

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação de Mestrado

**AS TEXTURAS DO ESTILO CONCERTANTE NO PRIMEIRO MOVIMENTO
DA SONATA K. 284 DE W. A. MOZART**

ALEXSANDER RIBEIRO DE LARA

Porto Alegre

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ALEXSANDER RIBEIRO DE LARA

**AS TEXTURAS DO ESTILO CONCERTANTE NO PRIMEIRO MOVIMENTO
DA SONATA K. 284 DE W. A. MOZART**

Dissertação submetida como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em
Música, pelo Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul.

Orientação: Prof. Dr. Ney Fialkow

Porto Alegre

2011

AGRADECIMENTOS

Ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que me proporcionou crescimento e amadurecimento intelecto-musical.

À CAPES, pela concessão da Bolsa de Estudos.

Ao meu orientador artístico e acadêmico, Prof. Dr. Ney Fialkow, minha mais profunda gratidão por sua dedicação, carinho e contribuição que me proporcionou por meio de suas aulas de piano e orientações.

À Prof. Dra. Cristina Capparelli, pelo imenso incentivo, opiniões e sugestões em minhas bancas de recitais, sobretudo pelo carinho.

À Prof. Dra. Any Raquel Carvalho, pelo seu grande incentivo e apoio durante suas aulas de órgão.

Aos meus colegas e professores do PPG-mus.

Às minhas queridas professoras Dra. Carmem Célia Fregoneze e Dranda. Daniela Tsi Gerber, por todo o suporte e carinho durante o curso de bacharelado.

À Henriqueta Duarte, por ter me transmitido seu amor incondicional à música.

À minha família, pelo apoio e incentivo, em especial à minha avó, Terezinha, e minha mãe, Tania.

À minha amiga Beatriz Pires Santana, pela sua enorme contribuição e ajuda na elaboração deste trabalho.

Ao Frederico Toscano, por ter me apresentado ao mundo da ópera de Mozart.

Aos meus amigos Bruna, Ivan, Ísis e Renatinha, pelo imenso incentivo e apoio nos momentos mais estressantes.

Ao Mozart, minha grande paixão, pela composição desta sonata em estudo e tantas outras obras

A Deus, pelas graças alcançadas.

RESUMO

Este trabalho apresenta a comparação entre excertos do primeiro movimento da Sonata K. 284 com trechos de obras de compostas no estilo concertante, com o objetivo de identificar texturas que sejam compartilhadas em ambos, e assim fornecer subsídios para uma interpretação. Para o reconhecimento da equivalência entre essas as texturas, foi utilizada a obra *The Technique of Orchestration* de Kent W. Kennan, *O Diálogo Musical* e *O Discurso dos Sons* de Nikolaus Harnoncourt.

ABSTRACT

This dissertation presents a comparison between excerpts of the first movement of Mozart Piano Sonata K. 284 with excerpts of Mozart works composed in the concertante style, aiming to point out textures that are shared by these genres to provide to basis for an interpretation. The relationship of idiomatic features was based on Kent W. Kennan's book *The Technique of Orchestration* and on Nikolaus Harnoncourt's books *The Musical Dialogue* and *Music As Speech*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. TEXTURAS.....	12
2.1 Acordes.....	12
2.2 Dobramentos em oitavas.....	18
2.3 <i>Tremoli</i>	26
2.4 Melodias <i>Soli</i>	35
2.5 Trinados.....	42
3. CONSIDERAÇÕES EM GRANDE ESCALA.....	46
3.1 <i>Solo versus tutti</i>	46
3.2 Discrepâncias entre os segundos grupos temáticos.....	48
3.3 A caracterização dos grupos temáticos.....	53
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61
8. ANEXOS.....	63

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo verificar as texturas¹ presentes no primeiro movimento da Sonata em Ré Maior K. 284 de Wolfgang Amadeus Mozart que também são apresentadas em obras do estilo concertante² do mesmo compositor, por meio de comparações entre a escrita pianística e a escrita instrumental e orquestral e, deste modo, fornecer subsídios que auxiliem na interpretação das texturas apresentadas no decorrer do primeiro movimento desta sonata a partir da reflexão de como tais texturas se comportam na escrita instrumental e orquestral.

Por meio de um levantamento de trabalhos que tratam sobre as comparações entre obras para piano e obras orquestrais, foi constatado que haviam sido realizadas comparações entre obras para piano e suas transcrições³ para orquestra, transcritas pelos seus próprios compositores, visando discutir as adaptações idiomáticas entre ambas, objetivando transportar alguns dos efeitos e sonoridades orquestrais para uma interpretação ao piano. Deste modo, o diferencial deste trabalho está em utilizar uma obra para piano, sem que esta possua uma transcrição, associando-a às texturas também recorrentes em obras escritas para outros gêneros compostos pelo mesmo compositor.

Informalmente, muitos professores discorrem sobre a importância de um intérprete associar determinadas texturas encontradas em obras para piano com texturas encontradas em obras compostas para outros gêneros, sejam estes camerísticos, sinfônicos, operísticos, etc. Ainda que essas associações sejam realizadas comumente, não se tem escrito reflexões substanciais sobre este assunto. Portanto, este trabalho é uma sistematização dessa prática cotidiana, possibilitando a ampliação do leque de referências e subsídios para a construção de uma interpretação.

Para a realização deste trabalho, foi necessário escolher um compositor que

¹ O termo 'textura' é definido como "aspectos sonoros de uma estrutura musical". (LEVY, 1982, p.482.)

² O termo 'estilo concertante' é definido como "música que apresenta algum senso solístico, com elementos contrastantes ou que remete ao gênero concerto". (KIDD, 2001).

³ Neste contexto, o termo transcrição é associado à definição de arranjo: "Uma nova versão de uma composição musical, comumente apresentada para um meio diverso do que do original (BOYD, 2001, p.65).

possuísse uma obra orquestral tão representativa quanto sua obra para piano. Mozart encaixa-se nesse quesito, pois, ao observarmos sua obra, nos deparamos, por um lado, com quarenta e uma sinfonias, vinte e uma óperas, cinco concertos para violino, um concerto para fagote, dois concertos para flauta, etc. e, por outro lado, dezoito sonatas para piano, quatorze variações para piano, vinte e sete concertos para piano, etc.

Rosen (1997), afirma que

[...] Mozart assimilou o estilo operístico e concertante em suas sonatas e quartetos. A mistura dos gêneros em suas obras a partir de 1780 é impressionante: [...] o terceiro movimento da Sonata em Si Bemol Maior K. 333 de Mozart é um movimento completo de concerto, com cadência". (ROSEN, 1997, p.45, tradução nossa).⁴

A partir da afirmação acima, Rosen reconhece que há um intercâmbio entre as sonatas para piano e outros estilos. Dessa maneira, a primeira hipótese desta pesquisa é que tal intercâmbio se dá por meio das texturas utilizadas em ambos os estilos.

A metodologia deste trabalho foi dividida em cinco momentos: (1) a escolha de uma das sonatas para piano, (2) o contato com uma parcela substancial da obra de Mozart, (3) o estudo da idiomática dos instrumentos e como esta é representada ao piano, (4) as comparações entre texturas presentes na sonata e texturas presentes em obras escritas para outros gêneros e, por fim, (5) as considerações de como as associações traçadas podem ser refletidas em uma interpretação ao piano.

A escolha da Sonata K. 284 como objeto de estudo se deve a sua singularidade em relação às suas cinco sonatas precedentes, pois foi composta durante um período no qual Mozart estava preocupado com a estréia de uma de suas óperas. Por esse motivo, foi conjecturado que esta sonata possuísse um elo mais aparente com a escrita orquestral, pois durante os preparativos para uma ópera, os cantores pedem por eventuais mudanças na composição (CASAS, 2006, p. 145) (POGGI, 1994, p.392). Ainda quanto a esta sonata, Poggi (1994) discorre que

A Sonata K. 284, a última das seis sonatas para piano (que constituem uma espécie de "ciclo", da K. 278 a K. 284), foi composta em Munique nos primeiros meses de 1775, durante os preparativos para *La finta giardiniera*

⁴ “[...] Mozart assimilated operatic and concerto style in his sonatas and quartets. The blending of the genres in their music from 1780 on is striking: [...] the finale of Mozart’s Sonata in B flat major K.333 is a concerto movement complete with cadenza.” (ROSEN, 1997, p.45).

K. 196 [...]. Foi composta para o barão Thaddäus Von Dürnitz, [...] pianista amador, cujo “paladar exigente” atribui-se, segundo alguns críticos, a construção sólida e a singular amplitude desta peça. (POGGI, 1994, p. 283, tradução nossa⁵).

Sabendo dessa proximidade entre a Sonata K. 284 e a ópera *La finta giardiniera*, a segunda fase da metodologia se deu em três momentos. Primeiramente detivemo-nos à observação das obras que pertencem ao mesmo período de composição da Sonata K. 284. Em seguida, constatando que ambas as obras estão compostas na mesma tonalidade, concentramo-nos em obras que também tivessem sido compostas em ré maior, pois, partindo de pressupostos da retórica musical, que não serão discutidos ao decorrer deste trabalho, identificar-se-iam mais facilmente texturas em obras que compartilhassem da mesma tonalidade. Por fim, houve o contato com obras representativas dentre toda a produção musical de Mozart, pois texturas que foram utilizadas no período de composição desta sonata são recorrentes em toda a trajetória composicional de Mozart, como poderá ser visto posteriormente em contornos melódicos semelhantes entre a Sonata K. 284 e a sinfonia de abertura de *Le Nozze di Figaro* K. 492. No entanto, nem todas as obras observadas nesta fase foram utilizadas no decorrer deste trabalho, pois seria inviável anexar tantos exemplos no corpo de um texto. Sendo assim, apenas as obras que melhor exemplificam as texturas foram utilizadas.

