeiros compassos em fanfarra, de caráter puramente militar (uníssono, melodia triádica e figuração rítmica pontuada) funcionam apenas como um exórdio, denotando o que seria uma “chamada de trompete”, a qual quando consideramos o concerto como número dramático, se consolida como uma “chamada de abertura” do grande evento operístico. É somente a partir do compasso n. 5 a n. 17 que o primeiro conjunto temático se apresenta (ver figura 3.16). Tal fragmento se comporta como uma tópica pastoral (mas não se caracteriza pura e completamente como pastoril) se considerarmos o pedal na tônica realizado pelas trompas e a melodia cantábile e simples.

Do compasso n. 18 a n. 33 há a introdução do segundo conjunto temático (ver figura 3.17) que, apesar de se configurar através de elementos pastorais, tais como as tercinas e a melodia cantábile, está imerso sob um ambiente de tópica de ópera bufa. Os compassos finais dessa primeira seção são encerrados em tópica militar, o qual seguirá com a exposição do solista. Veremos abaixo esses dois materiais:

The image displays a musical score for measures 18 through 21 of a piece. The instruments listed on the left are Oboi, Corni in D, Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score shows a dynamic shift from piano (p) to forte (f) at measure 19. The Oboe and Corni parts are relatively static, while the strings play a rhythmic pattern. The Violino I and II parts have trills and slurs. The Viola and Violoncello e Contrabasso parts have a steady eighth-note pattern.

Ob. *f*

Cor. D

Vno. *f* *tr*

Vno. I *f* *tr*

Vno. II *f* *tr*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ob. *f* *p*

Cor. D

Vno. *cresc.* *f*

Vno. I *cresc.* *f*

Vno. II *cresc.* *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ob.

Cor. D

Vno. *p*

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ob.

Cor. D.

Vno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Figura 3.17 – 1º material presente na exposição orquestral em tónica pastoral (compasso n. 05-17).

Ob.

Cor. D.

Vno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Ob.
Cor. D
Vno.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.

Measures 1-3 of the musical score. The Oboe and Cor Anglais parts begin with a *p* (piano) dynamic. The Violin and Viola parts feature a melodic line with eighth notes, while the Violoncello part provides a steady eighth-note accompaniment.

Ob.
Cor. D
Vno.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.

Measures 4-6 of the musical score. The Oboe and Cor Anglais parts transition to a *f* (forte) dynamic. The Violin and Viola parts continue their melodic development, and the Violoncello part maintains its accompaniment.

The musical score shows the orchestral exposition of the 2nd theme. The woodwinds (Oboe and Cor Anglais) and strings (Violins I and II, Viola, and Cello) play a pastoral melody. The woodwinds have a melodic line with some grace notes, while the strings provide a harmonic accompaniment. The low brass (Cello and Double Bass) plays a simple harmonic line. The score is marked with a piano (p) dynamic.

Figura 3.18 – 2º tema presente na exposição orquestral em tónica pastoral (compasso n. 18-34).

Apesar desses dois grandes conjuntos temáticos estarem relacionados principalmente com a pastoral, elementos militares e pequenos cromatismos são introduzidos justapostos a eles para enfatizar ainda mais o efeito dramático da obra: como a ópera bufa tinha o intuito de invocar diversos ambientes e sentimentos em uma única música, podemos analisar que este movimento do concerto traz, sobretudo, elementos pastorais imersos em elementos militares e (por que não) de *ombra* quando consideramos os pequenos cromatismos contidos nas passagens musicais, as síncopas e figurações rítmicas mais rápidas escalares. Elementos de *ombra* são perfeitamente aceitáveis de se encontrar nesse contexto, já que em um número operístico bufo, a tónica de *ombra* é utilizada nos *intermezzi* com o intuito de revelar as confusões, desencontros e incertezas das personagens que virão adiante ao longo da história, levando à comicidade. Desta forma, a tónica de ópera bufa é transportada para o concerto partindo de uma perspectiva pastoral que se relaciona com pequenos outros elementos dramáticos (militar e *ombra*), concluindo o deslocamento de gêneros musicais.

Seguindo a estrutura formal da peça, a exposição do solista prossegue com a apresentação do mesmo fragmento de fanfarra do exórdio seguido do 1º tema, o qual se compõe por algumas variações de materiais derivadas do cantábile encontrado nos dois eixos temáticos e finaliza com um pequeno fragmento militar:

Solo

Figura 3.19 – 1º tema em tónica pastoral (compasso n. 42-55).

A partir do compasso n. 58 temos a seção de transição se apresentando com um material novo e de característica cantábile (também derivado dos conjuntos temáticos principais), seção essa na qual ocorre o processo modulatório de Ré Maior para Lá Maior. Somente no compasso n. 86 o segundo conjunto temático (2º tema) reaparece modulado para o V grau e a seção de exposição se encerra pelo estilo brilhante, no qual o solista realiza passagens rápidas rítmicas escalares ascendentes e descendentes e por elementos militares:

Figura 3.20 – 2º tema em tónica pastoral e finalizado em estilo brilhante (compasso 86-97).

A seção de desenvolvimento é iniciada no Solo 2, em que as modulações se tornam mais intensas e imerge em elementos de *tempesta*. No compasso n. 146 o trecho apresentado

na transição se repete como forma de retomar o ambiente pastoral que é realmente o importante de ser fixado na audição do ouvinte.

