



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA**

**Quarteto para Contrabaixos 1995 de Ernst Mahle: Análise
Interpretativa**

Iradi Tavares de Luna

João Pessoa
Agosto / 2013



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA**

**Quarteto para Contrabaixos 1995 de Ernst Mahle: Análise
Interpretativa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas contrabaixo.

Mestrando: Iradi Tavares de Luna
Orientador: Dr. Luciano Carneiro de Lima e Silva
Coorientador: Dr. Valério Fiel da Costa

João Pessoa
Agosto / 2013

L961q Luna, Iradi Tavares de.

Quarteto para Contrabaixos 1995 de Ernst Mahle:
análise interpretativa / Iradi Tavares de Luna.-- João
Pessoa, 2013.

96f. : il.

Orientador: Luciano Carneiro de Lima e Silva

Coorientador: Valério Fiel da Costa

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCTA

1. Mahle, Ernst, 1929- - crítica e interpretação. 2.

Música. 3. Quarteto 1995 para Contrabaixos. 4.

Análise interpretativa.



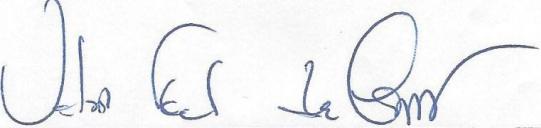
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

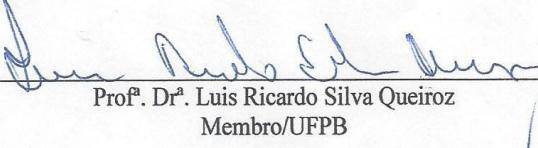
Título da Dissertação: **“Quarteto para Contrabaixo 1995 de Ernest Mahle: análise interpretativa”**

Mestrando: Iradi Tavares de Luna

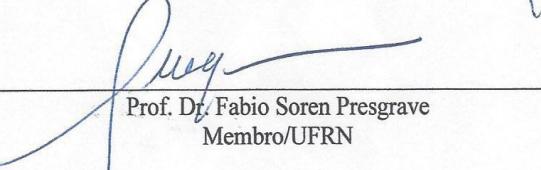
Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Prof. Dr. Valério Fiel da Costa
Co-Orientador/UFPB



Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Membro/UFPB



Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave
Membro/UFRN

João Pessoa, 30 de agosto de 2013

Dedico este trabalho à minha mãe Marcelina, e a minha esposa Mayara, mulheres que unidas proporcionaram o alimento necessário para evolução da minha alma artística.

Agradecimentos

Começo meus agradecimentos por aqueles que sempre estão comigo: Marcelina Gonzaga, suporte quanto mãe dedicada e de fé fervorosa, que fez de mim sua batalha diária; meu pai, Paulo Tavares, que me ensinou o sentido da humildade e ao meu querido irmão Guanambi Luna, que desde criança já me acolhia do lado de fora da barriga da nossa mãe, obrigado meu amigo!

Deixo aqui meu imenso agradecimento a minha esposa Mayara Juvito, por acreditar no meu potencial e com o seu tempero abarrotado de amor, dedicação e compreensão; tornou-me mais forte para vencer dia após dia as batalhas de ser um músico de corpo e alma.

Ao Professor Dr. Luciano Carneiro, - meu orientador - pelos ensinamentos acerca do contrabaixo.

Devo um agradecimento especial ao Prof. Dr. Valério Fiel, que me cedeu seu precioso tempo, acabando por lapidar meu conhecimento e que, de forma dedicada, me fez entender a música de uma forma que ainda não havia percebido.

Fico grato também a Capes pelo o incentivo e suporte através da bolsa.

Não posso deixar de agradecer a todos os professores e funcionários do PPGM, que forneceram em tão pouco tempo, conhecimentos e afeto.

Aos meus amigos do contrabaixo Danilo Cardoso, Victor Mesquita, Alessandro Ventura, pelo companheirismo ofertado ao tocarem junto comigo no recital de mestrado. Aproveitando, este espaço, também deixo meu sincero agradecimento a Junior Andrade, que trouxe muita diversão e alegria ao meu recital.

Agradeço a Alisson Siqueira e Maryklebson Agripino pela ajuda na formatação do material gráfico musical.

Deixo meu agradecimento a Alexandre Antunes pelas horas de conversas que ajudaram no meu crescimento musical e também a Thibault Delor por me fazer perceber que a música é algo que vem da alma.

Não poderia esquecer esta pessoa, que denomino como um “anjo” em minha vida muito obrigado Mariluce Moura (Lucinha).

Separo um espaço para agradecer a Ernst Mahle e Cidinha Malhe, que desde o primeiro instante, estiveram me auxiliando na composição deste trabalho. Obrigado pela acolhida e por terem permitido que eu entrasse no universo musical de vocês.

Agradeço a Sandrino Santoro, Antônio Arzolla, Eliana Asano, Elaine Tokeshi, Flávio Collins e Luciana Espanha Pimpinato pelo fornecimento de dados que acabaram por ampliar meus conhecimentos acerca do estilo composicional e biográfico de Ernst Mahle.

Por fim, deixo meu agradecimento a todos os meus amigos que direta ou indireta, contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho. Obrigado pela força, compreensão e conselhos.

Meu maior desejo é que minha música seja tocada, cantada e apresentada, para alegria de todos que a ouvem e a executam, sejam eles estudantes, profissionais, pedagogos, pais de alunos e público, em geral. (Ernst Mahle)

RESUMO

A presente dissertação de mestrado propõe uma análise formal e interpretativa da peça *Quarteto 1995 para Contrabaixos*, de Ernst Mahle, no intuito de refletir sobre os caminhos para a sua performance, partindo de um estudo bibliográfico no qual mostramos um pouco da trajetória de Mahle como educador, algumas de suas apostilas teóricas e peças para contrabaixo, para auxiliar o interprete no entendimento dos aspectos temáticos, formais, motívicos e modais presentes no Quarteto 1995.

Palavras-chave: Quarteto 1995 para Contrabaixos, Análise interpretativa, Ernst Mahle.

ABSTRACT

This dissertation proposes an interpretative and formal analyses of Ernst Mahle's "Quarteto 1995 for double-basses", with the purpose to learn better ways to perform this piece. We did a bibliographic study in which we elucidate part of Mahle's trajectory as an educator, some of his theoretical handouts as well as his key compositions for double bass in order to lead performers to a better understanding of the thematic, formal, motivic and modal aspects present in the "Quarteto 1995".

Key words: Quarteto 1995 for double-basses, Interpretative analysis, Ernst Mahle.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ernst Mahle.....	6
Figura 2: Cartaz dos Modos e Escalas (D31-A).....	17
Figura 3: Síntese dos Modos Heptatônicos	19
Figura 4 (a e b): Círculo de Quintas (D31-B).....	19
Figura 5: Círculo de Quintas de acordo com a perspectiva cromática de Mahle.....	21
Figura 6: Série Harmônica e sua Inversão (D31-C).....	22
Figura 7: Capa do livro de arranjos As Melodias da Cecília.	24
Figura 8: <i>Passeio do Urso</i> , primeira peça entre os arranjos das Melodias da Cecília, do compasso 14 ao 43.	25
Figura 9: <i>Valsa da Preguiça</i> : última peça entre os arranjos das Melodias da Cecília, do compasso 30 ao 50.	26
Figura 10: Sonatina (1975), início da peça até o compasso 17, sem indicação de tonalidade (armadura).	26
Figura 11: Sonatina (1975), harmônicos na primeira oitava do compasso 46 ao 51.	27
Figura 12: Sonatina (1975), arpejos na primeira posição do contrabaixo do compasso 63 ao 65.	27
Figura 13: Sonatina (1975), cordas duplas do compasso 108 ao 111.	27
Figura 14: Concertino (1978), inicio da partitura do contrabaixo com ritmo sincopado.....	27
Figura 15: Concertino (1978), arpejos em tercinas do compasso 154 ao 156, e cordas duplas do compasso 173 e 174.	28
Figura 16: Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra, 1º movimento, utilização de harmônicos naturais em glissandos.	28
Figura 17: Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra, 1º movimento, utilização de harmônicos artificiais.	28
Figura 18: Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra, 3º mov. Pizzicatos.....	29
Figura 19: Combinação dos modos em Lá.....	39
Figura 20: Modo frígio, jônio e eólio em Mi	40
Figura 21: Compasso 4-5, 1º mov. 1º e 2º contrabaixo.....	52
Figura 22: Compassos 1-2, 1º contrabaixo.....	53
Figura 23: Compasso 72-77, 1º contrabaixo com dedilhado.....	53
Figura 24: 1º movimento, compassos 1-4. Uso de intervalos justos, dedilhado em mesma posição e saltos até uma oitava.	55

Figura 25: 2º movimento, compassos 25-28.	56
Figura 26: 3º movimento, compasso 1- 8. 2º e 4º contrabaixo.....	57
Figura 27: 3º movimento, compasso 77-80, homoritmia entre os quatro contrabaixos.	58
Figura 28: 2º movimento, compasso 1-4. Trecho do 3º contrabaixo acompanhado pelos demais.....	59
Figura 29: 1º movimento, compasso 22-25.....	59
Figura 30: 2º movimento, compasso 5-10, variação de articulação.....	60

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Forma geral do Quarteto 1995	31
Gráfico 2: Estrutura do primeiro movimento	33
Gráfico 3: Esquema dimensional do primeiro movimento.....	35
Gráfico 4: Estrutura do segundo movimento.....	35
Gráfico 5: Esquema dimensional do segundo movimento	36
Gráfico 6: Estrutura do terceiro movimento.....	37
Gráfico 7: Esquema dimensional do terceiro movimento	39

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Aplicação dos modos no primeiro movimento.....	40
Tabela 2 - Aplicação dos modos no segundo movimento	42
Tabela 3 - Aplicação dos modos no terceiro movimento	42
Tabela 4 - Motivo ‘a’ do primeiro movimento (Moderato).....	44
Tabela 5 - Motivo ‘b’ do primeiro movimento (Moderato)	45
Tabela 6 - Motivo ‘c’ do primeiro movimento (Moderato).....	46
Tabela 7 - Motivo ‘d’ do primeiro movimento (Moderato)	46
Tabela 8 - Motivo ‘a’ do segundo movimento (Andante)	47
Tabela 9 - Motivo ‘b’ do segundo movimento (Andante)	48
Tabela 10 - Motivo ‘c’ do segundo movimento (Andante)	48
Tabela 11 - Variações motívicas do terceiro movimento (allegro)	50
Tabela 12 - Lista dos trabalhos acadêmicos sobre o compositor Ernst Mahle	68
Tabela 13 - Peças e métodos para contrabaixo de Ernst Mahle	69

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PPGM - Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB

OSJPB - Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba

CDMSP - Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

EMP - Escola de Música de Piracicaba

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO 1: A Filosofia Educacional de Ernst Mahle	6
1.1 Biografia analítica.....	6
1.2 A metodologia pedagógica de Mahle	9
1.3 A antroposofia e o folclore na música de Ernst Mahle	11
CAPÍTULO 2: As apostilas teóricas e peças solos para contrabaixo de Ernst Mahle	16
2.1 Apostilas Teóricas (D30), (D31) e (D33)	16
2.2 Ernst Mahle e o Contrabaixo.....	23
CAPÍTULO 3: Quarteto 1995 para contrabaixos.....	30
3.1 Contextualização	30
3.2 Aspectos Analíticos	31
3.3 Estrutura formal.....	31
3.3.1 Primeiro Movimento	33
3.3.2 Segundo Movimento	35
3.3.3 Terceiro Movimento.....	37
3.4 Modos Mahleanos	39
3.4.1 Materiais melódico-harmônicos do Primeiro movimento (Moderato)	40
3.4.2 Materiais melódico-harmônicos do Segundo movimento (Andante)	41
3.4.3 Materiais melódico-harmônicos do Terceiro movimento (Allegro)	42
3.5. Motivos.....	43
3.5.1 Motivos do primeiro movimento (Moderato)	44
3.5.2 Motivos do segundo movimento (Andante).....	47
3.5.3 Variações motívicas no terceiro movimento (Allegro).....	49
CAPÍTULO 4: Considerações para a performance.....	51
4.1 Aspectos gerais.....	51
4.2 Dedilhado	52
4.3 Afinação	53
4.4 Tessitura	55
4.5 Variação timbrística.....	56
4.6 Textura.....	57
4.7 Dinâmica e articulação	59

CONCLUSÃO	61
REFERÊNCIAS	64
APÊNCIES	67
Apêndice 1	67
Apêndice 2	68
ANEXOS	71
Anexo 1	72

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a obra do compositor Ernst Mahle ocorreu durante os anos de graduação. Nesse período, conheci o Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra e a relação do compositor com a vertente nacionalista brasileira de música, junto a Osvaldo Lacerda, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, entre outros.

Tal descoberta se potencializou pela oportunidade de ter assistido a um concerto regido por Ernst Mahle, no ano de 2009, a convite da Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba – OSJPB. Este concerto em comemoração aos seus 80 anos de vida, incluía no repertório a ‘Sinfonia Nordestina’, uma peça escrita por Mahle no ano de 1990, baseada em melodias da coletânea ‘Danças Dramáticas’ de Mário de Andrade.

Após esse contato com sua música orquestral, me senti motivado a aprofundar o estudo sobre esse compositor e a sua obra, foi então que iniciei a atual pesquisa. Em busca de referências bibliográficas, encontrei a dissertação *Uma abordagem analítico-interpretativa do Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra* de Antônio Arzolla e o *Catálogo de Obras* de Ernst Mahle.

A partir destes documentos, entendi que Mahle pode ser considerado um importante compositor de sua geração na música brasileira, por sua vasta obra abrangendo mais de duas mil composições para vários instrumentos, música de câmara, com diferentes formações, concertinos e concertos para vários instrumentos solistas com acompanhamento orquestral, além de obras para canto, coro, orquestra sinfônica e de câmara, balés e óperas.

O próximo passo lógico seria dedicar-se ao estudo das obras para contrabaixo do autor. Dentre elas, chamou mais atenção à época, o Quarteto 1995 para contrabaixos, tendo em vista sua exigência técnica e também por ser a primeira peça desse gênero composta no Brasil (ARZOLLA, 1996, p. 44). Consultei também a análise do primeiro movimento do Quarteto que a pesquisadora e performer Sonia Ray produziu para a revista “Double Bassist”, nº4 de 1997, além de uma breve análise da mesma peça na dissertação do professor Antonio Arzolla que dava relevo à dificuldade técnica do Quarteto.

Nessa peça, Mahle deu continuidade à exploração do potencial virtuosístico, expressivo e tímbrico do instrumento. [...], para conseguir uma amplitude satisfatória de alturas, o autor colocou a 1^a voz no registro superagudo do instrumento, acarretando grande dificuldade técnica. Porém, provando a habilidade adquirida por Mahle na composição para contrabaixo, a peça é

perfeitamente executável, desde que os executantes das duas primeiras vozes dominem a técnica do *capotaste*. (ARZOLLA, 1996, p. 44).

Obtive a partitura do Quarteto, através de uma conversa por email com a esposa de Ernst Mahle (Maria Aparecida Mahle), que ficou entusiasmada pela proposta de pesquisa, se dispondo a auxiliar no que fosse necessário. Ela nos forneceu o email da Associação Amigos de Mahle (responsável pela organização da obra do compositor) e também o email do professor Antônio Arzolla, que gentilmente cedeu uma cópia do DVD da apresentação do Quarteto no 43º aniversário da Escola de Música de Piracicaba, em março de 1996. Esse vídeo favoreceu o entendimento sobre a possibilidade da peça ser tocada em um tom acima (afinação solista)¹, mesmo sem estar indicado na partitura.

Na tese *Goethe e o pensamento estético musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de harmonia* de Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros, encontrei a relação do conceito goethiano de harmonia e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle, fundamentado na perspectiva da filosofia antroposófica criada por Rudolf Steiner, no final do século XIX. Entramos em contato, através desse trabalho, com as Apostilas Teóricas de Mahle (Modos, Escalas e Série (D30), Harmonia (D31), Análise (D33),² material produzido para o aprendizado dos seus alunos na Escola de Música de Piracicaba, e que foi importante para entender o uso do modalismo na peça estudada.

Outros dois trabalhos foram importantes para o aprofundamento do estudo. O artigo: *As Sonatas e Sonatinas para violino e piano de Ernst Mahle: uma abordagem dos aspectos estilísticos*, de Elaine Tokeshi e a dissertação *Um estudo de três obras sinfônicas de Ernst Mahle: o encontro entre o compositor e o pedagogo*, de Flávio Collins Costa.³ Em relação à parte analítica, além das Apostilas Teóricas de Mahle, utilizamos os livros Fundamentos da Composição Musical (SCHOENBERG, 1996) e o livro Musical Form, Forms, Formenlehre (BERGÉ; CAPLIN, 2009), pela necessidade de uma referência bibliográfica sobre os quesitos forma, motivo e a estrutura.

Sendo assim, o trabalho está dividido da seguinte forma: o primeiro capítulo é uma biografia analítica, partindo da trajetória de Ernst Mahle como educador, o período em que morou na Alemanha e o contexto social em que ele estava inserido, em seguida fala-se da

¹ Afinação solista: Fá # / Si / Mi / Lá, um tom acima da afinação “orquestra” ou “normal”, é usada para que o contrabaixo solista se destaque dos demais produzindo uma sonoridade mais brilhante.

² A numeração indicada entre parentes representa a organização criada por Mahle para o seu Catálogo de Obras. Estas apostilas fazem parte da “SÉRIE “D” Material Didático, Arranjos e Diversos”.

³ Organizei uma lista dos trabalhos acadêmicos que abordam assuntos relacionados a Mahle no apêndice 2.

influência paterna vinculada a antroposofia, e suas superações em prol da música, como também seu aprendizado com o professor Koellreutter e o surgimento da Escola de Música de Piracicaba. Por fim, aborda a discussão defendida por Guilherme Barros (2005), sobre o pensamento esotérico-filosófico de Mahle nas composições musicais.

O segundo capítulo é uma revisão da estética musical de Mahle, abordando suas apostilas teóricas e as composições para contrabaixo solo com acompanhamento orquestral e piano, tendo em vista que esse conteúdo preliminar ajudará no entendimento de suas características e fases compostionais, no que diz respeito ao contrabaixo, até a criação do Quarteto 1995.

No terceiro capítulo iniciamos a análise do Quarteto, partindo das suas características de estrutura e forma, em seguida as combinações dos modos utilizados nos movimentos, e também os principais motivos presentes em toda a peça. Por fim, no quarto capítulo, apontamos alguns elementos relacionados a performance que foram importantes para nossa interpretação da peça e que, consequentemente, poderá servir de apoio a intérpretes que desejarem executá-la.

