

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT**

ADRIEL CLEI MEBORACH DE SOUSA

**ANÁLISE INTERPRETATIVA DO CONCERTO No.1 PARA TROMPA E
ORQUESTRA, DE RICHARD STRAUSS**

MANAUS – AM

2019

ADRIEL CLEI MEBORACH DE SOUSA

**ANÁLISE INTERPRETATIVA DO CONCERTO No.1 PARA TROMPA E
ORQUESTRA, DE RICHARD STRAUSS**

Trabalho apresentado na Escola Superior de Artes e Turismo da UEA como pré-requisito para a conclusão do curso de Bacharelado em Instrumento – Música.

Orientador: Prof Me. Assen Anguelov

MANAUS – AM

2019

ADRIEL CLEI MEBORACH DE SOUSA

**ANÁLISE INTERPRETATIVA DO CONCERTO Nº 1, PARA TROMPA E
ORQUESTRA, DE RICHARD STRAUSS**

Trabalho de Conclusão de Curso(TCC) apresentado à Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas, como pré-requisito para a obtenção de título de Bacharel em Instrumento – Música.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Assen Anguelov (Orientador)

Prof. Me. Vadzim Ivanou

Prof. Me. Fábio Carmo Plácido

Resumo: Este artigo representa uma breve análise e reflexão sobre o Concerto No 1 para Trompa e Orquestra, de Richard Strauss, um concerto muito importante dentro da literatura do instrumento, considerado obrigatório para obtenção de uma boa técnica e sonoridade, necessários para a formação profissional do trompista. Artigo destaca pontos onde o intérprete deve ter mais atenção, as qualidades necessárias para a perfeita interpretação dos trechos considerados mais difíceis, além de falar sobre a sua importância histórica.

Palavras-chave: Richard Strauss. Trompa. Romantismo. Interpretação.

Abstract: This article is a brief analysis and reflection on Richard Strauss's Concert No. 1 for French Horn and Orchestra, a very important concert within the instrument's literature, considered obligatory to obtain a good technique and sound, necessary for the professional training of the horn player, highlighting points where the performer must pay more attention, the qualities necessary for the perfect interpretation of the most difficult passages, as well as their historical importance.

Keywords: Richard Strauss. French Horn. Romanticism. Interpretation.

INTRODUÇÃO

Um dos aspectos importantes na formação profissional de um trompista é a preparação de um repertório, no qual ele possa, em determinada situação, mostrar a solidez da sua preparação técnica e melódica, a qualidade do som e a sua capacidade interpretativa.

Os concertos solos ajudam o músico a trabalhar justamente essas características de forma mais acentuada. Encontramos concertos escritos para trompa do barroco até a modernidade. Os primeiros, escritos para trompa natural, sem chaves, e os mais atuais, para a trompa “francesa”, a moderna trompa com chaves.

Dentre os concertos escritos para a trompa natural, temos destaque aos 4 concertos de Mozart que demonstram o que tinha de mais virtuoso no repertório da trompa na época.

Neste trabalho faremos uma análise, falando sobre a importância do Concerto nº1 de Richard Strauss, tanto histórica quanto dentro do repertório do trompista.

Falaremos também sobre um fator importantíssimo da composição de alguns dos principais concertos para trompa: sobre o fato de que, tanto concertos de Mozart como de R. Strauss, foram escritos para músicos específicos. Os de Mozart foram escritos para o seu grande amigo, Joseph Leutgeb e os de R. Strauss foram escritos dedicados ao seu pai, Franz Strauss.

Provavelmente esses compositores escreveram concertos consultando o trompista quanto às possibilidades técnicas do instrumento. Mozart, no seu tempo, destacou toda a ampla gama de possibilidades da trompa natural. R. Strauss, foi o compositor que foi capaz de quebrar as barreiras de resistência e tornar possível o desenvolvimento das técnicas da nova trompa, com válvulas (chaves), que muitos compositores rejeitavam.

Strauss escreve ainda dentro dos padrões da trompa natural, utilizando inclusive a mesma tonalidade da maioria dos concertos já escritos para esse instrumento, mi bemol maior. Porém, ele escreve grande parte do concerto apenas usando as notas da série harmônica desse tom, tornando possível a execução desse concerto tanto na trompa moderna como na trompa natural, mesmo que com muita dificuldade. Já pensando nas possibilidades e facilidades da trompa moderna, insere várias modulações e cromatismos, que tornam esse concerto único e revolucionário para a história da trompa.

O concerto está escrito em forma clássica, com três movimentos: um rápido, em forma sonata; um em ritmo lento (*romanza*), bem cantado, em forma ternária (ABA) e, um rondó com características de música de caça e de fanfarra. Neste concerto Strauss insere também muitas características do romantismo. Uma delas é o poema sinfônico, ou seja, o concerto é tocado de forma contínua, sem pausas entre as partes. Ele também colore bastante com diversas modulações e o jogo de pergunta-resposta entre o solista e a orquestra.

Parece que Strauss escreveu este concerto como um teste para o trompista, tanto em questão de resistência, quanto de habilidades técnicas. Ele está escrito em um amplo registro, de duas oitavas, o que também exige uma boa homogeneidade e qualidade de som tanto no registro grave quanto no agudo, fato esse que torna o concerto um dos essenciais nos concursos tanto para trompa grave como para trompa aguda.