The musical score is presented in three systems, each containing staves for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. D), Violins (Vno. I, Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 118-120) shows the Oboe playing a melodic line, while the Cor Anglais and strings provide harmonic support. The second system (measures 121-123) continues the Oboe's melody, with the strings playing a rhythmic pattern. The third system (measures 124-125) shows the Oboe and Cor Anglais playing a final melodic phrase, with the strings providing a strong harmonic foundation marked with 'fp' (fortissimo).

Figura 3.21 – Trecho parcial da seção de desenvolvimento (compasso n. 118-125).

Notamos que Mozart não marca efetivamente novamente a terceira e última entrada do solista, a qual marcaria definitivamente a recapitulação. Entretanto, no compasso n. 153, o

meio da frase do primeiro grupo temático exposto na exposição é retomado na tonalidade de Ré Maior, indicando a recapitulação e volta dos temas agora na tonalidade inicial.

Vemos que não há uma recapitulação completamente literal como visto nos três primeiros concertos analisados acima, porém o compositor utiliza dessa tática como maneira para criar maior fluidez e esse pequeno fragmento já se torna suficiente para a audiência localizar sua escuta no percurso da obra. O 2º tema que, na exposição do solista se encontrou modulado para Lá Maior, agora na recapitulação se manifesta na tonalidade de Ré Maior (compasso n. 180). Mesmo na volta para a tonalidade principal, os cromatismos se tornam presentes com frequência, destacando ainda mais as características dramáticas conflitantes oriundas da tópica de *ombra*, mas que garantem a confusão e alvoroço que uma ópera bufa precisa apresentar.

Um fragmento militar fecha a seção da recapitulação, a qual segue para a cadência do solista e finaliza com uma pequena *coda* também de característica militar. O uso da tópica militar como finalizações e fechamentos é bastante comum em seu uso como encerramento, assim como nas finalizações de ópera.

Figura 3.22 – Trecho de ritornelo orquestral (compasso n. 109-113).

Forma	Sonata								
Seções	Exposição					Desenvolvimento	Recapitulação	Cadência	Coda
		1º tema	Transição	2º tema	Tema de Fechamento				
Comp.	01 a 41	42 a 55	56 a 86	87 a 97	98 a 114	115 a 152	153 a 212	212	213 a 220
Tonalidade	Ré Maior		Ré Maior -> Lá Maior		Lá Maior	Modulações variadas	Ré Maior		
Tópicas	Militar + Cantábile		Pastoral	Cantábile	Estilo brilhante + Fechamento Militar	Tempesta	Militar + Pastoral	-	Militar

Tabela 3.8 - Quadro analítico geral do primeiro movimento do *Concerto para Violino n. 4 em Ré Maior*, K. 218.

3.5 CONCERTO PARA VIOLINO N. 5 EM LÁ MAIOR, K. 219

O primeiro movimento do *Concerto para Violino n. 5 em Lá Maior, K. 219* traz algumas especificidades importantes de serem notadas que caminham para a composição madura dos concertos de Mozart. Vejamos sua estrutura formal completa:

Seções	Exp. Orquestral	Exp. Solista				Desenvolvimento	Recap.	Cadência	Coda
		1ª tema	Transição	2ª tema	T. Fech.				
Comp.	01 a 39	46 a 60	63 a 80	81 a 94	98 a 117	118 a 143	144 a 219	219	220 a 226

Tabela 3.9 – Quadro analítico formal do primeiro movimento do *Concerto para Violino n. 5 em Lá Maior, K. 219*.

Composto também basicamente pelas tópicas militares e pastoral, embora o militar esteja mais presente fortemente neste caso, a peça segue o mesmo padrão tópico encontrado nos outros concertos acima. Mozart inicia com uma primeira exposição orquestral, em que dispõe os principais elementos que permearão e derivarão os demais grupos temáticos da obra toda, muito embora não apresente todos os seus temas nessa primeira parte inicial.

Somente a partir do compasso n. 19, notamos a presença do primeiro material temático importante (ver figura 3.21) que será reapresentado posteriormente como 2º tema na exposição do solista. Apesar de apresentar qualidades pastorais (como pequenos fragmentos cantábiles e melodia sem grandes saltos de fácil assimilação), o ambiente tópico geral presente neste trecho de exposição orquestral se configura pela tópica militar (vide figura abaixo) cujas notas marcadas em cada cabeça de tempo mantém a acentuação rítmica dentro de uma marcha.

TUTTI

Militar

Ob.

Cor. D

Vno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Ob.

Cor. D

2° tema

Vno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Ob.

Cor. D

Vno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p

sforz.

Figura 3.23 – Trecho parcial da exposição orquestral em ambiente geral militar, porém com presença do 1º tema em tónica pastoral (compasso n. 01-23).

No compasso n. 40 tem-se a primeira aparição do Solo, porém é introduzido um trecho completamente novo em adagio ainda não apresentado anteriormente, o qual gera muito destaque para o solista e surpreende a atenção do ouvinte com a entrada desse novo elemento surpresa. Essa estratégia de composição indica um forte indício das composições maduras posteriores para piano que virão a seguir: a entrada do solista não mais é caracterizada como apenas mera repetição de materiais apresentados na exposição orquestral, mas sim um evento de grande significância e destaque em que o solista tem total independência para demonstrar seus materiais musicais.