A terceira fase da metodologia se deteve no estudo dos principais referenciais teóricos que seriam utilizados para o entendimento da idiomática dos instrumentos utilizados freqüentemente em uma orquestra. Para tal, foi utilizada a obra *The Technique of the Orchestration* de Kent Kennan (1970). No segundo e terceiro capítulos deste guia de orquestração, Kennan discorre sobre a particularidade de cada um dos instrumentos de cordas e a importância das cordas em um conjunto orquestral. Kennan também traz um capítulo dedicado à transcrição da música para piano, discorrendo sobre como determinadas texturas podem ser melhor representadas em uma orquestração. Embora o objetivo deste trabalho não seja

⁵ La sonata K. 284, última de las seis sonatas para piano (que constituyen una especie de “ciclo”, de la K. 279 a la K. 284), fue compuesta en Múnich en los primeros meses de 1775, durante los preparativos para *La jardinera fingida* K. 196 [...]. Fue compuesta para el barón Thaddäus Von Dürnitz, [...] pianista aficionado, a cuyo “paladar exigente” hay que atribuir, según algunos críticos, la solidez constructiva y la singular amplitud de esta pieza. (POGGI, 1994, p.283).

realizar uma possível orquestração do primeiro movimento da Sonata K. 284 de W. A. Mozart, *The Technique of the Orchestration* se adequou à proposta deste trabalho, pois auxiliou no entendimento e no reconhecimento das texturas ao piano que, por motivos idiomáticos, são representadas diferentemente em uma orquestração.

Ainda com o objetivo de comparar a escrita pianística com a escrita instrumental e orquestral, também foram utilizadas transcrições para piano solo e piano a quatro mãos de obras orquestrais como ferramenta de verificação de como se dá a adaptação entre as idiomáticas, com o objetivo de correlacionar determinadas texturas que são discrepantes quando empregadas em um contexto orquestral em relação às empregadas ao piano. Segundo Kennan, essa discrepância entre as texturas se deve à preservação do efeito sonoro original, e ele afirma que um arranjador deve se preocupar mais com a sonoridade de uma passagem do que com sua transcrição literal, pois esta pode ser tecnicamente estranha, não efetiva, ou ambas (KENNAN, 1970, p. 188). Portanto, a utilização de transcrições para piano neste trabalho tem imensa importância, pois estas possuem relação direta com as texturas e sonoridades outrora orquestrais. Por isso, em alguns exemplos no decorrer deste trabalho, determinadas texturas da Sonata K. 284 serão comparadas com as texturas de uma redução para piano, que por sua vez representam um efeito ou sonoridade orquestral.

Como outros referenciais teóricos, também foram utilizados dois livros de Harnoncourt: *O Diálogo Musical* e *O Discurso dos Sons*. O primeiro tem um capítulo dedicado às orquestrações em *chiaro-oscuro*, aos elementos musicais utilizados e às indicações de interpretação escritas e não-escritas por Mozart, e o segundo traz algumas informações relevantes sobre a sonoridade da orquestra de Mozart entre outros efeitos.

A quarta fase da metodologia compreendeu a identificação de texturas recorrentes tanto na Sonata K. 284 quanto em obras para orquestra, sendo estas: os acordes, os *tremoli*, os dobramentos em oitavas, melodias *solo* e trinados. Após esse reconhecimento, foi comparado como determinada textura é representada dentro da idiomática pianística em relação à idiomática orquestral. Essas comparações têm como objetivo verificar como as texturas são freqüentemente orquestradas.

Por fim, na quinta fase da metodologia, são trazidas algumas considerações de como se basear numa sonoridade orquestral pode afetar uma interpretação ao piano, como por exemplo, como se articula a união de texturas discrepantes, como a instrumentação de uma textura pode indicar *crescendi*, etc.

Deste modo, o principal referencial para a realização deste trabalho e para a interpretação da Sonata K. 284 é a obra orquestral de Mozart e, a partir de como as texturas são instrumentadas e articuladas entre si, por meio de um paralelo com a Sonata K. 284, as texturas serviram como um critério para a interpretação desta obra ao piano.

No entanto, este trabalho não teve como objetivo realizar um manual de orquestração do primeiro movimento da Sonata K. 284, mas sim, uma espécie de guia de reconhecimento de texturas que transitam entre a obra para piano e obras compostas para outros gêneros.

Ao fim das comparações, quando são reconhecidas as texturas que também são empregadas em outros gêneros, um intérprete poderá verificar como tais texturas soam nestes outros contextos e, se assim o desejar, imitar o efeito e a sonoridade ao piano. Por exemplo, tendo em vista que Mozart fazia tanto o uso de marcações como a ligadura (indicando ligado, ou articulações), como o não uso da ligadura (não-ligado) e *staccato*, um intérprete pode se perguntar “quão *legato* é essa passagem?” ou ainda “quão *legato* é esse *legato*? Caso o intérprete faça uma correspondência entre determinada textura numa obra para piano e esta textura presente sua idiomática comumente executada por um oboé, o intérprete poderá encontrar uma possível resposta para seu questionamento com “tão *legato* quanto um oboé” ou “tão *legato* quanto um oboé pode executar”.

Obviamente, essa correspondência não pode ser feita de maneira aleatória, isto é, que o intérprete faça uma instrumentação mental a seu gosto particular, mas sim, reconhecer como as texturas empregadas na sonata são dispostas e instrumentadas freqüentemente em uma obra orquestral.

É compreensível que em algumas texturas da Sonata K. 284 seja possível estabelecer mais de uma relação com a idiomática orquestral, mas tendo em vista que o objetivo deste trabalho não é fornecer uma visão fechada ou “a” visão correta da obra, este trabalho pode proporcionar uma maior possibilidade interpretativa.

Por fim, acredito que comparando as texturas apresentadas no primeiro movimento da Sonata K. 284 com texturas semelhantes encontradas em obras escritas para outras formações, forneça a um intérprete subsídios para a uma interpretação desta sonata.

2 TEXTURAS

Este capítulo trata da comparação entre as texturas presentes na Sonata K. 284 de Mozart em comparação com texturas encontradas em obras do estilo concertante do mesmo compositor.

As texturas que serão abordadas neste capítulo foram selecionadas por serem recorrentes dentro da escrita orquestral de Mozart, e, como já foram mencionadas anteriormente, são: os acordes, os *tremoli*, os dobramentos em oitavas, melodias *solo* e trinados.

2.1 ACORDES

Este subcapítulo apresenta uma comparação entre os acordes arpejados presentes no primeiro movimento da Sonata K. 284 e os acordes encontrados em obras compostas para outras instrumentações.

Em um primeiro contato com a Sonata K. 284, um intérprete se deparará com seu primeiro problema técnico-interpretativo: a execução do acorde inicial (figura 1) e, conseqüentemente, de outros acordes arpejados no decorrer desta obra (figuras 2, 3 e 4).



Figura 1: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.1.



Figura 2: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.19, c.21.



Figura 3: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.45.



Figura 4: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.51.

Há inúmeras maneiras de se executar um acorde arpejado ao piano, que variam entre os extremos de o executar muito lento e o de executar muito rápido, quase não arpejado; porém, qual dessas maneiras melhor se encaixaria ao contexto em questão?

Para buscar uma solução para este problema interpretativo, foram pesquisadas outras obras que também se iniciassem por acordes. A partir desta pesquisa observamos que os acordes realizados pelos violinos são encontrados mais freqüentemente em uma das seguintes disposições (figuras 5 e 6):



Figura 5: W. A. Mozart, Concerto para flauta K. 314, excerto do violino I, c.1.

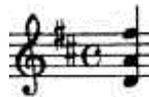


Figura 6: W. A. Mozart, Concerto para piano K. 451, excerto do violino II, c.1.

As duas disposições empregadas (figuras 5 e 6) não se assemelham *ipsis litteris* com a disposição do acorde arpejado da Sonata K. 284 (figura 1 repetida em 7).



Figura 7: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.1.

A esse respeito, Kennan (1970) discorre que a disposição do acorde ao piano com as notas agrupadas próximas umas das outras soariam de maneira pobre numa orquestração. Por essa razão, é mais comumente encontrada a disposição que mantém um espaçamento maior entre as notas de um acorde (KENNAN, 1970, p.194), como visto anteriormente nas figuras 5 e 6.

Observando a disposição das notas dos acordes encontrados em uma orquestração (figuras 5 e 6), podemos nos atentar que os primeiros e segundos violinos têm a necessidade de arpejar os acordes. Kennan (1970) afirma que devido

a curvatura do cavalete, três ou quatro notas não podem ser executadas exatamente ao mesmo tempo, no entanto, por meio de uma arcada rápida, podem ser tocadas levemente arpejadas, ou como acordes quebrados. (KENNAN, 1970, p. 14).

