

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM BACHARELADO EM REGÊNCIA**

ERIK ONIAS BEZERRA MOREIRA

**SINFONIA Nº 2 EM RÉ MAIOR DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (OP. 36):
ASPECTOS INTERPRETATIVOS À SUA PERFORMANCE**

MANAU25

ERIK ONIAS BEZERRA MOREIRA

SINFONIA Nº 2 EM RÉ MAIOR DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (OP. 36):
ASPECTOS INTERPRETATIVOS À SUA PERFORMANCE

Monografia apresentada ao Programa de
Graduação em Bacharelado em Regência da
Universidade do Estado do Amazonas, como
requisito para obtenção do título de
Graduado em Bacharel em Regência.
Orientador: Prof. Dr. Adroaldo Cauduro

MANAUS
2025

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
BACHARELADO/LICENCIATURA EM MÚSICA
TERMO DE APROVAÇÃO**

Erik Onias Bezerra Moreira

**SINFONIA Nº 2 EM RÉ MAIOR DE LUDWIG VAN BEETHOVEN
(OP. 36):
ASPECTOS INTERPRETATIVOS À SUA PERFORMANCE.**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para a obtenção do Título de Bacharel/Licenciado em Música, Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **ADROALDO CAUDURO**
Data: 04/07/2025 18:00:09-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Adroaldo Cauduro – Orientador

Documento assinado digitalmente
 **VADZIM IVANOU**
Data: 29/06/2025 09:46:33-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Me. Vadzim Ivanou – Membro da banca

Documento assinado digitalmente
 **JOSE ARCANGELO SANTIAGO BRASIL**
Data: 04/07/2025 16:53:22-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Me. José Arcângelo Santiago Brasil – Membro da banca

Manaus, 04 de Junho de 2025

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família, aos amigos e a todos os professores que fizeram parte da minha formação, pelo apoio, ensinamentos e inspiração ao longo desta caminhada.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me sustentado em cada etapa desta jornada. Em meio aos desafios e conquistas, sua presença foi constante.

Ao Professor Dr. Adroaldo Cauduro, minha sincera gratidão pela orientação generosa, pelas valiosas contribuições ao longo da minha formação.

A todos os professores que contribuíram para minha formação musical. Cada ensinamento recebido foi fundamental para minha trajetória.

À minha família e amigos, agradeço pela companhia, pelas palavras de encorajamento e pela presença nos momentos de alegria e de superação.

EPÍGRAFE

"Deus nos fez simples e direitos, mas nós complicamos tudo."
Eclesiastes 7:29 – NTLH

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo apresentar referenciais interpretativos que possam auxiliar estudantes de regência e profissionais da área na construção de suas performances da Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op. 36, de Ludwig van Beethoven. A pesquisa contemplou aspectos históricos relacionados ao contexto de composição da obra, bem como uma análise musical detalhada sob a perspectiva do regente, destacando elementos formais, harmônicos, rítmicos e gestuais essenciais à prática interpretativa

Palavras-chave: Beethoven, Ludwig van; Sinfonia nº 2; Regência (Música); Performance Musical; Viena

ABSTRACT

The present work aimed to present interpretative references that can help conducting students and professionals in the area in the construction of their performances of Symphony No. 2 in D Major, Op. 36, by Ludwig van Beethoven. The research contemplated historical aspects related to the context of composition of the work, as well as a detailed musical analysis from the perspective of the conductor, highlighting formal, harmonic, rhythmic and gestural elements essential to the interpretative practice.

Keywords: Beethoven, Ludwig van; Symphony No. 2; Conducting (Music); Musical Performance; Vienna

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Material Melódico do tema A (c. 34-37).....	21
Figura 2 – Material Melódico do tema b (c. 61-65 ¹).....	21
Figura 3 – tema B clarinetes, fagotes e trompas em piano (c. 73-76).....	22
Figura 4 – tema B em ff fortissimo (c. 77-80).....	23
Figura 5 – Tutti inicial, tema de introdução (c. 1-5 ¹).....	26
Figura 6 – tutti orquestral em ff (fortíssimo) (c. 23-24 ¹).....	27
Figura 7 – transição para o allegro com brio (c. 33-34).....	28
Figura 8 – introdução da música em cantábile (c. 1-8 ¹).....	32
Figura 9 – Variações de dinâmicas (c. 41-46).....	33
Figura 10 – alternância de articulações entre staccato e legato (c. 264-269).....	34
Figura 11 – Tema A / Motivo rítmico (c. 1-8).....	37
Figura 12 – passagem modulante para o tema B (c. 17-20).....	38
Figura 13 – tema B (c. 21-25).....	39
Figura 14 – coral de oboés, fagotes e trompas (c. 85–92).....	40
Figura 15 – crescendos de piano a fortissimo (c. 75-84).....	43
Figura 16 – sequência de sforzandos nas cordas (c. 93-100).....	44
Figura 17 Entradas sucessivas dos diferentes naipes – (c. 116-130).....	45
Figura 17 (cont.) Entradas sucessivas dos diferentes naipes – (c. 116-130).....	46
Figura 18 – Introdução do 4º movimento (c. 1-6).....	52
Figura 19 – Entradas destacadas em sforzando (c. 44-49).....	53
Figura 20 – troca de dinâmicas: Fortissimo para pianissimo (c. 92-102).....	54

ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1 – 1º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO.....	
QUADRO 2 – 2º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO.....	
QUADRO 3 – 3º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO.....	
QUADRO 4 – 4º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO.....	
QUADRO 5 – ANÁLISE COMPARATIVA DOS ANDAMENTOS DAS PERFORMANCES DOS MOVIMENTOS DA SINFONIA N º 2 DE BEETHOVEN (OP. 36)	

INTRODUÇÃO	12
1. PERSPECTIVA HISTÓRICA	14
1.1 Viena e a orquestra clássica de XVIII.....	14
1.2 Ludwig Van Beethoven e suas sinfonias	15
2. Sinfonia Nº 2 em Ré Maior (OP. 36)	17
2.1. Primeiro Movimento.....	18
2.2 Segundo Movimento.....	30
2.3 Terceiro Movimento	37
2.4 Quarto Movimento	49
3. ANÁLISE DOS ANDAMENTOS EM PERFORMANCES DA SINFONIA Nº2	57
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS.....	61

INTRODUÇÃO

Ludwig van Beethoven é um dos compositores mais importantes da história da música ocidental, cuja obra representa uma ponte entre o Classicismo e o Romantismo. Sua produção, marcada por intensa expressividade e constante inovação formal, abrange sinfonias, sonatas, quartetos, concertos e uma ópera intitulada *Fidelio*. Entre suas obras do chamado primeiro período, destaca-se a Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op. 36, cuja análise revela elementos que anunciam as transformações estéticas que marcariam sua trajetória composicional.

Grout e Palisca destacam sobre a sinfonia nº 2 que o *Larghetto* se distingue pela variedade temática e pela sonoridade cantábile, enquanto os movimentos seguintes se caracterizam pelo vigor e entusiasmo típicos também do primeiro andamento (GROUT; PALISCA, 2007, p. 554).

Minha escolha por essa obra não foi apenas acadêmica, mas profundamente afetiva e simbólica. No contexto de um dos recitais do curso de Música – Bacharelado em Regência da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), tive o privilégio de estudar e reger a Sinfonia nº 2 à frente da Orquestra Sinfônica da UEA (OSUEA). Esse processo não apenas consolidou minha compreensão técnica e analítica da obra, mas também me desafiou artisticamente enquanto intérprete e maestro. Ensaiar essa sinfonia, estudá-la em profundidade e conduzi-la diante de uma orquestra foi, sem dúvida, um dos momentos mais marcantes de minha trajetória como regente em formação.

Tendo em vista contribuir com a formação de estudantes e profissionais da regência orquestral, este trabalho propõe um estudo interpretativo da Sinfonia nº 2, sob a ótica do regente. O objetivo é fornecer subsídios teóricos e práticos que auxiliem na construção de uma performance historicamente informada, estilisticamente coerente e expressivamente consciente. Trata-se, portanto, de um estudo que mescla experiência prática, análise musical e técnicas interpretativas voltadas à atuação do regente.

O trabalho está organizado em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta uma abordagem histórica da Viena do início do século XVIII, explorando o ambiente cultural e musical da cidade na qual Beethoven atuava. São também destacados aspectos da formação da orquestra clássica e da vida do compositor

naquele momento de transição entre a juventude vienense e o reconhecimento como figura central da música europeia. Esta contextualização visa compreender os elementos sociais, estéticos e pessoais que influenciaram diretamente a escrita da obra.

O segundo capítulo é dedicado à análise musical da Sinfonia nº 2, com o apoio de quadros analíticos e esquemas formais. São exploradas as estruturas temáticas, os recursos harmônicos, os tratamentos rítmicos e a instrumentação, sempre articulando os dados musicais com decisões interpretativas pertinentes à prática da regência de cada movimento da obra.

O terceiro capítulo apresenta uma análise comparativa dos andamentos da sinfonia nas interpretações de regentes renomados. Este estudo comparativo permitiu estabelecer um referencial metronômico que fundamentou as decisões adotadas durante os ensaios e apresentações da obra na OSUEA.

O quarto capítulo reúne as considerações finais do trabalho, apresentado um esboço interpretativo da Sinfonia nº 2 de forma resumida, destacando aspectos musicais de cada movimento. Além disso, são sugeridas algumas temáticas que poderão ser objeto de pesquisas futuras.

1. PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1 Viena e a orquestra clássica de XVIII

Viena no século XVIII era um importante centro cultural na Europa. A cidade cativou o interesse de uma grande quantidade de músicos, escritores e filósofos provenientes de várias partes do continente europeu, especialmente de países como: Alemanha, Espanha, Itália e França. Esses imigrantes desempenharam um papel fundamental na ascensão cultural de Viena, colaborando consideravelmente para o seu desenvolvimento e tornando-a uma cidade cosmopolita (PAHLEN 1988, p. 93)

Por volta de 1750, a música instrumental ocupava um papel de destaque em Viena. Gêneros como música de câmara, serenatas e sinfonias faziam parte do cotidiano da sociedade vienense, sendo executados regularmente tanto nos salões aristocráticos quanto nos teatros. Esses teatros exerciam um papel essencial na estreia de grandes obras, incluindo óperas e sinfonias. Entre eles, o Teatro de Kärntnertor — também conhecido como "teatro da corte" — destacava-se como um dos principais espaços da vida musical vienense (PAHLEN, 1988, p. 93).

A classe dominante, os aristocratas vienenses desempenharam um papel crucial no avanço cultural da cidade, viabilizando os recursos essenciais para o desenvolvimento artístico, financiavam os concertos musicais. O seu apoio não apenas sustentava a produção musical, mas também moldava o cenário cultural de Viena. Devido a essa estreita relação entre a nobreza e a música, a cidade foi honrada com o prestigioso título de "A Cidade da Música" (PAHLEN, 1988, p. 97).

As orquestras desempenharam um papel significativo no cenário musical de Viena. O violino consolidou-se como um dos pilares fundamentais da orquestra. Isto ocorreu devido ao aprimoramento do instrumento e a consolidação do naipe de cordas dentro da orquestra: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. (BENNET, 1986, p. 46). Além do naipe de cordas, o naipe de sopros também conquistou uma formação fixa na orquestra, com pares de instrumentos específicos, esses naipes eram compostos por: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas e 2

trompetes. Enquanto a percussão, no que lhe diz respeito, era representada apenas por 2 tímpanos (BENNET, 1982, p. 73).

No cenário musical da época, as composições atribuíam uma parte substancial do material melódico aos instrumentos de cordas, enquanto os instrumentos de sopro desempenhavam papéis de apoio, preenchendo os blocos harmônicos ou duplicando as vozes principais. As orquestras, inicialmente, eram relativamente pequenas em sua formação. Por exemplo, Haydn, um dos proeminentes compositores do período, raramente empregava mais de vinte e cinco músicos em suas orquestras. Mesmo a icônica Orquestra de Viena mantinha-se abaixo de trinta e cinco instrumentistas. Esta formação instrumental não apenas refletia as demandas estéticas da época, mas também demonstrava a variedade e a riqueza sonora que podiam ser alcançadas mesmo com formações relativamente pequenas, tornando evidente o papel crucial das orquestras na evolução e na disseminação da música clássica. Embora tradição fosse a modéstia em tamanho, uma exceção notável era a Orquestra de Mannheim, cuja formação extravagante incluía vinte violinos, quatro violas, quatro violoncelos, além de instrumentos de sopro (GROUT; PALISCA, 1994, p. 494).

1.2 Ludwig Van Beethoven e suas sinfonias

Ludwig Van Beethoven foi um renomado pianista e compositor do período clássico. Nasceu na cidade de Bonn em 16 de dezembro de 1770 e morreu em 26 de março de 1827 em Viena, na Áustria. Ludwig começou os seus estudos na música com seu pai, Johann Van Beethoven, que era tenor e compositor e trabalhava como cantor na Capela do eleitor nas cidades de Colônia e Bonn. Aos nove anos de idade, começou seus estudos com Christian Neefe, um destacado compositor e organista da época. Ali o jovem Beethoven aprimorou suas habilidades musicais, fortalecendo seu conhecimento teórico. Esses estudos iniciais forneceram uma base sólida para sua carreira musical. Aos quatorze anos, Beethoven se tornou o segundo organista da capela eleitoral em Bonn (TRANCHEFORT, 1986, p. 47).

O jovem pianista foi enviado então a Viena com o propósito de se tornar aluno de Mozart, no entanto, esta viagem não resultou em um encontro frutífero. Sua estadia em Viena foi breve, e o jovem pianista necessitou retornar à sua cidade natal em 1787 a fim de prosseguir seus estudos. Em 1792, partiu definitivamente de

Bonn em direção a Viena, cidade em que se estabeleceu e tornou-se aluno de Joseph Haydn, um dos principais compositores da época. Durante este primeiro período, Beethoven também fez algumas viagens pelas cidades de Nuremberg, Praga e Berlim, e em 1796, o jovem compositor mudou-se permanentemente para a cidade de Viena, onde se estabeleceu até o fim de sua vida (TRANCHEFORT, 1986 p. 47).

A vida e as obras de Beethoven são divididas em três fases, seguindo um costume compartilhado pelos historiadores. Esta divisão fundamenta-se na disposição cronológica em que as obras foram escritas, e em suas características estilísticas. É importante observar que essa divisão não leva em consideração as obras que foram compostas enquanto Beethoven ainda residia na cidade de Bonn, dispondo apenas as composições escritas a partir de sua mudança para Viena (GROUT; PALISCA, 1994 p. 548).

Na primeira fase do compositor, que compreende os anos de 1792 a 1802, foram compostas a Sinfonia No. 1 em Dó maior, Op. 21, e a Sinfonia No. 2 em Ré maior, Op. 36. Em sua segunda fase, que ocorreu entre 1801 e 1815, foram escritas as sinfonias de número 3 a 8. Nessa fase, destaca-se a renomada Sinfonia No. 3 em Mi bemol maior, Op. 55, conhecida como a "Eroica". Já em sua terceira e última fase, que acontece no decorrer de 1815 a 1826, Ludwig compôs sua nona sinfonia em Ré menor, Op. 125 (CANDÉ, 2001, p. 626).

A sua obra completa é formada por uma extensa variedade de composições, demonstrando seu domínio em diversas formas musicais. De acordo com Grout e Palisca (1994):

A sua obra inclui 9 sinfonias, 11 aberturas, música de cena para peças de teatro, um concerto para violino e 5 para piano, 16 quartetos de cordas, 9 trios com piano e outra música de câmara, 10 sonatas para violino e 5 para violoncelo, 30 grandes sonatas para piano e muitas séries de variações também para piano, uma oratória, uma ópera (Fidélío) e duas missas (sendo uma delas a Missa Solene em Ré), além de árias, canções e numerosas composições menores de vários gêneros. (GROUT; PALISCA, 1994, p. 546)

2. Sinfonia Nº 2 em Ré Maior (OP. 36)

A Sinfonia n.º 2 em Ré Maior, Op. 36 marca o encerramento da primeira fase criativa de Beethoven. Concluída no final de 1802, a obra teve sua estreia em 5 de abril de 1803, no *Theater an der Wien*, em Viena, sob a regência do próprio compositor. As composições de Beethoven escritas entre 1800 e 1803 representam uma fase de transição significativa em sua carreira como compositor. Nesse período, é possível observar tanto a evolução de seu domínio técnico quanto o reflexo de suas dificuldades pessoais. Tais obras revelam como suas experiências individuais influenciaram profundamente sua música, permitindo que ele explorasse novas direções criativas. (SWAFFORD, 2014, p. 210).

A estreia da Sinfonia n.º 2 foi um marco na trajetória de Beethoven, pois, apesar da evidente influência do estilo clássico, principalmente através de inspirações oriundas das obras de Haydn e Mozart, foi nessa composição que o músico começou a delinear os contornos de sua própria linguagem musical. Essa linguagem, que mais tarde evoluiria para o romantismo, já começava a transparecer nesta obra (TRANCHEFORT, 1986, p. 47).

A obra é composta por quatro movimentos. O primeiro, *Adagio – Allegro con brio*, inicia-se com uma introdução lenta e dramática (*adagio molto*), que gradualmente dá lugar a um *allegro con brio*, substituindo o clima introspectivo por uma energia intensa e vibrante. O segundo movimento, *Larghetto*, destaca-se pela suavidade e lirismo, evidenciando uma expressividade melódica marcante. O terceiro, *Scherzo Allegro*, traz leveza e agilidade, exemplificando a inovação estilística de Beethoven. O quarto e último movimento, *Allegro molto*, retoma a força do início, encerrando a obra de forma vigorosa e empolgante.

A orquestração da sinfonia segue uma estrutura conhecida como Haydn-mozartiana, refletindo a influência dos dois compositores clássicos. A instrumentação utilizada por Beethoven neste movimento inclui 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes em Dó, 2 fagotes, 2 trompas em Dó, 2 trompetes em Dó, 2 tímpanos afinados em Dó e Sol, além da seção de cordas:

A orquestração de Beethoven demonstra uma interação única de cores orquestrais, transmitindo de forma eficaz profundidade emocional e contrastes dramáticos." (ZASLAW, 2000, p. 214)

2.1. Primeiro Movimento

QUADRO 1 – 1º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO

Partes	compassos	Forma Sonata
Introdução	c. 1 – 23	c. 1-8 ¹ – Tema da introdução em - Ré maior c. 8-11 – Ponte modulante c. 12-23 – Passagem escalar modulante c. 24-33 – Ponte com pedal em (V)
Exposição	c. 34 - 131	c. 34-60 – Tema A – Ré maior c. 61-72 – Episódio – Mi maior c. 73-101 Tema B – Lá maior c. 102-111 – Ponte para coda c. 112-131 – Coda – Lá maior, ré menor c. 132-133 (casa de 1ª) – passagem de ligação para o retorno da exposição

Desenvolvimento	c. 132 – 211	Parte I - c. 132 – 137 c. 132 – 133 –variação dos compassos 132 e 133 da casa de 1ª c.134 -135 reprise dos compassos 130 - 131 da exposição c. 136-137 - variação material dos compassos 132-133 Parte II c. 138 – 181 c. 138-145 – motivo Tema A - Ré menor c. 146-157 – progressão harmônica c. 158-181 – final parte II Parte III c. 182 – 215 c. 182-185 – Tema B em – Sol maior c. 186-197 –passagem modulante c. 198-215 – final parte III
Reexposição	c. 216- 309	c. 216-232 – Tema A em - Ré maior c. 233-244 – Episódio – Mi maior, Lá maior c. 245-273 – Tema B em Ré maior c. 274-283 – Ponte para coda c. 284-309 – Coda – Ré maior
Desenvolvimento terminal	c. 310 - 360	Parte I c. 310-325 – Passagem Modulante: Ré Maior - Lá Maior - Ré Maior Parte II c. 326-339 – Progressão harmônica na

		direção de Ré Maior c. 340-360 – Coda - Ré maior
--	--	---

O primeiro movimento da Sinfonia n.º 2 em Ré Maior, Op. 36 de Beethoven começa com uma introdução em *Adagio molto*, que abrange os primeiros 23 compassos. Essa introdução é caracterizada por uma atmosfera lenta e solene, marcada por um contraste dramático de dinâmicas, começando com um *tutti em ff* (*fortíssimo*), seguido pelas madeiras em *p* (*piano*).