2. ESTABELECIMENTO DO CONCERTO SOLO PARA A TROMPA

A formação profissional de um trompista exige domínio de um repertório virtuoso capaz de mostrar as habilidades do instrumentista ao nível de competição, concursos, festivais ou mesmo para a simples apresentação de um concerto solo.

Na formação da orquestra sinfônica todos os intérpretes de instrumentos de sopro são solistas, visto que nesta formação cada músico executa uma parte diferente do outro.

O trompista tem uma tarefa difícil de trabalhar algumas qualidades fundamentais do instrumento: uma boa sonoridade, afinação, saber conduzir os solos, precisão nos ataques e na altura certa das diversas notas possíveis da série harmônica, o conhecimento sobre os diversos tipos de articulação e sonoridade possíveis na trompa, etc. Tudo isso requer uma preparação intensiva, principalmente pelas dificuldades técnicas encontradas no repertório moderno.

O repertório para trompa solo abrange uma grande variedade de estilos: Barroco, Clássico, Romântico e Moderno, com uma série de concertos considerados como “obrigatórios”, com os quais o professor pode ter a tarefa de “romper as barreiras” e levar os seus alunos ao nível das melhores interpretações consideradas como padrão de qualidade.

Deve-se enfatizar também que os problemas técnicos e até os de interpretação e de som são apenas uma pequena parte da complexidade da interpretação musical. A tarefa individual do intérprete é atingir a essência da

imagem artística para revelar a informação codificada no texto e fazer uma interpretação real e multifacetada, indo além da técnica e do som. B.

Yassenov (2015) afirma que, interpretação não deve ser compreendida apenas no sentido da “execução” dos símbolos musicais mas que o trabalho musical é um reflexo de um certo período e contexto histórico e cultural e que, o intérprete deve adentrar os limites do texto e buscar o verdadeiro sentido da música, e que somente assim ele se torna um verdadeiro intérprete e não apenas um “tocador”.

Na lista de obras emblemáticas e amplamente utilizadas na prática pedagógica e performática da trompa estão os Concertos No. 4, em Mib maior, KV 495, de W. A.

Mozart e o No. 1, Op. 11, em Mib maior, de Richard Strauss. Eles foram criados em dois “pontos de referência” históricos: W. A. Mozart (1756-1791) é um dos primeiros compositores a estabelecer o campo do concerto instrumental clássico como uma expressão de virtuosismo e a estrutura sinfônica, e R. Strauss (1864-1949) é a emanção do estilo orquestral alemão no início do século XX, e que revela para o mundo os padrões da música moderna para trompa.

3. OS CONCERTOS SOLO PARA A TROMPA

O repertório musical dos países da Europa Ocidental do século XVIII possui vários exemplos do timbre característico individual da trompa, associado com as suas qualidades líricas. O instrumento tem um desenvolvimento brilhante com a ajuda dos principais compositores e representantes mais proeminentes da Escola Clássica de Viena : J. Haydn, Mozart e Beethoven, além dos outros compositores.

Concertos para trompa e orquestra criados por eles: J. Haydn – dois concertos (HobVIIId:3 e HobVIIId:4); W. A. Mozart – 4 concertos para trompa (KV. 412, 417, 447 e 495) e um quinto inacabado (KV494a), aqui pode-se adicionar também o Quinteto em Mib maior KV407 e a Sinfonia Concertante KV297; G. Rossini – Le Rendez-vous de Chasse; Johannes Sperger – dois concertos, o em D maior SWVB25 e o em Mib maior SWVB26 e outros.

Com o seu belo trabalho, contendo uma série de concertos para todos os instrumentos de sopro de madeiras e metais, os clássicos vienenses dão seguimento às tradições dos compositores barrocos e fortalecem o concerto solo, com um solista virtuoso.

A trompa representa um novo caminho no trabalho de W. A. Mozart. O compositor cria nove concertos para instrumentos de sopro, incluindo 4 para trompa.

Nestes trabalhos, o compositor dá destaque às expressões e possibilidades técnicas do instrumento: a essência cantada e a natureza lírica dele.

Ao mesmo tempo, nos seus concertos (Mozart é a emanção do virtuosismo mais brilhante do século XVIII) há episódios de virtuosismo, passagens que exigem perfeito conhecimento e estabilidade em escalas, no fluxo de ar e uma técnica altamente desenvolvida em geral. Em dois dos seus concertos (K.417 e K.495) há uma cadência solo para o instrumento, no final do primeiro movimento, que tem um caráter de improvisação. Na cadência, o instrumentista pode demonstrar virtuosismo, o domínio dos trechos e passagens, a entonação pura, compreensão do estilo instrumental clássico e das ornamentações.

Interessante que os quatro concertos de Mozart para trompa foram escritos e dedicados para o solista da Capela de Salzburg Joseph Leutgeb, um amigo seu. Entre as famílias de Mozart e Leutgeb havia uma relação muito amigável, que se reflete nas anotações e dedicatórias encontradas nos manuscritos de Mozart. Leutgeb foi o “trompista de caça” na corte de Salzburg entre 1764 a 1773.

No concerto Nº1 para trompa e orquestra de Richard Strauss também há um fato de que o pai de R. Strauss era um trompista e o compositor expressa sua admiração e homenagens a ele. Talvez isso não tenha sido decisivo, mas houve uma grande relação entre a criação dos principais concertos para trompa com o instrumentista que os iria interpretar. Eles não são apenas obras-primas dos seus compositores mas também representam o mais essencial elemento de domínio da trompa para a época e são dedicados e relacionados à instrumentistas virtuosos, com os quais tinham boa relação.