CAPÍTULO 1: A Filosofia Educacional de Ernst Mahle

1.1 Biografia analítica

O estudo de uma obra musical só faz sentido a partir do entendimento do contexto social no qual o seu autor está inserido. No caso de Mahle, decidi focar principalmente no trabalho educacional, por sua ligação com a Escola de Música de Piracicaba ser importante na construção de seu perfil como compositor. No inicio da instituição, ele lecionou quase todos os instrumentos de orquestra, compôs mais de duas mil peças e produziu diversas apostilas teóricas para auxiliar no desenvolvimento de seus alunos.

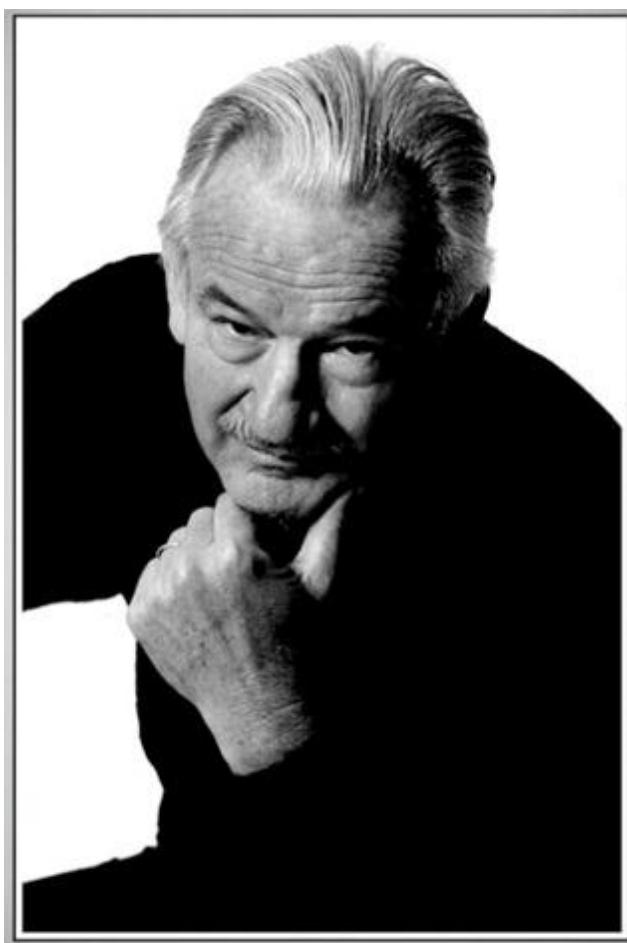


Figura 1: Ernst Mahle

Ernst Hans Mahle nasceu em 3 de janeiro de 1929 em Stuttgart, Alemanha. Filho de Ernst Mahle e Else Mahle. Sua família vem de uma tradição ligada à engenharia e, por esse motivo, seu pai tinha uma grande expectativa do seu filho seguir a mesma profissão, para dar continuidade à herança econômica familiar.

A empresa MAHLE foi fundada em 1920, na cidade de Stuttgart na Alemanha pelos irmãos Hermann e Ernst Mahle (Pai de Mahle). Esta empresa é líder mundial na construção de componentes para motores e atualmente possui muitas filiais em vários países incluindo os Estados Unidos, Japão e Brasil.⁴

Sobre a tradição familiar Mahle explica ao jornalista e radialista João Umberto Nassif (2010) em entrevista:

Estou ligado a essa explosão tecnológica dos últimos 100 anos! Ligado de duas maneiras, uma delas é a parte mecânica que está no sangue, consigo lidar com todo tipo de máquina, por outro lado vejo os aspectos negativos dessa evolução tecnológica, filosoficamente significa a humanidade enfiada nesse materialismo, podendo ser comparada ao ser humano de três mil anos a trás, no tempo dos faraós, quando agiam como formigas, o faraó era o único realmente inteligente, que planejava.

Entretanto, mesmo influenciado por esta tradição, a música foi o que sempre chamou sua atenção. O primeiro contato com esta ocorreu na infância através de aulas coletivas de flauta doce na escola. Aproximadamente aos 10 anos de idade teve aulas de violino, porém não demonstrou grande interesse e, como consequência, abandonou o instrumento. Neste mesmo ano, a família Mahle passou por muitas dificuldades devido a Segunda Guerra Mundial, o que os forçou a mudarem para Áustria três anos depois.

Por sua família ser envolvida com a indústria e a engenharia Mahle, ainda jovem, foi aconselhado por seu pai a trabalhar como torneiro no ramo da família. Esse direcionamento proporcionou um álibi para não ir à frente de batalha, durante a Segunda Guerra Mundial

A figura paterna aparece frequentemente no discurso de Mahle e revela-se uma importante referência, tanto do ponto de vista profissional como humano. Foi com seu pai que Mahle aprendeu a usar as ferramentas e máquinas que alguns anos mais tarde o livrariam do serviço militar. (BARROS, 2005, p. 8).

O pai de Mahle, antes de ser um importante inventor e industrial, conheceu a antroposofia⁵ de Rudolf Steiner em algumas palestras que assistiu na Escola Politécnica de Stuttgart, instituição onde se formou engenheiro. Alguns anos depois ele conheceu Steiner e decidiu colaborar financeiramente com essa ideologia. Quando seu filho já era um jovem seu pai o estimulou a estudar a filosofia Antroposófica.

⁴ Breve História sobre a fundação da indústria Mahle. Disponível em:
<http://ri.mahle.com.br/port/empresa/historia.asp>. Acessado em: 14 de dezembro de 2012.

⁵ Corrente da filosofia que busca entender os pensamentos científico, artístico e espiritual para responder questões profundas do homem moderno e o universo.

Junto à filosofia herdada do pai, Mahle, em consequência do impacto psicológico vivido durante a Segunda Guerra Mundial, adquiriu uma grande determinação em prol da paz e da harmonia no mundo. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, Mahle deixa para trás a função de torneiro, e dedica-se a profissão de músico, dando os primeiros passos em direção ao seu projeto de melhorar o mundo através da música.

Decidiu estudar piano e aplicou-se intensamente à execução de um repertório de alto nível técnico de compositores como Chopin, Beethoven e Bach. Em decorrência de tal estudo, Mahle adquiriu uma grave tendinite em ambos os braços, levando-o a mudar de carreira e desistir de ser um pianista concertista.

Mesmo com a impossibilidade de seguir tal carreira, a determinação de Mahle em manter-se na música o levou a estudar composição na Staatliche Hochschule für Musik de Stuttgart, a partir de 1950. Durante esse tempo, que durou aproximadamente um ano, adquiriu uma boa base em harmonia e contraponto com Johann Nepomuk David.

Em 1951 a família Mahle mudou-se para o Brasil. Durante esse período seu pai se tornou um dos fundadores da Metal Leve, indústria voltada à produção de matérias-primas para fabricação de motores, mais especificamente de pistões de alumínio, localizada na cidade de São Paulo. Nesta mesma época seu pai resolveu apoiá-lo na escolha da profissão de músico por ter percebido em Mahle o grande desinteresse em seguir com os negócios de família e, ao mesmo tempo, reconheceu no filho uma forte aptidão pela música.

Após um ano de sua mudança para o Brasil, Mahle decidiu aperfeiçoar seus conhecimentos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo⁶, lugar onde se diplomou em composição e regência sob a orientação do maestro João Sepe. Nessa mesma época, foi fundada, na cidade de São Paulo, a Escola Livre de Música Pró-Arte, instituição que exerceu trabalho de destaque no campo da música brasileira e se tornou reconhecida nacionalmente.

Nesta escola Mahle teve oportunidade de estudar composição com Hans-Joachim Koellreutter, envolvimento que gerou frutos importantes na formação do seu pensamento composicional e pedagógico, incluindo seus conhecimentos da música do século XX e as diversas técnicas da composição moderna, tais como o atonalismo livre, o dodecafônico e música concreta e eletrônica.

⁶ O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDMSP) foi fundado em 15 de fevereiro de 1906 por João Gomes de Araújo e Pedro Augusto Gomes Cardim e procurava seguir o modelo de seus similares europeus. Hoje, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo dedica-se apenas ao ensino de música, mas a ele é devido o título de primeira escola de teatro do Brasil e da América Latina. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao16/materia01/texto01.pdf> Acessado em: 15 de dezembro de 2012

Durante esse período, sob a orientação de Koellreutter, ele teve a oportunidade de iniciar sua carreira como educador, na função de professor assistente. Tal oportunidade lhe proporcionou a chance de lecionar as disciplinas de harmonia e contraponto. Mahle em uma entrevista a Nassif (2010), relembra como conheceu o seu principal professor:

Como eu gostava de música a noite ia a concertos, no Teatro Municipal, no Teatro Cultura Artística. Conheci o professor de música Hans Joachim Koellreutter [...]. Após assisti-los em alguns concertos procureio-o e disse-lhe que gostava muito de música e gostaria de aprender alguma coisa a mais. Eu tinha uma pasta com as composições para piano, algumas para flauta, que havia feito após conhecer os alunos do conservatório de Paris.⁷

Envolvido com a educação musical ao lado de Koellreutter, Mahle começou a procurar ferramentas que viabilizasse o ensino para seus alunos. Com essa necessidade, adaptou seu estilo composicional, influenciado pelo folclore, tal como Bela Bartók e Hector Villa-Lobos para ajudar na assimilação da música. No entanto, essa mudança foi desaprovada por seu professor, já que, para Koellreutter, era um desperdício Mahle compor apenas com esse intuito. (COSTA, 2010, p. 29).

1.2 A metodologia pedagógica de Mahle

A influência de Koellreutter tem um valor extremamente significativo na afirmação de Mahle como compositor. Sobre este assunto, em entrevista concedida no ano de 2009, Mahle declara: “A influência dele (Koellreutter) foi muito grande em minha vida, pois naquela época eu ainda estava indeciso se seguiria ou não a carreira musical”.⁸

O aprendizado com Koellreutter levou Mahle a compor no sentido mais amplo, abrangendo diversas perspectivas compostionais. Entretanto quando começou a lecionar, sentiu a necessidade de uma referência metodológica para auxiliar no processo de aprendizagem musical dos alunos. Foi a partir desse momento que adotou o folclore como elemento fundamental para o desenvolvimento educacional, como citado anteriormente, dentro da perspectiva pedagógica de Bartók e Villa-Lobos. Costa afirma (2010 p. 29): “[...] ele se coloca como epílogo de Bartók e Villa-Lobos, no que diz respeito à utilização profunda do folclore como material básico para boa parte de suas obras, principalmente aquelas com características pedagógicas”.

⁷ Transcrição mantém linguística características.

⁸ Jornal de Piracicaba, março de 2009.

Nessa mesma época, além das aulas de composição com Koellreutter, suas viagens à Europa, aproximadamente entre os anos de 1953 e 1955, proporcionaram a Mahle contato com compositores como Ernst Krenek, Olivier Messiaen e Wolfgang Fortner; e regentes como, Lovro Von Matacic, Hans Müller-Kray e Rafael Kubelik (ARZOLLA, 1996, p. 17).

Com a fundação da Pró-Arte, em 1952, Mahle conheceu Maria Aparecida Romero Pinto – Cidinha – também aluna de Koellreutter na classe de Regência Coral e que tinha estudado canto orfeônico e piano na cidade de Campinas. Por intermédio dela, Koellreutter conheceu a cidade de Piracicaba, e por perceber que existia ali um cenário artístico, decidiu fundar na cidade uma filial da Pró-Arte no ano de 1953. Mahle e Cidinha foram os principais idealizadores de tal processo e, no ano de 1955, os dois se casaram e consequentemente se mudam para a cidade de Piracicaba e assim, ambos iniciaram sua dedicação exclusiva à Escola de Música de Piracicaba (Filial da Pró-arte).

Com a ajuda de vários colaboradores que compartilhavam de seus ideais sobre a educação musical, eles conseguiram fazer da EMP uma instituição renomada no meio musical brasileiro e que vem formando, ao longo dos anos, várias gerações de instrumentistas para o mercado musical.

A estrutura pedagógica da Escola de Piracicaba desde a sua fundação proporciona aos seus alunos dois tipos de cursos: o curso livre que ensina as técnicas do instrumento, o solfejo e a prática da música em conjunto, e os cursos profissionalizantes que além dos itens anteriores, oferecem harmonia, contraponto, história da música e, ao término, o aluno recebe um certificado de 2º grau (MAHLE, 1992, p. 61).

Na primeira fase da Escola, a supervisão de Koellreutter foi necessária, por ser uma filial da Pró-arte. Mahle lecionava apenas uma vez por semana matérias teóricas e vários instrumentos, nesse processo aprendendo a dominá-los, para ensinar quando não dispusesse de professores instrumentistas. A Escola no ano de 1961 precisou mudar o nome para obter, junto ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), o reconhecimento de seus cursos e, consequentemente, o direito de diplomar seus alunos. Sendo nomeada como Escola de Música de Piracicaba.

Ernst Mahle e Maria Aparecida R. P. Mahle, através da EMP, tornaram-se pessoas importantes para o ensino de música no Brasil. Por aproximadamente 50 anos, tiveram participação ativa na condução na Escola. Mahle, como diretor artístico, professor, regente do Coral, das Orquestras (câmara e sinfônica); e Cidinha, como professora de flauta, coral e piano, pianista co-repetidora, além de principal administradora da entidade. Atualmente

ambos estão afastados da direção da escola, mas continuam trabalhando na área, produzindo novas obras, regendo e ensinando.

Neste contexto Mahle se sentiu estimulado a compor, ao perceber a carência de material didático e também pelo desenvolvimento dos alunos e o crescimento da escola. A partir desse momento iniciou o seu processo de identidade composicional (inicio da década de 60) e seu trabalho foi direcionado unicamente à necessidade de suprir a demanda da orquestra da instituição, como afirma Arzolla (1996, p. 18).

Em 1961, Mahle recebeu seu 1º prêmio de composição com a música “Intervalos” na Universidade Federal da Bahia. Depois dessa condecoração, outros prêmios foram conquistados, entre eles estão: “Medalha de Prata” do Conservatório da Bahia, 1965; 2º prêmio no Concurso Nacional de Composição do Instituto Goethe em parceria com a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, em 1974; o 3º prêmio pelo “Quinteto de Sopros” no Concurso para Composição e Arranjos Corais, organizado pelo Madrigal Renascentista de Belo Horizonte; o 4º prêmio no Concurso de Composição para Orquestra de Cordas, promovido pela Secretaria de Educação do Estado da Paraíba, sendo os dois no ano de 1976 e o 5º prêmio pela “Suíte Nordestina” no Concurso de Composição de Arranjos Corais promovido pela Funarte em 1983.⁹

1.3 A antroposofia e o folclore na música de Ernst Mahle

Para uma melhor compreensão do pensamento musical de Mahle, torna-se necessário falar sobre a influência da “antroposofia” de Steiner, e o “conceito harmônico” de Goethe, pensamento que influencia na maneira como o compositor define seu trabalho educacional e composicional.

Dois trabalhos discutem estes elementos, como elemento importante na concepção composicional, pedagógica e humana de Ernst Mahle: primeiramente, a tese Goethe e o pensamento estético musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de *harmonia*, de Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros, defendida em 2005 na UNIRIO, que fala dos múltiplos pontos de ligação entre as apostilas didáticas utilizadas na EMP com o conceito filosófico de Goethe e a Antroposofia de Steiner. Em seguida, a dissertação *Um estudo de três obras sinfônicas de Ernst Mahle: o encontro entre o compositor e o pedagogo*, de Flávio Collins Costa, defendida em 2010 também na UNIRIO, que enfoca a compreensão do

⁹ Ler Arzolla (1996, p. 19) para uma lista mais detalhada a respeito dos prêmios conquistados por Mahle.

fenômeno música, o modalismo, o tonalismo e a prática pedagógica sob a perspectiva goethiana, sempre voltada para o entendimento da escrita composicional de Mahle.

Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), escritor e pensador alemão que também contribuiu para o campo da ciência, tornou-se uma das mais importantes figuras da literatura e do romantismo europeu na transição entre o século XVIII e século XIX. Considerado até hoje um importante escritor alemão, sua obra influenciou a diversos autores em diversas áreas do conhecimento. Dentre os inúmeros trabalhos de Goethe encontra-se a “Doutrina das Cores”. Esse livro foi escrito em 1810 e defende que a percepção das cores pelo homem é resultado de sua experiência subjetiva e não somente de características objetivas da luz.

Rudolf Steiner (1861-1925) filósofo, educador, artista e esotérico. Criou a Antroposofia e tornou-se conhecido pelo seu profundo conhecimento sobre a bibliografia de Goethe, escrevendo inúmeras obras sobre este, dedicando-se à explicação do pensamento do autor alemão. Antroposofia é uma palavra derivada do grego, *antropos* = homem, e *sofia* = sabedoria. Foi criada por Steiner, depois do seu rompimento com a Sociedade Teosófica da Alemanha, ao qual foi presidente dos anos 1902 a 1912, por eles não aceitarem Jesus Cristo ou Cristianismo como algo especial.

Essa filosofia de vida pode ser entendida como um método de conhecimento que reúne os pensamentos científico, artístico e espiritual para responder questões profundas do homem moderno sobre si mesmo e sua relação com o universo. É um caminho de conhecimento para guiar o espiritual do ser humano ao espiritual do universo. Ela abrange tanto a vida humana quanto a natureza e, por esse motivo, suas aplicações se dão em praticamente todas as áreas, buscando, em seu escopo, compreender a conexão entre a música, a pintura, a arquitetura, a psicologia, a filosofia, a pedagogia e outras manifestações criativas do homem. O objetivo do antropólogo é tornar-se “mais humano” ao aumentar sua consciência sobre seus pensamentos e ações, para assim vir a tornar um ser espiritualmente livre. Como afirma Setzer (2012).

Mahle é um defensor dessa filosofia mística e espiritual. Em suas palestras, este assunto é utilizado como referência para a criação musical, influenciando seus trabalhos na educação e composição. Para o compositor esse pensamento é necessário para entender o processo do desenvolvimento espiritual do homem, buscando elevar o seu *espírito terrestre* para o *espírito universal*, e, através desse caminho, alcançar o *conhecimento supra-sensível* da realidade do mundo e do destino humano.