A partir do compasso n. 46, temos o que será configura a exposição do solista propriamente, no qual a orquestra repete a mesma figuração melódica e rítmica da exposição orquestral inicial, porém agora funcionando como acompanhamento para a linha melódica do solista. Esse início coincide com a aparição do 1º tema (ver figura 3.22) em tónica militar, cujos elementos caracterizantes são as figurações de notas pontuadas, os *staccatos* que ajudam a manter o ritmo marcado da marcha e acompanhamento em tríades:

Figura 3.24 – 1º tema em tónica militar (compasso n. 46-60).

A partir do compasso n. 62 a transição é iniciada por um tema cantábile derivado dos elementos pastoris constantes no primeiro grupo temático e o processo modulatório de Lá Maior para Mi Maior vai sendo construído lentamente no decorrer da seção. O 2º tema (ver figura 3.23) se encontra no V grau e se apresenta em frases de 4+4, nas quais contém características pastorais como as melodias cantábiles e o acompanhamento ligado indicando um movimento fluído enquanto os quatro últimos compassos se configuram como pastoris pelo pedal na tônica tocado pelas trompas e pela melodia cantábile.

Figura 3.25 – 2º tema em tónica pastoral (compasso n. 81-94).

A seção da exposição se encerra com o tema de fechamento em estilo brilhante, consolidado pelas figurações rítmicas rápidas com o intuito de demonstrar o virtuosismo do solista e se encerra, propriamente, com um tutti puramente militar estabelecendo a função de

fragmentos de ritornellos como encerramento de seções.

Na seção Solo 2 (compasso n. 117) inicia-se o desenvolvimento em tópicos de *tempesta* expressada pelo acompanhamento em ritmo rápido, as acentuações em *fp* no início dos tempos e modulações constantes.

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. D), Violoncello (Vno.), Violoncello I (Vno. I), Violoncello II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8.

System 1 (Measures 117-120):

- Ob.:** Measures 117 and 118 are rests. In measure 119, it plays a half note chord (F#4, C#5) with a forte (*f*) dynamic.
- Cor. D:** Rests throughout the system.
- Vno.:** Measure 117 has a half note (F#4) with piano (*p*). Measures 118-120 have a half note (F#4) with piano (*p*).
- Vno. I:** Measures 117-118 have a half note (F#4) with piano (*p*). Measures 119-120 have a half note (F#4) with forte (*f*).
- Vno. II:** Measures 117-118 have a half note (F#4) with piano (*p*). Measures 119-120 have a half note (F#4) with forte (*f*).
- Vla.:** Measures 117-118 have a half note (F#4) with piano (*p*). Measures 119-120 have a half note (F#4) with forte (*f*).
- Vc.:** Measures 117-118 have a half note (F#4) with piano (*p*). Measures 119-120 have a half note (F#4) with piano (*p*).

System 2 (Measures 121-124):

- Ob.:** Measures 121 and 122 are rests. In measure 123, it plays a half note (F#4) with piano (*p*).
- Cor. D:** Measures 121 and 122 are rests. In measure 123, it plays a half note (F#4) with piano (*p*).
- Vno.:** Measures 121-122 have a half note (F#4) with piano (*p*). Measures 123-124 have a half note (F#4) with piano (*p*).
- Vno. I:** Measures 121-122 have a half note (F#4) with piano (*p*). Measures 123-124 have a half note (F#4) with piano (*p*).
- Vno. II:** Measures 121-122 have a half note (F#4) with piano (*p*). Measures 123-124 have a half note (F#4) with piano (*p*).
- Vla.:** Measures 121-122 have a half note (F#4) with piano (*p*). Measures 123-124 have a half note (F#4) with piano (*p*).
- Vc.:** Measures 121-122 have a half note (F#4) with piano (*p*). Measures 123-124 have a half note (F#4) with piano (*p*).

System 3 (Measures 125-128):

- Ob.:** Measures 125 and 126 are rests. In measure 127, it plays a half note (F#4) with fortissimo (*fp*).
- Cor. D:** Measures 125 and 126 are rests. In measure 127, it plays a half note (F#4) with fortissimo (*fp*).
- Vno.:** Measures 125-126 have a half note (F#4) with fortissimo (*fp*). Measures 127-128 have a half note (F#4) with fortissimo (*fp*).
- Vno. I:** Measures 125-126 have a half note (F#4) with fortissimo (*fp*). Measures 127-128 have a half note (F#4) with fortissimo (*fp*).
- Vno. II:** Measures 125-126 have a half note (F#4) with fortissimo (*fp*). Measures 127-128 have a half note (F#4) with fortissimo (*fp*).
- Vla.:** Measures 125-126 have a half note (F#4) with fortissimo (*fp*). Measures 127-128 have a half note (F#4) with fortissimo (*fp*).
- Vc.:** Measures 125-126 have a half note (F#4) with fortissimo (*fp*). Measures 127-128 have a half note (F#4) with fortissimo (*fp*).

Figura 3.26 – Trecho parcial da seção de desenvolvimento (compasso n. 117-134).

A partir do compasso n. 144 a recapitulação se estabelece, retomando novamente os mesmos elementos apresentados na exposição realizada pelo solista, porém agora com o 2º tema na tonalidade original de Lá Maior. A seção segue para o fim com a introdução da cadência do solista e se fecha com uma pequena “coda” em tónica militar como todos os demais concertos acima.