4. RICHARD STRAUSS - CONCERTO Nº 1, EM EB MAIOR PARA TROMPA E ORQUESTRA - OPUS 11

Concerto Nº 1 para Trompa e Orquestra de Richard Strauss é uma das obras mais executadas e representativas do repertório do trompista. Este concerto oferece ao artista uma grande variedade de oportunidades para mostrar o seu brilhantismo musical e técnico e sua boa preparação. Compositor, conhecido posteriormente pelas suas óperas e poemas sinfônicos, escreveu este concerto aos 19 anos de idade. É natural que R. Strauss tenha tido um especial respeito e preferência pela trompa, pois seu pai, Franz Strauss, foi um dos virtuosos mais destacados deste instrumento em sua época. O concerto é cheio de efeitos dinâmicos, belos temas com caráter de fanfarra e lírico.

A princípio, o concerto nº1 de R. Strauss para trompa é um concerto romântico, projetado hoje para trompas agudas e graves. É uma peça fundamental para o treino e aperfeiçoamento em si, pois ela contém muitos dedilhados e passagens complexas. Ao mesmo tempo, aparece como uma espécie de teste para a resistência do intérprete. Este concerto é considerado obrigatório para qualquer concurso de trompas, sejam agudas ou graves. Ele combina, por um lado, a quintessência das ideias e técnicas clássicas relacionadas a execução da trompa e às dificuldades instrumentais estabelecidas por Haydn, Mozart etc., e, por outro, a ideia de desenvolver a resistência, um som firme e volumoso, a implementação das técnicas do novo instrumento, melhorado e mais sofisticado, e as influências do romantismo.

Esse concerto, escrito pelo jovem R. Strauss, mostra a influência de seu pai, F. Strauss, um famoso trompista virtuoso da Capela da Bavária. A interpretação da parte solo e a orquestração diferenciada e colorida, destacam a riqueza de ideias e conceitos deste concerto, escrito em uma forma clássica, com três movimentos.

Essa composição é muito interessante: contém por um lado uma clareza clássica enfatizada, aproximando-se às melodias de Mozart, mostrando uma das principais características do estilo de R. Strauss e do estilo clássico de Viena. Por outro lado, a sua linguagem melódica, assim como a organicidade e a abundância do virtuosismo, com cadências instrumentais brilhantes e linguagem harmônica muito rica, com modulações enarmônicas - está relacionada à riqueza da linguagem do romantismo. Nesse sentido, apesar de pouca idade do compositor - R. Strauss tinha 19 anos quando o escreveu - este concerto continua sendo uma das suas obras mais reconhecidas e brilhantes. Ao mesmo tempo em que combina harmonia e estilo clássicos com a riqueza da harmonia e das cores românticas e com os elementos do poema sinfônico, à medida que os movimentos (partes) são executados sem interrupção.

4.1. Primeira parte: Elementos de forma e linguagem instrumental

A primeira parte não é bastante tradicional em termos de forma de sonata. Já no primeiro tema a capacidade de R. Strauss de estilizar a linguagem instrumental se manifesta: o tema introdutório é apresentado na trompa. É muito brilhante, vemos nele o sinal, caráter ativo-impetuoso, mas ao mesmo tempo o ritmo não é tão rápido, ficando à livre escolha do intérprete, e os arpejos na tônica e os intervalos de quartas têm um significado muito original com a presença de acordes

subdominantes. Um ponto original é também que, a primeira parte do primeiro tema é tocado pela trompa solo, com a expressão de semi-frase, terminando na dominante.



Fig. 1. Primeira parte do 1º tema

A segunda metade do tema que o leva para a tônica, mi maior, está na orquestra, apresentada com todo o seu brilho e guiada pelas cordas. Assim, desde o início, R. Strauss é original. Ele destaca o instrumento solo mas também colore o tema com a justaposição entre trompa e orquestra onde se opõem e se completam a grande orquestra romântica e a sonoridade nobre e metálica da trompa (fig.2). O tema é original, tocado em apenas uma respiração, resumindo a escrita mais característica e mais bonita deste instrumento: o sinal, o canto e o caráter das articulações.

The image shows a musical score for the second part of the first theme. It consists of three staves: a solo trumpet part, a piano part, and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro. M. M.' and the key signature is two flats. The trumpet part is marked 'Solo.' and 'f energico'. The piano part is marked 'PIANO.' and 'tremolo'. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature. The phrase begins with a half note, followed by a quarter note, and ends with a half note on the dominant. The staff is numbered '21' and marked 'Tutti'.

Fig. 2. A frase inicia na trompa solo e continua na orquestra.

A orquestra "completa" o tema e o traz para a cadência no tom principal. Já aqui R. Strauss mostra o seu ótimo talento como orquestrador.

O próximo tema (Fig.3) expõe o contraste característico dos dois temas da forma sonata Allegro. No entanto, está novamente em Mi bemol maior, no tom principal. Por isso, há aqui, um momento de dúvida se esse não é ainda o tema principal do concerto. A construção desse tema é claramente do período clássico, com uma cadência no tom principal. Seu contraste é expresso tanto em termos de caráter quanto de linguagem: contém frases longas e cantadas no registro médio-alto. Sua duração, bem como a especificidade do fraseado, na qual as notas longas e a frase longa são um teste para o instrumentista, mostram o "outro" lado da trompa: tocar como se estivesse cantando (jeito típico de tocar da Bohêmia e do próprio pai de R. Strauss). A frase é incomum, com muitas ligaduras e sempre começando com anacruse. Desse segundo tema principal da primeira parte do concerto, destaca-se o fato de que o intérprete, ao começar a estudar o concerto nº1 de R. Strauss, já deve ter adquirido habilidades virtuosas: agilidade técnica, qualidade no ataque, respiração, fraseado, uma articulação clara, sonoridade uniforme e cantada. Até nas tarefas específicas, ligadas com a produção de um som com qualidade, podemos ver a necessidade de resistência e domínio do som e de uma respiração duradoura, próprias de um instrumentalista experiente.



