

## **Análise Formal do Concerto para Oboé e orquestra de Richard Strauss**

*Cleobaldo de Oliveira Chianca*  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*  
e-mail: [cchianca@hotmail.com](mailto:cchianca@hotmail.com)

### **Sumário:**

Mesmo fornecendo indicações de andamento (Allegro moderato, Andante, Vivace, Allegro) Richard Strauss mantém camuflada a divisão em movimentos do concerto. A metodologia adotada examina os elementos motivicos, melódicos e harmônicos buscando compreender o arranjo formal resultante. Strauss atinge unidade e continuidade principalmente através de recorrência motivica e organização melódica. Mesmo enriquecendo a harmonia diatônica através de um tonalismo expandido, a base tonal amarra a composição a formas tradicionais.

**Palavras-Chave:** análise, teoria, performance.

### **1. Introdução**

O próprio Strauss define seu conceito de forma musical quando diz que o artista tem que se empenhar em encontrar uma “nova forma para cada nova idéia”. O concerto para oboé é um exemplo de estruturas episódicas que se relacionam com seu contexto formal mais amplo propiciando continuidade e não oposição ou conflito.

O intento desta pesquisa é definir se a peça está organizada em vários movimentos (Allegro moderato, Andante, Vivace e Allegro) ou se se trata de um único movimento episódico, e descobrir como suas partes se relacionam. Para alcançar este objetivo é necessário analisar as diversas características composicionais usadas por Strauss que sugerem como esses elementos emprestam um sentido de continuidade e unidade, e ainda, como o conceito de forma se manifesta nesta peça em especial. Este estudo se concentra exclusivamente em como Strauss organiza a estrutura formal do concerto, o que pode auxiliar intérpretes a entender e projetar melhor uma composição intrincada e de grandes proporções como esta.

A análise que se segue enfoca o concerto de diversos ângulos sendo portanto necessário ignorar a sequência de movimentos do autor e se concentrar nos aspectos motivicos, melódicos e harmônicos de forma muitas vezes transversal. A terminologia usada para designar formas segue a nomenclatura clássica ainda que Strauss as use num sentido mais amplo.

A divisão do concerto para oboé em quatro movimentos reflete a tradição clássica de escrita sinfônica. Entretanto, Strauss prefere escamotear estas divisões quando passa de um movimento a outro sem interrupções. Ele já havia feito isto no seu primeiro concerto para trompa (1882-83), o qual mesmo sendo uma composição de sua juventude, já aponta para o seu progressivo afastamento de formas clássicas tradicionais aprofundado nos seus primeiros poemas sinfônicos. Assim como outros compositores românticos, Strauss encontra suas próprias adaptações formais, em geral determinadas pelo conteúdo programático das composições, que partem de formas tradicionais e são transformadas (*Don Juan* de 1888-89, *Till Eulenspiegel* de 1894-95 e *Don Quixote* de 1897). O conflito entre forma e conteúdo musical derivado de um programa persiste em sua produção instrumental. Suas construções formais posteriores são caracterizadas pela alternância de seções contrastantes.

Em geral o material harmônico usado por um compositor é o elemento estrutural mais importante. Até suas primeiras óperas Strauss leva o tonalismo até seus últimos limites (*Salome* de 1905 e *Elektra* de 1908). Mas já na seguinte (*Der Rosenkavalier* de 1910) ele recua e se afasta de maiores experimentos que beirassem o atonalismo. A partir daí Strauss encontra um maior

equilíbrio entre as harmonias cromática e diatônica através de um cromatismo menos dissonante. Dessa forma ele aproxima o substrato diatônico da superfície cromaticamente elaborada, usando uma textura mais vertical que contrapontística. No contexto deste trabalho a sua configuração harmônica será considerada como a de um tonalismo ampliado. Isto significa uma base tonal trabalhada e enriquecida através de cromatismo e combinação de modos, ambos procedimentos que evitam uma clara afirmação tonal. A sua disposição melódica fragmentada e liberdade no tratamento de dissonâncias sugerem a importância dos aspectos motivicos e melódicos na cristalização do arranjo formal. Em seu concerto para oboé o desenvolvimento motivico se encontra no cerne de sua técnica composicional.