De acordo com Barros (2005, p. 10):

Mahle define como sendo três os “domínios do espírito”: a ciência, que age sobre a inteligência; a arte, que age sobre a emoção; a religião, que determina as ações. “O desenvolvimento deve ser equilibrado nessas três áreas e a música tem como principal função desenvolver o aspecto emocional.” Mahle considera fundamental o cultivo das artes e de tudo o mais que possa conduzir as pessoas a um maior contato com a dimensão espiritual do ser. “Na alma esconde-se uma idéia divina”

Pensando dessa forma os seus conceitos musicais são explicados de forma diferente dos métodos convencionais pois, quando aborda a harmonia, não ensina apenas as combinações entre os sons – intervalos e/ou estilos e linguagens composicionais propriamente ditos – define a harmonia como algo “filosófico” e “místico”. É uma concepção que para ele, serviria como uma “maquete” da Grande Harmonia Universal, segundo Costa (2010, p.35):

[...] o pensamento antroposófico impõe, de certa maneira, uma resistência ao uso da tecnologia, ao menos no campo artístico. Até mesmo a amplificação sonora de uma orquestra é vista com reserva pelo compositor e isso porque o que a corrente antroposófica busca é uma noção de harmonia oriunda da própria natureza, de suas regras de equilíbrio dadas naturalmente e, sob esse prisma, a amplificação funcionaria como uma distorção, uma deformação, em certo sentido, desse equilíbrio. [...] a compreensão do que é música está ligada diretamente às suas convicções filosóficas e ele procura deixar claro que as mesmas perpassam tanto o seu processo composicional, quanto suas ações pedagógicas, que, aliás, são elementos indissociáveis na produção musical do compositor.

Unido a esta filosofia, Mahle também fundamenta seu conceito harmônico na “Doutrina das cores” de Goethe. Este livro aborda a relação das cores com os fenômenos de um modo geral a serem aplicados na construção do equilíbrio espiritual do indivíduo. É um estudo da polaridade que se manifestaria nos fenômenos da natureza e o autor se ocupa nele em classificar as cores em ordem crescente, obedecendo ao princípio da “intensificação”. Esse processo ocorreria de forma semelhante ao que ocorre na evolução nos seres vivos. A cor branca seria a cor neutra, a cor amarela seria o lado positivo, a cor azul, o lado negativo e a cor vermelha, o ponto culminante que resultaria de uma progressiva intensificação da combinação das cores.¹⁰

Na música de Mahle, essa concepção é utilizada, por exemplo, para explicar a organização das notas em uma escala. Cada uma dessas escalas, por sua vez, possuiria uma cor específica.¹¹ Aliado a esse pensamento, acrescentamos o uso do folclore brasileiro na obra

¹⁰ Para um maior entendimento ler Barros: 2005, p. 101.

¹¹ No segundo capítulo ilustraremos a relação entre as escalas e as cores através das apostilas teóricas do compositor

de Mahle, (similar ao pensamento de Bela Bartók e Villa-Lobos) como sendo uma peça fundamental no auxílio da absorção da música no desenvolvimento pedagógico.

A importância de Bela Bartók (1881-1945) para a música foi de cunho ímpar. Publicou mais de duas mil melodias populares, principalmente da Hungria, da Romênia e da Iugoslávia coletadas durante suas viagens pela Europa Central, Turquia e Norte da África. Esse compositor tornou-se referência por utilizar o folclore como uma de suas principais referência em suas obras didáticas combinando elementos populares com técnicas da música erudita. A obra de Bartók, “Mikrokosmos”, por exemplo, é uma coletânea de caráter pedagógico com 153 peças para piano, dividido entre seis livros de dificuldade progressiva, criado para o desenvolvimento técnico dos alunos. “For Children” foi outra obra de Bartók que serviu como modelo para Mahle; trata-se de uma coleção de 79 peças curtas para piano dividida em quatro volumes, e cada peça é baseada em uma melodia folclórica Húngara ou Eslovaca. Essas peças também foram escritas para ajudar os estudantes a superar rapidamente suas dificuldades técnicas. Arzolla (1996, p. 36) é categórico quanto à influência dessas duas obras para Mahle, tendo em vista que serviram como modelos para suas composições.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é outro compositor conhecido pelo uso do folclore como fonte de inspiração. Entre as suas obras estão as “Bachianas Brasileiras”, que representam uma mistura de seus estudos do estilo de Bach com a música folclórica. Criou inúmeras obras voltadas para o estudo do canto, no intuito de desenvolver culturalmente o cidadão brasileiro e consequentemente suas potencialidades musicais. O trabalho de educação musical mais importante de Villa-Lobos foi o canto orfeônico, onde atuou como compositor, regente e organizador de grandes massas corais. A influência de Villa-Lobos para Mahle vem justamente dessa preocupação em educar o cidadão através da música, para torná-lo um ser mais consciente. Mahle, em pelo menos um movimento de suas composições, explora o caráter nacionalista, seja no conceito rítmico, melódico e/ou harmônico. (ARZOLLA, 1996, p. 32)

A concepção composicional de Mahle, nesse sentido, assemelha-se ao conceito de Gebrauchsmusik¹² (música utilitária) de Paul Hindemith (1895 – 1963), tendo em vista que ambos são conhecidos pela prática composicional de caráter pedagógico e também pela busca do desenvolvimento do potencial humano. O pensamento pedagógico de Mahle, assim como

¹² Gebrauchsmusik (ou música utilitária) é o termo empregado à prática composicional dentro de uma “funcionalidade”, que foi defendida por Paul Hindemith nos anos de 1920-30. “Se, digamos, um fagotista e um contrabaixista estivessem à procura do que tocar, ele rabiscaria rapidamente uma partitura para fagote e contrabaixo, sem preocupação com a posteridade”. (ROSS, 2007, p. 199)

em Hindemith, busca nunca perder o olhar para o humano, utilizando a música funcional como elo entre compositores, intérpretes e ouvintes. (COSTA, 2010, p. 42-43)

Desta forma, após entendermos um pouco da trajetória de Mahle e sua formação como compositor e educador musical, veremos no próximo capítulo algumas de suas apostilas teóricas e em seguida peças solos para contrabaixo que servirão de alicerce para o entendimento do material utilizado no Quarteto 1995.

CAPÍTULO 2: As apostilas teóricas e peças para contrabaixo solo de Ernst Mahle

2.1 Apostilas Teóricas (D30), (D31) e (D33)

Destacada por abranger grande parte do trabalho teórico musical desenvolvido pelo compositor, a tese *Goethe e o Pensamento Estético Musical de Ernst Mahle: Um estudo do conceito de harmonia* de Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros (2005), é o ponto de partida para entender o conceito harmônico e filosófico do compositor. Encontramos neste trabalho o suporte para compreender as apostilas teóricas: Modos, Escalas e Série¹³ (D30), Harmonia (D31) e Análise (D33), que são tratados teóricos criados e utilizados pelo compositor como material para ensinar estruturas musicais. A numeração indicada entre parênteses representa a organização criada por ele para o Catálogo de Obras de Ernst Mahle. Estas apostilas fazem parte da “Série “D” Material Didático, Arranjos e Diversos”.

Na apostila Modos, Escalas e Série (D30) consta a explicação sobre as escalas musicais (pentatônica, hexatônica, heptatônica, etc.), procedimento de combinação de tetracordes de modos eclesiásticos e a série harmônica, bem como a sua inversão, enquanto material escalar. A apostila Harmonia (D31) é um conjunto de “cartazes”¹⁴ utilizados pelo compositor para as aulas na Escola de Piracicaba, e a Análise (D33) é, segundo o compositor, um tratado sobre a análise musical.

Mahle propõe em seus textos uma comparação entre cores e material escalar a partir da matriz abaixo (ou “prédio” no jargão mahleano) (FIG. 2). Tal metodologia de utilização de esquemas simples foi inspirada nos modelos de Steiner e Goethe. Barros (2005, p. 117), afirma:

De um modo geral, tratados de harmonia são obras densas, com muitas páginas e regras. Alguns dão mais ênfase à prática, outros, à teoria. Raros são casos como o de Mahle, cuja apostila de Harmonia (D31) é composta de quatro esquemas gráficos ou “cartazes”, como ele prefere chamar. Tal economia de recursos não representa necessariamente uma simplificação da matéria: a originalidade da apresentação decorre de uma concepção de harmonia igualmente original, cujas raízes estão ligadas às obras de Rudolf Steiner e Goethe.

¹³ “Série” no singular e não no plural.

¹⁴ Mahle usa esse termo para se referir aos gráficos musicais utilizados durante as aulas na Escola de Música de Piracicaba.

A apostila Harmonia (D31) é um conjunto de gráficos (ou cartazes), retirados do conteúdo abordado nas apostilas Modos, Escalas e Série (D30) e Análise (D33), para tornar mais acessível o pensamento de Mahle sobre estas estruturas musicais. Discutiremos o cartaz sobre Modos e Escalas (D31-A) (FIG.2), o Círculo de Quintas (D31-B) (FIG.4) e a Série Harmônica e sua Inversão (D31-C) (FIG.5).

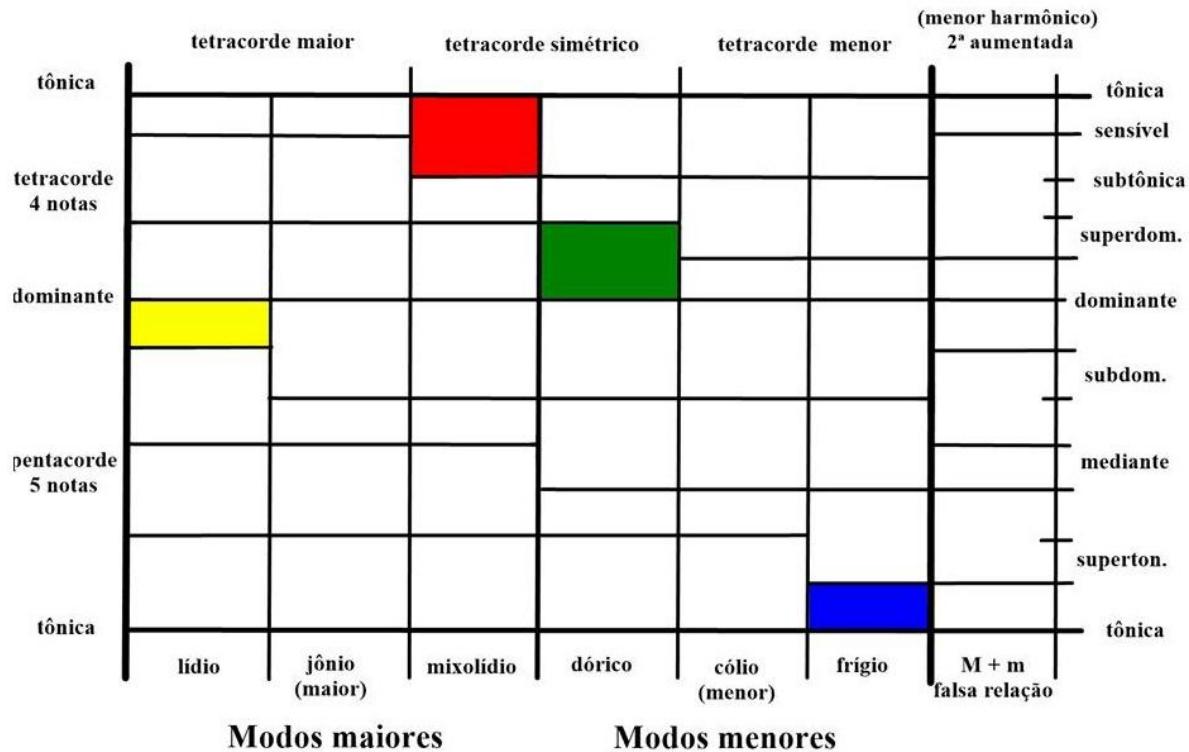


Figura 2: Cartaz “prédio” dos Modos e Escalas (D31-A)

Os modos são elementos importantes na estruturação composicional de Mahle, segundo o próprio compositor, seu estilo é baseado no “modalismo, no folclore e no aleatório controlado” (TOKESHI, 2001, p. 43), e no primeiro cartaz Modos e Escalas (D31-A) (FIG 2)¹⁵ Mahle explica sua forma de visualização da estrutura dos modos eclesiástico em sua obra. Esse esquema, que foi desenvolvido para assimilação dos modos, está dividido em quatro partes principais: na parte acima do cartaz encontramos uma subdivisão em três categorias (tetracorde maior, simétrico e menor), abaixo estão os modos maiores, divididos entre os modos lídio, jônio e mixolidio, no lado esquerdo; e no lado direito os modos menores dórico, eólio e frígio; no lado direito, na vertical, temos os nomes dos graus da escala e, no outro

¹⁵ Segundo Mahle este exemplo é um “prédio”, utilizado para demonstrar o seu pensamento filosófico na estrutura intervalar dos modos heptatônicos.

lado, temos, em relação a estes graus, uma divisão em “pentacorde” e “tetracorde”.¹⁶ Mahle então explica em sua apostila (D30) como ele entende os modos e escalas:

No prédio acima os andares podem ter o pé direito diferente: ou de 1 tom, ou de semitom. O térreo, 5º e 8º andar os moradores tem em comum. A torre do modo lídio recebe mais luz, a do modo frígio mais sombra, as cores são para realçar as notas características dos modos lídio, mixolídio, dórico e frígio. O 3º grau determina se o modo é maior ou menor. O tetracorde pode ser de 2ª aumentada (menor harmônico), o pentacorde de 3ª M + 3ª m.¹⁷

Mahle atribui, através do esquema, para intervalos característicos respectivos a cada modo, determinadas cores. Desse modo:

- A cor vermelha corresponderia à 7ª menor no modo *Mixolídio*.
- A cor verde seria a 6ª maior do modo *Dórico*.
- A cor amarela seria uma 4ª aumentada no modo *Lídio*.
- A cor azul seria a 2ª menor modo *Frígio*.

Nas palavras de Barros (2005, p. 125), ao utilizar as cores em seu cartaz, Mahle está definindo o caráter das escalas e intervalos em relação ao conceito goetheano de Harmonia ou equilíbrio, e cada cor representaria isso em um grau maior ou menor. Note-se que existiria, segundo esta leitura, uma diferença de colorido entre os modos jônio e eólio, por exemplo, no que diz respeito à função da sensível do primeiro e de subtônica do segundo: a sensível no modo maior é tonal por conduzir para a tônica, se encontra entre o vermelho e o amarelo, e a menor é modal por direcionar para a relativa menor e se encontra entre o azul e o verde.

Segue outra forma de demonstrar a estrutura citada por Mahle em relação aos intervalos e as cores, baseado na “Doutrina das Cores” (FIG. 3):

¹⁶ Mahle divide a escala em duas partes: a primeira, envolvendo as 5 primeiras notas de I a V(pentacorde) e a segunda do V ao I (tetracorde).

¹⁷ Mahle, p.2, Apostila Modos, Escalas e Série (D30).

Moderna Síntese dos Modos Heptatônicos

Modos Básicos

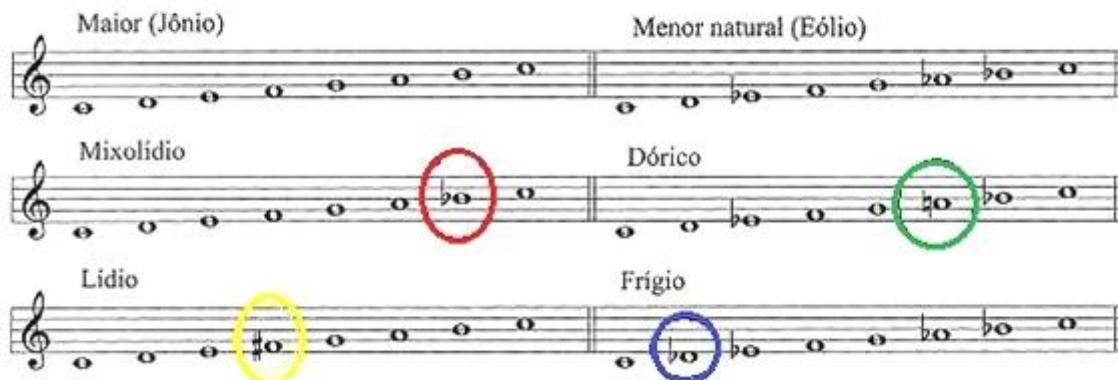


Figura 3: Síntese dos Modos Heptatônicos

O CÍRCULO DE QUINTAS

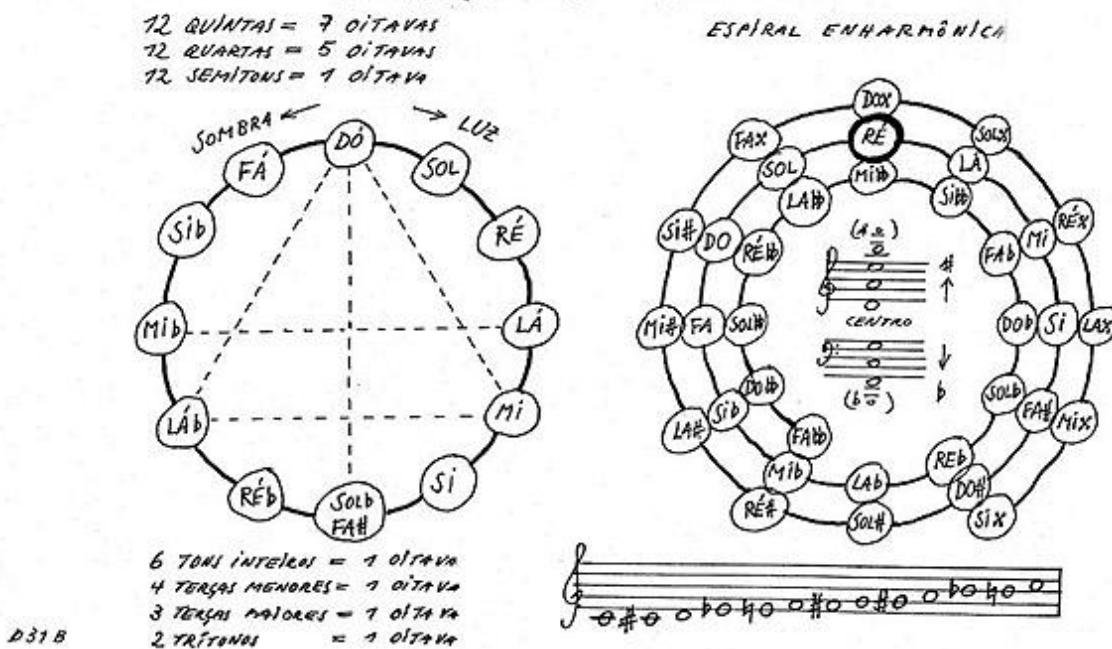


Figura 4 (a e b): Círculo de Quintas (D31-B)

Segundo Barros (2005, p. 136) os intervalos de quinta e oitava são importantes, já que eles geram respectivamente movimento e repouso, e proporcionam a atração necessária para direcionamento na música tonal. No Quarteto 1995, por exemplo, esses intervalos são usados para solucionar o problema da afinação entre os quatro contrabaixos.¹⁸

¹⁸ Mahle, entrevista (2013): As quintas e oitavas funcionam como ponto de apoio, porque soam menos áspero (sic), nos graves.