Fig. 3. Segundo tema

Um toque particularmente importante nessa tarefa de "soar como um canto" é a frase final e a conclusão das frases. De fato, dominar o assunto com um som muito nivelado, brilhante e ao mesmo tempo suave e lírico exige um esforço sério da parte do instrumentista.

Como já mencionado, esta primeira parte não é convencional - embora use elementos de fraseado do clássico vienense, que soa clássico na tradição e até na estilização dos concertos de Mozart, o compositor desenvolve uma compreensão não muito tradicional do concerto. Nas modulações livres do desenvolvimento do

Esse motivo é muito inovador: tercinas, acentos e staccato, junto com sons repetidos, os tornam reconhecível - tanto no concerto de R. Strauss quanto na literatura da trompa. O peso do virtuosismo aqui é indiscutível - porque modula através de dó menor, através de sol menor e finalmente aparece também em ré bemol menor (embora seja em apenas um acorde).

Aqui temos uma série de passagens que demonstram o virtuosismo do artista, o domínio dos trechos difíceis e da respiração, o equilíbrio dos registros e, por último, mas não menos importante, a necessidade de obter a facilidade necessária para dominar as passagens virtuosas.

The image shows a musical score for a brass band section. It consists of two systems of music. The first system has a trumpet part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The trumpet part is marked with 'f' and 'p'. The piano part includes markings for 'mf' and 'pp'. The second system has a trumpet part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The trumpet part is marked with 'cresc.' and 'ff'. The piano part includes markings for 'cresc.' and 'ff'. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The second system includes parts for Oboe (Ob.) and Flute (Fl.).

Fig. 6. Trecho com fanfarras, um dos motivos lembrados também na 3ª parte.

E esse motivo se torna emblemático para todo o concerto: encontramos não apenas na primeira parte, mas também nos principais momentos do concerto. Por exemplo, na grande cadência solo da terceira parte, o material temático lembra bastante o motivo citado. Os trechos da terceira parte também contêm motivos de fanfarra e, apesar de ter uma quantidade de compassos diferente, elas definitivamente têm a ver com o material citado agora. Assim, a primeira parte, como no poema sinfônico, que ainda não é o principal gênero do jovem R. Strauss, se torna uma fonte: nele destacam-se as principais figuras, os leitmotivs (motivos repetitivos) do concerto, que se desenvolvem de forma brilhante, não ortodoxa e em larga escala.

A reexposição desta primeira parte também não é bastante tradicional. Reexpõe, na tonalidade principal o tema originalmente exibido em sol menor - com motivos de fanfarra, com a tríade e a subida acentuada com staccato.

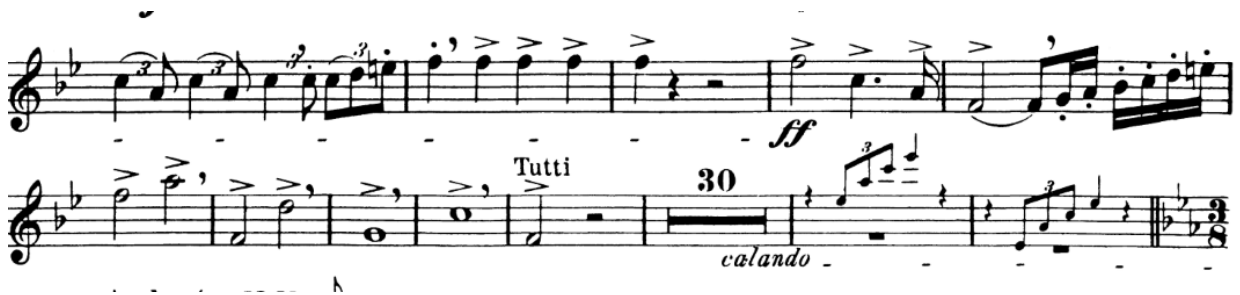


Fig. 7: Reexposição

Neste trabalho inicial, Richard Strauss mostra sua originalidade com primeiros traços: o tema também é brilhante a escala com uma rápida subida de oitava. A riqueza das articulações está realmente relacionada às características do instrumento e também esta ligada com o caráter do som. Em um breve tema de 6 a 8 compassos encontramos de tudo: tempo, caráter, articulação, etc. Parece que R. Strauss já possuía um domínio prévio para lidar com a trompa: não devemos esquecer que ele criou uma das mais belas obras sinfônicas da literatura orquestral para este instrumento. Já aqui na primeira parte - tanto como técnica quanto como expressão e como cor e caráter de um instrumento - o compositor alcançou um "equilíbrio clássico" de todos os elementos que devem ter um grande virtuoso: um domínio de som com um caráter cantado, toque claro e virtuosismo, além de resistência, habilidades técnicas, para poder superar e preparar o concerto.