Figura 3.27 – Trecho de ritornelo orquestral (compasso n. 115-117).

Forma	Sonata								
Seções	Exposição					Desenvolvimento	Recapitulação	Cadência	Coda
		1º tema	Transição	2º tema	Tema de Fechamento				
Comp.	01 a 39	46 a 60	63 a 80	81 a 94	98 a 117	118 a 143	144 a 219	219	220 a 226
Tonalidade						Modulações variadas			
Tópicas	Militar	Cantábile	Cantábile + Militar	Estilo brilhante + Fechamento Militar	Tempesta	Militar + Pastoral	-	Militar	

Tabela 3.10 – Quadro analítico geral do primeiro movimento do *Concerto para Violino n. 5 em Lá Maior, K. 219*.

3.1.1 Comparação entre os cinco primeiros movimentos dos concertos para violino

Através das cinco análises notamos que os concertos para violino de Mozart nada mais são do que eventos dramáticos baseados na ópera. Como comprovação disso, o tema principal do primeiro movimento do *Concerto n. 3* é retirado da terceira ária *Aer tranquillo e di sereno* (ver figura 3.26) da recém completada ópera *Il re pastore*:

Figura 3.28 - Trecho inicial da 3ª ária *Aer tranquillo e di sereno* da ópera *Il re pastore*

Para entendermos melhor como Mozart constrói as estruturas discursivas desses concertos, vejamos uma breve sinopse sobre a história de *Il re pastore*: traduzindo para português o título da peça, *O Rei Pastor*, se trata de uma ópera séria com *libretto* de Metastasio composta em 1775 e encomendada pelo arquiduque Maximiliano Francisco da Áustria, filho da imperatriz Maria Teresa de Salzburgo, cuja história retrata o dilema do personagem principal Aminta, um pastor apaixonado por Elisa, que é o herdeiro legítimo do reino da Macedônia. Metastasio escreveu o texto em 1751, inspirado pela obra de Torquato Tasso chamada *Aminta* que também descreve a história de um pastor em sua vida bucólica e campestre.

As análises tópicas dos concertos para violino de Mozart permitiram identificar que essas peças estão todas baseadas sobre duas tópicas principais: militar x pastoral. O tema principal do *Concerto para Violino n. 1* e o *Concerto para Violino n. 3* apresentam praticamente a mesma figuração rítmica e melódica (cuja estrutura é derivada da terceira ária de *Il re pastore*). A partir disso, duas características se tornam marcantes do ponto de vista discursivo: a ópera citada se refere à história de um pastor (configurada e caracterizada por elementos pastoris na música) que é herdeiro legítimo do reino da Macedônia (caracterizada pelos elementos militares que remetem à majestosidade, virilidade e heroísmo típico de um rei). É desta forma que Mozart transporta tal ambientação do gênero operístico para dentro de uma única peça: o concerto. Além disso, as mesmas configurações desse fragmento temático de *Aer tranquilo e di sereno* (melodias triádicas no início, de caráter marcado e em anacruse) são utilizadas como tema principal de seus outros concertos instrumento solo, tais como o de fagote e flauta. Notamos, ainda, que esse fragmento dessas mesmas configurações iniciais se apresentam no *Concerto para Fagote em Mib Maior*, W C82 de Johann Christian Bach:

Figura 3.29 – Trecho inicial do *Concerto para Fagote em Sib Maior*, K. 191 de Mozart.

Figura 3.30 – Trecho inicial do *Concerto para Flauta em Sol Maior*, K. 313 de Mozart.

Figura 3.31 – Trecho inicial do *Concerto para Fagote em Mib Maior*, W C82 de Johann Christian Bach.

Figura 3.32 – Trecho inicial do *Concerto para Violino n. 1 em Sib Maior*, K. 207 de Mozart.

Figura 3.33 –Trecho inicial do *Concerto para Violino n. 3 em Sol Maior, K. 216* de Mozart.

A interligação do estilo marcial com a ópera séria era bastante difundida, já que uma ópera séria continha números chamados de *marcia*. Um exemplo disso aparece no libretto *Ezio*, de Metastasio, em que há uma pequena cena de recitativos seguidos por um momento triunfal executado por escravos e soldados em instrumentos bélicos. Assim, a tópica militar presente nos cinco concertos de violino de Mozart aponta para o que, possivelmente, seria o lugar-comum dos concertos: a significação do estilo militar é coligada ao eufórico, viril, heroico e elucidado a ações nobres e corajosas (MONELLE, 2006, p. 142), isto é, seria a representação da majestosidade e elegância que um solista deveria ter. Embora a música setecentista esteja repleta dessas referências tópicas, nem sempre a utilização desses elementos assume sua característica pura e literal, ou seja,

Se a citação literal é meramente um proto-tópico, esperamos que os compositores inventem pseudo-citações realistas quando desejarem evocar soldados. E de fato, a maioria das chamadas de trombeta em música de concerto e ópera evidencia não tanto a “adoção direta de sinais militares autênticos”, mas sim “contornos semelhantes a sinais ou motivos de sinais” (Lackner 1997, 332). Estas chamadas, embora a infantaria ainda é central em sua significação, têm um acesso mais direto à unidade cultural; eles evocam a guerra e os soldados, mas, se eufóricos, começam a glorificá-lo com a aura do guerreiro primevo. Eventualmente, o tópico militar, como a tradição de caça, pode oferecer um canal direto para as associações masculinas e ativas de soldados idealizados, sem pretender ser um sinal militar real. Finalmente, a referência intermediária ao soldado desaparece, e o tema evoca diretamente o caráter moral: heroísmo, aventura, masculinidade, coragem, força, decisão⁸⁵ (MONELLE, 2006, p. 166, tradução nossa).