No cartaz *Círculo de Quintas D31-B*¹⁹, (FIG.4a) esses dois intervalos são apresentados simetricamente para a compreensão do movimento de circulação das tonalidades e suas relações entre si, porém ele não resume esse gráfico apenas à explicação do efeito tonal, mas conduz também ao entendimento sobre a escala cromática.

Na figura 4a, o esquema é dividido entre as tonalidades maiores e menores. A linha vertical que liga a tonalidade de dó ao fa[#] (sol^b) representa o eixo do modo maior, a linha horizontal da tonalidade de lá ao mi^b, representa o modo menor. O triângulo ligando as tonalidades de dó, lá^b e mi, corresponde ao eixo geométrico dos acordes aumentados. As relações das escalas estão listadas acima e abaixo do círculo, demonstrando as afinidades existentes entre os intervalos. Sobre a perspectiva filosófica de Mahle, Barros (2005, p. 137) explica:

A partir de dó maior, a “luminosidade” se intensifica, à medida que vão sendo acrescentados sustenidos para formar os outros tons maiores. No sentido oposto, o acréscimo de bemóis significa um aumento da “sombra”. A progressiva intensificação, tanto da luz como da sombra, conduz a um ponto comum, as tonalidades enarmônicas de fá[#] e sol^b. No *Círculo Cromático* de Goethe, este ponto corresponde à cor vermelha, que surge da intensificação do amarelo (+) e do azul (-).

A figura 4b, (Espiral Enarmônica) correspondente unicamente à reprodução das notas, iniciando na nota Ré (central do gráfico). Seus sustenidos e bemóis estão igualmente afastados (exemplo dentro do círculo interior) e, na parte abaixo do desenho, encontramos um pentagrama com a escala cromática.

Sendo assim, para Mahle quanto mais sustenidos são acrescentados a escala, ocorre mais luminosidade e, quanto mais bemóis são inclusos mais escuro a cor será da escala. A figura 5 ilustra o direcionamento dentro da perspectiva do compositor sobre a luminosidade no ciclo de quintas.

¹⁹ Tanto o Cartaz Ciclo de Quintas, quanto os Modos e Escalas (Prédio), estão contidos nas apostilas Harmonia (D31) e Análise (D33).



Figura 5: Círculo de Quintas de acordo com a perspectiva cromática de Mahle

O próximo cartaz a ser abordado é a *Série Harmônica e sua Inversão* (D31-C), nele a oitava e a quinta são os principais intervalos responsáveis pelo fornecimento do material a ser estudado. Mahle classifica a série (maior) como natural e sua Inversão (menor) como virtual²⁰, já que para ele o modo menor não é menos natural que o maior. Em seguida divide a série harmônica em três seções: ritmo (movimento), harmonia (sentimento) e melodia (pensamento) (FIG.6).

Neste quadro a série harmônica é listada até o 32º harmônico. Depois do 16º harmônico ocorreria uma sucessão de segundas menores e diminutas. A série conteria, portanto, tanto a escala diatônica quanto a escala cromática (enarmônica).

No centro desse gráfico, a palavra *parábola* demonstra que os pontos se distanciam igualmente do som Fundamental entre a *Série harmônica* e a sua *Inversão*.

²⁰ Este tema foi motivo de reflexão para Goethe, que não acreditava que o modo menor fosse menos natural do que o maior. Se a série harmônica não explicava a origem do modo menor, era preciso então rever o método experimental, e não simplesmente negar aquilo que, para o ouvido humano, era uma realidade. (BARROS, 2005, p. 120).

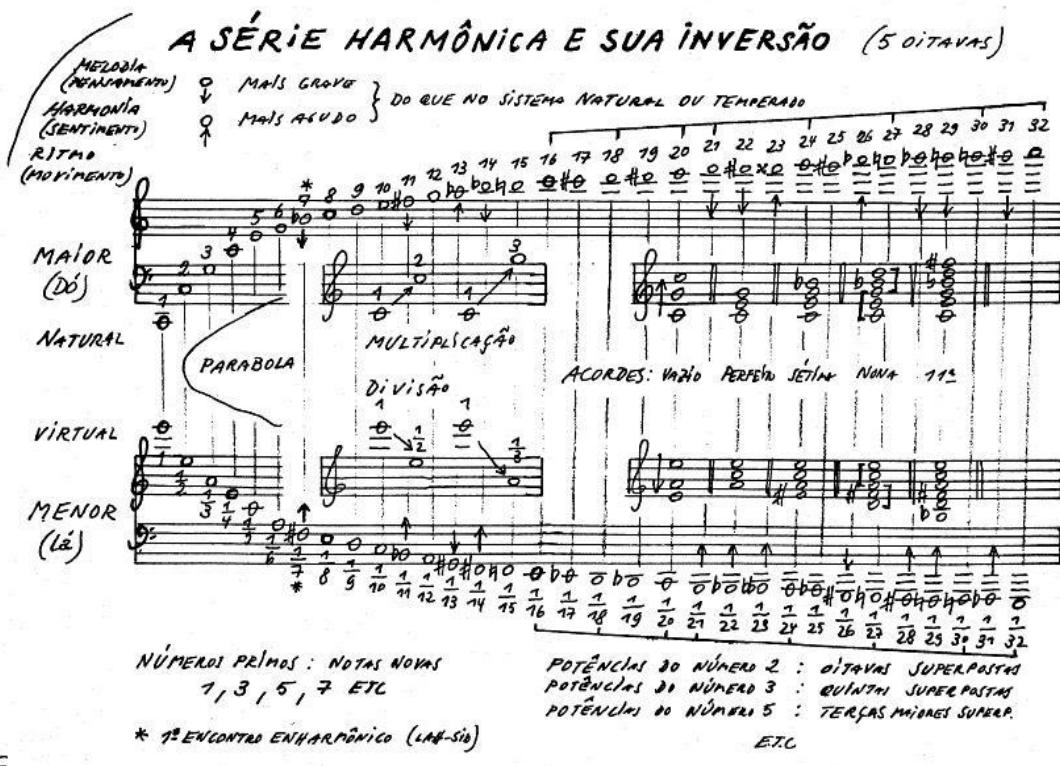


Figura 6: Série Harmônica e sua Inversão (D31-C)

A multiplicação, divisão, potências e números primos servem para explicar matematicamente a série harmônica e sua inversão, os acordes destacados na parte central do cartaz (*vazio, perfeito, sétima, nona e décima primeira*) são os resultados da soma de todos os harmônicos não repetidos até o décimo primeiro. De acordo com Costa (2010, p. 65):

Para Goethe e Mahle todas as leis e princípios a serem apreendidos, no que diz respeito ao fazer musical, estão presentificados na série harmônica. E, particularmente nas relações numéricas ali encontradas, residem princípios fundamentais: “A harmonia se baseia nos números. Tanto os números quanto as cores têm uma profunda base metafísica, a meu ver.” [...] Esse peso que Mahle atribui às relações numéricas, [...] com detalhados cálculos, demonstram o olhar de um atento observador. [...] Mahle procura compreender profundamente as relações nelas presentificadas, como por exemplo, a associação entre números primos e o aparecimento de diferentes harmônicos.

De acordo com Mahle, na sua apostila Análise (D33), analisar é “juntar os detalhes, examinar sua função e interligação, até chegar ao ponto onde não sobra nenhuma dúvida sobre as causas do efeito estético”.

Mahle divide a análise em dois pontos principais: o contexto histórico e estético no qual a peça está inserida, e a análise musical propriamente dita (análise melódica, rítmica,

formal e harmônica). Nessa apostila Mahle trata da definição das tonalidades, planos de modulação, encadeamentos e notas ornamentais. Também encontramos nesta apostila, os gráficos Modos e Escalas (D31-A) e o Círculo de Quintas (D31-B).

Segundo Barros (2005, p. 145) sobre a apostila Analise (D33) explica: Fechando a apostila, Mahle reproduz o cartaz D31B (*O Círculo de Quintas e a Espiral Enharmônica*) e apresenta um resumo das “cláusulas e cadências de diversas épocas”, de 1200 a 1700, mostrando a transição do modalismo ao tonalismo. Desse modo, ao mesmo tempo em que traça um panorama evolutivo da música, ele reafirma o valor universal e atemporal das leis [...] da série harmônica.

Mahle escreveu música de câmara ou de concerto para quase todos os instrumentos da orquestra sinfônica moderna. Nas peças para contrabaixo, ele demonstrou conhecer profundamente a idiomática do instrumento, levando os músicos a supor que o compositor é proficiente no mesmo. Neste próximo ponto iremos falar sobre os aspectos composicionais presentes nas principais peças solos para o instrumento, com acompanhamento de orquestra e piano.

2.2 Ernst Mahle e o Contrabaixo

O *Catálogo de obras de Ernst Mahle* foi publicado em 1976 dentro da série "Compositores Brasileiros", pelo Ministério das Relações Exteriores - Departamento de Cooperação Cultural Científica e Tecnológica. A Coordenação Geral desse trabalho foi do professor Paulo Affonso de Moura Ferreira, da UNB, (Universidade de Brasília), que apoiado por outras instituições organizou o referido catálogo, com o objetivo de realizar a divulgação de suas composições.

Sua obra, como se pode constatar no seu catálogo, abrange praticamente todos os instrumentos da orquestra sinfônica: cordas, sopros, percussão, além de obras para piano, cravo e canto. Suas composições possuem características didáticas como foco principal, e são destinadas ao desenvolvimento dos alunos da Escola Música de Piracicaba. Por esse motivo podemos encontrar peças para todos os níveis técnicos: iniciante, intermediário e profissional.

As peças de Mahle, que incluem contrabaixo, consistem em: solos, duos, quartetos, quintetos, septetos, octetos, nonetos além de um concerto e de um concertino dedicados ao instrumento. Em uma entrevista, Mahle relatou o desenvolvimento da escrita para o contrabaixo em sua obra, afirmando o uso pedagógico de tais obras.

Segundo Mahle (2013):

A história de minha música para contrabaixo está ligada aos “Concursos Jovens Instrumentistas”, cujos programas incluíam uma peça de autor brasileiro para todos os instrumentos. De inicio as *Melodias da Cecília* (1972), que meus alunos tocavam, eram apresentadas. Quando progrediram escrevi a *Sonatina* (1975) e o *Concertino* (1978). Ao mesmo tempo que os Concursos eram realizados, havia os Festivais, onde tomavam parte os professores, vários deles acompanhando seus alunos. Assim, Sandrino, Sandor, Fausto, Arzolla, todos ótimos contrabaixistas estavam aqui e surgiu então o *Quarteto* (1995).

Durante vinte anos (1955-1975) Mahle lecionou contrabaixo por falta de professor na EMP. Esse fato lhe proporcionou a possibilidade de aprimorar o seu entendimento das possibilidades técnicas do instrumento.

As *Melodias da Cecília* (1972) são uma coletânea de peças transcritas para os vários instrumentos da orquestra, as quais o compositor escreveu com a ajuda da sua filha quando esta tinha entre dois e seis anos. De acordo com Cidinha Mahle a sua filha “cantava, assobiava ou tocava, ao piano, com um só dedo, as melodias que seu pai anotou e escreveu, posteriormente, ou melhor, realizou com elas arranjos para os vários instrumentos.”.



Figura 7: Capa do livro de arranjos As Melodias da Cecília.

Nesta coletânea encontramos um conjunto de peças de nível iniciante e o seu conjunto se caracteriza como um estudo progressivo para alunos de música no que diz respeito à interpretação e afinação. Os títulos para as melodias foram criados pensando no caráter da peça e também nos livros infantis que sua filha gostava. O livro é formado por várias músicas de curta duração sempre acompanhadas ao piano.

Os dois exemplos a seguir correspondem à primeira e última peça dos arranjos citados. Neles podemos perceber a evolução técnica para o estudo do contrabaixo, como também podemos verificar que todas as peças estão escritas na afinação orquestra²¹.

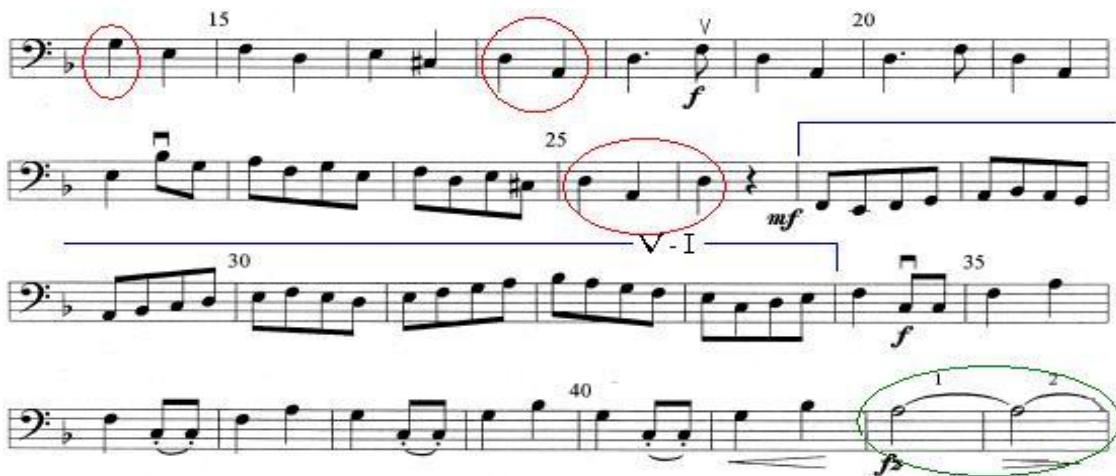


Figura 8: *Passeio do Urso*, primeira peça entre os arranjos das Melodias da Cecília, do compasso 14 ao 43.

No primeiro exemplo (FIG. 8) verificamos a predominância das notas com corda solta (compassos 14, 17 e 25) e notas sempre entre a meia e primeira posição do contrabaixo, incluindo o fraseado em cocheia nos compassos 26 ao 33. As terminações de frase com Dominante-Tônica (cadência perfeita) nos compassos 25 e 26 ajudam na afinação e as notas longas em mais de um compasso reforçam a ideia do nível iniciante da peça (compassos 42 e 43).

Já no segundo exemplo (FIG 9), encontramos a alternância entre pizzicato e arco nos compassos 34 e 39, arpejos entre Dominante - Tônica em cruzamento de cordas nos compassos 34 ao 37, notas na terceira e quarta posição da corda sol (mi3, fá3 e sol3) e retomada de arco para coerência fraseológica nos compassos 45 e 46.

²¹ Afinação padrão utilizada pelo instrumento em orquestra. Organizada da corda mais grave para a mais aguda da seguinte forma: Mi, Lá, Ré e Sol.

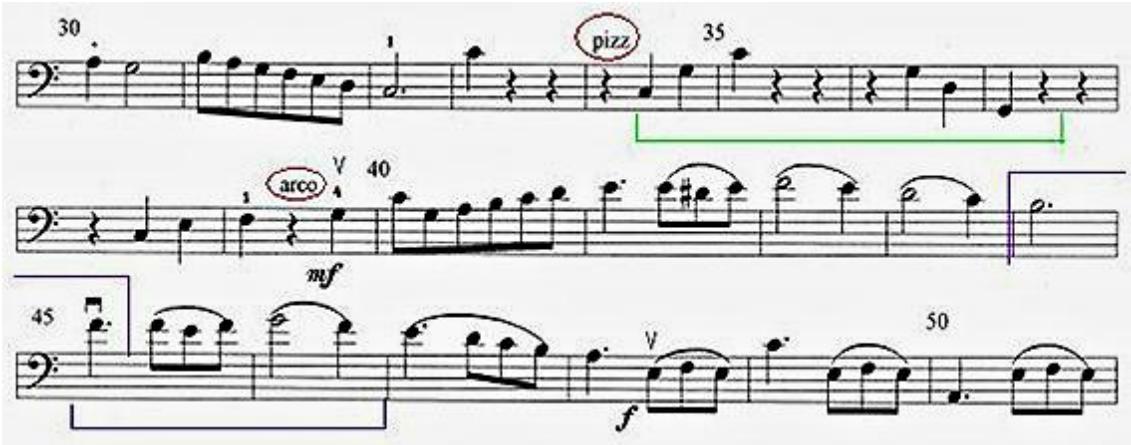


Figura 9: *Valsa da Preguiça*: última peça entre os arranjos das Melodias da Cecília, do compasso 30 ao 50.

A Sonatina (1975) e o Concertino (1978) são as duas primeiras peças para contrabaixo de Mahle de nível intermediário. Elas são bastante parecidas do ponto de vista da técnica da adequação e da linguagem. Nelas ocorre o uso de harmônicos, cordas duplas, ritmos sincopados, arpejos em quiáteras, bem como o uso da escrita modal e a tessitura orquestral (ARZOLLA, 1996, p. 38).

Contrabaixo

Sonatina (1975)
para Contrabaixo e Piano

E. Mahle

Allegro

Figura 10: Sonatina (1975), início da peça até o compasso 17, sem indicação de tonalidade (armadura).

O uso de sons harmônicos na Sonatina (1975) é um bom exemplo do conhecimento idiomático que o compositor possui sobre o contrabaixo; eles estão escritos na primeira oitava e auxiliam sua execução técnica, além de proporcionar um bom rendimento sonoro (FIG. 11).



Figura 11: Sonatina (1975), harmônicos na primeira oitava do compasso 46 ao 51.

O segundo ponto se refere aos arpejos que, apesar de estarem em andamento rápido, são escritos para a mesma posição, possibilitando uma boa execução do trecho (FIG. 12).

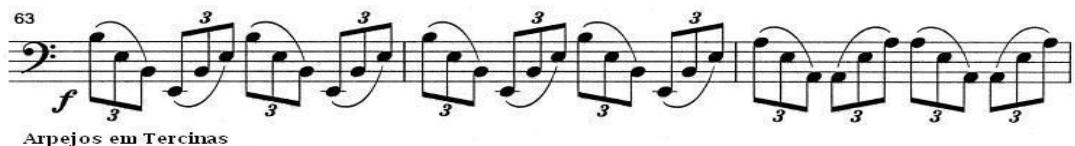


Figura 12: Sonatina (1975), arpejos na primeira posição do contrabaixo do compasso 63 ao 65.

Finalmente, o uso de cordas duplas sempre conservando uma delas como nota pedal. No exemplo abaixo (FIG 13) a nota Lá, além de cumprir esta função, serve como referência para a afinação.