4.2. Segunda Parte: A Parte Mais Cantada

A segunda parte do concerto acrescenta novas ideias e padrões sobre a arte de tocar a cantilena. Todas as partes lentas dos concertos de trompa geralmente dependem de um canto perfeitamente suave, bonito e encorpado, mas R. Strauss, apesar de sua juventude, mostra um trabalho muito original e, nesta obra, revela ao mundo a sua visão das possibilidades do instrumento e novos horizontes para uma bela execução da trompa.

Antes de tudo, a segunda parte está ligada à primeira, se apresenta sem pausas entre elas. Isso mostra a influência do poema sinfônico: a junção das figuras temáticas das diferentes partes. A parte lenta aqui é colocada como uma segunda grande acentuação lírica no decorrer geral do concerto. Ela tem uma conexão muito clara com a tradição romântica, porque está escrita em uma tonalidade muito colorida: Lá bemol menor. A imagem romântica, combina música e cantilena, mas,

ao mesmo tempo, com uma grande linha, uma frase extremamente longa. Esse tema não se divide em meias frases, não possui a ornamentação clássica, mas ao mesmo tempo, é rigorosa, completo e graficamente completa. Seu fraseado deve ser realizado com muita delicadeza pelo artista, sem fazer pausas entre as ligaduras, apesar do seu amplo registro - ela está em quase duas oitavas -, além de cantar com um som suave, claro e com a mesma qualidade sonora em todos os registros. Esta melodia pode ser considerada como exemplo para qualquer época: com sua cor, sua característica, com suas imagens originais.

Fig. 8: Início da primeira frase do segundo movimento.

A parte inteira, que também está dentro da tradição, é escrita em complexa forma ternária. O tema citado é apenas a primeira parte da primeira frase, mas marcou todo o concerto com sua imagem musical.

A segunda parte tem frases ornamentais mais variadas, evoluindo, com articulações mais diversas. É extremamente harmonizada em cores e atinge um clímax muito alto. Começando com seqüências e acumulação de motivos, ele desenvolve a melodia para o registro alto com um grande crescendo e acordes alternados extremamente brilhantes, com uma corrente de emoção e, conseqüentemente, o ponto culminante desta parte.

Fig. 9: Frases sempre iniciando com anacruse

Muito típicos do estilo de Strauss, até nas partes "cantadas", as frases são com anacruse, relacionadas com pausas, que por um lado, criam fluidez, leveza e "melodia sem fim" (uma das ideais do modo de escrita romântica - melodia sem fim),

mas por outro também são um problema de interpretação, porque tecnicamente elas não deveriam mas acabam dificultando a execução porque elas não devem ser sentidas e devem ser tocadas com delicadeza, com a máxima facilidade e com uma perfeita conexão. Fraseado e respiração, a noção de expressividade vocal ao tocar trompa (tocar como se estivesse cantando) está relacionada a esse tipo de "superação dos cortes" e obtenção de uma respiração natural ao executar a melodia.

Quando o canto da primeira pequena frase principal, em La B bemol menor, é reexposto, Strauss encontra uma solução composicional interessante. Ele dinamiza a aparência do tema: colcheias e síncopes aparecem no instrumento solo. Olhando para a partitura, veremos que acontece um diálogo polifônico, que flui ricamente ornamentado, entre a trompa solo e o clarinete.

O clarinete ornamenta e complementa polifonicamente a melodia principal - o diálogo tem uma expressão polifônica, a segunda voz se move logo depois da principal - sincopada, ornamentada, mas sem estar num cânone exato (Fig.10).

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet I and II (Cl. I. II. in B) and Cor Anglais (Cor. S. in F). The Clarinet part is in B-flat major and features a melodic line with various ornaments and syncopations. The Cor Anglais part is in F major and provides a complementary melodic line. The score is written in a single system with two staves.

Fig. 10. Diálogo entre trompa e clarinete.

Esse tipo de variação melódica, o belo diálogo das duas melodias, fluindo com uma flexibilidade rítmica que se manifesta menos, porém, ainda tocada na trompa, é um detalhe essencial e enriquece a linguagem e a expressividade da trompa solo no concerto.

A segunda grande parte do segundo movimento é contrastante, e aqui temos que começar pela sua aparência destacada, impressionante. Após modulação enarmônica, a segunda frase é escrita em Mi maior que fica a uma quarta diminuta de distância da tonalidade principal dessa parte, La bemol maior. A aparência muda completamente: a segunda grande parte (B) da segunda parte contrasta bastante. A melodia é rítmica, rica, ativa, cheia de cesuras, com muitos valores musicais e figuras metro-rítmicas variados:



Fig. 11. Parte B, completamente contrastante com a anterior.

Há uma diferença óbvia na expressividade e especialmente no ritmo das duas partes. Aqui vemos muitas respirações, tercinas, síncopes, a frase flui rapidamente, em motivos de um compasso - não como no primeiro tema – que era com valores musicais longos e uma frase de vários compassos. O seu início é com um salto característico de oitava, e um elemento importante, que são as tercinas de semicolcheias.

O tema é reconstruído, mas como um sinal estilístico de Strauss, no final da segunda metade da frase surge uma sequência cromática bonita e muito ativa, culminando no período.

A substituição enarmônica dessa melodia, é extremamente expressiva. De re sustenido para mi bemol, e no final da segunda parte já está modulada de volta para o tom básico da parte, La bemol menor.