Os primeiros oito compassos do movimento apresentam o tema da introdução. A melodia inicialmente é atribuída aos oboés (c. 1-4) e, na sequência, aos violinos (c. 5-8). Uma ponte modulante (c. 8-11) conduz a um divertimento modulante (c. 12-23) apresentando progressões harmônicas que caminham para uma ponte utilizando pedal na dominante nas trompas e contrabaixos (c. 24-33) que conduz a transição do *Adagio molto* para o *Allegro con brio* (ROCHA, 2013, p. 39).

A exposição inicia com a imediata aparição do tema A (c. 34-60) na tonalidade de Ré Maior nas violas, violoncelos e contrabaixos (ver FIGURA 1). Entre os compassos 61 e 72, um episódio conduz o discurso musical ao Tema B. A melodia é executada pelos violinos I e II (c. 61-65¹) (ver FIGURA 2). Na sequência, ocorre uma reprise com variações do material melódico (c. 65-68), confirmando a tonalidade de Mi maior, dominante da tonalidade seguinte.

O tema B (c.73-101), aparece na tonalidade de Lá maior. A primeira frase (c. 73-76) é executada nos clarinetes, fagotes e trompas, na dinâmica *p* (*piano*) (Ver Figura 3). A segunda frase (c. 77-80) apresenta o material melódico nas flautas, oboés, trompetes, tímpanos e violinos I e II, agora em *ff* (*fortíssimo*) (Ver Figura 4). As reprises dessas frases ocorrem entre os compassos 81 a 87 e conduzem a uma ponte modulante nos compassos 88 a 95, que finaliza o tema B, valendo-se de uma cadência final entre os compassos 96 a 101. Por fim, há uma ponte entre os compassos 102 a 111, conduzindo de maneira fluida para a coda (c. 112-131), encerrando a exposição com uma passagem de ligação para o retorno da exposição (c. 132-133 – *ritornello* / casa de 1ª).

Figura 1 – Material Melódico do tema A (c. 34-37)

Flauta

Oboé

Clarinete em Lá

Fagote

Horn em Ré

Trompete em Ré

Tímpano

Violino 1

Violino 2

Viola

cello/Baixo

34 35 36 37

f

p cresc.

f

f

f

f

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Figura 2 – Material Melódico do tema b (c. 61-65¹)

Violino 1

Violino 2

61

ff

ff

Figura 3 – tema B clarinetes, fagotes e trompas em piano (c. 73-76)

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. em Lá *p*

Fgt. *p*

Trompa em Mi *p*

Tpt. em Ré *p*

Timp.

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

cello/Baixo *p*

The musical score for measures 73-76 is presented in a system of staves. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet in E-flat, Trombone in F) and the string section (Violins 1 and 2, Viola, Cello/Bass) are marked *p* (piano). The woodwinds play a melodic line in measure 73, which continues in measure 74. The strings provide a rhythmic accompaniment in measure 73, which continues in measure 74. The woodwinds play a melodic line in measure 75, which continues in measure 76. The strings provide a rhythmic accompaniment in measure 75, which continues in measure 76.

Figura 4 – tema B em *ff fortissimo* (c. 77-80)

The musical score for Figure 4, titled "tema B em *ff fortissimo* (c. 77-80)", spans measures 77 to 80. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 77-80. Dynamics: *ff* (77), *sf* (78), *sf* (79), *sf* (80).
- Ob. (Oboe):** Measures 77-80. Dynamics: *ff* (77), *sf* (78), *sf* (79), *sf* (80).
- Cl. em Lá (Clarinet in Bb):** Measures 77-80. Dynamics: *ff* (78), *sf* (79), *sf* (80).
- Fgt (Bassoon):** Measures 77-80. Dynamics: *ff* (78), *sf* (79), *sf* (80).
- Trompa em Mi (Trumpet in Bb):** Measures 77-80. Dynamics: *ff* (77), *sf* (78), *sf* (79), *sf* (80).
- Tpt. em Ré (Trombone in F):** Measures 77-80. Dynamics: *ff* (77), *sf* (78), *sf* (79), *sf* (80).
- Timp. (Timpani):** Measures 77-80. Dynamics: *ff* (77), *sf* (78), *sf* (79), *sf* (80).
- Vln. 1 (Violin 1):** Measures 77-80. Dynamics: *ff* (77), *sf* (78), *sf* (79), *sf* (80).
- Vln. 2 (Violin 2):** Measures 77-80. Dynamics: *ff* (77), *sf* (78), *sf* (79), *sf* (80).
- Vla (Viola):** Measures 77-80. Dynamics: *ff* (77), *sf* (78), *sf* (79), *sf* (80).
- cello/Baixo (Cello/Bass):** Measures 77-80. Dynamics: *ff* (77), *sf* (78), *sf* (79), *sf* (80).

O desenvolvimento da obra ocorre entre os compassos 132 a 211 e está dividido em três partes (MOORE; HEGER, 1974, p. 14). A parte I (c. 132-137), desenvolve-se a partir do motivo do tema A com os compassos 132 a 133 da casa de 2ª sendo uma variação dos compassos 132 e 133 da casa de 1ª. A parte II (c. 138-181), inicia com o motivo do tema A (c. 138-145) também em Ré menor, seguido de uma progressão harmônica (c. 146-157) finalizando nos compassos 158 a 181. A parte III (c. 182-215), está baseada no motivo do Tema B em Sol Maior (c. 182-185). Nesta seção, a primeira frase é conduzida pelos violinos I, II e fagote, levando a uma passagem modulante entre os compassos 186 a 197. O desenvolvimento culmina com um trecho em *f* (forte) e *ff* (fortíssimo) (c. 198-211), alternando harmonicamente entre Dó# e Fá# (dominante-tônica). Nos compassos 212 a 214 ocorre um pedal na nota Dó nas trompas, nos violinos II, violas, violoncelos, contrabaixos no contexto de uma dinâmica em *p* (piano), e no compasso 215 ocorre um acorde de Lá Maior em um *tutti*, inicialmente em uma indicação de dinâmica *sf* (*esforzando*) que ao longo do compasso decresce para uma dinâmica *p* (piano) no compasso 216, dando início a reexposição.

A reexposição estende-se dos compassos 216 a 309. O tema A reaparece nos compassos 216 a 232 em Ré maior, desta vez sem a expansão que havia ocorrido na sua primeira apresentação (c. 47-60). Um episódio ocorre entre os temas A e B (c.233-244) e, enquanto anteriormente sua afirmação era em Mi maior, agora ocorre em Mi maior e Lá maior (dominante do tom principal). O tema B, reapresentado na tonalidade principal de Ré Maior (c. 245-273), mantém-se inalterado em relação à sua primeira exposição. Em seguida, uma ponte (c. 274-283) conduz à *coda*, que se inicia com uma cadência plagal entre os compassos 284 a 291, utilizando o motivo do tema A em Ré maior e finalizando com uma *codeta* (c. 298-309).

Por fim, chegamos ao desenvolvimento terminal, que ocorre entre os compassos 310 ao 360. A parte I (c. 310-325) é baseada no motivo do tema A, modula inicialmente de Ré Maior para Lá Maior (c. 310-315) e retorna à tonalidade de Ré maior (c. 316-325). A Parte II (c. 326-339) caracteriza-se por uma progressão harmônica que conduz ao tom principal, Ré Maior. A partir dos compassos 340 a 360, tem-se uma *coda*, que inclui uma pequena *codeta* (c. 350-358), encerrando com um *tutti* uníssono semelhante ao início da obra, reafirmando a tonalidade de Ré maior (ROCHA, 2013, p. 39).

No que se refere ao papel do regente, é imprescindível estabelecer uma interpretação coerente com o estilo clássico da obra, garantindo a clareza expressiva durante a execução. Tive a oportunidade de reger essa obra durante a minha formação acadêmica à frente da Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado do Amazonas (OSUEA) na qual consiste como um projeto de extensão que integra alunos, músicos da comunidade e professores da instituição. Os andamentos adotados para a interpretação deste 1º movimento foram baseados nas indicações originais de Beethoven: *Adagio molto* ♩ = 84 e *Allegro con brio* ♩ = 100

O movimento apresenta uma introdução longa, abrangendo 33 (trinta e três) compassos, em andamento *adagio molto* ♩ = 84, que traz à cena de imediato um grandioso *tutti* orquestral, expondo a tonalidade de Ré maior, que requer do regente a utilização de um gestual amplo, solene, viril, valendo-se de uma marcação ternária subdividida. Na sequência, o tema da introdução é apresentado nos oboés e fagotes na dinâmica *p* (*piano*), exigindo do regente uma brusca mudança gestual, adotando agora um gesto menor, em estilo cantábile (ver FIGURA 5). Os contrastes de dinâmica entre *ff* (*fortíssimo*) e *p* (*piano*) são reiterados ao longo de todo primeiro movimento.