## 2. Aspectos Motivicos<sup>1</sup>

O manuseio de motivos é o elemento que mais unifica e engendra transformações na composição. A importância deste aspecto na sua concepção é derivada do conflito entre idéias tradicionais de harmonia e forma, e de idéias de tonalidade ampliada e organização formal do Romantismo. Se por um lado a manipulação motivica fornece a coesão entre movimentos, a qual tornou-se essencial para compositores em busca de novas formas, por outro, para não abrir mão completamente das formas tradicionais, utilizaram-se dessa manipulação como porto seguro para realizar seus experimentos com harmonia sem comprometer a idéia de organização estrutural.

A estrutura interna de motivos consiste em idéias melódicas ou rítmicas, ou ambas. A sua presença tanto em partes solistas como de acompanhamento orquestral é percebida na construção de frases e temas, em acompanhamentos e figuração com função conectora. Neste concerto os motivos podem ser agrupados de quatro maneiras, dependendo de como são criados ou se disseminam. Em um grupo estão os motivos chamados aqui de germinais, pois auxiliam na construção de temas e frases através de sua elaboração. Eles podem surgir num tema e serem desenvolvidos dentro ou além dele. Num segundo grupo estão aqueles que não se configuram inicialmente nem mesmo como motivo, pois estão incompletos ou isolados. Entretanto antecipam sua identidade para se revelarem pouco depois como parte de um tema ou de uma frase. Num terceiro grupo os motivos aparecem em um tema que é um amálgama de motivos e no último grupo estão aqueles que funcionam de forma cíclica. Apesar da importância de todas suas categorias, o objetivo deste trabalho não se define apenas pela importância da elaboração motivica na definição formal do concerto. Portanto apenas um exemplo deles será associado aos demais elementos estruturais da peça em auxílio a esta compreensão. Este motivo pertence ao segundo grupo e foi aqui denominado “motivo-tríade”.

### **“Motivo-tríade”**

Neste caso Strauss parece estar trabalhando de trás para frente. Ao invés de apresentar o motivo e desenvolvê-lo como o faz em muitas outras situações, aqui a cristalização de um fragmento em motivo é cuidadosamente preparada através de aparições prévias. Quando isto ocorre, eles são introduzidos sutilmente como fragmentos melódicos de uma frase, numa seção ou segmento aparentemente desvinculados, ou como variação rítmica. A abertura do Vivace no exemplo a seguir (Ex.1) mostra o momento em que o oboé introduz o tema do rondó, o qual é baseado num acorde diminuto.

---

<sup>1</sup> “Motivo” tal como definido por Douglass Green em *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965), p. 31: “O motivo é um pequeno fragmento melódico usado como elemento construtivo...[o qual] deve aparecer pelo menos duas vezes, apesar de que não necessariamente da forma original...[ele] é caracterizado por seu contorno melódico, com suas implicações harmônicas, e pelo seu ritmo.” (tradução do autor)

Exemplo 1: 366–72, *Vivace*.

Esta sonoridade diminuta aparece frequentemente como harmonia no concerto. Aqui ele prepara cuidadosamente esta tríade marcante até que ela se torne também um motivo melódico. Ao introduzir o acorde diminuto de forma descendente (E-C#-A#) na melodia do oboé pela primeira vez, na transição da forma sonata do *Allegro moderato* (Ex.2), ele anuncia um fragmento melódico que será usado mais tarde como motivo, particularmente no tema acima.

Exemplo 2: 76–77, *Allegro moderato*.

Também é possível discernir o acorde diminuto no *Andante* (nos dois primeiros tempos do compasso no. 234, Ex. 3 abaixo).

Exemplo 3: 233–39, *Andante*.