Na recapitulação da segunda parte, ele expõe o tema extasiado, mas o desenvolve ainda mais, enriquecendo o som e dinâmica do instrumento solo. Aqui, por exemplo, a aparência do diálogo do clarinete é mais curta, mas a segunda frase leva à modulação do acorde de mi maior novamente e depois transita ou modula um tom mais abaixo para mi bemol, a dominante do tom principal.



Fig. 12: Recapitulação, em mi bemol menor.

Podemos ver que as exigências de R. Strauss para o artista são muito grandes: temos dinâmicas que variam de piano e pianíssimo a vários fortes, crescendos e decrescendos. Uma amplitude dinâmica muito grande é revelada por toda parte: dos crescendos citados no início, do piano ao forte / fortíssimo, aqui após

as modulações do final de parte em dinâmica extremamente silenciosa. Assim, a linguagem da peça: com sua aparência, a melodia principal lírica, nobre e não-padrão em La bemol menor e a parte contrastante em Mi maior, mostra não apenas por uma variedade de articulações e exigências para um domínio técnico muito virtuoso e domínio consistente da sonoridade, mas também das variações dinâmicas, para apresentar e dominar, de dinâmicas extremamente fortes à extremamente silenciosas. Esta parte é um dos mais belos cantos que também expressam a natureza brilhante, solene e hinística da trompa, sua intimidade, canto aveludado, frases requintadas. O jovem R. Strauss mostra com maestria essas novas nuances e ideias na linguagem instrumental da trompa.

4.3. Terceira Parte: o Rondó, um verdadeiro desafio

A terceira parte do concerto é, com razão, considerada um dos maiores desafios de todo o repertório de trompa solo: tanto tecnicamente quanto na questão de resistência. Requer um domínio de dificuldades técnicas e de staccato.

O desenvolvimento do intérprete em termos de facilidade, equilíbrio e domínio do legado e do canto não pode ser negligenciado. Em dois lugares, existem partes solos complexas: o primeiro no início, onde a trompa começa o solo (Fig.13), o segundo é na Coda, onde temos uma virtuosidade extrema com dificuldades maiores e testes de resistência, com episódios virtuosos na trompa em passagens de três notas combinando staccato e legato. O fato que as dificuldades maiores aparecem no solo do terceiro movimento mostra que a ideia da aparência virtuosa do instrumento por Richard Strauss culmina nessa parte.

A terceira parte é apresentada em forma rondó, em ritmo rápido, em compasso de 6/8 e repleto de ritmos e trechos de fanfarra. Aqui, R. Strauss segue a tradição, que começa com os concertos clássicos de Mozart, no qual as terceiras partes também exibem motivos de fanfarra em 6/8, apostam na velocidade e demonstram o virtuosismo do trompista.

Basta lembrar que em algumas de suas anotações ao seu 4º concerto, Mozart compara a terceira parte a uma "caça", uma perseguição e escreve anotações de brincadeiras relacionadas a "quem vencerá - Leutgeb ou a orquestra". Vale lembrar que todos os concertos de Mozart para trompa foram escritos para esse amigo e solista de trompa famoso, com quem ele era amigo íntimo, o que se reflete nos manuscritos de suas obras, e especialmente nos manuscritos de Concerto nº 2 e nº 4).

Rondo. Allegro. M.M. ♩ = ♩

Fig. 13 O primeiro tema da parte rápida: Rondó do concerto de R. Strauss

Podemos ver que o tema tem duração de 16 compassos e combina a melodia dos sons da tríade, com saltos de quartas, sextas, quintas e terças – intervalos da tríade. É muito exigente, mas, ao mesmo tempo com um caráter de "fanfarra". Contém staccato e ligaduras. Requer fraseado preciso.

Como na maioria dos temas de R. Strauss, neste concerto ele é escrito em uma grande amplitude tonal, décima segunda. A nota mais aguda é o mi bemol da segunda oitava e o mais grave é o si bemol da oitava baixa.

O tema não é fácil de tocar as dinâmicas: a partir de um ritmo moderado, possui *crescendos* longos associados à melodia, com o seu clímax no ponto mais alto, chegam ao forte. A melodia é original, com vários elementos básicos.

O primeiro tema é com fanfarra com terças e quartas sobre o quinto grau de mi bemol maior.

Rondo. Allegro. M.M. ♩ = ♩

Fig. 14. O 1º motivo que se repete bastante.

O segundo é aquele com a qual a segunda fase principal começa: uma nota longa, seguida de staccatos, em duas figuras tercinas e novamente um apoio dominante. O motivo com ligado, a semínima com ponto e três colcheias, seguido por reposta oposta, três colcheias e uma semínima com ponto, que também tem muito significado e aparece como material para muitas passagens, bem como o da Coda no qual é o cume de exibição virtuosa de solista. Esse segundo motivo é no início da segunda semi-frase deste tema.



Fig. 15. Segundo motivo, que se repete bastante.

Um elemento importante do estilo de Richard Strauss, especialmente nesta obra inicial, é a disciplina única e o delineamento claro do tema: os principais elementos dos temas da primeira parte, os temas da terceira parte: todos eles obedecem à lógica absoluta de todo o trabalho, cada elemento temático tem muitas características claras, que não se repetem - o concerto é construído através da clareza e repetição das imagens temáticas.

A segunda parte do rondó começa no tom dominante Si bemol maior. É muito contrastante, nela não tem staccatos nem passagens rápidas, ao contrário - as principais ideias melódicas são baseadas no movimento gradual, linha melódica longa e com alterações. Além disso, como na segunda parte, dentro da ideia de uma imagem melódica, o autor adiciona imagens polifônicas em que o solista de trompa e o primeiro clarinete se envolvem novamente em uma espécie de diálogo.