Em termos de articulação, o regente deve observar a troca do gestual do estilo *legato cantábile* na dinâmica *p* (*piano*) do tema executado pelos oboés e os fagotes nos três primeiros compassos da introdução para o estilo *staccato* ainda em *p* (*piano*) nas flautas, clarinetes e fagotes no compasso 4 (ver FIGURA 5).

Em trechos homofônicos como, por exemplo, c. 23 -24¹ o regente pode utilizar uma regência espelhada visando ressaltar a dinâmica *ff* (*fortíssimo*), bem como assegurar a precisão rítmica do *tutti* orquestral (Ver Figura 6).

No compasso 34 ocorre uma súbita mudança de andamento – de *adagio molto* para *allegro con brio* – o qual marca o início do tema A da exposição (c. 34-60). Neste trecho a marcação ternária subdividida lenta é substituída por uma marcação binária rápida no estilo estacato, exigindo do maestro um gesto ágil e preciso. Essa alternância gestual surge ainda no compasso 33, onde, no último tempo, o maestro deve indicar ao grupo a nova pulsão que se estabelecerá ao longo do resto de todo o movimento (ver Figura 7). Esse último tempo exerce a função de um *levare* para a nova seção da música. Dessa forma, a transição entre os

andamentos representa um ponto-chave da atuação do regente, que deve articular com clareza o contraste expressivo proposto por Beethoven.

Figura 5 – Tutti inicial, tema de introdução (c. 1-5¹)

The musical score for the initial Tutti section (measures 1-5) is as follows:

- Flauta:** Measure 1: *ff* (fortissimo). Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: *p* (piano). Measure 5: *ff*.
- Oboé:** Measure 1: *ff*. Measure 2: *p*. Measure 3: *p*. Measure 4: *ff*. Measure 5: *ff*.
- Clarinete em Lá:** Measure 1: *ff*. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: *p*. Measure 5: *ff*.
- Fagote:** Measure 1: *ff*. Measure 2: *p*. Measure 3: *p*. Measure 4: *p*. Measure 5: *ff*.
- Horn:** Measure 1: *ff*. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: *ff*. Measure 5: *ff*.
- Trompete em Ré:** Measure 1: *ff*. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: *ff*. Measure 5: *ff*.
- Tímpano:** Measure 1: *ff*. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: *ff*. Measure 5: *ff*.
- Violino 1:** Measure 1: *ff*. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: *ff*. Measure 5: *ff*.
- Violino 2:** Measure 1: *ff*. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: *ff*. Measure 5: *ff*.
- Viola:** Measure 1: *ff*. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: *ff*. Measure 5: *ff*.
- Cello/Baixo:** Measure 1: *ff*. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: *ff*. Measure 5: *ff*.

2.2 Segundo Movimento

QUADRO 2 – 2º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO

Partes	Compassos	Forma Sonata
Exposição	c. 1 - 99	c. 1-32 – Tema A – Lá maior c. 33-47 – Episódio – Lá maior c. 48-81 – Tema B – Mi maior c. 82-99 – <i>Coda</i> – Mi maior
Desenvolvimento	c. 100 - 157	Parte I c. 100 –107 – Material tema A – lá menor - Dó Maior Parte II c. 108-117 - Fragmentação do tema A modulante - ré menor – mi menor – Mi Maior Parte III c. 118-127 - Continuação da fragmentação do tema A - Mi Maior - Fá Maior Parte IV c. 128-137 – Ápice do Desenvolvimento - Fá maior - Fá menor Parte V c. 138-157 – Motivo do tema B –

		passagem modulante para Ré Maior
Reexposição	c. 158 - 263	c. 158-189 – Tema A em Lá maior c. 190-210 – Episódio – Lá maior - lá menor – Mi maior c. 211-246 ¹ – Tema B em Lá maior c. 246 ² -263 – <i>Coda</i> da reexposição
Coda final	c. 264-276	c. 264-276 – <i>Coda</i> do Movimento

O segundo movimento em Lá maior estrutura-se na forma sonata e é apresentado em um andamento *Larghetto* ($\text{♩} = 92$). Sua exposição estende-se dos compassos 1 ao 99, iniciando com o tema A (c. 1-32), subdividido em duas ideias principais: a frase antecedente (c. 1–16) e a frase consequente (c. 17–32).

Entre os compassos 33 e 47, ocorre um episódio caracterizado por modulações sucessivas: inicialmente para Lá Maior (c. 33-36), depois para lá menor (c. 37–40) e, em seguida, para Si maior (cc. 41–47), funcionando como dominante de Mi maior e preparando a transição para o tema B (c. 48–81), estabelecido nesse tom. O tema B apresenta uma frase antecedente (c. 48–51), seguida de uma breve variação (c. 52–55¹) e de uma frase consequente (c. 55–66), que inclui nova variação nos compassos 62 a 66. A seção culmina em uma passagem de transição (c. 66–81), conduzindo à *coda* da exposição (c. 82–99), que permanece em Mi maior. (ROCHA, 2013, p. 41).

O desenvolvimento (c. 100-157) divide-se em cinco partes. A parte I (c. 100-107) retoma o motivo do tema A, modulando de Lá menor (c. 100-103) para Dó maior (c. 104-107). A parte II (c. 108-117) ocorre uma série de modulações valendo-se de fragmentos do tema A, transitando por Ré menor, Mi menor e Mi maior. A

parte III (c. 118-127) utiliza fragmentação do tema A em Mi Maior até atingir Fá maior (c. 126-127). A parte IV (c. 128-137) mostra uma passagem breve em Fá maior (c. 128-132) e Fá menor (c. 132-137). A parte V (c. 138-157) termina com uma textura imitativa entre as cordas (violinos I/II, violas, violoncelos e contrabaixos), baseada no tema B, com reforço contrapontístico das madeiras e trompa com uma passagem modulante para Ré Maior (c. 154-157) (MOORE; HEGER, 1974, p. 15)

A reexposição (c.158-263) retoma o tema A (c. 158-189) em Lá maior, seguido por um episódio (c. 190-210), que modula de Lá maior (c. 190-193) para Lá menor (c. 194-204) e Mi maior (c. 204-210), com imitações melódicas por movimento contrário (c. 198-204). O tema B reaparece em Lá maior (c. 211-246¹), diferenciando da exposição (originalmente em Mi maior), mas mantendo sua estrutura.

Ao finalizar, temos duas codas que desempenham funções distintas na conclusão do movimento. A *coda* da reexposição (c. 246²-263) em Lá maior que redistribui a melodia entre clarinetes, flautas e fagotes, contrastando com a exposição (dominada pelas cordas). E a *coda* final (c. 264-276) que se baseia no material do tema A, sendo executada por trompetes, clarinetes e fagotes (c. 264-271), finaliza com cadências em blocos harmônicos (*ff* e *p*, c. 272-276).

Em termos da regência, a fórmula métrica 3/8 em andamento *Larghetto* (♩ = 92) requer por parte do maestro a adoção de um modelo métrico ternário no estilo *legato cantabile* (ver FIGURA 8). Ainda que a condução se dê em tempo lento, é essencial que o pulso esteja claramente marcado, de modo a manter a coesão rítmica e a organicidade do discurso musical.

Ao chegar ao episódio (c. 33-46), o maestro deve conduzir o diálogo entre madeiras e cordas destacando as variações das dinâmicas entre *ff* (*fortíssimo*), *p* (*piano*) e *pp* (*pianíssimo*). Neste sentido, a súbita mudança da dinâmica *pp* (*pianíssimo*) para *ff* (*fortíssimo*) nos compassos 45-46 demanda mudanças gestuais imediatas e contrastante por parte do regente, transitando de um gestual pequeno para um gestual maior, mais intenso, firme, enérgico, (ver FIGURA 9).

Durante o *crescendo* (c.67-74), o gesto pode ser gradualmente expandido, utilizando a regência espelhada como recurso para amplificar visualmente a intensificação sonora. Nos *diminuendos*, o gesto deve se retrair de forma gradativa, preservando a fluidez e a continuidade da frase.

Além das variações de dinâmicas, o regente deve estar atento a alternância de articulações entre *staccato* e *legato* que ocorrem ao longo do movimento, como, por exemplo na *coda* final do movimento (c. 264-269) (Ver FIGURA 10)

Figura 8 – introdução da música em *cantábile* (c. 1-8¹)

Larghetto ♩ = 92

1 2 3 4 5 6 7 8

Fl.

Ob.

Cl. em Lá

Fgt

Trompa em Mi

Tpt. em Ré

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla

cello/Baixo

p *tr* *cresc.* *p*

p *cresc.* *p*

p *cresc.* *cresc.* *p*

p *p*

Figura 9 – Variações de dinâmicas (c. 41-46)

The musical score for measures 41-46 illustrates dynamic variations across several instruments. The measures are numbered 41, 42, 43, 44, 45, and 46 at the top. The instruments and their dynamic markings are as follows:

- Fl.** (Flute): *sf* in measure 41, *ff* in measure 46.
- Ob.** (Oboe): *sf* in measure 41, *p* in measure 43, *ff* in measure 46.
- Cl. em Lá** (Clarinet in B-flat): *p* in measure 43.
- Fgt** (Fagot): *p* in measure 43, *ff* in measure 46.
- Trompa em Mi** (Trumpet in B-flat): *sf* in measure 41, *pp* in measure 45, *ff* in measure 46.
- Tpt. em Ré** (Trumpet in D): *pp* in measure 45.
- Timp.** (Timpani): *pp* in measure 45.
- Vln. 1** (Violin 1): *sf* in measure 41, *pp* in measure 45, *ff* in measure 46.
- Vln. 2** (Violin 2): *sf* in measure 41, *pp* in measure 45, *ff* in measure 46.
- Vla** (Viola): *sf* in measure 41, *pp* in measure 45, *ff* in measure 46.
- cello/Baixo** (Cello/Bass): *sf* in measure 41, *pp* in measure 45, *ff* in measure 46.