Figura 13: Sonatina (1975), cordas duplas do compasso 108 ao 111.

CONCERTINO (1978)

para Contrabaixo

E. Mahle

Allegro moderato

solo

15

The score consists of two staves. The top staff begins with a dynamic of *f*. The bottom staff begins with a dynamic of *mf* and a tempo marking of $\geq \text{II}$. Both staves feature a syncopated eighth-note pattern.

Figura 14: Concertino (1978), inicio da partitura do contrabaixo com ritmo sincopado

No Concertino (1978) para contrabaixo e orquestra, não houve muitas novidades quanto a aspectos técnicos; o que o diferencia das outras obras é o fato dela ser a primeira

peça para o instrumento como solista frente a um grupo (a mesma foi também transcrita para contrabaixo e piano pelo compositor).

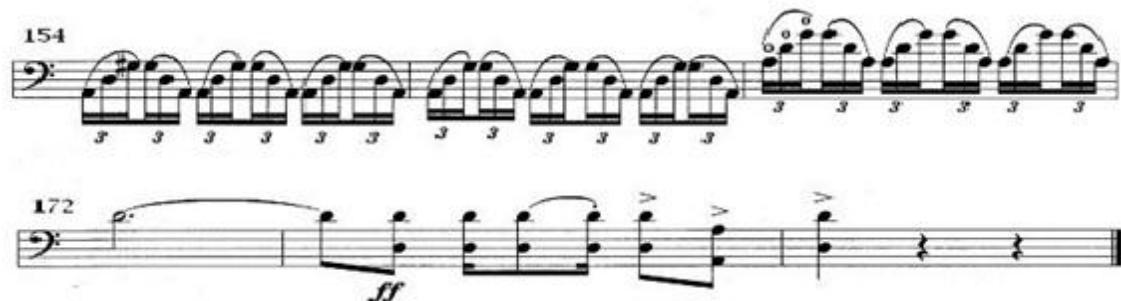


Figura 15: Concertino (1978), arpejos em tercinas do compasso 154 ao 156, e cordas duplas do compasso 173 e 174.

O próximo “salto técnico” se dá no Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra. Nesta peça o compositor utiliza pela primeira vez a afinação *solista* para o contrabaixo; ocorre uma marcante ampliação do uso da tessitura, a presença de glissandos, de harmônicos naturais e artificiais, além de efeitos especiais tais como o de imitação da rabeca nordestina ou o uso de pizzicatos imitando o violão seresteiro.²²

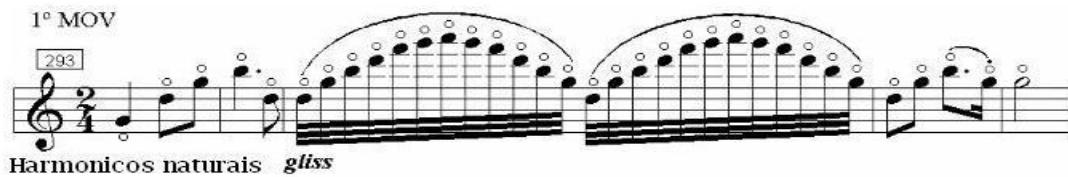


Figura 16: Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra, 1º movimento, utilização de harmônicos naturais em glissandos.

Fonte: ARZOLLA, 1996.



Figura 17: Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra, 1º movimento, utilização de harmônicos artificiais.

Fonte: ARZOLLA, 1996

²² Para melhor entendimento ler ARZOLLA, 1996.



Figura 18: Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra, 3º mov. pizzicatos.
Fonte: ARZOLLA, 1996

O Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra influenciou diretamente o Quarteto 1995 para contrabaixos, pois proporcionou ao compositor o alicerce fundamental quanto ao aspecto idiomático do instrumento. Entretanto não podemos deixar de enfatizar que as apostilas teóricas e as outras peças para contrabaixo mencionadas nesta parte do trabalho, serviram principalmente para entender o material utilizado pelo compositor em suas peças para o contrabaixo. Sendo assim, podemos dar continuidade à próxima etapa, onde iniciaremos a análise dos elementos musicais relacionados à estrutura do Quarteto 1995.

CAPÍTULO 3: Quarteto 1995 para contrabaixos

3.1 Contextualização

O Quarteto 1995 para contrabaixos foi dedicada aos contrabaixistas Antonio Arzolla, Fausto Borém, Sandor Molnar Jr. e Sandrino Santoro²³. Sua primeira apresentação ocorreu em outubro de 1995, no concerto do XVIII Panorama da Música Brasileira Atual, na Escola de Música da UFRJ. O Quarteto foi reapresentado no 43º aniversário da Escola de Música de Piracicaba, em março de 1996, cujo principal objetivo foi homenagear o trabalho de Mahle como educador através de seu repertório para contrabaixo.

Encontramos no desenvolver da pesquisa dois autores que escreveram sobre o Quarteto 1995 e sua estrutura. O primeiro deles foi Antônio Arzolla que, na sua dissertação, enaltece a qualidade idiomática da escrita do compositor, destacando a exploração do potencial expressivo do instrumento através do uso de harmônicos, tremolos e pizzicatos, além do uso sistemático da técnica do *capotasto*²⁴. A segunda autora foi Sônia Ray, que no seu artigo sobre a peça, chama atenção para a presença de elementos da “modalidade mahleana” e do ritmo sincopado entendido como influência do folclore brasileiro na peça (RAY, 1997, p. 42).

Mahle, no Quarteto 1995 propõem uma textura rica em timbres, utilizando toda a tessitura do contrabaixo e modos de articulação diversos, o que resulta em um colorido sonoro que permite ao ouvinte entender claramente a divisão das vozes, mesmo em se tratando de quatro instrumentos iguais.

O Quarteto 1995 foi escrito para afinação de orquestra mas, na sua primeira apresentação, por se tratar de um evento com outras peças no programa em afinação solista,

²³ Os quatro contrabaixistas citados são referência a prática do instrumento no Brasil. Sandrino Santoro é mestre pela UFRJ e tocou na Orquestra Sinfônica Nacional e na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Como professor de contrabaixo, trabalhou na Escola de Música da UFRJ, Uni-Rio e na Escola de Música Villa-Lobos formando vários contrabaixistas conceituados; Antonio Arzolla, (ex-aluno de Santoro) é titulado Mestre pela Uni-Rio, onde se tornou professor. Exerceu o cargo de chefe de naipe na Orquestra Sinfônica Brasileira e atualmente, além de professor de contrabaixo da Uni-Rio, é músico da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro; Fausto Borém é professor e pesquisador da Universidade Federal de Minas Gerais, concluiu o Doutorado na University of Georgia, EUA. Desde a década de 90, tem representado o Brasil nos principais eventos nacionais e internacionais relacionado à prática e pesquisa do contrabaixo; Sandor Molnar Jr. nasceu na Hungria e após sua vinda para o Brasil, teve uma carreira importante em São Paulo. Exerceu o cargo de chefe de naipe dos contrabaixos na Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e também foi professor da Escola Municipal de Música. Seus principais alunos foram Antônio Arzolla, Nilton Wood, Jorge Pescara, Luis Felipe Klein e Anselmo Ubiratan.

²⁴ Uso do polegar esquerdo, a partir da 2ª metade da corda.

com acompanhamento de piano e outros instrumentos, os quatro contrabaixos tocaram em afinação solista.²⁵

3.2 Aspectos Analíticos

Quando decidimos analisar a estrutura do Quarteto 1995, pensamos primeiramente em quais seriam os aspectos abordados. Depois de estudar sobre o compositor e suas ideias, optamos falar sobre a forma da peça, as combinações de modos presentes na mesma e suas variações motívicas. Utilizamos o livro de Arnold Schoenberg, *Fundamentos da Composição Musical* (1991) e os esquemas de análise formal do musicólogo William E. Caplin do livro *Musical Form, Forms Formenlehre* (2009), para auxiliar na identificação da forma, do material motívico e dos temas abordados durante toda a peça.

3.3 Estrutura formal

O termo *forma* é utilizado para identificar a estrutura na música e como suas ideias estão organizadas. A “forma binária”, “forma ternária” ou “forma rondó” são alguns dos exemplos de como são denominadas essas organizações. Tem a função de desenvolver através da organização dessas partes, um discurso coerente na música, porém, vale ressaltar que os números das partes não denominam exatamente o tamanho da peça, podendo uma peça curta possuir a mesma quantidade de seções que uma peça longa (SHOENBERG, 1996, p. 28).

O Quarteto 1995 para contrabaixos de Mahle apresenta formas ternárias em seus três movimentos: *moderato*, *andante* e *allegro*.

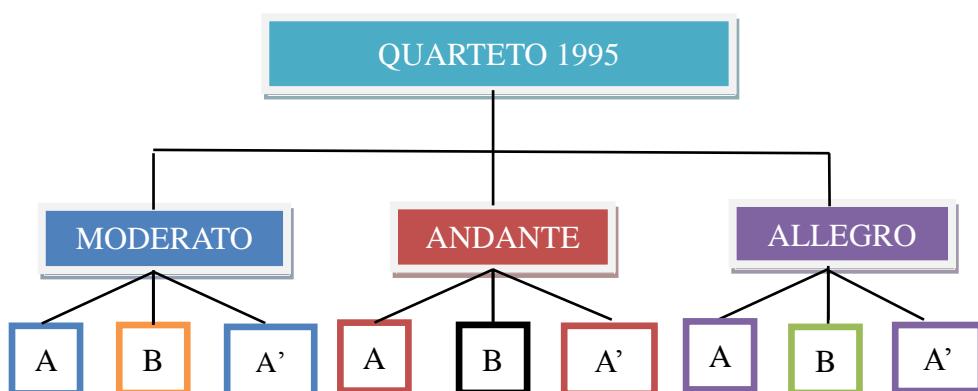


Gráfico 1: Forma Geral do Quarteto 1995

²⁵ Dados coletados a partir de entrevistas com Antônio Arzolla e Ernst Mahle sobre afinação solista e orquestra no Quarteto 1995, 2013.

Como o quarteto apresenta uma forma ternária, acreditamos ser importante uma breve explicação sobre essa forma e sua estrutura. Ela é constituída por três seções, sendo que a última se apresenta como uma repetição da primeira; por esse motivo ela também pode ser chamada de **A-B-A**. A primeira seção apresenta uma ideia proposta pelo compositor, a segunda, por sua vez, é o contraste, geralmente em outra tonalidade. A última seção, apesar de se tratar de uma repetição da primeira seção, tem a função específica de encerrar a ideia proposta no inicio da música e, por isto, quase sempre ocorre com alguma variação; daí chamá-la de A'.

Uma porcentagem esmagadora de formas musicais é composta estruturalmente de três partes. A terceira parte é, por sua vez, a repetição exata da primeira, mas frequentemente aparece sob a forma de uma repetição modificada (SCHOENBERG, 1996, p. 151).

Os movimentos dentro da forma geral do Quarteto tem o padrão tradicional rápido-lento-rápido. O ponto chave dessa estrutura está no princípio de relaxamento e tensão, que é empregada simbolicamente por Mahle através do uso do tritono entre os temas ou seções, como veremos adiante. O primeiro movimento assemelha-se a forma-sonata, o segundo movimento é uma forma ternária simples, sendo que a seção B, contrastante, ao invés de trazer um tema novo, realiza uma elaboração da seção A. O último movimento é um tipo de *fugato*²⁶, mas sua organização possui também três seções, como veremos adiante.

²⁶ Denominamos o último movimento como um fugato pois o mesmo não segue os padrões composticionais de uma fuga. (KENNAN, 1999, p. 246)

3.3.1. Primeiro Movimento

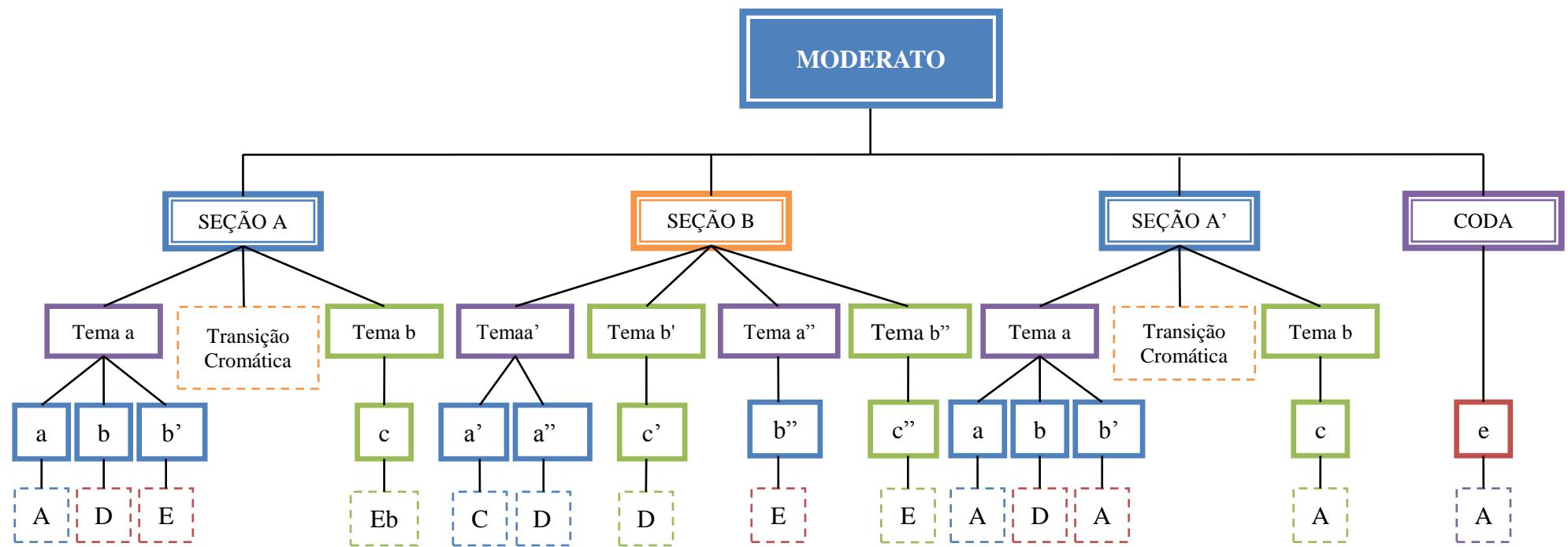


Gráfico 2: Estrutura do primeiro movimento

O movimento possui uma estrutura que se assemelha a da forma-sonata: apresenta na **seção A** (Exposição) dois grupos temáticos contrastantes que são divididos por uma transição. O **Tema A** é formado por três subseções caracterizadas respectivamente pelos seguintes modos: frígio-dórico²⁷ em Lá, frígio em Ré e frígio em Mi. A transição é caracterizada por um cromatismo e o **Tema B** está sob o modo lídio-mixolídio (ou dórico) em Mi bemol. Entre o **Tema A e B** ocorre uma transposição de tritono (Lá – Mi bemol) no que diz respeito às suas *finalae*, podendo o **Tema B** ser entendido como uma seção que é “resolvida” no retorno ao **Tema A**.

Na **seção B** (Desenvolvimento) o **Tema A** passa por um processo de contração: este contém menos compassos a cada repetição. A sua primeira subseção é repetida duas vezes, no modo frígio-dórico em Dó e frígio-dórico em Ré, durante a segunda repetição o **Tema B** no modo lídio-dórico em Ré interrompe sua finalização. Após o término do **Tema B**, reaparece a segunda subseção do **Tema A**, frígio em Mi e em seguida, ressurge o **Tema B** na combinação frígio-jônio-eólio em Mi, que é finalizado com uma ponte modulatória em tons inteiros.

A **Seção A'**(Recapitulação) é uma repetição da **seção A** com o **Tema A** frígio-dórico em Lá e o **Tema B** lídio-mixolídio (dórico) em Lá, essa modulação resolve a dissonância do tritono ocorrida na primeira seção. A **Coda** está nos últimos quatro compassos e enfatiza o principal modo (frígio-dórico em Lá) do movimento. O esquema abaixo ilustra a divisão das seções relevando-as quanto a sua dimensão contada por compassos.

Seção A

Tema A	Tema B
_____._____.	_____

[Lá] [Ré] [Mi] [crom.] [Mib]
(1-4) (5-10) (11-15) (16-21) (22-29)

Seção B

(Seção de “desenvolvimento”)

Tema A' Tema B' Tema A''Tema B''

_____._____.	_____.	_____.	_____.	_____
[Dó] [Ré] [Ré]	[Mi]	[Mi]		Ponte (tons inteiros)

(30-33)(34-35)(36-41) (42-46) (47-54) (55-56)

²⁷ Combinação de tetracordas de modos distintos (ver tópico 3.4 MODOS MAHLEANOS, p. 40).

