

A PRIMEIRA SINFONÍA DE ANDRÉS GAOS POR JOÁN TRILLO

Contexto biográfico

Segundo nos informa Andrés Gaos Guillochon²³, a primeira Sinfonia de Andrés Gaos foi composta entre os anos 1896 e 1903, ou seja, entre os 22 e os 29 anos do autor. Para comprender a historia desta obra é preciso conhecer o decorrer da vida de Gaos nesses e nos sucesivos anos²⁴.

Em Junho de 1895 Andrés Gaos chega a Buenos Aires dentro duma gira pela América Latina. Aquí relaciona-se com diferentes músicos do maior prestígio e entra como profesor no Conservatorio de Música de Buenos Aires, fundado e dirixido polo compositor e pianista Alberto Williams (1862-1952). Em Setembro do mesmo ano presenta-se, tamén como violinista, em Buenos Aires America Montenegro (1876-1949), italiana nascida em Venezuela. Entre America e Gaos surge un idílio que traz como resultado que America fique grávida. Para fugir das maledicéncias deciden ambos trasladar-se a Montevideo, onde casam civilmente o mês de Fevereiro do ano seguinte, 1986. Com America

23 Introducción a Andrés Gaos: *Sinfonia n.º 1*. Ars Gallaeciae Musicae, Agra Vella n.º 18-19. Igaem/Dos Acordes. 2006.

24 Os datos biográficos están tomados da biografía que Andrés Gaos Guillochon tem colocado no sitio oficial de Andrés Gaos (<http://www.andresgaos.com/>).

chegará Gaos a ter cinco filhos. É possível que este matrimónio e a rápida chegada dos filhos obrigara esta parelha a renunciar a uma carreira concertística com as suas inevitáveis giras, mas é também possível que isso mesmo facilitara que Gaos orientasse o seu trabalho à composição. Com efeito, é neste período quando a produção compositiva dele é mais intensa.

Dous anos depois America e Gaos, com duas filhas, retornam a Buenos Aires, onde fixam a sua residência definitiva. Pouco tempo depois de se casar com America Montenegro Gaos começa a manifestar sintomas de estresse: cansaço permanente, impossibilidade de se concentrar e oscilantes depressões, em palavras do filho Andrés. Ao pouco de se assentar em Buenos Aires, Andrés Gaos vê-se obrigado a interromper as suas aulas para tentar de se recuperar mediante o repouso. O casal projeta, então, uma gira de concertos por Europa com a esperança de isso ser decisivo para a superação da neurastenia que dominava a Andrés. Esta gira concretiza-se em 1899. O casal viaja a Gijón, onde residia a família de Gaos desde 1896, e dá concertos em Madrid, Vigo e Porto. Oito meses depois, em 1899, regressa a Buenos Aires com Andrés totalmente restabelecido da sua doença.

Não sabemos as causas reais de este estresse de Gaos, mas é muito provável que fora devido às responsabilidades que comportou o matrimónio e a família e, possivelmente, também à renúncia obrigada a uma possível carreira como violinista. O feito é que o casal Gaos-America acabou fracassando: separam-se em 1916 e divorciam-se em 1917, e a partir desta data não voltam a se encontrar apesar de residirem ambos os dois em Buenos Aires.

Neste período de 20 anos compõe com mais intensidade que no resto da sua vida. Enumeremos as obras escritas no tempo que durou o casal: um caderno titulado *100 ejercicios técnicos progresivos*, para vio-

lino; *Habanera*, *Aires criollos* (Aguirre-Gaos) e *Danza Argentina*, para violino e piano²⁵; *Humoresca*²⁶, para violoncelo e piano; *Miniaturas*²⁷, *Aires gallegos*, *Nuevos aires gallegos*, *Preludio* e *Suite para dous pianos* (perdida); um bom número de *canções* (America, além de violinista, era também cantante); *Fantasia para violino e orquestra*²⁸ (primeiro movimento dum projetado, e nunca continuado, concerto para violino e orquestra destinado a America Montenegro, que o estreou em Buenos Aires em 1903); a ópera *Amor vedado* e esta primeira Sinfonia. Quase todas estas obras foram publicadas naquele momento e mais ou menos utilizadas pelo autor em anos sucessivos. Mas a *Fantasia para violino*, a ópera *Amor vedado* e esta *Sinfonia* ficaram absolutamente relegadas.