No entanto, o acorde poderia ser executado por um *divisi* com o intuito de evitar o arpejamento. Porém, Harnoncourt (1988, p.142) afirma que

Em muitos instrumentos de arco só é possível tocar, *ao mesmo tempo*, duas cordas, sem que a sonoridade fique forçada. Hoje em dia, tocam-se os acordes a três e quatro vozes, dividindo-os pelas estantes: cada violino não toca mais do que uma ou duas notas do acorde, de sorte que todas as notas do acorde possam ser efetivamente atacadas ao mesmo tempo. Não era esta, porém, a intenção de Mozart; instrumentador genial, tocando ele próprio muito bem o violino, solicitava expressadamente a *cada* instrumentista que tocasse todo o acorde, evidentemente que arpejado. A ligeira imprecisão que resultava deste tipo de ataque, aliada ao encadeamento muito rápido das notas do acorde, provocavam um ataque vigoroso e retumbante, com efeito muito maior do que os acordes divididos em estantes, que são tocados da maneira a mais clara e precisa possível. (HARNONCOURT, 1988, p. 142)

Com base nessas afirmações de Harnoncourt, Mozart escrevia os acordes sem ter a intenção de que fossem divididos pelas estantes, e devido à disposição destes acordes (figuras 5 e 6), fazem-se necessários seus arpejamentos e, por esse motivo, este efeito de arpejamento era, provavelmente, desejado pelo compositor.

Mesmo quando não há acordes em uma obra, Harnoncourt (1993, p.110) discorre que

Mesmo um ataque preciso de todos os componentes de um naipe, quando examinado em detalhe, jamais consegue atingir uma perfeita exatidão. Em razão do escalonamento (em um grau muito pequeno) das entradas dos diversos instrumentos, o que resulta de fato, é um ataque sonoro, muito doce e intenso, porque os timbres dos ataques individuais se superpõe de modo exato, mas se encadeiam, assim enriquecendo consideravelmente o ataque global. Disto resulta uma impressão de plenitude sonora. (HARNONCOURT, 1993, p.110).

Considerando também que os compositores no século XVIII só anotavam em suas partituras indicações de interpretação que fugiam à norma (HARNONCOURT, 1993, p.132), possivelmente esses acordes ao serem indicados como arpejados não remetem à prática interpretativa vigente.

Como já foi discutido durante esse capítulo, devido às disposições freqüentemente encontradas nos acordes realizados pelas cordas; a imprecisão e, conseqüentemente, o escalonamento no ataque de todos os instrumentos de um naipe de uma orquestra; e, por fim a indicação de arpejo que possivelmente fuja à

norma da prática interpretativa daquela época; os acordes arpejados presentes no decorrer do primeiro movimento da Sonata K. 284 possivelmente façam alusão a um efeito e comportamento orquestral, remetendo assim, à idiomática de outros instrumentos. Portanto, uma solução interpretativa que corresponda ao efeito que um acorde produz em um contexto orquestral, seria arpejar os acordes rapidamente, remetendo ao efeito de uma arcada rápida realizada por um violinista.

Agora quanto ao balanceamento entre as vozes de um acorde, detenhamo-nos em verificar a maneira como Mozart dispõe os instrumentos num acorde dentro de uma obra orquestral, e assim, se possível, aplicar tal balanceamento nos acordes ao piano.

A partir da observação de alguns acordes, nos quais além das cordas foram empregados madeiras e metais, podemos observar que Mozart possivelmente tinha uma preocupação em evidenciar as vozes superiores dos acordes, devido ao emprego dos sopros e metais em suas metades superiores. Como ilustração, observemos a figura 8.

The image shows a page of a musical score for W. A. Mozart's Concerto for Piano K. 451, first movement, marked 'Allegro assai'. The score is for the orchestral accompaniment and includes parts for Flauto, Oboe I, II, Fagotto I, II, Corno I, II in Re/D, Clarino I, II in Re/D, Timpani in Re-La/D-A, Violino I, Violino II, Viola I, II, and Violoncello e Basso. The first measure of the orchestral accompaniment is highlighted with a box, showing the initial chord structure across the instruments. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first measure of the orchestral accompaniment is marked with a forte (f) dynamic and features a chord structure where the upper voices (Flauto, Oboe, Fagotto, Corno, Clarino) play a chord of G major (G4, B4, D5) and the lower voices (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Basso) play a chord of G major (G2, B2, D3).

Figura 8: W. A. Mozart, Concerto para piano K. 451, c.1.

Na figura 8 podemos observar que as vozes superiores executadas pelas cordas são dobradas pelas madeiras e metais. Desde modo, essa possível preocupação com as vozes superiores dos acordes também poderia ser incorporada à interpretação de acordes ao piano no decorrer da Sonata K. 284.

Na figura 9, podemos observar que a voz mais grave nos acordes também é executada pelas cordas e dobrada por madeiras. Esse dobramento também indica uma possível preocupação de Mozart em salientar a voz mais grave de um acorde.

Figura 9: W. A. Mozart, Concerto para piano K. 451, c.1.

Deste modo, um intérprete pode se utilizar das comparações realizadas para também salientar as notas mais graves de um acorde, e, assim, imitando um comportamento que ocorre em uma orquestração.

Comparando o acorde inicial da Sonata K. 284 com o acorde inicial do concerto para piano K. 451, poderíamos associar a mão direita (figura 10) aos violinos, flauta, oboés, trompas (*corni*) e clarinetes (figura 11), enquanto a mão esquerda (figura 12) às violas, violoncelos, contrabaixos, fagotes e tímpanos (figura 13).



Figura 10: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.1.

Allegro assai

Flauto
f

Oboe I, II
a 2
f

Fagotto I, II
a 2
f

Corno I, II
in Re/D
f

Clarino I, II
in Re/D
f

Timpani in
Re-La/D-A

Violino I
f

Violino II
f

Viola I, II
f

Violoncello e
Basso
f

Figura 11: W. A. Mozart, Concerto para piano K. 451, c.1.



Figura 12: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.1.

Allegro assai

Figura 13: W. A. Mozart, Concerto para piano K. 451, c.1.

Sendo assim, um intérprete ao salientar os extremos de um acorde promoveria um equilíbrio dinâmico, ou seja, um balanceamento que remeteria ao comportamento de um acorde realizado por um *tutti*, pois como foi observado, os extremos de um acorde são comumente encontrados dobrados por diferentes naipes e famílias de instrumentos.

2.2 DOBRAMENTOS EM OITAVA

Este subcapítulo abordará a comparação entre os trechos em dobramento em uma ou mais oitavas que são executados por dois ou mais naipes em uma orquestração, por um lado, e trechos em dobramentos em oitavas no primeiro movimento da Sonata K. 284, por outro.

A importância de se recorrer às partituras de obras orquestrais de Mozart está

na verificação de como a orquestração do compositor se comporta quando há dobramentos, fornecendo assim mais subsídios interpretativos a um intérprete.

Num primeiro contato com o trecho em oitavas dos compassos iniciais da sonata (figura 14), poderíamos associá-la à orquestração mostrada na figura 15.



Figura 14: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.1-4.



Figura 15: Possível orquestração dos c.1-4 da Sonata K. 284.

Essa comparação não é errônea, mas é, no mínimo, incompleta, pois como será demonstrado a seguir, Mozart não utilizaria, nesse contexto, apenas dois naipes para executar a passagem exemplificada acima, mas sim vários instrumentos que estivessem a sua disposição.

Foram verificadas outras obras que também possuem texturas em dobramento, no entanto, para uma melhor visualização, será apenas utilizada a *Overtüre de Lucio Silla*. Podemos verificar que alguns dos instrumentos executam as passagens em uníssono (figura 16 em evidência), enquanto outros instrumentos executam a mesma passagem simultaneamente, mas em oitavas diferentes.

Molto allegro

Figura 16: W. A. Mozart, *Lucio Silla* K.135, *Overtüre*, c.1-5.

Na figura 16, assim como em outras obras que também compartilham da mesma textura, podemos verificar que as cordas são dispostas mais freqüentemente da seguinte maneira: violinos I, II e violas executam uma mesma passagem em uníssonos, enquanto violoncelos e baixos a executam uma oitava abaixo.

Com base nessas observações de como os dobramentos tratados por Mozart em um contexto orquestral, podemos conjecturar o seguinte: se transferirmos a sonoridade sugerida pela disposição das cordas dos exemplos anteriores ao contexto no qual o dobramento em oitava dos compassos iniciais da Sonata K. 284 é apresentado na figura 14 (repetida abaixo em 17), poderíamos interpretar que a mão direita do pianista não corresponde apenas ao naipe do violino I, mas a, no mínimo, três naves da família das cordas: violino I, II e violas. Do mesmo modo, a mão esquerda não representaria apenas os violoncelos, mas sim os violoncelos e baixos. Sendo assim, por trás de uma única voz possivelmente haveria mais de um naipe ou até mesmo outras famílias de instrumentos executando essa mesma voz. Ou seja, caso o dobramento em oitava presente na Sonata K. 284 (figura 17) tivesse sido escrito para uma orquestra, esta passagem seria orquestrada possivelmente da maneira apresentada na figura 18.



Figura 17: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.1-4.

Figura 18: Possível orquestração dos c.1-4 da Sonata K. 284

Sendo assim, o intérprete deveria ter em mente a sonoridade que um *tutti* possui quando executa um trecho em dobramento, pois creio que os dobramentos em oitavas presentes na Sonata K.284 fazem alusão à orquestração que Mozart utilizou em suas obras e, assim, remeteriam a um âmbito maior do que apenas dois naipes tocados simultaneamente, como foi mostrado anteriormente na figura 15 (repetida abaixo em 19).