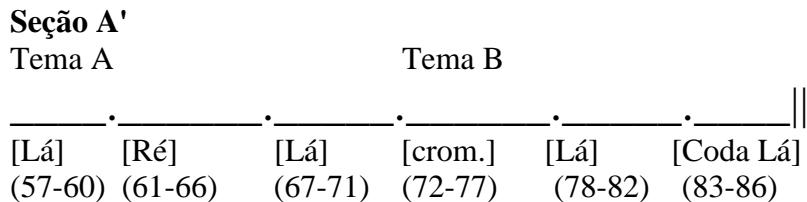


Gráfico 3: Esquema dimensional do primeiro movimento

3.3.2 Segundo Movimento

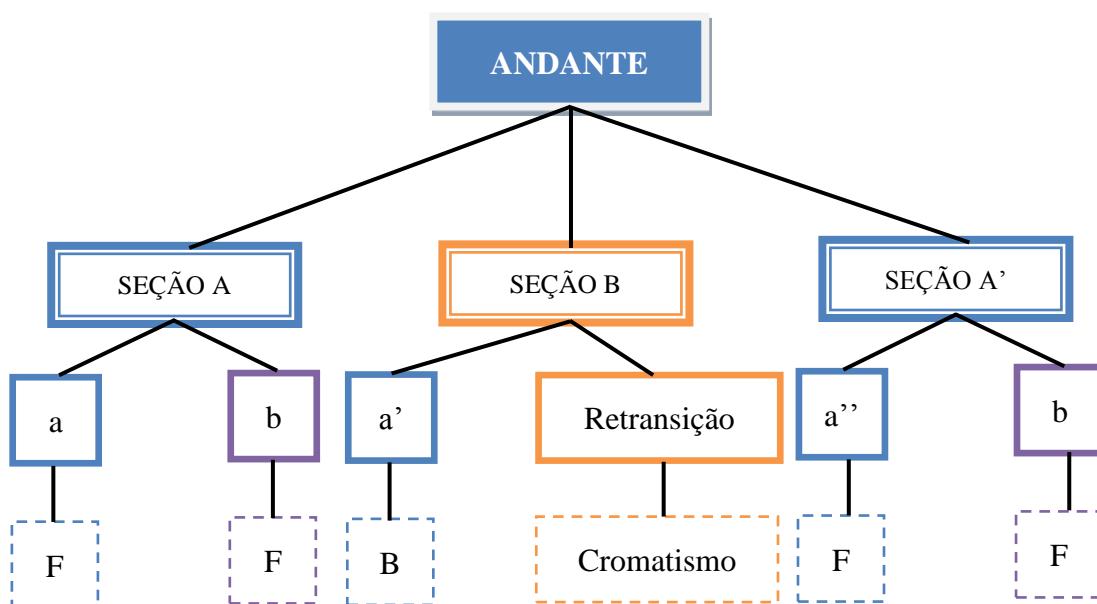
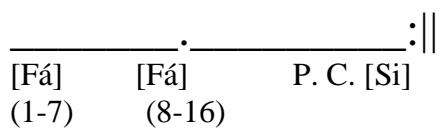


Gráfico 4: Estrutura do segundo movimento

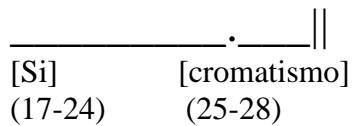
É um movimento de curta duração na forma-ternária com dois temas. A **seção A** está no modo lídio-mixolídio em Fá, o **Tema A** é uma melodia acompanhada por três vozes e o **Tema B** representa a quebra dessa hierarquia, com um ponto cadencial no modo lídio-mixolídio em Si (o modo da **seção B**). A segunda seção é formada por uma elaboração do **Tema A** sucedida por uma retransição, para a *finalis* em Fá, em cromatismo com ritmo igual. Ocorre, assim como no primeiro movimento, uma relação de tritono entre a *finalis* da **seção A** e **B**. A última seção tem o acompanhamento do **Tema A** modificado e o **Tema B** é modulado para lídio-mixolídio em Fá.

Seção A

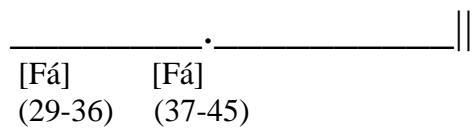
Tema A Tema B

**Seção B**

Tema A' Retransição (cromatismo, ritmo igual e movimento contrário)

**Seção A'**

Tema A''Tema B

**Gráfico 5:** Esquema dimensional do Segundo Movimento

3.3.3 Terceiro Movimento

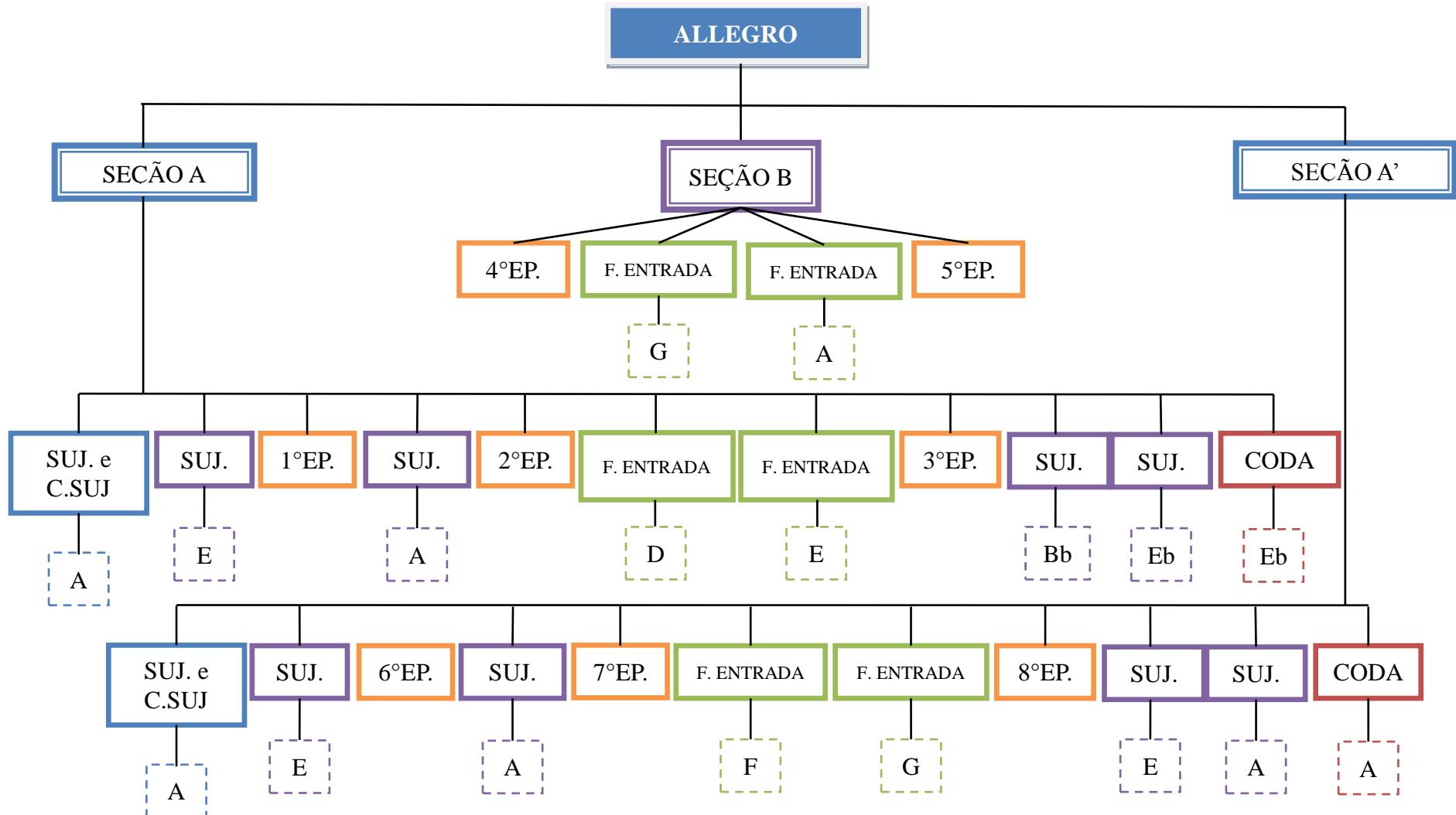


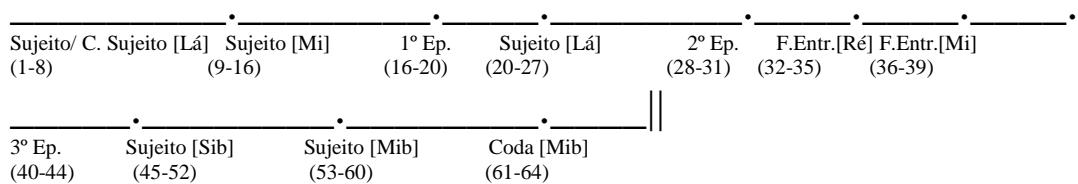
Gráfico 6: Estrutura do terceiro movimento

O terceiro movimento do Quarteto 1995 é em estilo fugato e apresenta duas melodias no início. Possui um sujeito e dois contra-sujeitos.²⁸, um que acompanha a primeira entrada do sujeito e outro que acompanha a sua resposta, porém apenas o sujeito e o “contra-sujeito da resposta” tem relevância enquanto elementos estruturantes na peça. Apesar do contra-sujeito soar como um segundo sujeito, ele não é tratado como tal no decorrer do movimento, aparecendo apenas duas vezes: uma no início do movimento e outra na retomada do sujeito em A'.

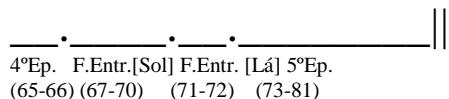
O destaque para a estrutura deste fugato é a sua divisão em três seções. O critério usado para determinar a forma nestes termos foi a repetição literal da exposição da fuga na seção A'. A seção B, por sua vez, se caracteriza por falsas entradas e episódios²⁹.

O sujeito (2º contrabaixo) é executado dezesseis vezes durante todo o movimento, sete vezes na seção A, na qual duas delas são falsas entradas, duas na seção B (central ou transitória), como falsas entradas e novamente sete vezes na seção A' semelhante à primeira seção. Os episódios e a coda são distribuídos da mesma maneira na primeira e última seção. A exposição fugal da terceira seção é idêntico ao da primeira. A diferença entre elas reside na sua “resolução” do tritono entre a *finalis* de Lá e Mi bemol; isto nos remete ao procedimento de “conciliação tonal” típico da Forma sonata.

Seção A (Exposição)



Seção B (Central ou transitória)



²⁸ Quando duas melodias são apresentadas no inicio de uma fuga, ela também pode ser chamada de Fuga Dupla. Sendo que ambas devem ter relevância quanto ao material estruturante. (KENNAN, 1999, p. 240).

²⁹ Falsa entrada é definida como entradas do sujeito que não finalizadas. Episódio são sessões intermediárias nas quais não ocorrem entradas medianas do sujeito, caracterizadas, via de regra, por sequenciamento de material motivico pertencente ao sujeito ou do contra sujeito.

Seção A' (Reexposição)

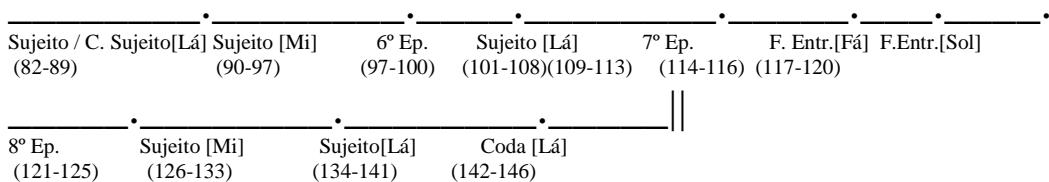


Gráfico 7: Esquema dimensional do terceiro movimento

3.4 Modos Mahleanos

Entendemos por “modos mahleanos”, no presente trabalho, a recombinação de tetracordes de modos eclesiásticos, gerando casos híbridos tais como: frígio-dórico, mixolidio-lídio, etc.

Quando conversamos com o compositor sobre a estruturação do Quarteto 1995 para contrabaixos, este nos afirmou que a peça é composta a partir de tal procedimento, enfatizando os modos *frígio-dórico* e *lídio-mixolídio*³⁰, além do uso de muito cromatismo. Os modos variam de uma parte da peça para outra, mantendo-se sempre nas quatro vozes.

Os “modos mahleanos” são formados a partir de modos eclesiásticos (com o acréscimo de uma oitava em relação à primeira nota) e consistem da combinação do primeiro tetracorde de um, com o segundo tetracorde do outro (FIG. 19).

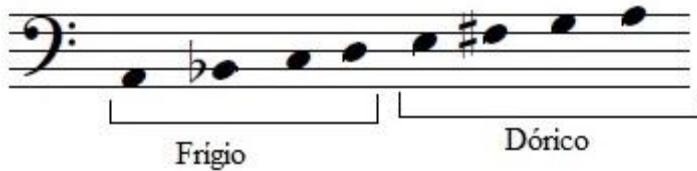


Figura 19: combinação dos modos em Lá

Assim, o modo frígio-dórico, por exemplo, se constitui do primeiro tetracorde do modo frígio com o segundo tetracorde do modo dórico.

No Quarteto, porém, o uso de tais combinações não é estrito. Ocorrem várias ambiguidades, principalmente por conta do cromatismo livre praticado pelo compositor. Assim, nós interpretamos os modos levando em consideração as notas mais proeminentes de cada trecho da música.

³⁰ Mahle, entrevista 2013.

Trataremos dos modos utilizados em cada movimento separadamente em suas respectivas seções para entender como estão distribuídos em todo o quarteto. Construímos a tabela abaixo (Tabela 1) a partir de tais indicações.

3.4.1 Materiais melódico-harmônicos do Primeiro movimento (Moderato)

A tabela abaixo apresenta os pontos da peça onde ocorrem os respectivos modos. No 1º movimento são utilizadas, predominantemente, combinações dos modos eclesiáticos frígio, lídio e dórico. Os modos dórico e mixolídio possuem o mesmo segundo tetracorde e isso se caracteriza às vezes como fator de ambiguidade pois o modo mixolídio possui em comum com o lídio o primeiro tetracorde. Assim, temos que o modo lídio-dórico é idêntico ao mixolídio. Usamos nesses casos, como fator de desambiguação, a sugestão colhida a partir da entrevista com Mahle de que se trataria de um lídio-dórico. Esses modos estão presentes no **Tema A**, **Tema B** e suas respectivas repetições da **seção B** e **A'** do primeiro movimento do Quarteto 1995.

Na **seção B**, entre os compassos 47 e 54, ocorre uma combinação tripla de modos eclesiáticos no Tema B: trata-se de um modo frígio-jônio-eólio (Fig. 20), que se caracteriza pela presença de intervalos específicos de cada modo, a saber, respectivamente a 2ª menor, a 3ª maior e a 6ª menor.

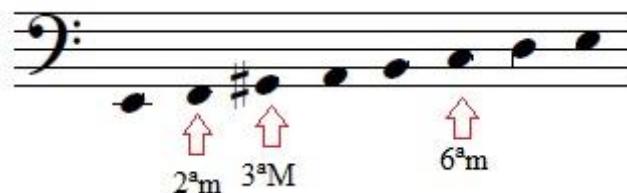


Figura 20: Modo frígio, jônio e eólio em Mi

Tabela 1 - Aplicação dos modos no primeiro movimento

Lá frígio-dórico
Compassos: 1-4/
57-60 e CODA



Ré frígio
Compassos: 5-10/
61-66



Mi frígio

Compassos: 11-15

**Mi bemol lídio-dórico (mixolídio)**

Compassos: 22-19

**Dó frígio-dórico**

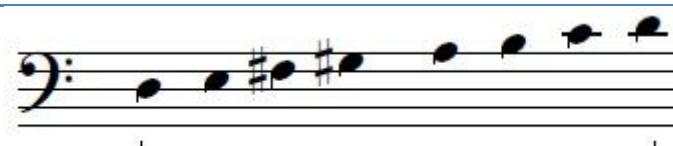
Compassos: 30-33

**Ré frígio-dórico**

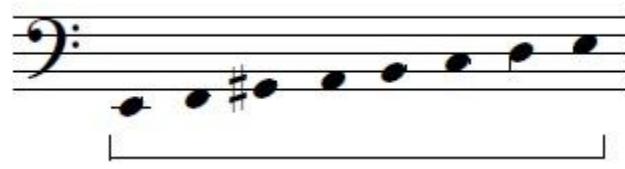
Compassos: 34-35

**Ré lídio-dórico**

Compassos: 36-41

**Mi frígio-jônio-****eólio**

Compassos: 47-54

**Lá lídio-dórico**

(mixolídio)

Compassos: 78-82

**3.4.2 Materiais melódico-harmônicos do Segundo movimento (Andante)**

Neste movimento, o cromatismo é mais explorado que o primeiro movimento, porém encontramos nas suas duas seções a predominância do modo lídio-mixolídio (dórico), levando em consideração os respectivos intervalos característicos desse modo para a organização das seções.

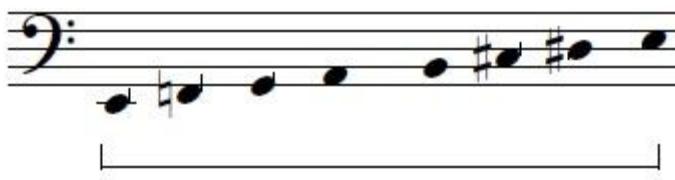
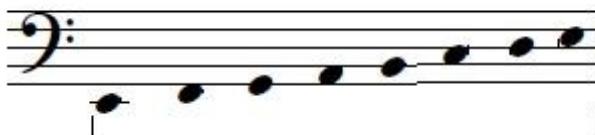
Tabela 2 - Aplicação dos modos no segundo movimento

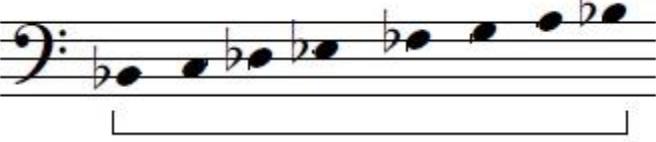
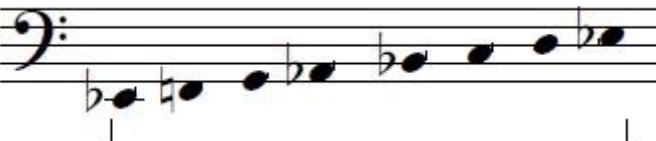
Fá lídio-mixolídio (dórico) Compassos: 1-16/29-45	
Si lídio-mixolídio (dórico) Compassos: 17-24	

3.4.3 Materiais melódico-harmônicos do Terceiro movimento (Allegro)

No último movimento, além dos modos anteriores, Mahle também enfatiza os modos frígio-jônio, jônio e eólio. Estes últimos estão mais presentes no final da **seção A'** durante as duas últimas entradas do sujeito, em jônio, e nas duas entradas do contra-sujeito (**seção A** e **A'**) em eólio.

Tabela 3 - Aplicação dos modos no terceiro movimento

Lá frígio-dórico Sujeito I Entrada: 1^a	
Mi frígio-jônio (maior) Sujeito I Entradas: 2^a e 11^a	
Ré frígio-jônio (maior) Sujeito I Entrada: 4^a	
Mi frígio Sujeito I Entrada: 5^a	

Si bemol dórico Sujeito I Entrada: 6 ^a	
Mib jônio Sujeito I Entradas: 7 ^a e codetta	
Sol frígio Sujeito I(Falsa Entrada) Entradas: 8 ^a	
Fá dórico Sujeito I(Falsa Entrada) Entrada: 13 ^a	
Sol dórico Sujeito I(Falsa Entrada) Entrada: 14 ^a	
Mi jônio Sujeito I Entrada: 15 ^a	
La jônio Sujeito I Entradas: 16 ^a e coda	
La eólio Contra-sujeito I Entradas: 1 ^a e 2 ^a	

3.5. Motivos

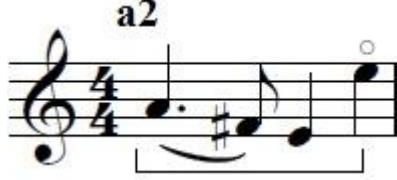
O Quarteto é uma composição motívica, onde Mahle apresenta no inicio de cada movimento alguns motivos que são desenvolvidos de várias maneiras. O motivo é uma sucessão de notas expressas em uma melodia, geralmente aparecendo de forma marcante no inicio da peça. Ele é gerado a partir da combinação dos aspectos melódico, rítmicos e harmônicos.