Figura 10 – alternância de articulações entre *staccato* e *legato* (c. 264-269)

264 265 266 267 268 269

The musical score for measures 264-269 illustrates the alternation of articulation between *staccato* and *legato*. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 264 and 266 are *staccato* (indicated by a slash and a dot). Measures 265, 267, and 269 are *legato* (indicated by a slur). Measure 268 is *staccato*.
- Ob.** (Oboe): All measures (264-269) are *staccato*.
- Cl. em Lá** (Clarinet in B-flat): Measures 264 and 266 are *legato*. Measures 265, 267, and 269 are *staccato*. Measure 268 is *legato* with a *cresc.* marking.
- Fgt** (Bassoon): Measures 264 and 266 are *legato*. Measures 265, 267, and 269 are *staccato*. Measure 268 is *legato* with a *cresc.* marking.
- Trompa em Mi** (Trumpet in D): Measures 264 and 266 are *legato*. Measures 265, 267, and 269 are *staccato*. Measure 268 is *legato* with a *cresc.* marking.
- Tpt. em Ré** (Trumpet in C): Measures 264 and 266 are *legato*. Measures 265, 267, and 269 are *staccato*. Measure 268 is *legato* with a *cresc.* marking.
- Timp.** (Timpani): Measures 264 and 266 are *legato*. Measures 265, 267, and 269 are *staccato*. Measure 268 is *legato* with a *cresc.* marking.
- Vln. 1** (Violin 1): Measures 264 and 266 are *legato*. Measures 265, 267, and 269 are *staccato*. Measure 268 is *legato* with a *cresc.* marking.
- Vln. 2** (Violin 2): Measures 264 and 266 are *legato*. Measures 265, 267, and 269 are *staccato*. Measure 268 is *legato* with a *cresc.* marking.
- Vla** (Viola): Measures 264 and 266 are *legato*. Measures 265, 267, and 269 are *staccato*. Measure 268 is *legato* with a *cresc.* marking.
- cello/Baixo** (Cello/Bass): Measures 264 and 266 are *legato*. Measures 265, 267, and 269 are *staccato*. Measure 268 is *legato* with a *cresc.* marking.

The score uses a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The dynamics are marked *p* (piano) at the beginning of measures 264, 265, 267, and 269, and *cresc.* (crescendo) in measures 268 and 269.

2.3 Terceiro Movimento

QUADRO 3 – 3º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO

Partes	Compassos	Forma Ternária Simples
A - Scherzo	c.1 - 84	Parte I c. 1 – 16 – Ré maior – Tema A Parte II c. 17 – 20 - Passagem Modulante c. 21 – 29¹ – Sib maior - Tema B c. 29² – 38 – Passagem modulante Parte III c. 39 – 58 – Ré maior - Tema A' c. 59 – 84 – Coda
B - Trio	c. 85 - 130	Parte I c. 85 – 92 – Ré maior - tema A Parte II c. 93 – 106 – Fá# maior - tema B: c.107 – 108 – modulação súbita para A - Ligação Parte III c. 109 – 130 – Ré maior – tema A'
C- Scherzo da capo	c. 1 - 84	Parte I c. 1 – 16 – Ré maior - Tema A Parte II c. 17 – 20 - Passagem Modulante c. 21 – 29¹ – Sib maior - Tema B

		c. 29 ² – 38 – Passagem modulante Parte III c. 39 – 58 – Ré maior - Tema A' c. 59 – 84 – Coda
--	--	---

O terceiro movimento Scherzo Allegro ($\text{♩} = 100$) em Ré maior estrutura-se na forma ternária simples: ABA: Scherzo, Trio, Scherzo da Capo, que reaparece para concluir o movimento com a repetição do material inicial.

A parte A é apresentada por Beethoven como Scherzo, termo utilizado para sugerir uma característica rápida e “brincante”. Scherzo (c. 1-84) está subdividida em três partes: I (c. 1-16); II (21-38); III (c. 39-58):

A parte I inicia com a apresentação do tema A (c. 1-8) (ver FIGURA 11) e de sua reprise variada (c. 9-16), configurando um período bem balanceado com duas frases de oito compassos (MOORE; HEGER, 1974, p.16), seguido por uma ponte modulante (c. 17–20) (ver FIGURA 12) baseada no material melódico do tema a que conduz a aparição do tema B em Sib no compasso 21.

A parte II (c. 21–38) apresenta o tema B (c. 21-25) (ver Figura 13) seguido por sua reprise variada (c. 25–29), após este trecho, ocorre uma nova transição modulante nos compassos 29 a 38, que conduz à parte III (c. 39-58), trazendo de volta o tema A em Ré maior. A música segue para uma *coda* (c. 59–84): construída sobre a reiteração da figuração rítmica de mínima pontuada seguida de três semínimas do tema a do Scherzo (ver FIGURA 11).

A parte B do 3º movimento traz à cena o Trio (c. 85–130) que é constituído de três partes: I (c. 85–92); II (c. 93–106); III (c. 109–130).

A parte I em Ré maior é executada homofonicamente pelo coral de oboés, fagotes e trompas (ver FIGURA 14, c. 85–92). A parte II (c. 93–106) modula para Fá# maior. Iniciando com as cordas homofonicamente realizando uma figuração de colcheias em harpejos do acorde de Fá# maior na dinâmica de forte (f). Concluindo a parte II, surge um pedal nas cordas na nota fá#, primeiramente em p (piano) (c.

101-104), decrescendo até pp (pianíssimo) (c. 104-106). Subitamente um tutti em dinâmica ff (fortíssimo) nas madeiras e nos metais entoam a nota lá, dominante da tonalidade principal, conduzindo o discurso musical para a parte III (c. 109–130), finalizando a parte B do Scherzo.

O Scherzo finaliza o movimento retomando a seção A, agora sem a repetição dos ritornelos presentes na exposição inicial.

Figura 11 – Tema A / Motivo rítmico (c. 1-8)

The musical score for Figure 11, titled 'Tema A / Motivo rítmico (c. 1-8)', is written for a full orchestra. The score is organized into measures 1 through 8. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Measures 1, 3, and 8. Dynamics: *f* (measures 1 and 3), *ff* (measure 8).
- Oboé:** Measures 1, 3, and 8. Dynamics: *f* (measures 1 and 3), *p* (measure 8).
- Clarinete em Lá:** Measures 1, 3, and 8. Dynamics: *f* (measures 1 and 3), *ff* (measure 8).
- Fagote:** Measures 1, 3, and 8. Dynamics: *f* (measures 1 and 3), *ff* (measure 8).
- Horn em Ré:** Measures 1, 3, 5, 6, and 8. Dynamics: *f* (measures 1 and 3), *p* (measures 5 and 6), *ff* (measure 8).
- Trompete em Ré:** Measures 1, 3, and 8. Dynamics: *f* (measures 1 and 3), *ff* (measure 8).
- Tímpano:** Measures 1, 3, and 8. Dynamics: *f* (measures 1 and 3), *ff* (measure 8).
- Violino 1:** Measures 1, 3, 5, 6, and 8. Dynamics: *f* (measures 1 and 3), *p* (measures 5 and 6), *ff* (measure 8).
- Violino 2:** Measures 1, 3, 5, 6, and 8. Dynamics: *f* (measures 1 and 3), *p* (measures 5 and 6), *ff* (measure 8).
- Viola:** Measures 1, 3, and 8. Dynamics: *f* (measures 1 and 3), *ff* (measure 8).
- Violoncelo:** Measures 1, 3, and 8. Dynamics: *f* (measures 1 and 3), *ff* (measure 8).

Figura 12 – passagem modulante para o tema B (c. 17-20)

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello

The musical score is written for four instruments: Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score covers measures 17, 18, 19, and 20. Measure 17 features a half note in Violino 1 and quarter notes in the other instruments. Measure 18 shows a half note in Violino 1, a half note in Violino 2, and quarter notes in Viola and Violoncello. Measure 19 contains a half note in Violino 1, a half note in Violino 2, and quarter notes in Viola and Violoncello. Measure 20 features a half note in Violino 1, a half note in Violino 2, and quarter notes in Viola and Violoncello. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for each instrument.

Figura 13 – tema B (c. 21-25)

21 22 23 24 25

Fl.

Ob.

Cl. em Lá

Fgt

Trompa em Ré

Tpt. em Ré

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla

Vc.Bx

fp

p

Figura 14 – coral de oboés, fagotes e trompas (c. 85–92)

Flauta

Oboé

Clarinete em Lá

Fagote

Horn em Ré

Trompete em Ré

Tímpano

Violino 1

Violino 2

Viola

Cello/baixo

Measures 85 through 92 are shown. The Flute, Clarinet in A, Trompete in D, Violino 1, Violino 2, Viola, and Cello/bass parts are mostly silent (indicated by rests). The Oboe and Bassoon parts feature a melodic line starting in measure 85, marked *p* (piano). The line continues through measures 86, 87, and 88, then has a crescendo leading to a fortissimo (*sf*) accent in measure 89, followed by a decrescendo back to *p* in measure 90, and continues through measures 91 and 92. The Horn in D part also features a fortissimo (*sf*) accent in measure 89, followed by a decrescendo back to *p* in measure 90, and continues through measures 91 and 92.