Sabemos que o projetado *Concerto para violino (Fantasia para violino e orquestra)* Gaos o não quis publicar, e nem queria falar dele, por causa das tristes lembranças que lhe trazia das relações com America Montenegro²⁹. A ópera *Amor vedado* ficou esquecida, até a sua estreia em versão concerto pela Sinfónica de Galicia baixo a batuta de Víctor Pablo em 2009, não sabemos muito bem por quê, mas seguramente porque não achou nenhum teatro interessado por ela.

E a sinfonia? “... a sua Sinfonia n.º 1 queda abandonada a unha mellor sorte coa seguinte aclaración do seu [autor] puño e letra na partitura de seu 2.º movemento, “Andante”: “Debido a la premura del tiempo el autor no puede pasar en tinta las 2 últimas partes de esta sinfonía”.

25 Andrés Gaos: *Obras para violino e piano*. Ars Gallaeciae Musicae, Agra Vella n.º 22. Agadic - Dos Acordes. 2009.

26 Andrés Gaos: *Obras para violoncelo e piano*. Ars Gallaeciae Musicae, Agra Vella n.º 14. Igaem. 2001.

27 Andrés Gaos: *Miniaturas*. Ars Gallaeciae Musicae, Agra Vella n.º 8b. Igaem. 1998.

28 Andrés Gaos: *Fantasia para violino e orquestra*. Ars Gallaeciae Musicae, Agra Vella n.º 4. Igaem. 1993.

29 Ver a introdução à edição já citada da *Fantasia para violino*.

A quê cousa faz referência essa expressão “*premura del tiempo*”? Não parece ter sido a urgência duma estreia, pois, como logo iremos vendo, a obra não ficou totalmente ultimada, nem consta nenhuma estreia até o 2005³⁰, nem se conservou exemplar algum das necessárias partes instrumentais. Assim que o abandono desta obra por parte do autor só pode ser devido, na minha opinião, a três causas:

- a) A que a obra provocasse lembranças desagradáveis da relação do autor com America Montenegro;
- b) Que essa “*premura del tiempo*” paralisou primeiro a revisão definitiva da obra e logo o passo do tempo e as obras que a foram sucedendo a foram relegando ao esquecimento.
- c) Que o autor perdesse o interesse pela sinfonia porque logo lhe não pareceu de suficiente qualidade.

Esta última possível causa não parece acreditável por várias razões:

- a) O autor conservou toda a sua vida as partituras desta obra apesar das inumeráveis mudanças de residência.
- b) O autor legou-nos uma partitura para piano totalmente acabada e em limpo e logo passou o trabalho de orquestrar os seus três movimentos completos, ainda que logo a “*premura del tiempo*” lhe não permitisse “*pasarla a tinta*”.
- c) A obra têm um grandíssimo interesse artístico, como pode comprovar qualquer que se achegue a sua partitura ou a uma gravação dela.
- d) A mesma expressão “*premura del tiempo*” parece-me que contradiz totalmente uma possível falta de interesse por parte do autor.

30 Pela «Sinfonietta de Vigo» em Ourense e Vigo.

Pelo que diz respeito às outras possíveis causas: os anos de composição da obra coincidem com o casamento de Gaos, a sua enfermidade nervosa e todas as mudanças que trouxe consigo o tal casamento (traslado a Montevideo, primeiras filhas, retorno a Buenos Aires, etc.). Por tanto, a meu ver, as lembranças que podia despertar em Gaos parecem-me evidentes e a «premura del tiempo» também pode se referir a todos os câmbios que trouxeram consigo os compromissos familiares, e pelo mesmo, causar que a sinfonia fica-se relegada até melhor ocasião.

Fontes

Conservam-se duas partituras manuscritas completas: uma para piano e outra para orquestra. Comparando ambas as partituras percebe-se claramente que a «original» é a de piano, isto é, Gaos compus a obra para piano e a partir dessa redação fixo a instrumentação para orquestra respeitando totalmente a partitura original. Há que assinalar que na partitura de piano aparece já aqui e alá algumas indicações sobre os instrumentos que deverão executar essas passagens³¹.