Nessa parte do trabalho optamos por ilustrar os motivos de cada movimento, escolhendo até cinco variações, tendo em vista que o nosso objetivo é de subsidiar o interprete no entendimento da estrutura do quarteto e não de explicar todo o processo de variação dos motivos apresentados. Eles estarão em ordem alfabética e suas variações em ordem numérica. À direita estão os exemplos musicais e na esquerda a ordem que acabamos de explicar, como também o número dos compassos da sua primeira aparição e as suas características.

3.5.1 Motivos do primeiro movimento (Moderato)

O motivo **a** e **b** são os principais materiais explorados durante o primeiro movimento. Essas referências estão ligadas a figura rítmica de semínima pontuada com colcheia do motivo **a**, e a relação intervalar de 2ª recorrente de sua estrutura do motivo **b**. O motivo **c** e o motivo **d**, embora tenham afinidade intervalar com o motivo **b**, possuem sua própria estrutura e são variados da mesma maneira como ocorre com os motivos principais. Todos os motivos do primeiro movimento são introduzidos já no **Tema A** e no **Tema B** eles são variados.

Tabela 4 – Motivo ‘a’ do primeiro movimento (Moderato)

Motivo a Compasso: 1	Motivo a 
Variação a1 Compasso: 1 transposição	
Variação a2 Compasso: 2 inversão da primeira parte com salto de oitava na última nota	
Variação a3 Compasso: 6 compressão da segunda parte.	

Variação a5
Compasso: 11-12
fragmentação e
sequenciamento



Variação a6
Compasso: 35
Acréscimo de
ornamentação.



Tabela 5 - Motivo ‘b’ do primeiro movimento (Moderato)

Motivo b
Compasso: 1



Variação b2
Compasso: 1
transposição, ampliação
de âmbito intervalar



Variação b2
Compasso: 2
diminuição



Variação b3
Compasso: 13
inversão



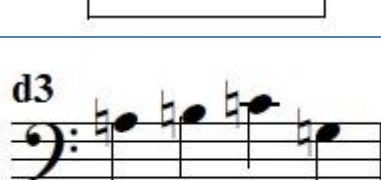
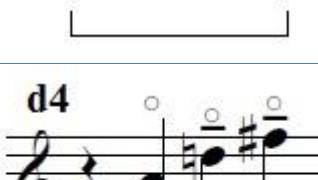
Variação b4
Compasso: 17
Inversão, aumentação,
diminuição



Tabela 6 - Motivo 'c' do primeiro movimento (Moderato)

Motivo c Compasso: 3	Motivo c 
Variação c1 Compasso: 6 inversão.	

Tabela 7 - Motivo 'd' do primeiro movimento (Moderato)

Motivo d Compasso: 3	Motivo d 
Variação d1 Compasso: 5 alteração intervalar	
Variação d2 Compasso: 16 repetição da primeira nota, alteração intervalar	
Variação d3 Compasso: 18 inversão	
Variação d4 Compasso: 37 alteração intervalar	

Variação d5
Compasso: 49
diminuição.



3.5.2 Motivos do segundo movimento (Andante)

Nesse movimento os motivos possuem algum parentesco, seja ele intervalar ou rítmico, com os motivos do primeiro movimento. O **motivo a** mantém o intervalo característico do **motivo b** do primeiro movimento. Já o **motivo b** é um arpejo que mantém a relação rítmica do **motivo a** do primeiro movimento, (nota pontuada seguida de uma curta). O **motivo c** é uma das variações do **motivo c** do primeiro movimento, (uma colcheia ligada a quatro semicolcheias, precedida por pausas). Os quatro motivos do segundo movimento são introduzidos no inicio da **seção A**. O **motivo a** surge como acompanhamento do **motivo b** e o **motivo c** aparece no compasso 5 na terceira voz, esse ultimo motivo é pouco repetido durante todo o movimento. Na **seção B** podemos destacar a repetição do **motivo a** na retransição em cromatismo para a seção **A'**.

Tabela 8 - Motivo 'a' do segundo movimento (Andante)

Motivo a
Compasso: 1



Variação a1
Compasso: 2
com passagem
acentuada



Variação a2
Compasso: 10
parte b antes da
parte a



Tabela 9 - Motivo ‘b’ do segundo movimento (Andante)

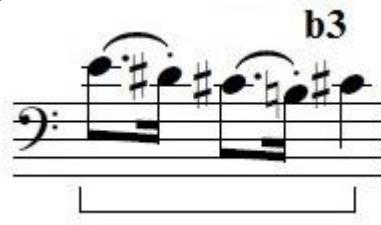
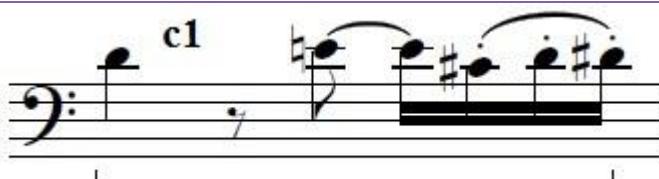
Motivo b Compasso: 1	Motivo b 
Variação b1 Compasso: 4 aumentação, diminuição	
Variação b2 Compasso: 7 alteração intervalar, sequenciamento	
Variação b3 Compasso: 9 inversão, alteração intervalar	

Tabela 10 - Motivo ‘c’ do segundo movimento (Andante)

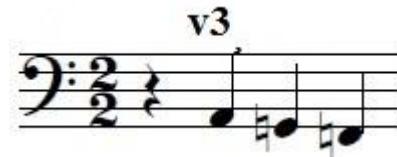
Motivo c Compasso: 5	Motivo c 
Variação c1 Compasso: 8 Transposição	

Variação c2**Compasso: 33****Acréscimo de notas de passagem cromáticas****Variação c3****Compasso: 40****Aumentação**

3.5.3 Variações motívicas no terceiro movimento (Allegro)

Tal como as fugas de Bach, o sujeito e o contra-sujeito, neste movimento, fornecem praticamente todo o material motívico da peça. Outro fator de interesse aqui é que, tal qual ocorreu no segundo movimento, os temas do fugato são variações dos temas do primeiro movimento do Quarteto: o motivo principal do tema A, no primeiro compasso do Allegro, pode ser analisado como uma combinação da diminuição do **motivo b** e a alteração do ritmo do **motivo a**; o terceiro compasso é um arpejo seguido por cromatismo, elementos similares aos usados nas variações da **seção B** (1º movimento); o quarto compasso por sua vez é uma semibreve precedida de semitom, da mesma forma que aconteceu no inicio do **Tema A** (1º movimento); no quinto compasso ocorre a repetição do intervalo do **motivo b**; no sexto compasso surge novamente a escala de tons inteiros ocorrida no final da **seção B** (1º movimento); no sétimo compasso ocorre a repetição do **motivo a** e no oitavo compasso ocorre uma escala em cromatismo similar a uma das articulações do **Tema B** (1º movimento). Resumindo: os **motivos a e b** do Moderato são importantes fatores de estruturação temática da peça como um todo.

Tabela 11 - Variações motívicas do terceiro movimento (allegro)

Sujeito Compasso: 1 Combinação Motivo a e b 1º Movimento.	 <p style="text-align: center;">V1</p>
Sujeito Compasso: 5 Variação do motivo b 1º movimento.	 <p style="text-align: center;">v2</p>
Contra-sujeito I Compasso: 1 Motivo d 1º movimento.	 <p style="text-align: center;">v3</p>
Contra-sujeito I Compasso: 5 Variação do motivo a 1º movimento.	 <p style="text-align: center;">v4</p>
Contra-sujeito I Compasso: 6 Variação do motivo a 1º movimento.	 <p style="text-align: center;">v5</p>
Contra-sujeito II Compasso: 11 Variação do motivo a 1º movimento.	 <p style="text-align: center;">v6</p>

CAPÍTULO 4: Considerações para a performance

4.1 Aspectos gerais

A função da análise interpretativa é de permitir a aproximação com a obra musical, ampliando as possibilidades de compreensão e execução. Ela é considerada o estudo detalhado da partitura, que busca entendê-la em função de um contexto de modo a executá-la de forma coerente. (RINK, 2007, p. 27)

Para falarmos sobre os aspectos interpretativos do Quarteto 1995, sentimos dificuldade em discutir os problemas técnicos em abstrato, pois percebemos que estes estão mutuamente implicados, Mahle durante aproximadamente 20 anos, enquanto foi aluno de Koellreutter, tocou contrabaixo e ensinou o instrumento pela eventual ausência de professores na EMP.

Mahle já tinha tido um contato de mais de duas décadas com o contrabaixo, pois, quando ainda estudava com Koellreuter, este montara uma orquestra de cordas para, entre outras atividades, experimentar as composições do grupo, e cabia a ele tocar o instrumento. (ARZOLLA, 1996, p. 36)

Devido à intimidade do compositor com o instrumento e sua consequente escrita de um idiomatismo bem resolvido, discutir dedilhado sem fazer referência, por exemplo, a afinação ou a dinâmica, sem fazer referência ao timbre, mostrou-se uma empreitada difícil. No entanto, dividimos cada elemento musical em tópicos para facilitar o entendimento sobre os materiais abordados na peça.

O *Quarteto 1995 para contrabaixos* é uma peça que apresenta de forma marcante a escrita idiomática de Mahle para o contrabaixo. Para sua execução é necessário o conhecimento de alguns elementos importantes. Primeiramente, o entendimento da sua estrutura, andamento, fraseologia (motivos) e material melódico-harmônico. Estes elementos estão relacionados à estrutura geral da peça e seu conhecimento auxilia na sua interpretação.

Além dos elementos estruturais, há questões técnicas interpretativas, tais como dedilhado, arcadas, articulação, dinâmica e uso do capotasto, que exigem do contrabaixista o domínio dos mecanismos do instrumento. Como estamos lidando com quatro instrumentos iguais, tal conhecimento é fundamental, pois é através dele, que conseguiremos equilibrar e/ou matizar a sonoridade entre os quatro contrabaixos, diferenciando-os quando conveniente.

Embora seja necessário o conhecimento dos elementos citados, o quarteto não exige adaptações técnicas especiais, como por exemplo, tocar notas com o arco após o cavalete, ou percutir diretamente no instrumento. Assim, a peça requer o conhecimento dos elementos

tradicionais da música e a técnica ensinada nos métodos convencionais de contrabaixo, facilitando, entre outras coisas, a escolha do dedilhado durante toda a peça.

Neste capítulo discutiremos alguns elementos técnico-interpretativos no intuito de auxiliar na interpretação da peça, destacando alguns trechos em especial que foram essenciais durante a sua montagem e interpretação.

4.2 Dedilhado

Mahle é um compositor funcional, conhecido principalmente por dedicar suas peças para os alunos e professores da EMP. Este contato íntimo entre o compositor e intérprete permite a oportunidade de prescindir da fixação dos dedilhados, já que toda a sua organização se dá através da oralidade³¹. Como a peça está organizada de uma forma muito objetiva, o dedilhado escolhido pelo intérprete pode ser, por exemplo, com as frases executadas sem mudança de corda ou posição o máximo possível.

As frases, em sua maioria, progridem por graus conjuntos, ocorrendo poucos saltos de mais de duas posições e quando ocorrem, não são nunca dissonantes. Tomemos como exemplo, os dez primeiros compassos do tema A, do primeiro movimento. Nesta seção, os saltos não ultrapassam uma oitava. Além disso, para alguns saltos na região do capotasto, (FIG. 21) Mahle coloca uma pausa entre as notas, dando um tempo extra para a mudança de posição.



Figura 21: Compasso 4-5, 1º mov. 1º e 2º contrabaixo

No entanto, mesmo que Mahle se abstinha de um modo geral na escolha do dedilhado, para facilitar a execução da melodia do 1º contrabaixo no segundo compasso do 1º movimento (FIG. 22), ele indica a opção entre executar o harmônico natural ou sua respectiva nota real; mesmo sendo possível a execução da nota na corda sol, ele escreve o harmônico na corda Lá. Sendo assim, para conseguirmos fazer soar a nota exigida, no caso Mi4, a opção que encontramos foi de tocar o falso harmônico com o dedo 3 na corda Lá.

³¹ Nos referimos exclusivamente ao repertório para contrabaixo de Mahle.



Figura 22: Compassos 1-2, 1º contrabaixo.

O próximo exemplo especial de dedilhado está no compasso 73 do 1º contrabaixo, mas especificamente na execução da nota Mib5. No contrabaixo convencional a última nota possível de execução dentro do âmbito do espelho é o Dó#5 na corda sol, entretanto, para obter mais nitidez nesta nota, já que esta ocorre para além do limite do espelho, utilizamos a técnica do *bending*, em que a corda é puxada ou tensionada para cima ou para baixo no intuito de alcançar uma nota a partir da outra. Neste caso, tencionamos ligeiramente a corda sol para a esquerda com o segundo dedo sobre o harmônico Ré5, para alcançar a nota Mib5.



Figura 23:Compasso 72-77, 1º contrabaixo com dedilhado.

Estes dois exemplos anteriores (FIG. 22 e FIG. 23), são casos que exigem do interprete um conhecimento avançado da técnica no contrabaixo para serem executados, mesmo o andamento do movimento sendo moderato. De um modo geral, o dedilhado segue o padrão do primeiro movimento, já que ocorrem na peça poucos saltos, entretanto, sua escolha influencia bastante no resultado sonoro. A escrita de Mahle permite que o dedilhado ocorra sempre em posições próximas com um mínimo de mudança de cordas; tal fato auxilia na busca por um equilíbrio sonoro entre os quatro contrabaixos.

4.3 Afinação

O contrabaixo é um instrumento não temperado, consequentemente isto exige do músico algumas estratégias para conseguir a afinação, um delas é a utilização de intervalos

justos entre os quatro contrabaixos: estes soam menos ásperos na região grave, servindo como ponto de apoio.³²

De acordo com Borém (2011, p. 2):

Nas situações de performance em recitais ou em concertos sinfônicos, tocar mais afinado está diretamente relacionado como a imagem do músico no seu meio profissional. Tocar mais afinado com o investimento de um número menor de horas de prática permite que o músico possa se concentrar em outras questões técnicas da performance como realização rítmica, das dinâmicas, das articulações, da sonoridade, dos timbres. O músico pode, também e principalmente, se sentir mais livre para se dedicar a questões musicais, como estilo, forma, flexibilização do andamento, interação com os outros instrumentos etc.

No quarteto a afinação é o elemento mais problemático da peça. Entretanto, Mahle ciente dessa dificuldade, além dos intervalos justos, também podemos perceber que o dedilhado é outro elemento auxiliador, por ser mantido, quase sempre, na mesma posição. Ambos funcionam como mecanismos para auxiliar a afinação, tendo em vista que lida-se com quatro instrumentos idênticos, de sonoridade grave e não temperados, o que dificulta sobremaneira a afinação do conjunto.

Existe também a possibilidade de escolher entre afinação *solista* ou *orquestra*. Essa opção é um elemento técnico característico do instrumento, que modifica a sonoridade do mesmo. Entretanto, a opção de afinação não está escrita na partitura; isso se deve, como dito anteriormente, à proximidade entre o compositor e seus intérpretes no ato de criação da obra. Tal versatilidade permite que a peça seja incluída no repertório de recitais de contrabaixo independentemente dos critérios de afinação gerais.

No nosso caso, quando iniciamos o processo de montagem da peça, testamos as duas afinações, e percebemos que, o principal fator que diferenciou uma da outra, foi em relação a projeção sonora, já que na afinação *solista*, o timbre do contrabaixo torna-se mais brilhantes que na *orquestra*, mas como no único registro desta música os quatro contrabaixos estão em afinação solista (evento em homenagem a Ernst Mahle), optamos pela outra, para assim somar à gravação existente.

Ainda falando sobre afinação, a introdução do Tema A, do 1º movimento ilustra o uso do intervalo de oitava entre o 1º e 4º contrabaixo, e o 2º e 3º contrabaixo, e quinta entre 3º e 4º contrabaixo como fator de estabilidade harmônica. A Fig.24 ilustra o modo como os mecanismos abordados acima são usados na obra.

³² Mahle, 2013, entrevista sobre o Quarteto 1995.

Moderato

Figura 24: 1º movimento, compassos 1-4. Uso de intervalos justos, dedilhado em mesma posição e saltos até uma oitava.

4.4 Tessitura

O contrabaixo, na estruturação do naipe das cordas, tem a função de fornecer a base harmônica da música, já que é necessário que pelo menos um instrumento se encarregue de fornecer a nota fundamental dos acordes bem como suas inversões. Pensando nessa questão, como tratar este fator em uma peça para quatro instrumentos idênticos e que, teoricamente, acumulariam a mesma função? A divisão da tessitura entre os quatro contrabaixos, neste caso, é o fator que permite a diferenciação entre eles.

No quarteto a tessitura do contrabaixo é explorada desde a nota mais grave até os harmônicos naturais no final do espelho. O 1º contrabaixo na maior parte da peça é tocado na posição do capotaste, apesar de, eventualmente, também explorar a região mais grave; o 2º contrabaixo segue o mesmo padrão de uso do capotaste, o 3º contrabaixo serve como voz intermediária, que pode tanto utilizar o capotaste, como também a primeira metade do espelho e, finalmente, o 4º contrabaixo figura como a voz mais grave, executando quase todas as notas pedais; tecnicamente falando, o contrabaixo 4, devido a sua função, pode ser considerado o mais fácil de ser tocado.

Um exemplo para entender a divisão da tessitura ocorre entre os compassos 25 e 28 do segundo movimento. Neste trecho, as notas mais agudas são respectivamente: SolB3- 4º

contrabaixo (compasso 25), Dó4 - 1º contrabaixo (compasso 27), Sib3 - 3º contrabaixo (compasso 25), e Lab4 - 2º contrabaixo (compasso 27).



Figura 25: 2º movimento, compassos 25-28.

A extensão da tessitura da peça como um todo é:

- 1º Contrabaixo: Mi2 - Dó4 (Harmônico natural)
- 2º Contrabaixo: Fá1 - Dó4 (Harmônico natural)
- 3º Contrabaixo: Mi1 - Mi3 (Harmônico natural)
- 4º Contrabaixo: Mi1 - Mi3 (Harmônico natural)

4.5 Variação timbrística

Quanto ao problema da variedade timbrística em um conjunto de instrumentos idênticos, resolvemos, entre outros recursos, definir para cada executante, posições do arco frente a espelho ou cavalete como forma de diferenciação. A execução próxima ao cavalete, por exemplo, pode servir para destacar um instrumento solista dos demais devido a sua sonoridade mais brilhante e penetrante. Já para as notas mais graves, tocar mais próximo do espelho, principalmente durante o uso do pizzicato, facilita a projetação de um som mais “redondo” e “encorpado”.