A tríade diminuta melódica torna-se ainda mais presente à medida em que ela se aproxima do *Vivace*. No começo da cadência que o antecede, a tríade é insinuada duas vezes. Numa delas, na primeira frase, através do motivo que tem um ritmo pontuado e uma resolução em colcheia (Ex.4-a, compassos 343-44). A segunda vez ocorre na segunda frase, entre os compassos 347 e 348 com uma transposição do mesmo motivo (Ex.4-a).

Ex.4.a: 341–48, *Andante*.

A referência ao *Vivace* finalmente torna-se bastante evidente quando o motivo aparece, primeiro no compasso no. 358 (Ex.4-b), e depois, no final da cadência (Ex.4-b, 360), com praticamente as mesmas notas que o começo do *Vivace* (B-G#-(E)-F; F na cabeça do tempo seguinte).

Ex.4-b: 358–62, *Cadência, Andante*

### 3. Aspecto harmônico e melódico

A escolha do caso acima se torna ainda mais interessante quando comparado com a análise da macro-estrutura harmônica.

Frases	No.	Harmonia	Comentários
1	3-10	D: I-IV-I6→ e:→	D
2	11-18	D: V→I→	D
3	19-26	b:→ F:→ bIII- bVII→	b F
4	27-34	D: V - I6/4	D
5	35-42	I6-vii°4/3of V→I→	D
6	43-50	Ab→ D: V4/3→I 6/4	Ab
7	51-59	D: ii7-V7→I	D

Tabela 1: Resumo da estrutura harmônica relacionada às frases do primeiro tema.

Para o propósito desta apresentação basta ressaltar que sua preferência pela sonoridade diminuta neste concerto também se faz presente pela forma como as tonalidades que apóiam o primeiro tema também delineam um acorde de sétima diminuta (b-D-F-Ab), resumido na coluna ‘Comentários’ da tabela.

A estrutura melódica é de grande importância em relacionar as camadas motivica e harmônica. Ela faz seu contato com a forma global do concerto ao se adaptar às inflexões tonais baseadas em um tonalismo tradicional. Concomitantemente ela modela e desenvolve os inúmeros fragmentos motivicos dissociados de seus geradores ou evoluindo num processo constante de criação. A relação concomitante entre a harmonia e melodia pode ser útil na busca de uma organização formal além das múltiplas interpretações isoladas oferecidas pela investigação motivica, como demonstrado a seguir.

O Allegro moderato está organizado como forma sonata. A exposição é constituída de três áreas temáticas. A primeira na tônica, ré maior, as duas outras na dominante. Uma abertura orquestral fora de lugar faz a transição entre o primeiro e o segundo tema.<sup>2</sup> Inicialmente uma introdução orquestral de apenas dois compassos é que abre o concerto e prepara a entrada do solista com o primeiro tema. O desenvolvimento tem seu próprio tema de abertura baseado em motivos anteriores mas também trabalha material previamente exposto pelos outros temas sobre uma harmonia em movimento constante. A reexposição reafirma os temas na tônica e fecha com uma coda seguida por uma pequena transição para o próximo movimento. O Allegro moderato não tem cadência.

O Andante está em forma binária (A-BA’), onde A termina com um acorde de tônica. B está ligado a A’ através de um acorde de sétima e o retorno à tônica Bb maior, confirmada pela coda e cadência.

O Vivace é um rondó com modificações já que nem todas as repetições do tema estão na tônica (ABA’CA’B’). As repetições que emolduram C estão na dominante. Este episódio é independente mas sem desenvolvimento.

O Allegro final está organizado da mesma forma que o Andante (A-BA’) e tem sua parte central relacionada ao motivo do segundo tema do Allegro moderato. Sua única referência explícita a um movimento anterior ocorre como uma reminiscência do Vivace.