A partitura para piano desta sinfonia é uma partitura completa, precisa e acabada em todos os seus aspectos: notas, dinâmicas, ligaduras, articulações... A única cousa que o autor aforra são as repetições de passagens completas, que se apresentam em branco na partitura, remetendo ao lugar precedente no que a tal passagem se apresenta por primeira vez, sempre que essa passagem se ache na mesma tonalidade. No primeiro andamento temos que do compasso 329 se nos remete ao Allegro inicial (c. 15) até o c. 34. No terceiro andamento no c. 121 retomam-se os cs. 91 a 102; no c. 246 retomam-se os cs. 216 a 227; no

31 Ver a partitura para piano em Andrés Gaos: *Sinfonia nº 1*. Ars Gallaeciae Musicae, Agra Vella nº 19. Igaem/Dos Acordes. 2006.

c. 311 retomam-se os cs. 270 a 277; e do c. 278 remete-se-nos aos cs. 1 até o c. 21. Cito todas estas repetições porque, se observamos na partitura de piano todos os enlaces com a passagem que se repete e com a que segue, vemos que encaixam perfeitamente em todas as suas vozes.

A partitura para orquestra apresenta uma instrumentação completas dos seus três movimentos, mas aginha se percebe que há uma grande diferença entre o primeiro andamento e os outros dois. Já mencionamos antes a advertência do autor de que a «premura del tiempo» lhe não tinha permitido passar a limpo o II e mais o III movimentos. Com efeito, o I andamento está passado a tinta e apresenta-se-nos muito mais preciso e acabado em todos os detalhes. O II e mais o III estão escritos a lápis, ou seja, que respondem ao primeiro borrador de instrumentação que nunca mais foi revisado, e, por conseguinte, são muito menos precisos e acabados. Este carácter de instrumentação não revisada a fundo e não ultimada (incluso no I mov.) apreça-se em outros muitos particulares, como as advertências que o próprio autor faz na partitura, do tipo: “*falta flautín*”, ou “*faltan cornos*”; ou também que se prescrevem três trombões e tuba e logo, salvo em alguns acordes do III andamento, estas partes aparecem escritas a três vozes no pentagrama dos trombões.

Todos estes particulares, e algum outro de menor relevância, não significam que a obra se ache incompleta, pois são pequenas deficiências que qualquer pessoa pode remediar. Evidentemente teria sido preferível que este trabalho de revisão fora feito pelo autor no seu dia, pois, sem dúvida, o faria melhor que qualquer outro, já que ninguém melhor que ele pode saber o que ele pretendia fazer, mas isto não invalida a obra, nem tão sequer lhe resta interesse, pois são aspectos que não afectam à essência da obra, só à vestimenta.

Análise

Esta sinfonia consta só de três movementos, em lugar dos quatro que imporia a tradição. E o andamento central, *Andante*, não é um resumo concentrado do lento e o scherzo, como logo fará o mesmo autor na sua *Sinfonia n.º 2*. Para colocar a Gaos numa determinada corrente estilística, lembremos, por ex., que a *Sinfonia* de César Franck também tem só três andamentos: *Lento-Allegro non troppo*, *Allegretto*, *Allegro non troppo*.

O I andamento é um *Allegro moderato* e rítmico, precedido duma breve introdução, «*Andante*», de só 14 compassos. Esta introdução está baseada num ritmo muito querido pelo autor, veja-se, por ex., o II andamento da *Sonata para violino e piano*³². Este *Allegro moderato* está construído na obrigada forma sonata, ainda que esta forma seja utilizada duma maneira particular, característica do nosso autor, como logo veremos.

A primeira ideia, exposta por toda a orquestra, é um *ff* rítmico, grandioso e solene, que começa com o mesmo ritmo em *allegro* da introdução precedente. Remata a exposição desta ideia cadenciando (c. 35) em um La maior, que se afirma como dominante de Re menor. Logo, sobre um pedal de La, os oboés e mais o corno inglês introduzem um tema a 3 vozes exposto no relativo (Fa maior) sobre a dominante (La). Este tema tem um marcado carácter cantável. Segue a continuação uma cantilena dos violinos primeiros, acompanhada com uma harmonia bastante cromática, que nos devolve ao Re alterado em maior.