Em termos de regência, por tratar-se de um Scherzo que apresenta o modelo métrico ternário ($\frac{3}{4}$) em que o próprio Beethoven estipula andamento Allegro ($\text{♩} = 100$), utiliza-se um padrão gestual unário no estilo staccato. O maestro deve estar atento a alternância de dinâmicas que acontecem ao longo do movimento. Por exemplo, no início do tema A (c. 1-4) do Scherzo ocorre uma transição abrupta entre as dinâmicas *f* (forte) e *p* (piano) que exige do regente uma gestualidade clara e bem articulada, de tal forma a favorecer a definição das intensidades e do discurso orquestral. Ou seja, para os compassos que apresentam a dinâmica *f* (forte) (c. 1 e 3) o regente deve adotar um gestual de médio porte encaixado em um plano médio de regência. Já para os compassos que apresentam as dinâmicas *p* (piano) (c. 2 e 4) o regente deverá adotar um gestual menor em um plano mais alto e mais próximo ao seu corpo (ver FIGURA 11, c. 1–8).

Outra passagem que exige atenção e precisão do regente em termos da execução de uma transição repentina de patamares de dinâmica é o final do Scherzo, entre os compassos 75 e 84, onde ocorre um crescendo gradual de dinâmica, iniciando em *p* (piano) e culminando em um *ff* (fortíssimo) vigoroso tutti orquestral, porém, ao iniciar o Trio, temos uma queda abrupta da dinâmica *p* (piano) no contexto de uma instrumentação rarefeita com o discurso melódico apresentado pelas madeiras e trompas (ver FIGURA 15 c. 75-84). No que diz respeito ao andamento, o Allegro do scherzo será mantido no Trio. No entanto, a redução da massa sonora, provocada pela diminuição do número de instrumentos, pode dar ao ouvinte a impressão de uma leve desaceleração.

Nos compassos 93 a 100, ocorrem uma sequência de *sf* (sforzandos) nas cordas, onde funcionam como acentos expressivos que intensificam o movimento rítmico e articulatório da passagem; para o regente, é fundamental garantir ataques precisos e bem definidos, assegurando que os acentos se destaquem com clareza dentro da textura orquestral formada pelas cordas (ver FIGURA 16).

Ao final do Trio, a mão esquerda do regente desempenha um papel fundamental na condução das entradas sucessivas dos diferentes naipes. As cordas retornam o tema A no compasso 116, seguidas pelos sopros nos compassos seguintes (ver FIGURA 17), o que requer indicação clara das imitações entre os grupos instrumentais. A mão esquerda pode ser utilizada para marcar essas

entradas com precisão e controlar a dinâmica contida do trecho, contribuindo para a coesão rítmica e a preparação adequada para a volta do Scherzo.

Figura 15 – crescendos de *piano* a *fortissimo* (c. 75-84)

75 76 77 78 79 80 81 82 83 84

1. 2.

Flauta

Oboé

Clarinete em Lá

Fagote

Horn em Ré

Trompete em Ré

Tímpano

Violino 1

Violino 2

Viola

cello/baixo

The musical score for Figure 15 illustrates a crescendo from piano to fortissimo across measures 75 to 84. The instruments and their dynamics are as follows:

- Flauta:** Measures 75-78 are silent. Measure 79 begins with a half note *sf*. Measure 80 has a half note. Measure 81 has a half note. Measure 82 has a half note. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note.
- Oboé:** Measures 75-78 are silent. Measure 79 has a half note. Measure 80 has a half note. Measure 81 has a half note. Measure 82 has a half note. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note.
- Clarinete em Lá:** Measures 75-78 are silent. Measure 79 has a half note *p cresc. -*. Measure 80 has a half note *sf*. Measure 81 has a half note *sf*. Measure 82 has a half note *ff*. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note.
- Fagote:** Measures 75-78 are silent. Measure 79 has a half note *p cresc. -*. Measure 80 has a half note *sf*. Measure 81 has a half note *sf*. Measure 82 has a half note *ff*. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note.
- Horn em Ré:** Measures 75-78 are silent. Measure 79 has a half note *p cresc. -*. Measure 80 has a half note *sf*. Measure 81 has a half note *sf*. Measure 82 has a half note *ff*. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note.
- Trompete em Ré:** Measures 75-78 are silent. Measure 79 has a half note *sf*. Measure 80 has a half note *sf*. Measure 81 has a half note *ff*. Measure 82 has a half note. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note.
- Tímpano:** Measures 75-78 are silent. Measure 79 has a half note *f*. Measure 80 has a half note. Measure 81 has a half note. Measure 82 has a half note *ff*. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note.
- Violino 1:** Measures 75-78 are silent. Measure 79 has a half note *sf*. Measure 80 has a half note *sf*. Measure 81 has a half note *ff*. Measure 82 has a half note. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note.
- Violino 2:** Measures 75-78 are silent. Measure 79 has a half note *p cresc. -*. Measure 80 has a half note *sf*. Measure 81 has a half note *sf*. Measure 82 has a half note *ff*. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note.
- Viola:** Measures 75-78 are silent. Measure 79 has a half note *p cresc. -*. Measure 80 has a half note *sf*. Measure 81 has a half note *sf*. Measure 82 has a half note *ff*. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note.
- cello/baixo:** Measures 75-78 are silent. Measure 79 has a half note *p cresc. -*. Measure 80 has a half note *sf*. Measure 81 has a half note *sf*. Measure 82 has a half note *ff*. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note.

Figura 16 – sequência de *sforzandos* nas cordas (c. 93-100)

The musical score for strings (Violino 1, Violino 2, Viola, Cello/Baixo) shows a sequence of *sforzandos* (sf) from measure 93 to 100. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 93-98 are marked 'TRIO'. Measures 99-100 show a continuation of the pattern with a final sf in measure 100.

Measures 93-98 (TRIO):

- Violino 1: *f* (93), *sf* (94), *sf* (98)
- Violino 2: *f* (93), *sf* (94), *sf* (98)
- Viola: *f* (93), *sf* (94), *sf* (98)
- Cello/Baixo: *f* (93), *sf* (94), *sf* (98)

Measures 99-100:

- Violino 1: *sf* (100)
- Violino 2: *sf* (100)
- Viola: *sf* (100)
- Cello/Baixo: *sf* (100)

Figura 17 Entradas sucessivas dos diferentes naipes – (c. 116-130)

The musical score for measures 116-130 is organized into three systems. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 116-122 are marked with a whole rest. In measure 123, there is a whole note chord marked *p*.
- Oboe (Ob.):** Measures 116-122 are marked with a whole rest. In measure 123, there is a whole note chord marked *p*.
- Clarinet in B-flat (Cl. em Lá):** Measures 116-122 are marked with a whole rest. In measure 123, there is a whole note chord marked *p*.
- Bassoon (Fgt):** Measures 116-119 are marked with a whole rest. In measure 120, there is a half note marked *p*. In measure 121, there is a half note marked *sf*. In measure 122, there is a half note marked *p*. In measure 123, there is a half note marked *p*.
- Trombone in C (Trom. em Ré):** Measures 116-117 are marked with a whole rest. In measure 118, there is a half note marked *p*. In measure 119, there is a half note marked *p*. In measure 120, there is a half note marked *p*. In measure 121, there is a half note marked *sf*. In measure 122, there is a half note marked *p*. In measure 123, there is a half note marked *p*.
- Trumpet in C (Tpt. em Ré):** Measures 116-122 are marked with a whole rest. In measure 123, there is a whole note chord marked *p*.
- Timpani (Timp.):** Measures 116-122 are marked with a whole rest. In measure 123, there is a whole note chord marked *p*.
- Violin 1 (Vln. 1):** Measures 116-117 are marked with a whole rest. In measure 118, there is a half note marked *p*. In measure 119, there is a half note marked *p*. In measure 120, there is a half note marked *p*. In measure 121, there is a half note marked *sf*. In measure 122, there is a half note marked *p*. In measure 123, there is a half note marked *p*.
- Violin 2 (Vln. 2):** Measures 116-117 are marked with a whole rest. In measure 118, there is a half note marked *p*. In measure 119, there is a half note marked *p*. In measure 120, there is a half note marked *p*. In measure 121, there is a half note marked *sf*. In measure 122, there is a half note marked *p*. In measure 123, there is a half note marked *p*.
- Viola (Vla):** Measures 116-117 are marked with a whole rest. In measure 118, there is a half note marked *pizz.*. In measure 119, there is a half note marked *pizz.*. In measure 120, there is a half note marked *pizz.*. In measure 121, there is a half note marked *sf*. In measure 122, there is a half note marked *p*. In measure 123, there is a half note marked *p*.
- Cello/Double Bass (Vc.Bx):** Measures 116-117 are marked with a whole rest. In measure 118, there is a half note marked *p*. In measure 119, there is a half note marked *p*. In measure 120, there is a half note marked *p*. In measure 121, there is a half note marked *sf*. In measure 122, there is a half note marked *p*. In measure 123, there is a half note marked *p*.

Figura 17 (cont.) Entradas progressivas dos diferentes naipes – (c. 116-130)

124 125 126 127 128 129 130

Fl.

Ob.

Cl. em Lá

Fgt

Trom. em Ré

Tpt. em Ré

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla

Vc.Bx

cresc.

p

Scherzo da capo

2.4 Quarto Movimento

QUADRO 4 – 4º MOVIMENTO – ESQUEMA ANALÍTICO

Partes	Compassos	Forma Sonata-Rondó
Exposição	c. 1 – 107	c. 1 - 25 – Tema A - Ré Maior c. 26 – 51 – Episódio c. 52 – 83 – Tema B – La Maior c. 84 – 107 – Coda – Lá Maior
Desenvolvimento	c. 108 – 184	Parte I c. 108 – 118 – tema A repetido em Ré maior e ré menor Parte II c. 119 – 130 – articulação do material do tema A - Ré menor Parte III c. 131 – 138 – material do tema A - modulação: Sol menor para Si bemol Maior Parte IV c. 139 – 156 – material tema A em várias tonalidades Parte V c. 157 – 184 - ápice do desenvolvimento e preparação para a reexposição
Reexposição	c. 185 – 289	c. 185 – 209 – Tema A – Ré maior c. 210 – 235 – Episódio

		c. 236 – 267 – Tema B – Lá maior c. 268 – 289 – Coda – Lá maior
Desenvolvimento Terminal	c. 290 – 442	Parte I c. 290 – 311 – Material do tema A em várias tonalidades Parte II c. 312 – 337 – Material do Episódio: Pedais V – I; cadências V - V/i Parte III c. 338 – 381– Passagem Modulante - si menor, Ré Maior, Sol Maior, Ré Maior Parte IV c. 382 – 401 – Material do Tema A em tutti orquestral em Ré Maior Parte V c. 402 – 423 – Material do Tema A – Ré Maior Coda c. 424 – 442 – Material do Tema A - afirmação de Ré Maior

O quarto movimento em Ré maior apresenta a forma sonata rondó e tem como indicação de andamento do autor *Allegro molto* (mínima = 152). Este movimento final está dividido em: exposição (c. 1-107), desenvolvimento (c. 108-180), reexposição (c. 185-289) e desenvolvimento terminal (c. 290-442).