Embora os concertos para violino n. 2, n. 4 e n. 5 não sejam literalmente retirados de óperas mozartianas, estas obras apresentam o mesmo princípio composicional tanto no que diz respeito ao seu aspecto formal quanto ao ambiente tópico. Poderíamos assumir a hipótese de que todas essas obras para violino solo foram baseados em um grande número operístico:

85 “If the literal quotation is merely a proto-topic, we would expect composers to invent realistic pseudo-quotations when they wish to evoke soldiering. And indeed, most trumpet calls in concert music and opera evince not so much the “direct adoption of authentic military signals”, but rather “signal-like contours or signal motives” (Lackner 1997, 332). These calls, although soldiering is still central in their signification, have a more direct access to the cultural unit; they evoke warfare and soldiering, but—if euphoric—they begin to glorify it with the aura of the primeval warrior. Eventually, the military topic, like the hunt tradition, may offer a direct channel to the manly and active associations of idealized soldiering, without pretending to be an actual military signal. Finally, the intermediary reference to soldiering falls away, and the topic directly evokes moral character: heroism, adventure, manliness, courage, strength, decision” (MONELLE, 2006, p. 166).

os elementos militares funcionam como a abertura imponente esperada em uma abertura de ópera, seguido de um material cantábil de caráter pastoral, mas desconfigurado (trazendo até mesmo um certo ar engraçado e bufo, ao contexto com os temas pastorais desconfigurados e os elementos invocativos de *ombra* e *tempesta*) que se fecha sempre com um material militar majestoso, concluindo o ponto alto da história da ópera.

Partindo dessa perspectiva, vale ressaltar que por mais que as obras para violino representem um cenário operístico, não necessariamente invoquem alguma narrativa específica como em gênero dramático. De acordo com Bonds (1991), isso está apenas relacionado à retórica e à disposição dos argumentos, no qual o compositor utiliza determinados elementos e parâmetros musicais para formar um todo lógico e coerente de início, meio e fim, não necessariamente ligado a uma narratividade específica. Esse fato seria explicado pelo gosto da época, no qual a aristocracia tinha tanta representatividade sobre o cenário musical austríaco que um compositor deveria basear suas composições sobre o que cairia no gosto da sociedade para se obter sucesso. Como prova disso, temos abaixo uma das cartas entre Mozart e seu pai datada de 03 de julho de 1778 relatando sobre seu conhecimento sobre o que movia a audiência:

A sinfonia começou. . . e bem no meio do primeiro Allegro havia uma passagem que eu tinha certeza que deveria agradar. A platéia foi bastante levado - e houve uma tremenda explosão de aplausos. Mas como eu sabia, quando eu escrevi, que efeito isso certamente produziria, apresentei a passagem novamente no final - ponto em que houve gritos de "Da capo". O Andante também encontraram graça, mas particularmente o último Allegro, porque, tendo observado que todos os últimos e também os primeiros Allegros começam aqui com todos os instrumentos tocando juntos e geralmente unisono, eu comecei o meu com apenas dois violinos, piano para os primeiros oito compassos - seguidos instantaneamente por um forte; o público, como eu esperava, disse "silêncio" no começo suave, e quando eles ouviram o forte, começaram imediatamente a bater palmas com suas mãos⁸⁶ (BONDS, 1991, p. 58, tradução nossa).

A presença de determinado padrão tópico de escrita nos concertos para violino de Mozart (militar + pastoral nos temas principais e *tempesta* no desenvolvimento) é explicado pela própria disposição dos argumentos a partir do vocabulário do compositor. Os elementos

86 "The symphony began . . . and just in the middle of the first Allegro there was a passage which I felt sure must please. The audience was quite carried away—and there was a tremendous burst of applause. But as I knew, when I wrote it, what effect it would surely produce, I introduced the passage again at the close—at which point there were shouts of "Da capo." The Andante also found favor, but particularly the last Allegro, because, having observed that all last as well as first Allegros begin here with all the instruments playing together and generally unisono, I began mine with two violins only, piano for the first eight bars—followed instantly by a forte; the audience, as I expected, said "hush" at the soft beginning, and when they heard the forte, began at once to clap with their hands"(Letter of 3 July 1778 to his father; translation adapted from Emily Anderson's edition, *The Letters of Mozart and His Family*, rev. ed. New York: Norton, 1985, p. 558. In: BONDS, 1991, p. 58).

musicais quando dispostos de determinada maneira comporão todo o aparato retórico que será facilmente decodificado pela audiência, isto é, “assim como o objetivo da retórica era persuadir o público, o objetivo da música era mover o ouvinte. A retórica era percebida como um instrumento de persuasão, e assim também, à sua maneira, era música”⁸⁷ (BONDS, 1991, p. 59).

A facilidade com que as ideias de uma obra podem ser compreendidas pelo ouvinte é uma das qualidades mais importantes em qualquer arte retórica. A expressão efetiva de ideias e o despertar concomitante de sentimentos repousam sobre a capacidade do orador ou compositor de articular os elementos constitutivos de seus respectivos argumentos⁸⁸ (BONDS, 1991, p. 72, tradução nossa).