As madeiras apresentam a continuação um elemento rítmico (c. 55) tomado da primeira ideia (c. 20) alternando com a cantilena dos violinos. Segue logo um pequeno episódio com outro elemento rítmico (c. 65), sem dúvida uma variante de elementos da primeira ideia, em

32 Andrés Gaos: *Sonata para violino e piano*. *Ars Gallaeciae Musicae*, Agra Vella n.º 20. Igaem/Dos acordes. 2007.

blocos alternos de madeiras e cordas. Através duma harmonia fortemente cromática leva-nos à tonalidade de Si maior (c. 79). Um tutti orquestral em Sol maior com a cabeça da primeira ideia abre um episódio (c. 81-120) no que se desenvolve em diferentes tonalidades a primeira ideia. Primeiramente fazem-no as madeiras (c. 83), logo respondem as cordas (c. 91), e depois, sobre o mesmo elemento das cordas variado (c. 104), entra um tema lírico, de grande efeito, exposto pelo fagote e o clarinete em oitavas.

Remata em Mib maior (Più lento, c. 120), dando passo a um tema de forte expressividade lírica exposto pela flauta, acompanhada pelas cordas e as madeiras graves sobre um pedal de Mib. Entram os violinos (c. 129) e o episódio evolui a Reb no que o tema da flauta é exposto agora pelo oboé. Depois das correspondentes cadências um *ff* de metais e cordas (Tempo I, c. 154) abre um longo episódio (c. 154-189) de transição e preparação da Reexposição, todo ele construído com elementos da primeira ideia.

É o momento de reflectir sobre toda esta longa secção que vai desde o final da exposição da primeira ideia (c. 39) até aqui (c. 189). A primeira cousa a observar é a falta duma verdadeira ponte modulante de preparação da segunda ideia. Por quê? Seguramente porque a própria primeira ideia é tão cromática e as cadências finais levam a um La maior que em seguida se afirma como dominante e não tónica. Deste jeito já não é necessária uma ponte modulante.

A segunda cousa a observar é que no espaço correspondente à segunda ideia temos uma série de temas líricos em diferentes tonalidades, alguns mesmo sem permanecer numa tonalidade definida, que nos levam a concluir, por tanto, que todos eles conformam a segunda ideia.

A terceira observação a fazer é que não temos em sentido estrito uma verdadeira secção que podamos chamar desenvolvimento. Este

existe, mas totalmente fundido com a exposição dos diferentes temas que compõem a segunda ideia; por vezes com episódios, não sempre longos, entre um tema e outro; outras vezes o próprio acompanhamento aos temas está construído como desenvolvimento. Este desenvolvimento faz-se sempre sobre elementos da primeira ideia, mais ou menos variados, com uma presença contínua do ritmo inicial, do que já fixemos menção.

E uma quarta observação ainda, que diz respeito da estrutura harmónica que tradicionalmente dá lugar à forma sonata. No presente caso o relativo maior não merece nem tão sequer um pequeno episódio, também não a dominante (até agora), pelo contrário temos a subdominante e também tonalidades tão distantes como o Mib, ou mesmo Reb.

Reexposição. A secção anterior rematava num pedal de Si (dominante de Mi menor). Assim começa a reexposição expondo no tom da dominante o primeiro tema da segunda ideia (o tema dos oboés, c. 40), antes na subdominante. Segue a cantilena dos violinos. A continuação (c. 215), mais longo e variado, o episódio que seguia (c. 65). O tema do clarinete e fagote aparece só em breves células (c. 234-5, 236-7: cornos; 235-6, 237-8: violoncelos).

Agora em Mi menor (Più lento, c. 240) apresenta-se o tema lírico que antes se apresentava em Mib (c. 120); cantam-no abreviado o clarinete e mais o oboé. O retorno do *Allegro* (c. 253) traz consigo também um longo episódio (c. 253-329) de transição e de preparação da exposição da primeira ideia (c. 330). Este episódio, no que predomina a tonalidade de Mi menor (dominante), não é a repetição do anterior (c. 154), começa quase expondo (na dominante) a primeira ideia, mas também utilizando variantes que foram saindo logo (c. 91-101).

Depois aproveitam-se elementos tomados dos diferentes episódios anteriores, por ex. c. 281 do c. 154; c. 287 do c. 174, etc. É de ressaltar

a importância que toma o motivo inicial do tema dos oboés (c. 41) nos dois episódios de transição (c. 154ss. e c. 281ss.), além, como é lógico, do ritmo com o que se abre esta sinfonia.

Como já dizemos, a primeira ideia retorna no c. 330, ou seja, vem a ser exposta ao final de toda a reexposição, e com ela e as sucessivas cadências remata este longo I andamento.