Apesar de cada movimento ser indicado por uma expressão de tempo, a noção de movimentos individualizados e separados é comprometida pelo fato de eles estarem ligados entre si

<sup>2</sup> Contudo não podemos considerar este o caso de um ‘dobramento de Abertura’ porque o movimento não está na forma de concerto-sonata e a abertura orquestral não introduz material temático.

de diversas formas. A passagem do Allegro moderato para o Andante representa um bom exemplo disto. O Andante é duas vezes mais lento que o anterior, mas a subdivisão do tempo compensa a mudança de andamento de maneira que o motivo conector entre eles soe exatamente da mesma maneira. A passagem de ré maior para si bemol maior na harmonia é que nos alerta para uma mudança de maiores proporções. O Andante por sua vez se une ao Vivace por uma cadência acompanhada do solista que evidencia o motivo mais importante do tema seguinte. Desse modo, o Vivace começa sem interrupções após uma escala rápida que tanto conclui a cadência como serve de anacruse para o novo movimento. Uma breve cadência também liga o Vivace ao Allegro final com um *attaca* após a fermata sobre a última nota da cadência.

#### 4. Conclusão

A primeira impressão leva a crer que o concerto é uma sucessão contínua e ininterrupta de eventos episódicos das partes solista e orquestral baseados na subordinação da harmonia a um desenvolvimento motivico contínuo. À parte da estrutura tonal o concerto é todo feito de motivos solitários ou motivos derivados de temas apresentados antes. A harmonia perpetua este fluxo pela frustração repetida de cadências ou evitando-as inteiramente. Às vezes a mudança de tonalidade é completamente inesperada.

A despeito da importância dos motivos como elementos geradores e de sua manipulação como técnica composicional neste concerto, o aspecto harmônico é formalmente preponderante. O efeito de tonalismo ampliado não apenas propicia contraste e surpresa e seu uso não se limita a um recurso para enriquecer a estrutura tonal e evitar que o tratamento motivico isoladamente se torne repetitivo e monótono. Ele vai também definir a forma do concerto como a de uma composição dividida em movimentos. A configuração geral desta composição confirma a divisão tradicional de concertos nos quais o primeiro movimento é em forma sonata, o segundo é lento mas não está necessariamente em nenhuma forma pré-estabelecida, e o terceiro é um rondó ou tema com variações. Apesar de introduzir um novo tema e ter andamento e compasso distintos, o quarto movimento (Allegro) deve ser considerado como uma Coda ao concerto pelo seu tamanho e pela falta de inovações harmônicas, representando mais um prolongamento da tônica. Finalmente, o diálogo entre solista e orquestra é equilibrado pela alternância entre as partes na apresentação de temas estruturais.

#### 5. Referências Bibliográficas

- Agawu, Kofi. Extended Tonality in Mahler and Strauss, (1992). *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work*. Gilliam, B. (ed). Durham and London: Duke University Press. [55-76].
- Burgess, G. [B. Haynes]. Oboe. *Grove Music Online*. Macy, L (ed). Disponível em <<http://www.grovemusic.com>>. Acessado em [25/mai/ 2004].
- Cook, Nicholas (1987). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Delaplain, Theresa (1984). *The Oboe Concerto of Richard Strauss: An Analysis and Comparison*. [Diss.: Bowling Green University].
- Del Mar, Norman, (1962). *Richard Strauss: A Critical Commentary on his Life and Works*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Dunsby, J., A.Whittall, (1988). *Music Analysis: In Theory and Practice*. London: Faber Music.
- Gilliam, Bryan (1991). *Richard Strauss's "Elektra"*. Oxford: Oxford University Press.
- Gilliam, Bryan (1992). *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham and London: Duke University Press.
- Green, Douglass (1965, 1979). *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

- Kissler, John, (1988). *Harmony and Tonality in Selected Works of Richard Strauss, 1940-1948*. [Diss.: University of Arizona].
- Morgan, Robert P., (1991). *Twentieth-Century Music*. New York and London: Norton.
- Poppy, Valerie, (1977). *An Examination of Richard Strauss Concerto for Oboe and Small Orchestra, 1945-46*. [Diss.: University of Western Ontario].