No que se refere à estrutura formal, Caplin (1998) menciona que um concerto solo clássico maduro se caracteriza quando as ideias musicais atribuídas ao solo não foram expostas anteriormente pela orquestra, isto é, compreende um material totalmente novo até então. Todos os primeiros movimentos apresentam características da forma sonata e foram divididos em exposição, desenvolvimento e recapitulação, porém, notamos que nos quatro primeiros concertos (com exceção do n. 5) a exposição da orquestra é repetida quase integralmente na exposição do solo, além de conter em cada fechamento de seção um pequeno fragmento de fechamento que remete ao que seria um trecho de ritornelo em tópica militar. Esses dois últimos elementos denotam vestígios antigos da forma *ritornello*. De acordo com Caplin (1998), esse efeito de “hibridismo” entre a forma sonata e *ritornello* é perfeitamente aceitável de se encontrar:

Esta visão do concerto *cum* sonata tem suas atrações, mas é enganador em vários aspectos. Em particular, ignora o desenvolvimento histórico do concerto clássico de fontes distintas daquelas da sonata. Além disso, não leva em conta uma série de procedimentos de composição que claramente são vestígios do antigo *ritornello* forma. Assim, uma visão alternativa da forma de concerto a vê como composto de seis seções principais: (1) um *ritornello* de abertura somente para orquestra, (2) uma seção solo (com acompanhamento orquestral) que funciona como uma exposição sonata por modulando da casa para a chave subordinada, (3) um *ritornello* de chave subordinada para orquestra que reforça o modulação, (4) uma seção solo funcionando como um desenvolvimento de sonata, (5) uma seção solo funcionando como uma recapitulação de sonata, e (6) um *ritornello* de encerramento para orquestra (geralmente interrompido por uma cadência solo) que completa a estrutura quadro. Nesta perspectiva, o concerto é visto como uma forma, aquele que é uma variante do nem o barroco forma *ritornello* nem a forma sonata clássica, mas que

87 (...) just as it was the goal of rhetoric to persuade the audience, so it was the goal of music to move the listener. Rhetoric was perceived as an instrument of persuasion, and so, too, in its own way, was music” (BONDS, 1991, p. 59).

88 “And the ease with which a work’s ideas can be comprehended by the listener is one of the most important qualities in any rhetorical art. The effective expression of ideas and the concomitant arousal of sentiments both rest upon the ability of the orator or composer to articulate the constituent elements of their respective arguments” (BONDS, 1991, p. 72).

incorpora elementos de forma funcional associados a ambos”⁸⁹ (CAPLIN, 1998, p. 243, grifo do autor, tradução nossa).

89 “This view of the concerto *cum* sonata has its attractions but is misleading in a number of respects. In particular, it ignores the historical development of the classical concerto out of sources distinct from those of the sonata. Moreover, it fails to take into account a number of compositional procedures that clearly are vestiges of the older ritornello form.⁴ Thus an alternative view of concerto form sees it as composed of six principal sections: (1) an opening ritornello for orchestra alone, (2) a solo section (with orchestral accompaniment) that functions like a sonata exposition by modulating from the home to the subordinate key, (3) a subordinate-key ritornello for orchestra that reinforces the modulation, (4) a solo section functioning as a sonata development, (5) a solo section functioning as a sonata recapitulation, and (6) a closing ritornello for orchestra (usually interrupted by a solo cadenza) that completes the structural frame. From this perspective, concerto is viewed as an independent form, one that is a variant of neither the baroque ritornello form nor the classical sonata form but one that incorporates form-functional elements associated with both” (CAPLIN, 1998, p. 243, grifo do autor).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consolidação da Teoria das Tópicas se mostrou como uma importante ferramenta para compreender as estruturas composicionais que abarcavam o repertório musical do século XVIII e entender melhor seus significados. Muito além de apenas observar a ocorrência de gestos e campos expressivos da música setecentista, os estudos tópicos buscam compreender as expressões de uma época e demonstram o quanto o processo sociocomunicativo se faz importante para sua compreensão. Desta forma, as tópicas, ademais, se comportam como componentes que se relacionam intimamente com a expressão de uma ideia.

Esse presente estudo se propôs a analisar os cinco primeiros movimentos dos concertos para violino de Mozart, a partir de uma perspectiva tópica, com o intuito de compreender como as estruturas discursivas formavam um jogo simbólico de significados e sentidos. Para isso, observamos, primeiramente, como o mecanismo social se comportava no século XVIII, a fim de entender sua relação com a música. Podemos dizer que a mudança paradigmática mais notável nesse processo foi a transformação do pensamento musical que se voltou para a ação dramática. Desta forma, a ópera bufa foi um dos principais influenciadores na mudança do processo composicional na música instrumental setecentista e a miscelânea de estilos passou a ser utilizada com maior frequência nas obras justamente com o intuito de atingir a dramaticidade requerida. Logo, a música instrumental se transformou em um pequeno drama, no qual era pensado a partir de uma estrutura com início, meio e fim que conectavam variados elementos significativos denotativos das posturas humanas da época.