O II andamento, *Andante*, é uma romança tripartida A-B-A', na tonalidade de Re menor. Já vimos no I andamento o relativo peso que tomava o tom da subdominante. Neste caso o Re menor por vezes mais parece um I modo dórico. Isto e a importância da subdominante nos faz ver um certo fundo de modalidade na estrutura tonal desta obra.

A primeira secção, A, estende-se até o c. 19. É exposta pelas cordas com breves intervenções do clarinete e do oboé. Tem um carácter grave e desprende uma certa tristeza. A segunda secção, B, é em certa medida um desenvolvimento da primeira. Começa com um pedal de La baixo o que os violoncelos expõem um breve motivo de carácter escuro. Logo, em Do menor, este motivo é retomado pelas violas. Tornamos de novo a Re (c. 32) e uma progressão ascendente desemboca num *ff* (c. 45) que abre um episódio construído sobre elementos da primeira secção.

Primeiro aparece a frase do c. 5; logo, em piano (c. 51), a cabeça desta secção no corno inglês e no clarinete; depois (c. 55) o motivo do clarinete (c. 11) agora no oboé. Volta (c. 68) em Do# menor o motivo próprio desta secção B, exposto pelos baixos. O pedal de antes está agora por terças nas madeiras. Continua logo nas violas e violoncelos mas transformando-se numa melodia nova, que alargando-se nos leva de novo (c. 94) ao episódio da progressão ascendente (c. 34), agora no tom da dominante, que desemboca também aqui na recuperação dos elementos melódicos da primeira secção. Um pedal de dominante (Sol) -sobre o que se ouve primeiro o motivo inicial (c. 110) e logo outro

motivo, novo, mas derivado de elementos da progressão ascendente-vai construindo uma longa cadência que nos leva a Do maior (c. 124).

Sobre o pedal mantido de Do entra de novo (fagotes e violoncelos) o motivo próprio desta secção, mas em menor. O pedal rítmico das outras vezes retorna (c. 128) em Lab e em acorde completo nas madeiras e modula logo a Mi como dominante de La. Sobre este ouve-se a célula inicial do motivo e logo, já em La (também dominante), o motivo completo no corno inglês. Esta breve passagem serve de preparação à volta da tonalidade principal, Re, e da primeira secção (c. 142), que se reexpõe completa com poucos câmbios. Também se reexpõe (c. 162) completo (c. 20-32) o motivo próprio da secção B. O retorno à tonalidade principal enceta (c. 174) uma coda construída com motivos já conhecidos ao longo deste andamento.

III andamento. Este tempo é muito semelhante na sua estrutura ao primeiro andamento. O que mais o diferencia é o seu carácter cíclico, mui característico do nosso autor e da escola estilística à que ele pertence, e que tem como figura principal César Franck. Teremos pois temas próprios deste andamento e logo temas ou motivos tirados dos dous andamentos anteriores, sobretudo do primeiro.

Estamos de novo em La menor e temos um primeiro longo tema, A, com carácter de tutti, que abre o andamento e que se alonga durante 13 compassos e logo se repete em parte. Remata com um pequeno grupo cadencial que nos leva a Sib (c. 28) no que as cordas expõem outro tema, B. Depois das cadências temos uma pequena passagem baseada em elementos do tema A, que nos leva a Re menor e a um terceiro tema, C (c. 56).

Este tema tem um marcado carácter modal, está em ritmo ternário (como o II andamento, os outros dous estão em ritmo quaternário), e tem uma configuração semelhante ao primeiro tema da segunda ideia

do I andamento. Também aqui são os oboés e o corno inglês os que nos cantam o tema duas vezes seguidas. Segue uma curta passagem em tutti (Più mosso, c. 76) baseada principalmente num elemento rítmico tomado da primeira ideia do I andamento e já muito explorado naquele, v. por ex. c. 20, 107 e 179ss. Esta passagem prepara a entrada dum novo tema, D, em Sol (c. 87), mas no que o acorde de tónica se apresenta com a 5^a aumentada.