O tematismo da segunda parte se distingue pelo desenvolvimento cromático, uma frase longa, que precisa de um som suave, flexível e delicado, semelhante às duas primeiras partes. Aqui, o equilíbrio dinâmico do sujeito está na dinâmica silenciosa, com longo crescendo. R. Strauss criou uma obra com a exigência de alto domínio de sonoridade na trompa.



Fig. 16. Frase com valores longos. O início das modulações.

Nesta parte começa o desenvolvimento da modulação. Vimos na análise da primeira e da segunda parte que R. Strauss estabeleceu uma orquestração complexa associada à muitas modulações e uma interessante linguagem harmônica. Nesta seção, temos um desvio tonal para Re bemol maior e Sol bemol maior.

The musical score for Figure 17 consists of six staves. The top two staves are for Flute I and II, both marked 'Solo' and 'pp grazioso'. The third staff is for Horn in F, marked 'pp'. The bottom four staves are for Violin I and II, Viola, and Violoncello, all marked 'ppp'. The score shows a sequence of modulations with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 17. Sequência de modulações.

Parte do reaparecimento, a reprise do tema está em solo, em 4/4, aqui está o motivo e a semelhança com a primeira parte. A conexão direta entre as partes é sentida, o tema comum entre o tema principal na primeira parte e o tema principal aqui na terceira parte. Aqui a trompa é solo e a orquestra permanece em completo silêncio.

O objetivo é ouvir, revelar a nobreza do som, destacar a afirmação do personagem principal: o instrumento solo.

The musical score for Figure 18 shows a common theme between the first and third parts. It includes parts for Flute I and II, Horn in F, Violin I and II, Viola, and Violoncello. The flute parts are marked 'pp' and 'un poco calando'. The horn part is marked 'pp'. The strings are marked 'ppp' and 'arco'. The score shows a common theme between the first and third parts, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 18. Tema em comum entre a primeira e a terceira parte.

Após essa reprise o tema cromático mais cantado reaparece como um novo episódio. No seu desenvolvimento, muda através de modulação enarmônica para mi maior, um dos momentos mais impressionantes da peça.



Fig. 19. Tema com modulação enarmônica em mi maior.

Em seguida, vem mais uma reprise, dessa vez do rondo principal. Dessa vez, a forma rondo é enriquecida pelo desenvolvimento e coerência dos temas, bem como pelo desenvolvimento em larga escala da harmonia e da obtenção de tonalidades distintas.

O reaparecimento do episódio principal, em breve leva a outro ponto culminante, é a próxima aparição com o tema principal, escrito em 4/4. Este é novamente um tipo de cadência solo, um episódio do solista, no qual ele pode mostrar suas habilidades dinâmicas, mostrar a beleza do som do instrumento e colocar uma ênfase específica, o ponto culminante da própria forma.

A dinâmica aqui é forte fortíssimo e o caráter é solene / majestoso.



Fig. 20. Solo em modo de cadência.

O registro é médio-alto e a melodia é exposta em um espaço de quase duas oitavas, o que faz desse solo um momento marcante nesta parte.

No final do rondo, como final do concerto, a Coda é exposta como maior desafio às capacidades virtuosas do artista nesse concerto. A Coda possui três partes. A primeira é baseada no tema do segundo elemento do tema principal do rondo, que agora adquire o caráter de um tema final:

The musical score for the beginning of the Coda consists of three staves of music in 6/8 time. The tempo is marked "Tempo I, un poco più mosso." Above the first staff, there are dynamic markings: "ff" (fortissimo), "dimin." (diminuendo), and "rit." (ritardando). The first staff is marked "con bravura" and the second "f" (forte) and "mf" (mezzo-forte). The music features complex rhythmic patterns and articulations.

Fig. 21. Início da Coda.

Vemos a ordem das passagens de tercinas, as numerosas repetições, os toques brilhantes e articulações. Este episódio requer resistência e virtuosismo ao mesmo tempo, bem como a capacidade de manejar bem as dinâmicas - de mezzo forte a fortíssimo.

A segunda parte da Coda começa na tríade de subdominante, mas agora exige ainda mais virtuosismo e, acima de tudo, um som forte, brilhante e até metálico, para mostrar seu caráter. O problema para o artista não é apenas a dinâmica, mas também a apresentação das figuras de tercinas do clímax com esplendor. Aqui está um exemplo que mostra o clímax final, mais impressionante e instrumental e virtuoso de uma peça:

The musical score for the direction to the final climax consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff is marked "f" (forte) and the second "cresc." (crescendo). The music features complex rhythmic patterns and articulations, leading to a final climax.

Fig. 22. Direcionamento ao clímax final.

A terceira parte da Coda é o pico das dificuldades, escrito de modo extremamente belo. Após o clímax, o final da peça é esperado, mas R. Strauss

ainda traz problemas para o solista, continuando com rápidas passagens de tercinas, acentuando claramente os motivos de fanfarra. Assim, de fato, sem estar convencido de que a dificuldade acabou, notamos que R. Strauss pela primeira vez em um concerto romântico de trompa, apresenta uma cadência: colocando vários episódios solo e essa Coda, em que o instrumentista mostra todas as possibilidades e seu domínio. Isso se refere a tons amplos, alcance aberto, domínio de traços e técnicas de sonoridade, agilidade instrumental e leveza. Além disso, o problema da resistência é adicionado. As três partes estão conectadas, o concerto é longo e a carga de trabalho do solista é realmente notável.