Figura 19: Possível orquestração dos c.1-4 da Sonata K. 284.

Deste modo, traçar esse paralelo de como os dobramentos encontrados no primeiro movimento da sonata K. 284 seriam orquestrados, pode fornecer ao intérprete um referencial da sonoridade, que, por limitações do piano, é representada oitavada, pois não há como diferenciar ao piano uma passagem em uníssono que pertence a uma voz de uma passagem em uníssono que pertence a duas vozes. Sendo assim, o intérprete deveria buscar uma sonoridade diferenciada quando uma passagem está supostamente representando o efeito descrito acima.

Agora, por sua vez, comparando a textura em dobramento da figura 20, presente na Sonata K. 284, com a o excerto da abertura da ópera *Le Nozze di Figaro* (figura 21), podemos observar que ambos se assemelham em alguns aspectos.



Figura 20: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.7-8.



Figura 21: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro* K.492, *Overtüre*: Sinfonia, c.5-6.

A primeira semelhança entre os dois excertos é que em ambos, Mozart indica ligaduras. Sendo assim, acredito que haja alguma semelhança entre os caracteres. Vale ressaltar que, enquanto na Sonata K. 284 (figura 20) o andamento é *allegro*, a sinfonia de abertura (figura 21) é *presto*, mas devido ao *presto* estar notado em colcheias, ambos os trechos também se assemelham em efeito sonoro, conjecturando que o *presto* seja aproximadamente o dobro de *allegro*.

A outra semelhança entre os dois excertos é que são constituídos pelo mesmo fragmento melódico. Nas figuras 22 e 23, ambos os excertos anteriores (figuras 20 e 21) são baseados sobre quatro notas, que possuem a disposição ascendente de semitom, tom e semitom, intercalado pelo mesmo motivo invertido, que possui a mesma disposição de semitons.



Figura 22: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.7.



Figura 23: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro* K.492, *Overtüre*: Sinfonia, c.5.

Ou ainda, poderíamos considerar que esse fragmento melódico ascendente associado com sua inversão constitui um fragmento maior que é apresentado em seqüência descendente (figura 24).



Figura 24: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.7-8

Por essas razões, acredito que o excerto pertencente à Sonata K. 284 (figura 20 repetida em 25) possivelmente faz alusão ou compartilha da mesma idiomática de outros instrumentos e, assim, portanto, também provavelmente pode remeter à sonoridade e articulação de outros instrumentos.



Figura 25: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.7-8.

Sendo assim, acredito que a mão direita deste trecho (figura 25), assim como discorrido anteriormente neste capítulo, faria alusão a violino I, II e violas, e, conseqüentemente a mão esquerda faria alusão aos violoncelos, baixos e fagotes. No segundo compasso da figura 25 podemos observar que a mão esquerda dobra a mão direita, portanto, acredito que essa intensificação na escrita possivelmente indique um *crescendo*.

Prosseguindo com as comparações, podemos observar que o excerto da sinfonia de abertura da ópera *Le Nozze di Figaro* (figura 26) que corresponde à reexposição da forma-sonata é um dobramento executado por todos os naipes das cordas e fagotes.

Figura 26: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro* K.492, Overture: Sinfonia, c.139-143.

Nas figuras abaixo (figuras 27 e 28), ambos os excertos são as ligações entre

o desenvolvimento e a recapitulação das formas-sonata. Ambas as reexposições (em evidência) estão em dobramento, executadas por todas as cordas. No entanto, os compassos precedentes à reexposição da abertura de *Le Nozze di Figaro* (figura 27) não são executados pelo *tutti*, mas sim, são executados pelos violinos I e II. Na sonata, a passagem precedente à reexposição não é executada pelas duas mãos, mas sim, apenas pela mão direita (figura 28).



Figura 27: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro* K.492, *Overtüre: Sinfonia*, c.135-139.



Figura 28: W. A. Mozart, *Sonata* K. 284, c.70-72.

A semelhança entre as passagens precedentes às reexposições se faz evidente por ambos os trechos fazerem uso do mesmo motivo e, inclusive, das mesmas notas (figuras 29 e 30).



Figura 29: W. A. Mozart, *Sonata* K. 284, c.71.



Figura 30: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro, Overtüre: Sinfonia*, c.137-138.

Portanto, com base nessas semelhanças entre os motivos e como os trechos em dobramento se articulam, ou ainda, como alguns naipes *versus tutti* se articulam, acredito que os compassos 70 e 71 da Sonata K. 284 (figura 29) fazem alusão aos naipes de violino I e II, e isso pode fornecer a um intérprete uma opção interpretativa.

Sendo assim, um intérprete poderia associar que os compassos precedentes à reexposição da sonata não corresponderiam a um *tutti*. Deste modo, a sonoridade de um *tutti* seria resguardada para a reexposição. Por meio desse paralelo podemos justificar a indicação de dinâmica, pois o *crescendo* foi possivelmente empregado a fim de preparar a dinâmica *forte* da reexposição, ou ainda, para ficar menos evidente a passagem para um *tutti*, caso considerarmos que esse trecho mencionado faz alusão a uma orquestração.

Outros fragmentos da sonata K. 284 que se enquadram neste capítulo sobre os dobramentos são os excertos presentes nas figuras 31 e 32.



Figura 31: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.44.



Figura 32: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.50-51.

Embora não tenham sido encontrados exemplos orquestrais que se assemelhem aos excertos acima (figuras 31 e 32), estes se enquadram na mesmas condições mencionadas anteriormente neste capítulo, portanto, acredito que estes excertos possivelmente também façam alusão a *tutti*.

Deste modo, acredito que essas comparações auxiliem um intérprete a reconhecer quando uma passagem na Sonata K. 284 de Mozart faz possivelmente alusão a um *tutti*, e com isso propicie algumas possibilidades interpretativas.

2.3 TREMOLI

Alguns trechos não são e não podem ser transcritos *ipsis litteris* por questões de efeito e sonoridade (KENNAN, 1970, p. 188). Sendo assim, por meio da comparação de grades orquestrais com suas respectivas reduções para piano, podemos traçar paralelos de como alguns trechos são transcritos com o objetivo de se adequar à idiomática e à técnica do instrumento e, assim, comparar as reduções para piano com trechos da sonata K. 284.

Kennan (1970) afirma que intervalos quebrados são característicos da música para piano do período Beethoveniano e, que em uma instrumentação, são melhores adaptados por meio de *tremoli*, isto é, notas repetidas executadas pelas cordas. (KENNAN, 1970, p.195).

Sendo assim, comparando o excerto dos violinos I e II da *coda* da abertura da ópera *Die Zauberflöte* (figura 33) com o *primo* da redução para piano a quatro mãos da mesma (figura 34), constatamos que ambos os trechos são discrepantes quanto as suas notações.



Figura 33: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte* K.620, *Overtüre*, c.205-206.



Figura 34: Mozart/Zeminsly, *Die Zauberflöte* K.620, *Overtüre*, redução para piano a quatro mãos, c.205-206.

Na grade os violinos executam notas repetidas durante toda a passagem (figura 33), enquanto ao piano a passagem é escrita em intervalos quebrados (figura 34). Acredito que essa adaptação se deva à dificuldade de execução de notas repetidas ao piano. Portanto, o arranjador teve a preocupação de manter o efeito e a sonoridade da passagem e, assim, adaptou-a à idiomática pianística.

Agora, por sua vez, comparando a redução da abertura da ópera *Die*

Zauberflöte (figura 34) com o excerto da sonata (figura 35), podemos observar que ambos se assemelham. Em ambos os exemplos abaixo há a manutenção de uma nota pedal e a movimentação da voz inferior.



Figura 35: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.13-14.

No decorrer da passagem em *tremolo* da sonata K. 284 (figura 36) há um dobramento da nota pedal, assim como ocorre no excerto da redução da abertura de *Die Zauberflöte* (figura 37).



Figura 36: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c. 13-16.



Figura 37: Mozart/Zeminsly, *Die Zauberflöte* K.620, *Overtüre*, redução para piano a quatro mãos, c.204-205.

Comparando o excerto acima da redução de *Die Zauberflöte* (figura 37) com sua grade (figura 38), podemos ver que o dobramento da nota pedal na redução ocorre na entrada de outros instrumentos, e estes, por sua vez, dobrando a nota pedal.

Figura 38: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte* K.620, *Overtüre*, c.203-206

Essa intensificação de sonoridade que se dá a partir do dobramento de uma das vozes pode indicar um *crescendo* escrito por extenso, isto é, o compositor não indica explicitamente um *crescendo*, mas insere elementos que suscitam essa idéia. Nesta situação acima, o compositor insere mais vozes no decorrer das passagens das obras.

No excerto de *Die Zauberflöte* da figura 39, o *tremolo* é escrito a duas vozes, executado por dois naipes. A partir da redução para piano, verificamos que esse trecho não foi transcrito literalmente a duas vozes, mas há a manutenção de uma nota pedal e a movimentação de uma voz inferior, como pode ser visto na figura 40.

Figura 39: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte* K.620, *Overtüre*, c.203-208.

Figura 40: Mozart/Zeminsly, *Die Zauberflöte* K.620, *Overtüre*, redução para piano a quatro mãos, c.204-206.