Posteriormente, foi importante entender, especificamente, como o gênero concerto se alterou ao longo da história da música, no que confere sua forma e demais estruturas de composição. Notamos que o princípio fundamental do concerto é o de oposição de sonoridades, sejam elas instrumentais ou vocais. A partir dessa proposição, o gênero se estruturou, primeiramente, a partir da forma *ritornello*, em que múltiplos recortes temáticos eram costurados seguidamente e fragmentos de “retorno” eram sempre utilizados com a finalidade de conectar esses materiais temáticos em um todo coerente. Pouco a pouco, a forma *ritornello* foi sendo acoplada a forma sonata, até que com Mozart, especificamente em seus concertos tardios para piano, o gênero atinge a forma madura do concerto-sonata. Mas e os concertos para violino, como foram construídos? Como peças tão requisitadas no repertório dos violinistas do mundo todo foram estruturadas musicalmente?

Como extensão do trabalho de conclusão de curso da Graduação, surgiu a necessidade de se analisar os concertos para violino de Mozart a fim de verificar como as estruturas

discursivas foram tratadas nessas composições. Como essas obras foram escritas em 1775, ou seja, constituem o leque de obras juvenis do compositor, pouco se encontra bibliografia que comente estritamente sobre os concertos para violino de Mozart e as que se encontram não se estendem ao assunto. Vários autores discorrem que essas peças não apresentam grandes modificações formais e paradigmáticas. Pensando nisso, nos debruçamos a analisar os primeiros movimentos dessas peças, aplicando a análise tópica, respaldada pelas análises harmônicas e formais.

No quesito formal, as obras denotam alguns vestígios antigos oriundos de Johann Christian Bach: divididos em exposição orquestral e exposição do solista, essas duas seções contêm basicamente os mesmos fragmentos como se fosse uma cópia um do outro, sem haver a presença de um tema totalmente novo realizado pelo solista; pequenos fragmentos temáticos se encontram no fechamento de cada seção, funcionando como trechos de *ritornello* responsáveis por amarrar as ideias apresentadas em cada momento específico, etc. Foi a partir disso que analisamos os concertos para violino sob uma perspectiva híbrida (sonata + *ritornello*) e o consideramos como de transição, pois apresentam ambos os elementos analíticos estruturais. Assim, as peças foram divididas em exposição orquestral, exposição do solista (1º tema, transição, 2º tema, tema de fechamento), desenvolvimento e recapitulação intercambiadas pelos ritornelos.

Porém um ponto importante que notamos é que o *Concerto n. 5 em Lá Maior* apresenta uma característica peculiar: construído por uma exposição orquestral em *allegro*, o solista é introduzido em cena tocando um trecho novo em outro andamento (*adagio*) e depois retorna ao *allegro* tocando novos materiais temáticos ainda não apresentados. Esse fato, com certeza, já incide e denota características da forma madura dos concertos-sonata, a qual se caracteriza pela apresentação de temas novos e distintos entre orquestra e solista.

Como discutido anteriormente sobre a influência da ópera na música instrumental do século XVIII, o concerto pensado como uma obra dramática se torna ainda mais legítimo quando Mozart utiliza fragmentos melódicos derivados propriamente de suas óperas e incorpora em seus concertos. Tal fenômeno corrobora para assumir a conjectura de que ópera e música instrumental caminhavam realmente lado a lado no período setecentista.

No quesito retórico, essas obras se configuram como um verdadeiro desafio ao se analisar topicamente: Mozart utiliza exaustivamente a mistura de estilos em seus temas e por isso um único tema pode conter elementos militares, pastorais e de outras tópicas justapostos e combinados. Porém, ao fim das análises, observamos que o compositor trabalha, sobretudo, sempre com a oposição de duas tópicas contrastantes: militar x pastoral (cantábile). Por o

militar remeter ao caráter majestoso, heroico e viril podemos concluir que Mozart faz uso desses elementos justamente para mostrar a importância e imponência que o gênero deveria ter. Já o cantábile, o qual se associa à pastoral em determinados trechos, é utilizado como elemento contrastante (doce, suave e sutil) para designar um novo ambiente expressivo.

As análises nos revelam que o desenvolvimento dos concertos se dá sempre em tópica de *tempesta*, a qual apresenta modulações constantes e para tonalidades incomuns, acompanhamento em notas repetidas e rápidas (como no *Concerto n. 4*), cromatismos, uso de figuras rápidas escalares, etc. Já os ritornelos de fechamento de seção se encontram sempre em tópica militar, os quais funcionam como um mecanismo de junção de todo o material que se expõe e rememora os elementos militares abordados nos materiais temáticos principais.

Imbricado a esses temas militares e pastorais dos concertos, Mozart faz uso constante de cromatismos sobretudo nos concertos n. 4 e n. 5, os quais configuram um pequeno extrato da tópica de *ombra*. Esses elementos cromáticos indicando um *ombra* são bastante comuns em uma abertura de ópera bufa, os quais são utilizados para indicar as tensões, conflitos e desencontros que acontecerão no decorrer da obra. Mais uma vez, os concertos para violino se comportam exatamente como uma abertura de ópera.