Este tema, cantado pelos violinos, tem uma escritura extremadamente densa de vozes internas nas madeiras, violas e cornos. Uma passagem (c. 107), feita sobre a dominante utilizando o ritmo inicial do «Allegro» do I andamento e mais os mesmos elementos da passagem do c. 76, permite a repetição deste tema. Retomam-se ao final os mesmos elementos do c. 76, retorna o motivo rítmico inicial da Sinfonia (c. 140) e começa a reexposição dos temas apresentados até agora neste movimento (menos o I) e na mesma ordem: tema B, agora em Si (c. 140); passagem sobre a cabeça do I tema do I andamento; tema C (c. 173) agora em Mib; passagem sobre elementos do tema A, a passagem do c. 76 e o primeiro tema do I andamento; volta o tema D (c. 212) agora em La com a mesma passagem intermédia e a repetição.

A seguir (c. 258) uma passagem de transição e de preparação do retorno do tema A. Esta passagem retoma elementos já explorados deste e o do I andamento, mas é preciso ressaltar a volta do I tema do I andamento no c. 270 e também a presença (c. 267), também nos violoncelos, do tema com que se inicia a secção B do II andamento. No c. 278 retoma-se inteiro o tema A do começo deste andamento (igual que se fazia também ao final do I andamento). Nas cadências retorna (c. 308), em *ff* proclamado pelo coro dos metais ao unísono em oitavas, o tema que citávamos do II andamento e a seguir (c. 311) o começo do I tema do I andamento, primeiro em *ff* e logo em *pp*, que nos leva sobre

um pedal de dominante a uma última explosão (c. 319) deste mesmo começo em *ff*. E remata logo a sinfonia com uma cadência plagal, reforçando, mais uma vez, o valor da subdominante nesta obra.

Estilo, melodia, harmonia, orquestração

Estilo. Já falamos da adscrição de Gaos à corrente pós-romântica não germânica mas franco-belga. Durante toda a sua vida será fiel a esta escola. Isto nos pode fazer compreender melhor o seu gosto por uma escritura densa, por uma harmonia muito cromática e modulante, por formas muito desenvolvidas.

Melodia. Como se pode observar vendo os numerosos temas que o autor deita nesta obra, a veia melódica de Gaos é generosa. Nota-se uma clara preferência pelos temas líricos e cantáveis, mas também sérios. As suas melodias são em geral amplas e de longo respiro, mas não se pegam tão facilmente do ouvido. Gosta, e muito, de as acompanhar com movimentos das outras partes, não necessariamente formando contra-vozes, mas sim criando um movimento contínuo entre as diferentes vozes.

Harmonia. Gaos escreve quase sempre a quatro partes e muitas vezes mesmo a 5. É uma harmonia totalmente tonal, mas também com claros aspectos modais, como o gosto pelas subdominantes. Contudo, no desenvolvimento formal, não respeita para nada a sucessão dos graus tonais característica da escala tonal: quer dizer, modulação ao tom da dominante ou do relativo maior, etc. Já vimos que os temas podem ir se apresentando nos tons mais distantes da tonalidade principal. O cromatismo ao que, em geral, submete a evolução harmónica faz que não sempre apareça claro o tóno principal duma passagem.

Pelo que respeita os acordes, gosta muito dos acordes alterados – sobretudo o de subdominante– da 5^a alterada, e das sétimas, não só da de dominante, mas também das sétimas nos graus da área da subdominante com acordes menores, e gosta especialmente da sétima no baixo (ou seja, do acorde de 2^a). E neste campo é de observar que o seu gosto pelas sétimas o leva a muitas passagens a 5 partes e também a sétimas paralelas. Assinalemos como mostra em especial a passagem do c. 154 (Tempo I) do I andamento. Para apreçar em profundidade o domínio que autor demonstra da harmonia recomendamos ler com atenção a partitura para piano desta sinfonia.

Orquestração. A orquestra de Gaos é a orquestra bastante habitual de fins do s. XIX: madeiras a 2, incluindo quase sempre o flautim e o corno inglês, cornos a 4, trompetes a 2 (a vezes a 3), 3 trombões e tuba, e cordas. De percussão normalmente só os tímpanos. Também na utilização deste orgânico se faz sentir o gosto pós-romântico: baixos poderosos e espessos –o qual provoca uma sonoridade geral igualmente densa–, harmonias também espessas a base de vozes medias e graves –cordas, madeiras mais graves: clarinetes e fagotes, cornos–. Isto não impede momentos transparentes, como por ex., os temas dos oboés, mas por vezes, como é característico da música de fins do s. XIX, esta espessura sonora não deixa perceber com a desejável clareza para o gosto de hoje a melodia principal, como por ex. no caso do tema D do III andamento, mas esse era o gosto daquele momento.