Sendo assim, traçando um paralelo entre a comparação acima com o excerto da sonata da figura 41, concluímos que embora o trecho não esteja escrito

literalmente como polifonia, podemos considerar que esta passagem está escrita a duas vozes, ou seja, há a manutenção de uma nota pedal e a movimentação de uma voz inferior, assim como ocorre na transcrição de *Die Zauberflöte* (figura 40), que em seu original é escrito polifonicamente a duas vozes, executadas por dois violinos.



Figura 41: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.13-16.

Tomando como exemplo *tremoli* presente no excerto do concerto para piano K. 466 (figura 42), no qual a nota pedal é executada pelas cordas, metais e madeiras, observamos que os metais e madeiras não executam notas repetidas, mas sim, semibreves, enquanto o violino I executa a nota pedal em *tremolo*.

Figura 42: W. A. Mozart, Concerto para piano K. 466, c.58-61.

A voz que se movimenta neste trecho é executada pelo violino II em *tremolo*, dobrado pelas madeiras (figura 43).

Figura 43: W. A. Mozart, Concerto para piano K. 466, c.58-61.

Comparando o excerto da grade do concerto K. 466 (figura 44) com sua redução para piano (figura 45), notamos que houve uma adaptação na transcrição: a nota pedal na grade é notada como semibreves, enquanto na redução para piano a nota pedal é representada como notas repetidas. Essa comparação nos esclarece que embora a redução esteja escrita literalmente a uma voz, ou seja, não há diferenciação entre hastes ou qualquer outro recurso que explicita que o trecho seja a duas vozes, a textura remete a duas vozes, pois, mais uma vez, há a manutenção da nota pedal e outra voz que se movimenta.

Ainda que na grade do concerto (figuras 44) haja mais instrumentos executando o *tremolo*, a redução do concerto K. 466 (figura 45) é semelhante à redução de *Die Zauberflöte* (figura 40), ou seja, a redução não tem como mostrar todos os dobramentos que uma orquestração possibilita, mas a sintetiza por meio da manutenção de uma nota pedal e a movimentação de outra voz.

Figura 44: W. A. Mozart, Concerto para piano K. 466, c. 58-61.

Figura 45: W. A. Mozart, Concerto para piano K. 466, redução para piano, c. 58-60.

Assim sendo, o *tremolo* da mão direita da redução para piano do concerto para piano K.466 (figura 46) se assemelha ao *tremolo* do excerto da mão direita (figura 47) e ao excerto da mão esquerda da sonata K. 284 (figura 48).

Figura 46: W. A. Mozart, Concerto para piano K. 466, redução para piano, c. 58-60.

Figura 47: W. A. Mozart, Sonata K. 284, excerto da mão esquerda, c.17-21.

Figura 48: W. A. Mozart, Sonata K. 284, excerto da mão direita c.52-60.

Como discutido no decorrer deste capítulo, de como o *tremolo* é representado ao piano, comparando o excerto da abertura da ópera *Idomeneo, Rè di Creta* com o excerto da sonata K. 284 podemos verificar que ambos os excertos se assemelham.

Ambos os excertos possuem os mesmos elementos, mas ao piano são apresentados diferentemente ou de maneira contraída, assim como discorrido no capítulo 2.2, sobre os dobramentos em oitava. Com base em como as reduções representam os elementos de uma grade orquestral, é possível traçar um paralelo entre o excerto de *Idomeneo* e o excerto da sonata.

Em ambos os excertos há a manutenção de notas pedais: em *Idomeneo*, estas são executadas pelos metais e pelas madeiras (figura 49), enquanto na sonata também há a manutenção de uma nota pedal (figura 50). No entanto, em *Idomeneo* a nota pedal é executada por notas longas, enquanto na sonata é executada por notas repetidas, assim como discorrido anteriormente na comparação entre o concerto para piano K. 466 e sua redução para piano. (figuras 44 e 45).

Figura 49: W. A. Mozart, *Idomeneo Ré di Creta* K. 366, *Overtüre*, c.33-34.

Figura 50: W. A. Mozart, *Sonata* K. 284, c.30

Podemos nos atentar para o fato de que a mão direita da sonata é um *tremolo* e que, ao piano, a voz inferior da mão direita da sonata é uma bordadura (figura 51);

na orquestra também podemos notar que há a incidência de *tremoli* nas cordas (figura 52). As cordas são dobradas pelas madeiras, e ambas são bordaduras.



Figura 51: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.30

Figura 52: W. A. Mozart, Idomeneo Ré di Creta K. 366, Overtüre, c.33-34.

Por fim, a voz mais grave em *Idomeneo* é uma bordadura realizada pelos violoncelos e baixos em oitavas, dobrados pelos fagotes (figura 53). Na sonata, a mão esquerda também é uma bordadura e escrita em oitavas (figura 54). Ambos os trechos têm relação de terça com as vozes destacadas anteriormente nas figuras 51 e 52.

Figura 53: W. A. Mozart, *Idomeneo Ré di Creta* K. 366, *Overtüre*, c.33-34.

Figura 54: W. A. Mozart, *Sonata* K. 284, c.30

Com base nas comparações realizadas entre ambos os excertos, que os *tremoli* do seguinte excerto da sonata (figura 55) possivelmente fazem alusão à idiomática orquestral.

Figura 55: W. A. Mozart, *Sonata* K. 284, c.30-32.

Quanto ao balanceamento dos *tremoli*, podemos observar na figura 56 a possível preocupação de Mozart com a nota pedal, devido ao dobramento da mesma em diversos instrumentos na grade. Deste modo, acredito que um intérprete deveria ter a preocupação de mostrar tanto a nota pedal, quando a movimentação das outras vozes.

Figura 56: W. A. Mozart, Concerto para piano K.466, c. 44.

Baseado nos argumentos discutidos anteriormente, os *tremoli* presentes na sonata possivelmente fazem alusão a cordas ou cordas, madeiras e metais. Nestes casos, onde pode haver mais de uma possibilidade de instrumentação, cabe ao intérprete escolher quais das sonoridades das diferentes orquestrações melhor se adequariam às suas preferências interpretativas. Por exemplo, se o intérprete quiser reproduzir a sonoridade na qual a nota pedal seja mantida por madeiras e metais, como na figura 56, a nota pedal deverá ser mais salientada do que numa interpretação que queira reproduzir a sonoridade na qual a nota pedal é executada por cordas.

Em suma, baseado nas comparações entre grades e reduções realizadas anteriormente, os trechos da sonata em *tremoli* corresponderiam a mais de um naipe de instrumentos executando tais passagens. Provavelmente um naipe executaria as notas pedais enquanto outro naipe executaria as demais vozes, sugerindo-nos que os *tremoli* ao piano correspondam, no mínimo, a duas vozes. Portanto, acredito que cabe ao intérprete salientar a independência que ocorre entre ambas as vozes.

2.4 MELODIAS SOLI

Este subcapítulo trata sobre as melodias que remontam as situações nas quais as melodias são apresentadas no estilo concertante. Como podemos observar, o segundo grupo temático do primeiro movimento da sonata se inicia no compasso 22 por um tema que será sucedido por sua variação a partir do compasso 26, como

podemos observar nas figuras 57 e 58.



Figura 57: W. A. Mozart, Sonata K. 284, primeiro tema do segundo grupo temático, c.22-25.



Figura 58: W. A. Mozart, Sonata K. 284, variação do primeiro tema do grupo temático, c.26-29.

A primeira metade da variação possui um acréscimo de notas de passagem e bordaduras, e que também possui fragmentos da melodia apresentada anteriormente (figuras 59 e 60).



Figura 59: W. A. Mozart, Sonata K. 284, primeira metade do tema, c.22-23.

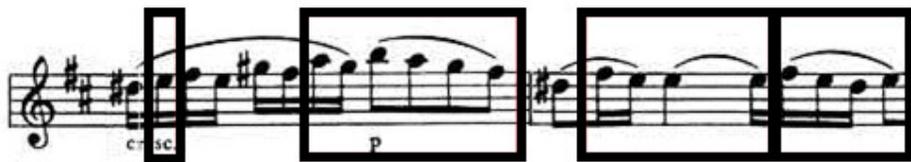


Figura 60: W. A. Mozart, Sonata K. 284, variação da primeira metade do tema, c.22-23

Na segunda metade da variação (figura 61), por sua vez, há a simplificação ou manipulação de sua melodia precedente (figura 62). No entanto, ambas seguem a mesma linha estrutural (figura 63).



Figura 61: W. A. Mozart, Sonata K. 284, variação da segunda metade do tema, c.28-29.



Figura 62: W. A. Mozart, Sonata K. 284, segunda metade do tema, c.24-25.



Figura 63: Linha estrutural do tema

Assim sendo, embora o tema apresentado pela mão direita seja variado em sua repetição, a textura da mão esquerda que integra o tema é idêntica à textura da mão esquerda da variação, como pode ser visto nas figuras 64 e 65.



Figura 64: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.22-25.



Figura 65: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.26-29.

Deste modo, há uma provável preocupação de Mozart em promover uma diversidade entre uma melodia e sua respectiva repetição. Acredito que essa diversidade promovida por Mozart, por meio da variação, ajuda a criar uma independência da melodia em relação à textura apresentada na mão esquerda, pois ambos, como já mencionado, são idênticos.