O tema A (c. 1-25) da exposição, em Ré maior, é organizado em três períodos - 1º período: c. 1-12 (frase 1: c. 1-6; frase 2: c. 7-12); 2º período: c. 12-19; 3º período c. 20-25 (pedal na dominante em Lá Maior). Na sequência aparece um episódio (c. 26-43) no qual apresenta um motivo imitativo entre cordas e madeiras, funcionando como ponte com pedal da dominante, e preparando o segundo grupo temático. O tema B (c. 52-83), em Lá maior, inicia com a frase antecedente (c. 52-59) seguido de frase consequente (c. 60-67), indo para uma reprise variada da frase antecedente (c. 68-83). Ao final, uma coda (c. 84-107) reafirma a tonalidade de Lá maior com pedal dominante.

O Desenvolvimento (c. 108-184) constrói-se a partir do tema A, e organiza-se em cinco partes (MOORE; HEGGER, 1974, p. 17). A Parte I (c. 108-118) utiliza material do tema A e apresenta uma função de transição de Ré maior (c. 108-115) e ré menor (c. 116-118). A parte II (c. 119-130) apresenta o motivo do tema A em ré menor sobre pedal na tônica, conferindo estabilidade harmônica. Parte III (c. 131-138) protagoniza um jogo imitativo em marcha harmônica, com destaque para os baixos em movimento conjunto. A parte IV (c. 139-156) reutiliza material do tema A dentro de novas regiões tonais (modulações). A parte V (c. 151-184) apresenta movimentação harmônica (Ré menor/Si – Mi menor - Dó# - Fá# menor) (c. 151-156), progressões e imitações entre cordas e madeiras (c. 157-164). Nos compassos 165-184 ocorre o retorno do material do tema A, reafirmando Lá Maior (dominante), preparando assim a transição para a reexposição.

A reexposição (c. 185-289) retoma o tema principal em Ré maior (c. 185-209), com os mesmos três períodos da exposição inicial. O episódio (c. 210-227) reaparece com o pedal de dominante. O segundo tema (c. 236-267) é transposto para Ré maior, preservando a estrutura antecedente – consequente, e a reprise variada com pequenas modulações internas. Ao final, a *coda* (c. 268-289) reafirma a tonalidade principal com tutti orquestral, com articulação conclusiva.

O Desenvolvimento Terminal (c. 290-442) também apresenta uma estrutura interna segmentada em cinco partes distintas. A parte I (c. 290-311) utiliza material

do tema A, funcionando como transição em Sol maior (c. 290-293); apresenta o tema a em Ré maior (c. 294–299), seguido por progressões harmônicas (c. 300–311). A parte II (c. 312–337) traz à cena o motivo do episódio, primeiramente sobre pedal da dominante (c. 312–321) e na sequência sobre o pedal da tônica (c. 322–329), e cadências direcionadas à dominante do relativo menor, Si menor (c. 330–337). A parte III (c. 338–381) inicialmente modula de Si menor para Ré maior (c. 338 – 345), modula para Sol maior (c. 346 – 373), retornando ao centro tonal principal através de um pedal sobre a dominante de Ré maior (c. 374-381). A parte IV (c. 382–401) utiliza o pedal do tom principal, apresentando um jogo imitativo entre cordas e sopros. A parte V (c. 402–415), também baseado no material do tema a, reafirma o tom principal (c. 402 –414), Ré maior, e de repente surge um tutti uníssono, soando um fá sustenido em fortíssimo (ff) (c. 414² - 415) como dominante de Si menor. Uma pequena ponte (c. 416 – 423) conduz o discurso musical para a coda final do movimento.

A coda final (c. 424–442) retoma o motivo do tema A — que, ao longo de todo o movimento, funciona como elemento unificador do discurso musical —, reafirma a tonalidade principal e conclui com um uníssono na nota Ré, recuperando o gesto inicial da sinfonia e conferindo à obra um encerramento coeso.

Em termos de regência, tendo em vista o andamento *Allegro molto* $\text{♩} = 152$ indicado por Beethoven para a execução de todo o movimento, recomenda-se uma marcação binária no estilo estacato com gestos curtos e leves, favorecendo a clareza dos ataques iniciais e o controle das articulações. Ao iniciar o movimento, visando garantir o entendimento da pulsação por parte dos músicos à execução do início do movimento, o regente ao invés de executar direto somente o segundo tempo do compasso, poderá executar o compasso inteiro com a mão esquerda, destacando o segundo tempo com o clique da mão direita (ver FIGURA 18).

Entre os compassos 44 a 49, os sopros realizam entradas destacadas em *sforzando*, funcionando como acentos rítmicos que exigem do regente precisão na preparação e articulação desses ataques (ver FIGURA 19). O gesto deve ser incisivo, com clara indicação de dinâmica para garantir o contraste e a integração entre os naipes.

Nos compassos 92 a 103, observa-se, inicialmente, um denso tutti orquestral em *f* e *ff* (forte e fortíssimo) que se dissipa abruptamente (c. 92-98¹), resultando em

uma passagem com uma orquestração mais rarefeita onde apenas os primeiros e segundos violinos e o fagote tocam em dinâmicas *p* e *pp* (piano para pianíssimo) (c. 98² – 103). Assim, o maestro deve sinalizar, primeiramente, a repentina mudança do patamar de dinâmica de *ff* (fortíssimo) para *p* (piano) (c. 98), valendo-se da diminuição do tamanho do gesto, bem como utilizando um plano de regência mais alto, e, na sequência, indicar com a mão esquerda o decrescendo, a suavização progressiva da dinâmica *p* (piano) para *pp* (pianíssimo) que ocorre no compasso 102 (Ver Figura 20 c. 92-103).

Ao conduzir a *coda* final (c. 424-442), o regente deve manter uma gestualidade firme e ampliada, com atenção redobrada à coesão rítmica e à projeção sonora do grupo, conduzindo a orquestra com energia até a última reiteração da nota ré em uníssono.

Figura 18 – Introdução do 4º movimento (c. 1-6)

Flauta

Oboé

Clarinete em Lá

Fagote

Horn em Ré

Trompete em Ré

Tímpano

Violino 1

Violino 2

Viola

Celo/Baixo

Measures: 1, 2, 3, 4, 5, 6

Dynamics: *f*, *sf*, *p*, *n*

Articulations: *tr*

Figura 19 – Entradas destacadas em sforzando (c. 44-49)

z

The musical score for measures 44-49 is presented below. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 44-45: *sf* (half note, G4). Measure 46: *sf* (half note, G4). Measure 47: *sf* (half note, G4). Measure 48: *sf* (half note, G4). Measure 49: *f* (half note, G4).
- Ob.** (Oboe): Measures 44-45: *sf* (half note, G4). Measure 46: *sf* (half note, G4). Measure 47: *sf* (half note, G4). Measure 48: *sf* (half note, G4). Measure 49: *f* (half note, G4).
- Cl. em Lá** (Clarinet in Bb): Measures 44-45: *sf* (half note, G3). Measure 46: *sf* (half note, G3). Measure 47: *sf* (half note, G3). Measure 48: *sf* (half note, G3). Measure 49: *f* (half note, G3).
- Fgt.** (Bassoon): Measures 44-45: *sf* (half note, G3). Measure 46: *sf* (half note, G3). Measure 47: *sf* (half note, G3). Measure 48: *sf* (half note, G3). Measure 49: *f* (half note, G3).
- Trom. em Ré** (Trumpet in D): Measures 44-45: *sf* (half note, D4). Measure 46: *sf* (half note, D4). Measure 47: *sf* (half note, D4). Measure 48: *sf* (half note, D4). Measure 49: *f* (half note, D4).
- Tpt. em Ré** (Trumpet in D): Measures 44-45: *sf* (half note, D4). Measure 46: *sf* (half note, D4). Measure 47: *sf* (half note, D4). Measure 48: *sf* (half note, D4). Measure 49: *f* (half note, D4).
- Timp.** (Timpani): Measures 44-45: *sf* (half note, D4). Measure 46: *sf* (half note, D4). Measure 47: *sf* (half note, D4). Measure 48: *sf* (half note, D4). Measure 49: *f* (half note, D4).
- Vln. 1** (Violin 1): Measures 44-45: *sf* (half note, G4). Measure 46: *sf* (half note, G4). Measure 47: *sf* (half note, G4). Measure 48: *sf* (half note, G4). Measure 49: *f* (half note, G4).
- Vln. 2** (Violin 2): Measures 44-45: *sf* (half note, G4). Measure 46: *sf* (half note, G4). Measure 47: *sf* (half note, G4). Measure 48: *sf* (half note, G4). Measure 49: *f* (half note, G4).
- Vla** (Viola): Measures 44-45: *sf* (half note, G3). Measure 46: *sf* (half note, G3). Measure 47: *sf* (half note, G3). Measure 48: *sf* (half note, G3). Measure 49: *f* (half note, G3).
- Vc.Bx** (Violoncello/Bass): Measures 44-45: *sf* (half note, G3). Measure 46: *sf* (half note, G3). Measure 47: *sf* (half note, G3). Measure 48: *sf* (half note, G3). Measure 49: *f* (half note, G3).