Exclusivamente no *Concerto n. 5*, observamos uma tópica de ópera: Mozart inicia o movimento com uma exposição orquestral em *allegro* e na entrada do solista, modifica o andamento para *adagio* com uma melodia completamente nova dos materiais que já haviam sido expostos; adiante, há uma nova entrada do solista e orquestra o qual realmente configura o concerto em sim a partir das estruturas da forma sonata. Desta forma, podemos dividi-lo em três partes: a primeira em *allegro* exerce a função de abertura de ópera, já que se comporta exatamente como uma; a segunda em *adagio*, por apresentar uma melodia pastoral e cantábile se comporta como uma ária ou recitativo de uma ópera; e a terceira parte, com a retomada do *allegro*, configura finalmente o concerto (o grande espetáculo a ser apresentado). Isso reflete e confirma a proposição de que a música instrumental também se comportava como um evento dramático, no qual se configurava pela abertura (início), o desenrolar (meio) e a finalização (fim).

Notamos então, a recorrência de um padrão típico em todos esses movimentos dos concertos: militar + pastoral como temas principais; *tempesta* no desenvolvimento e militar nos ritornelos de fechamento. A presença desse arquétipo estabelece uma relação de identidade entre os concertos para violino: são exemplos cabais do impacto dessa nova linguagem operística.

Por fim, as análises nos mostram que os concertos para violino de Mozart nada mais

são do que um grande evento dramático, em que as tópicas são elementos primordiais para a construção desse processo e elaboração do seu significado. Como ópera e concerto foram dois gêneros grandiosos no século XVIII, as “paisagens sonoras”, dito as tópicas, eram elementos que faziam parte do cotidiano de escuta da audiência. Apesar da forma desses movimentos ainda manterem resquícios do *ritornello*, Mozart demonstra que os concertos para violino não são em nada obsoletos e ultrapassados. Pelo contrário, são constituintes e construídos a partir da linguagem mais em alta da época. Desta forma, os concertos para violino, vistos do ponto de vista formal, podem ser considerados como ensaios, nos quais o compositor indica pequenos detalhes que indicarão o que culminará na forma sonata-concerto futuramente; porém quanto ao seu discurso, se mostram extremamente atual a sua época, associando-se fortemente à prática galante do fragmento e fluxo que se interligavam por meio de materiais musicais contrastantes e misturas de estilos coordenando a expressão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAWU, Victor Kofi. **Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music**. Princeton: Princeton University Press, 1991.

_____. **Music as Discourse: Semiotics Adventures in Romantic Music**. New York: Oxford University Press, 2009.

ALLANBROOK, Wye Jamison. **Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

_____. **The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music**, ed. Mary Ann Smart and Richard Taruskin. Berkeley: University of California Press, 2014.

ALMEIDA, Ágata Yozhiyoka. **Música, Religião e Morte: Recorrências Tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol Maior de Marcos Portugal**. Tese (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

APEL, Willi. **The Harvard Dictionary of Music**. 2^a ed. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

BONDS, Mark Evan. Listening to Listeners. In: MIRKA, Danuta; AGAWU, Kofi. **Communication in Eighteenth-Century Music**. Ed. Danuta Mirka and Kofi Agawu. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 34-52.

_____. **Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

CAPLIN, William E. **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. New York: Oxford University Press, 1998.

_____. **On The Relation of Musical Topoi to Formal Function**. In: Eighteenth-Century Music, vol.2, p. 113-124, 2005.

COUTO, H. C.; HORA, E. Do Canto Falado à Fala Cantada: as ideias de Caccini e Hermeto Pascoal. **PERFORMA'15 - Encontros de Investigação em Performance**, v. 1, pp.70-70, Aveiro, Portugal, 2015. Disponível em:

<https://www.academia.edu/14491471/_Do_canto_falado_%C3%A0_fala_cantada_as_ideias_de_Caccini_e_Hermeto_Pascoal_>. Acesso em 14 abr. 2018.

DeNORA, Tia. The Concerto and Society. In: KEEFE, Simon (Ed.). **The Cambridge Companion to the Concerto**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p 19-32.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução: Pedro Sússekind; Prefácio: Roger Chartier. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. **Mozart: Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

HATTEN, Robert. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation** Advances in Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

_____. On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven. **Indiana Theory Review**, Indiana, vol. 12, p. 75 - 98, 1991. Disponível em: <www.jstor.org/stable/24045351>. Acesso em: 16 nov. 2019.

HUNTER, Mary. **The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999.

HUTCHINGS, Arthur et al. **Concerto**. Oxford Music Online, New York: Oxford University Press, 2001.

KEEFE, Simon. **The Cambridge Companion to the Concerto** (Cambridge Companions to

Music). Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MCCLELLAND, Clive. Ombra and Tempesta. In: MIRKA, Danuta (Ed.). **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014. p. 279-300.

MIRKA, Danuta; AGAWU, Kofi (Ed.). **Communication in Eighteenth-Century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MIRKA, Danuta. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. **The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

RATNER, Leonard G. **Classic Music: Expression, Form and Style**. New York: Schirmer, 1980.

ROEDER, Michael Thomas. **A History of the Concerto**. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.

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

SALTARELLI, Thiago. **Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII**. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 19, número especial, p. 251-264, jul.-dez. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1517/1613>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. **Abstração e representação na música eletroacústica**. Revista Vórtex. Curitiba, n. 1, p. 23-35, 2013. Disponível em: <<http://www.revistavortex.com/coelho1.pdf>>. Acesso em: 03 ago. 2015.

TALBOT, Michael. The Italian Concerto in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries. In: KEEFE, Simon, (Ed.). **The Cambridge Companion to the Concerto**.

Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 33-52.

WARRACK, John; WEST, Ewan. **The Concise Oxford Dictionary of Opera**. New York: Oxford University Press, 1996.