A textura da mão esquerda (figura 66) é semelhante às texturas encontradas nas partes de violinos I e II do gênero concerto. A título de exemplificação, podemos constatar que o excerto do concerto para flauta K. 314 (figura 67) e o excerto do concerto para violino K. 216 (figura 68) são melodias executadas pelos solistas

sobre uma textura executada por cordas.



Figura 66: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.22-25.



Figura 67: W. A. Mozart, Concerto para flauta K. 314, c.37-40



Figura 68: W. A. Mozart, Concerto para violino K. 216, c.51-52.

Comparando a mão esquerda da sonata (figura 66) com as partes dos violinos I e II do concerto para flauta (figura 69), verificamos que ambos se assemelham, pois são constituídos de terças em progressão descendente.



Figura 69: W. A. Mozart, Concerto para flauta K. 314, c.37-40

Por meio das comparações realizadas acima, podemos verificar que o excerto da mão esquerda da sonata se assemelha a uma figuração realizada por cordas, que normalmente tem a função de amparar um solista. Portanto, a melodia da mão direita da sonata provavelmente remeteria a um solista, implicando assim, que esta teria uma independência e destaque sobre a textura da mão esquerda (figura 66).

Tomando como exemplo outro excerto da sonata (figura 70) que também é sucedido por sua variação (figura 71), podemos verificar que desta vez a variação se dá diferentemente da variação mostrada anteriormente.



Figura 70: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.34-36.



Figura 71: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.36-38.

Enquanto a mão esquerda era mantida idêntica no excerto anterior e sua respectiva variação, nestes excertos, ambas as mãos são variações, no entanto, alguns elementos se mantêm. O primeiro elemento em comum em ambos (figura 72 e 72) é a manutenção de uma nota pedal no baixo (em evidência) e a movimentação da outra voz.



Figura 72: W. A. Mozart, Sonata K. 284, mão esquerda, c.34-36.



Figura 73: W. A. Mozart, Sonata K. 284, mão esquerda c.36-38.

Na mão direita, ambas as melodias (figuras 74 e 75) seguem a mesma linha estrutural (figura 76).



Figura 74: W. A. Mozart, Sonata K. 284, mão esquerda, c.34-36.



Figura 75: W. A. Mozart, Sonata K. 284, mão direita, c.36-38.



Figura 76: Linha estrutural do tema

Sendo assim, diferentemente da melodia e variação apresentada anteriormente, pois esta possui a simplificação da textura da mão esquerda e o acréscimo de apojeturas e notas de passagem na melodia apresentada na mão direita.

Também podemos observar algumas semelhanças entre o excerto abaixo, pertencente ao concerto para flauta em Ré Maior K. 314 (figura 77), e o excerto da sonata K. 284 (figura 78).



Figura 77: W. A. Mozart, Concerto para flauta K. 314, c.83-85



Figura 78: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.34-36.

A primeira similaridade entre ambos os excertos acima é entre a textura da

mão esquerda da sonata (figura 79) com a textura das partes dos violinos I e II (figura 80). Em ambos os excertos há a manutenção de uma nota pedal (evidenciada) enquanto a outra voz se movimenta.



Figura 79: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.34-36.



Figura 80: W. A. Mozart, Concerto para flauta K. 314, c.83-85

Sendo assim, essa comparação poderia fornecer ao intérprete uma opção de sonoridade a ser representada durante uma interpretação ao piano. Por exemplo, sabendo que o excerto da figura 79 seria possivelmente instrumentado pelos violinos I e II em uma orquestração, o intérprete poderia associar que esta passagem exigiria uma dissociação entre as vozes, a fim de salientar a diferença melódica entre a melodia e a textura que a integra.

Podemos observar também, que o excerto da mão direita da sonata (figura 81) é composto à duas vozes, no entanto, a voz inferior da mão direita está em paralelismo com a voz mais aguda da mão esquerda (evidenciado na figura 82). Portanto, esse paralelismo em terças provavelmente evidencia a independência da voz superior da mão direita (figura 83).



Figura 81: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.34-36.



Figura 82: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.34-36.



Figura 83: W. A. Mozart, Sonata K. 284, excerto da voz superior da mão direita, c.34-36.

Por meio da comparação da melodia acima (figura 83) com a melodia da flauta (figura 84), podemos verificar que ambos os trechos possuem as mesmas articulações, dinâmica (*piano*), apojeturas e emprego das pausas.



Figura 84: W. A. Mozart, Concerto para flauta K. 314, excerto da flauta, c.87-90.

Deste modo, observando como o trecho da Sonata K. 284 (figura 83) é escrito, possivelmente também faz alusão a uma linha melódica executada por um solista sobre uma textura executada por cordas.

Por meio das comparações realizadas no decorrer deste capítulo, constatamos a maneira como a mão esquerda é constituída no segundo grupo temático desta sonata se assemelha às texturas realizadas pelas cordas no gênero concerto. Sendo assim, um intérprete, ao associar essa provável alusão ao gênero concerto, pode ter mais subsídios para uma interpretação, ao criar e tomar liberdades que remetam ao comportando de um solista perante uma orquestra.

2.5 TRINADOS

Por meio que uma pesquisa realizada dentre os concertos compostos por Mozart, foi observado que a utilização de trinados têm características em comum com os trinados encontrados no decorrer da Sonata K. 284.

A primeira característica em comum entre os trinados encontrados nesta sonata e os trinados encontrados nos concertos é que em ambos os casos, os trinados são empregados em pontos estruturais, isto é, os trinados são empregados

no término da exposição e reexposição, e têm suas preparações sobre o grau V^{6/4}. (figura 85).



Figura 85: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.49-51.

Podemos observar que o mesmo procedimento ocorre no concerto para violino K. 218 (figura 86).



Figura 86: W. A. Mozart, Concerto para Violino K. 218, c.107-109.

No concerto para violino K. 218, o trinado executado pelo solista coincide estruturalmente com o final da exposição e, posteriormente, com o final da reexposição do concerto, assim como também ocorre na Sonata K. 284. Na figura abaixo, (figura 87) o trinado também contribui para a tonicização do V grau de Ré, Lá Maior.

The image shows a musical score for W. A. Mozart's Violin Concerto K. 218, measures 107-110. The score is in G major and 2/4 time. It features a violin soloist and a string quartet. The string quartet parts (violin I, violin II, viola, and cello/double bass) are marked with a *p* (piano) dynamic and a *crescendo* marking. The woodwind parts (flute and oboe) also have a *crescendo* marking. The violin soloist part has a *crescendo* marking. The tutti section begins at measure 110, marked with a *f* (forte) dynamic and the word *Tutti*. A black box highlights the tutti section starting at measure 110.

Figura 87: W. A. Mozart, Concerto para Violino K. 218, c.107-110.

Deste modo, podemos conjecturar que o trinado funciona, de certo modo, como o elo entre o *solo* e o *tutti*. Na figura 88, observa-se um escalonamento na entrada dos instrumentos: o solista, cordas, madeiras e metais, respectivamente.

The image shows a musical score for W. A. Mozart's Violin Concerto K. 218, measures 107-111. The score is in G major and 2/4 time. It features a violin soloist and a string quartet. The string quartet parts (violin I, violin II, viola, and cello/double bass) are marked with a *p* (piano) dynamic and a *crescendo* marking. The woodwind parts (flute and oboe) also have a *crescendo* marking. The violin soloist part has a *crescendo* marking. The tutti section begins at measure 110, marked with a *f* (forte) dynamic and the word *Tutti*. A black box highlights the tutti section starting at measure 110.

Figura 88: W. A. Mozart, Concerto para Violino K. 218, c.107-111.

Este escalonamento, assim como já indicado na partitura, incita um *crescendo*, ou seja, a gradual soma vertical dos instrumentos culminando em um *tutti*. (figura 89)



Figura 89: W. A. Mozart, Concerto para Violino K. 218, c.107-110.

Transportando essa linha de raciocínio para a sonata, as texturas em evidência (figura 90) mencionadas nos capítulos 3.1 e 3.2, sobre acordes e dobramentos em oitavas, foram associadas a *tutti*.



Figura 90: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.49-51.

Deste modo, como discutido anteriormente, se um trinado utilizado no gênero concerto tende a culminar em um *tutti*, na sonata podemos associar com o mesmo procedimento. Na figura acima (figura 90), o trinado presente na sonata culmina na textura dobrada em oitavas, associada previamente a um *tutti*. Sendo assim, poderíamos considerar que ambos os trinados sobre $V^{6/4}$ presentes na sonata como uma alusão ao gênero concerto.

3 CONSIDERAÇÕES EM GRANDE ESCALA

No decorrer deste trabalho, as comparações foram realizadas sobre determinadas texturas em particular, no entanto, também é importante para um intérprete agrupá-las em grande escala, a fim de estabelecer novas relações, implicando em outras possibilidades interpretativas.

3.1 SOLO VERSUS TUTTI

As texturas verticais (figura 91), que foram mencionadas no capítulo 2.3, são os *tremoli*, que provavelmente correspondem a *tutti*, por uma série de motivos e correspondências já traçadas anteriormente naquele capítulo.



Figura 91: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.30-32.

Sendo assim, as texturas horizontais (figura 92) que são intercaladas aos *tremoli* possivelmente façam alusão a *solo*.



Figura 92: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.30-32.

O mesmo procedimento pode ser observado na figura 93. A textura vertical, sugerida pelos acordes presentes no compasso 45 (figura 93), contrasta com a horizontalidade da textura presente nos compassos 46 e 47. Tendo em vista que os

acordes corresponderiam a um *tutti* (capítulo 2.1) e levando em consideração a disposição das texturas, acredito que a mão direita dos compassos 46 e 47 (figura 94) fazem alusão a um solista.