Figura 20 – troca de dinâmicas: Fortissimo para pianissimo (c. 92-102)

The musical score illustrates a dynamic shift from Fortissimo (ff) to Pianissimo (pp) across measures 92-102. The instruments and their dynamics are as follows:

- Flauta:** Measures 92-93: *sf*; Measures 94-98: *ff*; Measures 99-102: *p*.
- Oboé:** Measures 92-93: *sf*; Measures 94-98: *ff*; Measures 99-102: *p*.
- Clarinete em Lá:** Measures 92-93: *sf*; Measures 94-98: *ff*; Measures 99-102: *p*.
- Fagote:** Measures 92-93: *sf*; Measures 94-98: *ff*; Measures 99-102: *p*.
- Horn em Ré:** Measures 92-93: *sf*; Measures 94-98: *ff*; Measures 99-102: *p*.
- Trompete em Ré:** Measures 92-93: *sf*; Measures 94-98: *ff*; Measures 99-102: *p*.
- Timpano:** Measures 92-93: *f*; Measures 94-98: *ff*; Measures 99-102: *p*.
- Violino 1:** Measures 92-93: *f*; Measures 94-98: *ff*; Measures 99-102: *dim.*
- Violino 2:** Measures 92-93: *f*; Measures 94-98: *ff*; Measures 99-102: *pp*.
- Viola:** Measures 92-93: *f*; Measures 94-98: *ff*; Measures 99-102: *p*.
- Celo/Baixo:** Measures 92-93: *f*; Measures 94-98: *ff*; Measures 99-102: *p*.

3. ANÁLISE DOS ANDAMENTOS EM PERFORMANCES DA SINFONIA Nº2

O debate sobre a escolha dos andamentos nas obras de Beethoven tem sido objeto de análise e discussões contínuas entre estudiosos da música. Suas indicações metronômicas, assim como as escolhas de andamento feitas por maestros ao longo do tempo, revelam nuances importantes sobre a interpretação das suas composições. Beethoven, pioneiro em sua época, buscou garantir consistência e precisão nas marcações de andamento utilizando indicações metronômicas, embora tenha continuado a empregar termos tradicionais como "*Adagio*" ou "*Allegro*" para expressar suas intenções musicais de forma mais ampla.

Em 2023, a Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual do Amazonas (UEA), formada por alunos e professores do curso de música, realizou a execução da Sinfonia nº 2 de Beethoven. A interpretação adotada pela OSUEA seguiu as indicações metronômicas do próprio compositor e teve como referência gravações de renomadas orquestras. Essa abordagem contemplou tanto os aspectos estilísticos do período clássico quanto as tradições interpretativas associadas à obra de Beethoven. Além disso, foram considerados os limites e a capacidade técnica dos alunos, buscando um equilíbrio entre os padrões de performance e os princípios pedagógicos.

Segue abaixo um quadro comparativo, explicitando os andamentos indicados pelo compositor, por maestros de renomadas orquestras, bem como adotados pela Orquestra Sinfônica da UEA (OSUEA) para as diferentes seções de cada movimento desta sinfonia. Exceto pelo andamento do segundo movimento em que as performances orquestrais se mostraram mais lentas que a indicação do autor, o quadro explicita a similitude dos andamentos dos movimentos da sinfonia adotados nas performances da sinfonia pela OSUEA e pelas demais orquestras.

QUADRO 5 – ANÁLISE COMPARATIVA DOS ANDAMENTOS DAS PERFORMANCES DOS MOVIMENTOS DA SINFONIA N º 2 DE BEETHOVEN (OP. 36).

Movimentos	Andamentos	Leonard Bernstein	Daniel Barenboim	Herbert von Karajan	Erik Onias/ Adroaldo Cauduro	Beethoven (partitura)
I	Adagio Molto	♩ = 82	♩ = 84	♩ = 80	♩ = 84	♩ = 84
	Allegro Con Brio	♩ = 90	♩ = 98	♩ = 100	♩ = 100	♩ = 100
II	Larghetto	♩ = 80	♩ = 82	♩ = 82	♩ = 82	♩ = 92
III	Scherzo: Allegro	♩ = 100	♩ = 100	♩ = 96	♩ = 100	♩ = 100
IV	Allegro Molto	♩ = 152	♩ = 146	♩ = 152	♩ = 152	♩ = 152

Leonard Bernstein	Beethoven Symphony No 2 D major Leonard Bernstein Wiener Philharmoniker https://www.youtube.com/watch?v=70e28x9OaPQ
Daniel Barenboim	Daniel Barenboim, conductor Royal Albert Hall https://www.youtube.com/watch?v=bEiYmeeV6sl&t=218s
Herbert von Karajan	Berliner Philharmoniker Herbert von Karajan https://www.youtube.com/watch?v=5h-15Ceel7w

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresentou uma abordagem histórico-analítica e interpretativa da *Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op. 36*, de Beethoven, sob a perspectiva do regente. Foram exploradas técnicas de condução e estratégias interpretativas alinhadas às intenções expressivas do compositor, destacando o papel do maestro como mediador entre partitura e orquestra. O estudo abrangeu tanto uma visão geral musical da obra quanto os elementos específicos de cada movimento.

O primeiro movimento, por exemplo, revela uma escrita orquestral marcada por contrastes intensos e expressivos. Desde a longa introdução, percebe-se a intenção de Beethoven em expandir as possibilidades formais, harmônicas e tímbricas da sinfonia clássica, estabelecendo um clima de tensão e imprevisibilidade que antecipa o espírito inovador do compositor no qual caminha para o período romântico. A complexidade e a riqueza de elementos apresentados motivam o regente a adotar uma postura interpretativa clara e vigorosa.

Em contraste, o segundo movimento, *Larghetto*, apresenta um caráter lírico e sereno, com melodias elegantes e orquestração intimista, evocando a linguagem parecida a música de câmara. Beethoven revela aqui sua habilidade em construir uma narrativa contemplativa, sustentada por dinâmicas e articulações *cantabiles*.

O terceiro movimento *Scherzo Allegro* substitui o tradicional *Minueto*, marcado por vitalidade rítmica, deslocamentos métricos e mudanças abruptas de registro e dinâmica. As surpresas de dinâmicas reafirmam o espírito do compositor, ampliando as ideias interpretativas da obra.

O movimento final, *Allegro molto*, encerra a sinfonia com energia exuberante e com grande dramaticidade, combinando motivos recorrentes, contrastes marcantes. Essa construção aponta para uma nova concepção de final sinfônico, em que o desfecho assume papel central na articulação do todo.

Reger esta sinfonia foi essencial para compreender a obra para além da partitura. A prática com a orquestra revelou detalhes que apenas o som real é capaz de evidenciar: articulações, balanços timbrísticos e sutilezas dinâmicas que exigem do regente uma escuta atenta e sensível. Os conhecimentos adquiridos nas disciplinas do curso de Bacharelado de Regência da ESAT/UEA como, por exemplo, regência, orquestração, harmonia, contraponto, linguagem e estruturação, contribuíram para esse processo, oferecendo subsídios técnicos para a percepção geral da obra, das texturas e das construções formais. Nesse processo, a

montagem da obra tornou-se parte integrante da análise, enriquecendo a compreensão sobre a escrita orquestral e sobre o papel do regente como intérprete e articulador das intenções do compositor. Além disso, a escuta comparada de diferentes interpretações, aliada à constante revisão dos trechos em ensaio, ampliou significativamente minha percepção sobre a forma, os contrastes internos e a expressividade da sinfonia. Essa vivência prática, aliada à pesquisa acadêmica, foi determinante para consolidar uma leitura interpretativa fundamentada, sensível e coerente com os elementos estruturais da obra.

Como continuidade desta pesquisa, recomenda-se a análise de outras sinfonias de Beethoven, especialmente as dos períodos intermediário e tardio, com o objetivo de observar o amadurecimento estilístico do compositor e os distintos desafios apresentados à regência. Estudos comparativos entre essas obras podem oferecer subsídios relevantes para a prática interpretativa.

Conclui-se, portanto, que a Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op. 36 representa não apenas um ponto de inflexão no desenvolvimento estilístico de Beethoven, mas também um desafio interpretativo relevante para o regente e a orquestra. A obra requer uma abordagem atenta às tensões entre tradição e inovação, características da transição do período Clássico para o Romântico, e demanda do maestro uma atuação consciente como elo entre a partitura, os músicos e o público. Nesse sentido, reger essa sinfonia reafirma a centralidade da escuta, da prática e da pesquisa como fundamentos essenciais para a construção de uma interpretação musical autêntica e expressiva.

REFERÊNCIAS

BEETHOVEN, Ludwig van. **Symphonies Nos. 1, 2, 3 and 4 in full score**. New York: Dover Publications, 1989.

BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BENNETT, Roy. **Instrumentos da orquestra**. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música: volume 1**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994.

MOORE, Earl V., HEGER, Theodore E. **The Symphony and the Symphonic Poem: Analytical and Descriptive Charts of the Standard Symphonic Repertory**. 6th rev. ed. Ann Arbor, MI: Ulrich's Books Inc., 1974.

PAHLEN, Kurt. **História universal da música**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1988.

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

SWAFFORD, Jan. **Beethoven: angústia e triunfo**. São Paulo: Amarilys, 2017.

TARUSKIN, Richard. **The Oxford History of Western Music. Vol. 4**. New York: Oxford University Press, 2005.

TRANCHEFORT, François-René. **Guia da música sinfônica**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

ZASLAW, Neal. **The classical era: from the 1740s to the end of the 18th century**. London: Palgrave Macmillan, 1989.