Este concerto é, de certa forma, obrigatório para a seleção nas melhores orquestras do mundo pois é um concerto que destaca as capacidades e habilidades técnicas do instrumentista, bem como suas outras qualidades instrumentais necessárias para um virtuoso de trompa - o belo som amplo e vibrante, a possibilidade das nuances dinâmicas, resistência, dificuldades de entonação, de modulação em tons distantes e com reposição enarmônica.

Este concerto sintetiza muitos elementos do período clássico, a estilização de Mozart e também, aborda as ilusões, cheias de brilho, entusiasmo e expressividade, retirados do período romântico. Com seu primeiro concerto, R. Strauss conseguiu criar uma obra-prima que marca a performance da trompa durante todo o século XX.

Muitos instrumentistas criaram referências para este concerto. Entre eles estão as performances de P. Damm, H. Baumann, R. Baborak e outros. Eles se distinguem pelo brilho e agilidade da técnica, som claro e resistência. A leitura desses instrumentistas é direcionada para o lado virtuoso e glamouroso da trompa.

Por outro lado, existem modalidades, como as que dependem da facilidade da tecnologia. A tendência de tocar trompa natural também cobre esse concerto, embora seja definitivamente feito para a trompa cromática. A performance de Marie Louise Neunecker se distingue pelo lirismo, suavidade no som é romanticamente colorida e ligada ao domínio tonal do instrumento.

O concerto de R. Strauss também é um dos principais concertos executados no Brasil, sendo uma peça de confronto obrigatória, na maioria dos concursos.

Fig. 23 Edital mostrando o concerto #1 de R. Strauss como pré-requisito à vaga.



| PROCESSO SELETIVO Nº 01/2018 | | | | | | | | | | |
|--|----------------|------|------------------|-----------------------|--------------------------|--|---|--------------|-------|--|
| ANEXO I | | | | | | | | | | |
| CORPO ARTÍSTICO | TIPO | VAGA | CADASTRO RESERVA | TIPO DE AUDIÇÃO | | LOCAL E HORÁRIO | BANCA AVALIADORA | SALÁRIO | BOLSA | CONTEÚDO PROGRAMÁTICO |
| | | | | INTERNA | EXTERNA | | | | | |
| Orquestra Amazonas Filarmônica 30 horas semanais | Violino I e II | 2 | 2 | 15/02/18 9h as 12h | | Rua Rio Purus, 103 - Vieira Alves (Anexo AADC) 9h as 12h e 14h as 18h | Luis Fernando Malheiro Marcelo de Jesus Otávio Simões | R\$ 5.514,16 | | 1. Execução de obra solo de Johan Sebastian Bach - Uma sonata ou partita (um movimento lento e rápido) |
| | Violoncelo | 2 | 2 | | 15/02/2018 14h as 18h | | | | | 2. Execução de um concerto para violino de Mozart a escolher entre: Concerto nº 3 K. 216 em Sol maior; - Concerto nº 4 K. 218 em Ré maior; - Concerto nº 5 K. 219 em Lá maior. (1º movimento com cadência). |
| | Percussão | 1 | 2 | | | | | | | 3. Execução de um 1o Movimento de um concerto romântico com cadência. |
| | Trompa | - | 2 | | | | | | | 1. Execução de uma obra solo de Johan Sebastian Bach Suito nº 5 em Dó menor 2. Execução do Concerto para violoncelo de J. Haydn - 1º movimento com cadência. |
| | Fagote | 1 | 1 | | | | | | | 1. Rhythm for the Snare Drum. Fred Albright. (solo) 2. Solo III para tímpanos. Vic Firth (The Solo Timpanist). 3. Primeiro movimento do Concerto nº 2 de Brandenburgo. J. S. Bach. (Arranjo de James L. Moore) |
| | Percussão | 1 | 1 | | | | | | | 1. Execução do Adágio e Allegro de Robert Schumann. 2a. Execução do Concerto nº 4 em Mi bemol Maior K.495 de W.A. Mozart. 2b. Execução do Primeiro Concerto de Richard Strauss. |

REFERÊNCIAS

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. Traduzido por Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (vol. 1)

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnald. **Music Analyses in Theory and Praticce**. New Haven: Yale University Press, 1988.

FUBINI, Enrico. **La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX**. 2. ed. Madrid: Alianza Ed, 1993.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva – Publicações, 1994.

ISKANDAR, Jamil. **Normas da ABNT Comentadas para Trabalhos Científicos**. 3. ed. Curitiba: Juruá, 2009.

KUHN, Clemens. **Tratado de la Forma Musical**. Huelva: Ideabooks, 2003.

LESTER, Joel. **Analytc Approaches to Twentieth-Century Music**. New York W. W. Norton, 1989.

MORGAN, Robert P. **Twentieth-Century Music: a history of music style in modern Europe and America**. New York: Norton, 1991.

PLANTINGA, Leon. **La Musica Romantica**. Madrid: Akal, 1993.

ROSEN, Charles. **A Geração Romântica**. São Paulo: Universidade de S. Paulo, 2000.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música – edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

STOYANOV, Pentscho. **Análise Musical**. Editora Musica: Sófia, 1974.

ZAMAICOS, Joaquín. **Curso de Formas Musicales**. Barcelona: Labor, 1985.