Figura 93: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.45-47.



Figura 94: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.46-47.

Rosen (1997), embora não concorde, menciona que “o desenvolvimento do concerto depois de 1750 tem freqüentemente sido descrito como uma fusão da nova forma sonata e a antiga forma concerto” (ROSEN, 1997, p.197, tradução nossa⁶). Harnoncourt (1985), por sua vez, afirma que “na forma do concerto barroco, as grandes diferenças de dinâmica são encontradas entre solos e *tutti*: os últimos, em princípio, *forte* e os primeiros *piano*.” (HARNONCOURT, 1985, p.54). Portanto, se considerarmos que determinadas texturas apresentadas na Sonata K. 284 façam alusão a *tutti* e outras a *solis*, um intérprete poderá fazer uso de dinâmicas não indicadas na partitura.

Sendo assim, os excertos das figuras 103 e 106 provavelmente fazem alusão a um diálogo entre solista *versus* orquestra. Essas correspondências podem proporcionar ao intérprete a alternativa de recolher a dinâmica nos trechos que possivelmente correspondam a um solista, a fim de contrastá-los com os trechos que provavelmente correspondam a um *tutti*.

⁶ “The development of the concerto after 1750 has often been described as a fusion of the new sonata form and the older concert form (...).” (ROSEN, 1997, p.197).

3.2 DISCREPÂNCIAS ENTRE OS SEGUNDOS GRUPOS TEMÁTICOS

Este subcapítulo trata da discrepância que há na exposição do segundo grupo temático em relação a sua exposição na forma-sonata.

Tomando como exemplo o primeiro movimento do Quarteto Prussiano K. 575 podemos notar uma mudança de timbres entre o primeiro e o segundo grupo temático.

Na exposição deste quarteto, a melodia do primeiro grupo temático é apresentada pelo violino I (figura 95) e a melodia do segundo grupo temático é apresentada na região aguda do violoncelo (figura 96), essa mudança tímbrica promovida auxilia na caracterização de cada grupo temático. Acredito que por meio dessa caracterização, Mozart tivesse a intenção de deixar mais clara a forma-sonata.



The image shows the first five measures of the first movement of Mozart's Quartet K. 575. The first violin part is highlighted with a black box and labeled 'Allegretto'. The other parts (Violino II, Viola, and Violoncello) are marked 'sotto voce'.

Figura 95: W. A. Mozart, Quarteto K. 575, c.1-5.



The image shows measures 32-36 of the first movement of Mozart's Quartet K. 575. The cello part is highlighted with a black box and labeled 'p dolce'. The other parts (Violino I and Violino II) are marked 'p'.

Figura 96: W. A. Mozart, Quarteto K. 575, c.32-36

Na reexposição o segundo grupo temático, que na exposição foi apresentada pelo violoncelo (figura 96), é recapitulada pelo violino II (figura 97). Esse remanejamento entre os instrumentos ocorre devido a tessitura da melodia ser muito aguda para ser realizada pelo violoncelo.

Figura 97: W. A. Mozart, Quarteto K. 575, c.148-152.

Mozart poderia ter recapitulado tal melodia (figura 97) por meio do violino I, mas, por algum motivo, preferiu passar essa melodia para o violino II. Podemos observar que esse remanejamento ocasiona um cruzamento entre as vozes do quarteto: o violino II executa a passagem numa região mais aguda que o violino I, como podemos observar no exemplo 98.

Exemplo 98: W. A. Mozart, Quarteto K. 575, c.148-152.

Na exposição, a diferença entre o primeiro e o segundo grupo temático é mais evidente do que na reexposição, pois a melodia do primeiro grupo temático é executada pelo violino I, enquanto a melodia do segundo grupo temático é executada pelo violoncelo. Na reexposição, a diferença entre o primeiro e o segundo grupo temático é menos evidente do que na exposição, pois ambos grupos temáticos são executados pelo mesmo instrumento, no entanto, a melodia do

primeiro grupo temático é executada pelo violino I, enquanto a melodia do segundo grupo temático é executada pelo violino II.

Não se pode negar que há uma diferença de timbre entre dois violinos, isto é, cada instrumento tem suas particularidades e características. Do mesmo modo, dois intérpretes de um mesmo instrumento, por mais que tenham estudado com os mesmos professores, freqüentado as mesmas escolas, irão tocar uma mesma passagem de maneiras diferentes, de acordo com sua individualidade. Acredito que essas particularidades são muito marcantes para um ouvinte, especialmente num contexto camerístico.

Uma hipótese a respeito da particularidade citada anteriormente, sobre a mudança de uma melodia executada até então na “região” do Violino I para a “região” do Violino II, é a de que embora as melodias sejam para um mesmo timbre/instrumento, há uma preocupação por parte de Mozart quanto ao timbre característico de cada instrumento em particular e de cada instrumentista. E, ainda, com essa mudança na distribuição dos materiais temáticos, por mais sutil que seja, Mozart tentou promover uma diversidade tanto interpretativa quanto tímbrica.

Em relação a uma característica formal, por meio desses indícios, Mozart manteve a distribuição realizada na exposição: o violino I expõe o primeiro grupo temático, e um outro instrumentista expõe o segundo grupo temático. Com tal procedimento, Mozart manteve o diálogo característico da música de câmara.

Na sonata K. 284, o primeiro grupo temático se mantém *ipsis litteris* na reexposição, no entanto, o segundo temático, é discrepante em relação a exposição.

Figura 99: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.22-29.

Figura 100: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.93-101.

O segundo grupo temático da exposição (figura 99) é menos extenso que o segundo grupo temático da reexposição (figura 100). Na exposição, a melodia e sua variação estão escritas na mesma oitava, enquanto na reexposição, a variação é escrita uma oitava acima, sendo assim, a escala que liga a melodia a sua variação teve a necessidade de ser expandida (figuras 101 e 102)



Figura 101: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.25-26.



Figura 102: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.96-98.

Outra discrepância que ocorre é entre as articulações indicadas por Mozart no início do segundo grupo temático da exposição e reexposição.



Figura 103: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.22.



Figura 104: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.93.

Na figura 103 há a indicação de apenas uma ligadura, enquanto na figura 104 há a indicação de três ligaduras (ligaduras de duas em duas notas), promovendo uma variedade de articulações entre exposição e reexposição.

Amparado nas situações discutidas anteriormente sobre o quarteto K. 575, não acredito que Mozart tenha cometido um erro ao marcar articulações diferentes para os trechos estruturalmente e melodicamente equivalentes (figuras 103 e 104). Conjecturo que a intenção do compositor tenha sido promover uma diferença interpretativa entre a exposição e a reexposição do segundo grupo temático da sonata.

3.3 A CARACTERIZAÇÃO DOS GRUPOS TEMÁTICOS

A primeira discrepância que pode ser observada entre o primeiro e o segundo grupo temático da Sonata K. 284 é a textura utilizada para o início de cada um dos grupos temáticos. Enquanto o primeiro é iniciado por uma textura que corresponderia a *tutti* (figura 105), o segundo corresponderia a um solista sobre uma textura provavelmente executada por cordas (figura 106).



Figura 105: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.1-4



Figura 106: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.22-29.

Observado o primeiro grupo temático como um todo, constatamos que seu início (figura 107) possui duas texturas, previamente associadas no capítulo 2.2, a *tutti*.



Figura 107: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.1-8.

Embora melodicamente os trechos destacados na figura 107 sejam diferentes, ambos são escritos em dobramento de oitavas. Sendo assim, entre ambas as texturas em dobramento há uma textura discrepante (evidenciada na figura 108).



Figura 108: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.1-8.

Em outras obras de Mozart, a textura discrepante com as texturas em dobramento (figura 108), provavelmente seria executada por naipes diferentes em uma orquestração. Na abertura da ópera *Le Nozze di Figaro* K. 492 (figura 109), o mesmo procedimento é utilizado, isto é, entre as duas texturas em dobramento há a incidência de uma textura diferente. Esta textura discrepante possui uma instrumentação diferente da qual havia sido utilizada nos dobramentos em oitava.



Figura 109: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro* K. 492, Sinfonia-Overtüre, c.1-23.

Na figura 128, as texturas em dobramento são executadas majoritariamente pelas cordas e a textura entre elas (figura 110) é executada majoritariamente pelas madeiras e metais.

Figura 110: W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro* K. 492, Sinfonia-Overtüre, c.1-23.

Deste modo, observarmos que há uma semelhança entre a Sonata K.284 e a abertura de *Le Nozze di Figaro* K. 492:

dobramento / outra textura/ dobramento

É interessante notar que embora ambas as peças sejam diferentes melodicamente, caráter e dimensões, ambas se assemelham neste quesito.

O contraste proporcionado pela intensificação vertical e mudança tímbrica entre duas texturas diferentes, ou ainda, entre uma textura diferente entre duas texturas semelhantes, é impossível de ser representado em sua totalidade ao piano,

devido às limitações e características do instrumento. No entanto, acredito que é importante para um intérprete conhecer os procedimentos que o compositor utiliza em suas obras orquestrais que podem estar representados metaforicamente em uma obra para piano, auxiliando um intérprete a empregar contrastes (dinâmicos, caráter, por exemplo), mesmo quando estes não estão notados.

Portanto, acredito que a indicação *piano* na textura discrepante (figura 111), não corresponda apenas a uma indicação de dinâmica, mas também tímbrica e de caráter. A indicação de *forte*, no entanto, corresponderia à tensão da apojetura, sem ter ligação com instrumentação, pois não há contraste de texturas. Sendo assim, provavelmente a indicação de *forte* corresponda a um *sforzando*.



Figura 111: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.4-6.

O mesmo procedimento de se construir um discurso musical a partir do contraste de texturas pode ser observado na figura 112. Como foi discorrido na primeira parte deste trabalho, dobramento em oitavas e *tremoli* corresponderiam a *tutti* em uma orquestração. Sendo assim, na figura 112, entre as texturas que corresponderiam a *tutti* (figura 113) há também uma textura discrepante (figura 114).



Figura 112: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.5-13.



Figura 113: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.5-13.



Figura 114: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.5-13.

Essa textura discrepante (figura 114) possui uma característica mais melódica do que as texturas que a emolduram. Aplicando a linha de raciocínio da situação percorrida anteriormente, acredito que essa textura discrepante, em uma orquestração, também seria instrumentada diferentemente das texturas que a envolvem. Considerando que os dobramentos e *tremoli* são freqüentemente instrumentados por cordas, como foi discutido no capítulo 2.2 e 2.3, essa textura melódica provavelmente corresponderia a sopros e/ou madeiras. Sendo assim, o intérprete pode ter um parâmetro de *legato* para executar esta passagem (figura 115).



Figura 115: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.9-12.

Sendo assim, podemos associar que o primeiro temático do primeiro movimento desta sonata seria provavelmente constituído das texturas contrastando da seguinte maneira:

dobrimento / textura 1 / dobrimento / textura 2 / *Tremoli*

O segundo grupo temático do primeiro movimento, por sua vez, como já percorrido no capítulo 2.4, é iniciado por uma melodia integrada a uma textura normalmente executada por cordas em uma orquestração. (figura 116).



Figura 116: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.22-29.

Essa provável alusão a um *solo* (figura 116) é interrompida pela textura horizontal associada no capítulo 2.3 a um *tremoli* (figura 117).



Figura 117: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.30.

O *tremoli* é intercalado novamente com uma textura que possivelmente faz alusão a um *solo*, desta maneira, podemos associar tal trecho (figura 118) a um diálogo de *tutti versus solo*, como discutido no subcapítulo 3.1.



Figura 118: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.30-32.

Após o ponto culminante deste diálogo, há novamente a utilização de uma melodia acompanhada que corresponderia a um *solo*. (figura 119)



Figura 119: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.34-37.

Por fim, um fragmento que corresponderia a um *solo* (em evidência na figura 120) se finda quando é unido a uma textura que corresponde a *tutti* (dobramento) por meio de um trinado, e, assim, coincidindo com o término da exposição, assim como discutido no subcapítulo 2.5.



Figura 120: W. A. Mozart, Sonata K. 284, c.46-51.

Deste modo, o segundo grupo temático desta sonata poderia ter suas texturas dispostas da seguinte maneira:

Solo / diálogo de *tutti* versus *orquestra* / *solo* / *tutti* / *solo* / *tutti*

Portanto, como discutido ao decorrer deste capítulo, o primeiro temático do primeiro movimento caracteriza-se por texturas que correspondem a um *tutti*, ao contrário do segundo grupo temático, no qual texturas verticais, que corresponderiam a um *tutti* são contrastadas a texturas que remeteriam a *soli*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devido à associação de texturas presentes na sonata com texturas encontradas em outras obras, as comparações apontaram para possíveis nuances de dinâmica que podem ser realizadas por um intérprete, a fim de promover a caracterização e diferenciação entre tais texturas.

Por meio de um agrupamento em grande escala de tais texturas, também foi constatada que a diferença entre as orquestrações que essas texturas remetem, podem distinguir o primeiro do segundo grupo temático da Sonata K. 284. Enquanto o primeiro grupo temático é constituído de texturas que remeteriam a *tutti*, o segundo grupo temático é construído por texturas que, quando agrupadas, remeteriam ao gênero concerto.

Tais comparações realizadas, além do intuito de auxiliar na interpretação de um pianista, também têm a pretensão conduzir um intérprete a verificar o intercâmbio e a influência que uma obra para piano pode receber de outros gêneros musicais. Sendo assim, um intérprete, ao reconhecer e agrupar as texturas que possivelmente fazem alusão a outros gêneros, pode refleti-las em sua interpretação. Com relação à transmissão de conhecimento, um professor que conduz um intérprete a verificar o intercâmbio pode ocorrer entre a idiomática pianística, pode facilitar a assimilação de ideais de sonoridade, articulações, andamento e etc., além de construir uma concepção de estilo para seus estudantes.

Sendo assim, as comparações realizadas no decorrer deste trabalho, que traçam paralelos entre a idiomática pianística e a idiomática de outros instrumentos em uma orquestração, podem auxiliar um intérprete não só a reconhecer texturas ao piano que possivelmente remetem a uma textura orquestral, conduzindo a uma possível interpretação, mas como também, organizar o discurso musical por meio do agrupamento destas texturas em grande escala.

Por fim, por meio dos indícios discutidos durante este trabalho, acredito que um intérprete tem a obrigação de conhecer uma parcela expressiva da literatura orquestral que um compositor como Mozart escreveu. Esse contato com as obras escritas para outros gêneros e instrumentações pode possibilitar a um intérprete maiores meios de assimilação do estilo de um compositor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOYD, Malcolm. *Arrangement*. In SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, v.2, p.65.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KENNAN, Kent Wheeler. *The Technique of Orchestration*. 2^a. Ed. New Jersey: Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1970.

KIDD, Ronald R. *Concertante*. In SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, v.2, p.65.

LEVY, J. M. *Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music*, JAMS, XXXV, 1982.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonaten I*. Budapest: Könemann Music Budapest, 1993.

_____. *Die Zauberflöte*. Germany: Bärenreiter Verlag, 1970.

_____. *Idomeneo Teilband 1: Akt I und II*. Germany: Bärenreiter Verlag, 1972.

_____. *Messen und Requiem Abteilung 1: Messen Band 2*. Germany: Bärenreiter Verlag, 1975.

_____. *Klaversonaten Band 1*: Germany. Bärenreiter Verlag, 1986.

_____. *Klaversonaten Band I*. München: G. Henle Verlag, 1992.

_____. *Konzert für Eirn oder Mehrere Klaviere und Orchester MIT Kadenzen Band 4*. Germany: Bärenreiter Verlag, 1975.

_____. *Konzerte für Ein Oder Mehrere Streich-, Blas-, und Zupfinstrumente und Orchester Band 1. Violin Konzert und Einzelsätze.* Germany: Bärenreiter Verlag, 1983.

_____. *Konzerte für Ein oder Mehrere Streich-, Blas-, und Zupfinstrumente und Orchester Band 3. Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott.* Germany: Bärenreiter Verlag, 1981.

_____. *La Finta Semplice Teilband 1: Akt I.* Germany: Bärenreiter Verlag, 1983.

_____. *Le Nozze di Figaro Teilband 1: Akt I und II.* Germany: Bärenreiter Verlag, 1973.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Lucio Silla Teilband 1: Akt I.* Germany: Bärenreiter Verlag, 1986.

_____. *Streichequartette und Quartette mit Einen Brasinstrument Abteilung 1. Streichequartette Band 1.* Germany: Bärenreiter Verlag, 1961.

_____. *Streichequartette und Quartette mit Einen Brasinstrument Abteilung 1. Streichequartette Band 3.* Germany: Bärenreiter Verlag, 1961.

_____. *Sonaten und Variationen für Klavier und Violin Band 1.* Germany: Bärenreiter Verlag, 1964.

POGGI, Amedeo; VALLORA, Edgar. *Mozart: Repertório Completo.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

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

SKRYABIN, Alexander. *Complete Works VI - Individual Pieces for piano.* Budapest: Köneman Music, 1998.

*)T. 26: Die kleiner gestochenen dynamischen Zeichen hier und im folgenden sind dem Erstdruck entnommen.

33

36

39

42

45

49

Erstdruck:

52 *f* *m.s.*

55 *m.s.* *m.s.*

58 *f* *p* *f* *p*

61 *f* *f* *p* *f* *p* *f*

64 *f* *p* *f* *p* *f* *m.s.* *simile*

67 *p* *crescendo*

71

75

79

83

86

89

92

p

tr

tr

p

This system contains measures 92 to 95. The right hand features a melodic line with trills (tr) and a piano (p) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes, also marked piano (p).

96

cresc.

p

This system contains measures 96 to 98. The right hand has a melodic line with a crescendo (cresc.) and a piano (p) dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

99

p

This system contains measures 99 to 101. The right hand has a melodic line with a piano (p) dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

102

f

This system contains measures 102 and 103. The right hand has a melodic line with a forte (f) dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

104

p

This system contains measures 104 to 106. The right hand has a melodic line with a piano (p) dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

107

This system contains measures 107 to 109. The right hand has a melodic line. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

110 *f*

112 *f* *p* *f*

115 *f* *p* *f* *p*

119 *f* *tr* [7-] [7-]

122 *p* *f*

125 *tr* *f*

*) T. 126, beide Hände: 2. und 3. Note im Erstdruck eine Terz höher (a-fis).