Outro elemento importante para promover tal variedade é o uso do arco e pizzicato. O exemplo a seguir do inicio do 3º movimento, demonstra a variação timbrística mencionada, o

uso do arco e pizzicato, como também a dinâmica enfatizando a textura do 4º contrabaixo na função de acompanhamento do 2º contrabaixo (FIG. 26).

The musical score consists of four staves. The top staff is for the 2nd double bass, indicated by a bass clef and a 2/4 time signature. It starts with a dynamic marking 'mf' and uses a bowing technique (arco). The second staff is for the 4th double bass, indicated by a bass clef and a 3/4 time signature. It uses a pizzicato technique ('pizz.') and has a dynamic marking 'p'. The third staff is for the 2nd double bass, continuing the 3/4 time signature and pizzicato technique. The fourth staff is for the 4th double bass, continuing the 3/4 time signature and pizzicato technique. Measure 5 is circled in blue.

Figura 26: 3º movimento, compasso 1- 8. 2º e 4º contrabaixo

4.6 Textura

Em música, textura é a forma como o tecido sonoro se entrelaça, através da combinação entre as diversas partes que soam simultaneamente, gerando a sonoridade de um segmento. Geralmente esse termo se refere ao aspecto vertical de uma estrutura musical, para entender como vozes isoladas são combinadas. (SADIE, 1994. p. 942). Elegemos alguns trechos para facilitar o entendimento das variações da textura que acontecem durante a peça entre homorritmia³³ e polirritmia. Dois trechos servem como ilustração da homorritmia na peça. O

³³ Homorritmia refere-se à coincidência de durações das vozes em uma mesma melodia, onde não necessariamente elas estão uníssonas.

primeiro ocorre no segundo movimento entre os compassos 25 e 28 (FIG. 25 p. 57), onde todas as vozes possuem ritmos iguais, mas em movimento contrário. Além disso, o 4º contrabaixo toca pizzicato nas colcheias pontuadas. O segundo ocorre no 3º movimento, nos compassos 78 e 79 (FIG. 27) também em movimento contrário.



Figura 27: 3º movimento, compasso 77-80, homoritmia entre os quatro contrabaixos.

Em seguida apresentamos os exemplos que ilustram casos nos quais os quatro contrabaixos são divididos em duas vozes, o primeiro está no inicio do 1º movimento, entre o 1 e 4 compasso (FIG 24, p. 56). Outro exemplo da divisão a duas vozes está no inicio do 3º movimento, onde o 2º contrabaixo tocado com arco é acompanhado pelo 4º contrabaixo em pizzicato, enquanto que o 1º e 3º contrabaixos estão em pausa (FIG. 26, p. 58) e por último o inicio do 2º movimento, onde o 3º contrabaixo é acompanhado pelos demais (FIG. 28).



Figura 28: 2º movimento, compasso 1-4. Trecho do 3º contrabaixo acompanhado pelos demais.

Finalizando a questão textural presente na peça, temos o trecho de maior ênfase nesse aspecto no tema B do 1º movimento entre o compasso 22 e 25, onde os quatro contrabaixos possuem articulações diferentes entre si.

Figura 29: 1º movimento, compasso 22-25.

4.7 Dinâmica e articulação

Em relação à dinâmica na peça, a escrita é objetiva. Entretanto, alguns fatores devem ser pensados durante a interpretação para que a sua execução seja concretizada tais como a acústica do local onde ocorrerá a performance e a variedade de projeção e sonoridade de cada

contrabaixo. Esses dois fatores são relevantes pois estamos lidando com instrumentos que possuem o mesmo timbre, e consequentemente, quanto mais agudo tocamos, maior o volume sonoro. Flexibilizamos a dinâmica para conseguir executá-la de acordo com a indicação contida na partitura principalmente nos uníssonos. O objetivo dessa flexibilidade é de não enfatizar uma voz sobre as demais quando estão em pianíssimo e, ao mesmo tempo, a articulação em posições diferentes. As figuras 24, 25, 27 e 29 são exemplos de trechos onde existe a possibilidade de equalização dinâmica.

A articulação é coerente e apresentada de forma objetiva. Mahle escreveu as ligaduras de frase, legatos, stacattos e, até mesmo, alterações de arcadas onde é necessário executar duas notas destacadas na mesma direção do arco.

Optamos por executar as articulações seguindo estritamente o direcionamento proposto pelo compositor. Por este motivo, deixamos a critério do músico modificá-la caso sinta alguma dificuldade para execução de um determinado trecho. Além disso, a escolha do dedilhado, a flexibilidade da dinâmica e a variação entre afinação solista e orquestra são também elementos decididos pelo interprete.

Figura 30: 2º movimento, compasso 5-10, variação de articulação.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho tentamos produzir material que proporcionasse ao interprete de contrabaixo uma maior compreensão de elementos estruturais, performáticos, históricos, filosóficos e contextuais presentes no *Quarteto 1995 para contrabaixos*, buscando tornar mais acessíveis alguns enunciados que não estão explícitos na partitura, mas que, pensamos, são importantes para uma interpretação mais produtiva.

Vimos que o inicio da trajetória profissional de Mahle é marcado principalmente por sua determinação em seguir a música como referência, apesar da pressão familiar para que este se tornasse engenheiro, tendo em vista a noção de que através da arte e da educação ele poderia contribuir para a criação de um mundo melhor. A experiência da Segunda Guerra Mundial teria sido determinante nesse sentido. Tal enfoque historiográfico nos esclareceu o por que de seu vínculo com a área de ensino musical, sua dedicação aos alunos – para os quais escreveu grande número de peças – e como tal preocupação redundou numa escrita fluente, altamente idiomática para qualquer instrumento da orquestra sinfônica e com perfil pedagógico sem tornar-se simplória.

Descobrimos que na sua obra além dos termos musicais, os elementos filosóficos desempenham um papel extremamente relevante em seu trabalho. A influência do pensamento antroposófico, herdado do pai e aplicado na sua música através da leitura de Goethe com a sua Teoria das Cores, está presente em diversos níveis de sua obra e nos esclareceu, por exemplo, o por que da escolha de determinados modos ou combinações de modos empregados por ele no Quarteto 1995: segundo a Teoria, cada modo representaria uma cor específica. A explicação acerca desses elementos foram obtidos através de diversos trabalhos teóricos que tratam de seu pensamento musical e sua concepção harmônica e filosófica. Como referência a tal abordagem, sugerimos ao pesquisador futuro a leitura das Apostilas Teóricas: Modos, Escalas e Série (D30), Harmonia (D31) e Análise (D33).

Quanto ao repertório para contrabaixo criado por Mahle destacamos que se trata de um legado significativo para a história do instrumento no Brasil, uma vez que abrange peças propostas em grau de dificuldade do nível iniciante até o profissional. Tal formato é consequência do envolvimento do compositor com uma *praxis* vinculada ao trabalho de professor de teoria e instrumentos frente a EMP. Com a necessidade de produzir obras para estudo para alunos de diversos níveis, o compositor acabou desenvolvendo uma escrita musical plenamente idiomática capaz de auxiliar os intérpretes durante a execução da peça.

Esperamos que a análise formal, modal e motívica da peça, de um modo geral, venha a auxiliar no entendimento da sua estrutura e o conjunto de fatores que levaram a sua criação. A sua estrutura geral possui o padrão tradicional de ordem: rápido-lento-rápido, padrão que se projeta também no nível de cada movimento; porém ocorrem soluções interessantes e originais como, por exemplo, a presença de um fugato (3º movimento) em forma ternária com duas exposições (em A e A') com uma sessão de elaboração central (B) (como ocorreria numa forma ternária tradicional como o minueto ou scherzo); ou a divisão formal marcada pela relação, não entre V-I, mas entre materiais (modos, acordes, etc) em relação de tritono.

Aprofundando a estruturação musical em Mahle, descobrimos o uso do que chamamos “modos mahleanos”: combinações de tétrade de modos eclesiásticos tradicionais de modo a misturar num mesmo contexto características harmônicas de dois ou três deles. Como dito anteriormente, cada uma dessas combinações estavam vinculadas a cores específicas, mas o compositor faz questão de manter livre o uso de cromatismos. Isso gera ambiguidade e representou um desafio para a análise. Recomendamos, porém, que, ao abordar a peça nesses termos, que se atente para os pontos de maior presença de certos intervalos característicos de maneira a classificá-los. A peça é predominantemente motívica: praticamente tudo é variação de algum elemento exposto anteriormente; não só no que diz respeito a movimentos específicos, mas também à elaboração motívica dos dois últimos movimentos em relação ao primeiro que, como vimos, possuem material temático estruturado a partir de motivos do *Moderato*.

A respeito dos aspectos interpretativos, objeto principal desta dissertação, notamos que, a peça possui caráter virtuosístico, exigindo o uso de técnicas variadas e efeitos, incluindo o capotasto. Mahle garante um predomínio de graus conjuntos, é econômico e parcimonioso nos saltos (pouquíssimos para além de uma oitava); preocupa-se em detalhar na partitura todas as articulações necessárias para sua performance, incluindo sugestões de arcadas. A escolha dos dedilhados, embora possa ser mantida em poucas mudanças de posição ou corda, necessita do conhecimento mais avançado das possibilidades técnicas do instrumento, principalmente quando está no capotasto. A afinação e o equilíbrio sonoro entre os instrumentos são as dificuldades que predominam na execução da peça – fator comum a qualquer situação de performance envolvendo o contrabaixo devido a suas idiossincrasias.

Apesar da peça estar escrita para quatro instrumentos idênticos, é possível a diferenciação entre eles, investindo em variação de articulação, timbre e funções (ora de acompanhamento, ora de melodia principal). A compreensão de tais elementos é essencial e contribui para uma melhor execução da peça. Além disso, a afinação também é opcional: tanto

pode ser *orquestra* quanto, *solista* (todos em conjunto), o que permite que a peça seja executada em diversas oportunidades, sem precisar mexer na afinação, independentemente da ocasião.

Concluindo, embora a peça seja desafiadora no que concerne a interpretação, por ser um exemplo de escrita plenamente idiomática para o contrabaixo, se apresenta como perfeitamente viável do ponto de vista técnico e artístico. Por fim, esperamos que este trabalho sirva de ajuda para a interpretação do *Quarteto 1995 para contrabaixos* e, ao mesmo tempo, possa chamar mais atenção para a relevância de Ernst Mahle enquanto educador e compositor, principalmente para o repertório de contrabaixo brasileiro.

REFERÊNCIAS

ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. *Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle*. Diss. Mestrado, Universidade do Rio de Janeiro, 1996.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. *Conservatório dramático e musical de São Paulo: pioneiro e centenário*. Disponível em:
[<www.arquivoestado.sp.gov.br/historica/edicoes_ateriores/pdfs/historica16.pdf>](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/historica/edicoes_ateriores/pdfs/historica16.pdf) Acesso em: 15 de dez.. de 2012.

BARROS, Guilherme Antônio Sauerbronn de. *Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de harmonia*, 2005. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO.

BORÉM, Fausto. *Um sistema sensorial-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical*, 2011. Tese (Pós-Doutorado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG.

BORÉM, Fausto. *Biografia dos autores*. In: Latino america música. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/bio/borem.html>>. Acessado em: 12 de abril de 2012.

Breve história sobre a fundação da Indústria Mahle. Disponível em:
[<http://ri.mahle.com.br/port/empresa/historia.asp>](http://ri.mahle.com.br/port/empresa/historia.asp) Acesso em: 14 de dezembro de 2012.

CAPLIN, William E. Part.I William E. Caplin & the theory of formal functions. In: BERGÉ, Pieter (Org). *Musical Form, Forms Formenlehre: Three Methodological Reflections*. LeuvenUniversity Press, 2009.

COSTA, Flávio C. *Um estudo de três obras sinfônicas de Ernst Mahle: o encontro entre o compositor e o pedagogo*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

KENNAN, Kent. *Counterpoint: based on eighteenth-century practice*. 4. ed. 1999

MAHLE, Ernst. *Catálogo de obras de Ernst Mahle*. 3. ed., Piracicaba, 2000.

_____. *Quarteto 1995 para contrabaixo* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por<amigosmahle@terra.com.br> em 17 jan. 2013.

_____. *Quarteto (1995) para contrabaixos*. Piracicaba: Escola de Piracicaba, 1995. 1 partitura (25 p.) Contrabaixo.

_____. *As Melodias da Cecília para contrabaixo e piano*. Piracicaba: Escola de Música de Piracicaba, 1972. (10 p.) Contrabaixo.

_____. *Concertino* (1978) para contrabaixo e cordas. Piracicaba: Escola de Música de Piracicaba, 1978. (3 p). Contrabaixo.

_____. *Concerto* (1990) para contrabaixo e orquestra sinfônica; Piracicaba: Escola de Música de Piracicaba, 1991. (10 p). Contrabaixo.

_____. *Sonatina* (1975) para contrabaixo e piano. Piracicaba: Escola de Música de Piracicaba, 1975. (2 p). Contrabaixo.

_____. *Modos, Escalas e Séries*, EMP, D30

_____. *Harmonia*, EMP, D31(A, B, C, D)

_____. *Análise*, Escola de Música de Piracicaba (EMP), D33

MAHLE, Maria Aparecida. A Escola de Música de Piracicaba. Revista *ABEM*, nº 1, 1992, p. 61-62, maio. 1992.

MARQUES, Voila. Antonio Arzolla: Bravíssimo Arzolla. Entrevista. In: Marcador: Linhas de Baixo/Entrevistas contrabaixísticas, 2011. Disponível em:

<<http://www.voilamarques.com/category/linhas-de-baixo-entrevistas-contrabaixisticas/>>

Acesso em: 12 de abril de 2012.

NASSIF, João Umberto. Maestro Ernst Mahle. *Jornal A Tribuna Piracicabana*, Piracicaba, 06 de nov. de 2010. Caderno de Domingo. Disponível em: <http://blognassif.blogspot.com/>. Acesso em: 14 de dezembro de 2012

RAY, Sônia. About the music: Ernst Mahle's quarteto 1994. *Double bassist*. London, n. 4, p. 41-47, 1997.

RINK, Jonh. Análise e (ou) Performance.Trad. de Zélia Chueke. In:Cognição e Artes Musicais.Vol. 2 [pp. 25-43]. Curitiba: DeArtes UFPR, 2007.

ROSS, Alex. *O resto é ruído*: Escutando o século XX. Tradução de Claudio Carina,Ivan WeiszKuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

SCHWEIZER, Hary. Depoimento de Cidinha Mahle sobre as melodias da cecília.In:*Portal do Fagote de HarySchweizer*, 2006. Disponível em:<<http://www.haryschweizer.com.br/Depoimentos/cecilia.htm>>Acesso em: 26 de janeiro de 2013.

SETZER, Valdemar W. O que é antroposofia. In: *Sociedade Antroposófica no Brasil*,2011. Disponível em: <<http://www.sab.org.br/antrop/>>. Acesso em 17 de dezembro de 2012

TOKESHI, Elaine. As sonatas e sonatinas para violino e piano de Ernst Mahle: uma abordagem dos aspectos estilísticos. PER MUSI: *Revista de Performance Musical* - Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG. v.3, p. 43-56, 2001.

APÊNCIES

APÊNDICE 1

Entrevistas informais, realizadas com Ernst Mahle através de email nas datas de 14 de janeiro de 2013 e 11 de abril de 2013, para entender alguns aspectos abordados no Quarteto 1995 para contrabaixo.

1- Fale-me a respeito do Quarteto 1995. (14/01/2013).

A história de minha música para contrabaixo está ligada aos “Concursos Jovens Instrumentistas”, cujos programas incluíam uma peça de autor brasileiro para todos os instrumentos. De inicio as Melodias da Cecília (1972), que meus alunos tocavam, eram apresentadas. Quando progrediram escrevi a Sonatina (1975) e o Concertino (1978). Ao mesmo tempo que os Concursos eram realizados, havia os Festivais, onde tomavam parte os professores, vários deles acompanhando seus alunos. Assim, Sandrino, Sandor, Fausto, Arzolla, todos ótimos contrabaixistas estavam aqui e surgiu então o Quarteto (1995) e mais tarde a Jangada de Yemanjá, para 8 Contrabaixos.

O Quarteto, desde o 1º Movimento demonstra minha técnica modal, combinação dos modos frígio e dórico, lídio e mixolídio, além de muito cromatismo

As quintas e oitavas funcionam como ponto de apoio, porque soam menos áspero, nos graves.

O último movimento é uma espécie de fuga.

2- Fale-me um pouco mais sobre o caráter modal no Quarteto 1995 e a sua organização. (11/04/2013).

O modo pode mudar de uma parte da peça para outra, mas não imaginei 2 ou mais contrabaixos tocando modos diferentes, ao mesmo tempo. Se isso acontecer, o ouvido percebe um modo que predomina, ou então o resultado é "amodal"!

3- Qual a sua opinião sobre a afinação do quarteto? (11/04/2013).

A afinação dos 4 contrabaixos tem que ser a mesma, ou normal, ou solista.

APÊNDICE 2

Tabela 12 - Listados trabalhos acadêmicos sobre o compositor Ernst Mahle

Nome	Autor	Tipo de trabalho/Ano	Instituição responsável
Uma Abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle	Antonio Roccia DallPozzo Arzolla	Dissertação/1996	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNI-RIO
The Viola Compositions of Ernst Mahle and Their Idiomatic and	Sônia Feres-Lloyd	Dissertação/2000	Louisiana State University - LSU
Ernst Mahle: 50 Anos de Brasil e Análise dos Ponteiros: "Ponteio 1972" e "Os Sapos",	João Paulo Casaroti	Dissertação/2001	Universidade de São Paulo - USP
O Salmo 150 de Ernst Mahle – questões composicionais e interpretativas,	PINOTTI, Cíntia Maria Annichino	Dissertação/2002	Universidade de São Paulo - USP
As sonatas e sonatinas para violino e piano de Ernst Mahle: uma abordagem dos aspectos estilísticos.	Eliane Tokeshi	Artigo/2002	Revista Per Musi, Vol. 3
O carimbó na visão de Ernst Mahle: Absorção de melodias e ritmos folclóricos em uma peça de concerto.	Leci Maria Rodrigues Parreira	Dissertação/2004	Revista Musica Hodie, Vol. 4 Nº2
Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de harmonia.	Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros	Tese/2005	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNI-RIO
Um estudo de três obras sinfônicas de Ernst Mahle: o encontro entre o compositor e o pedagogo.	Flávio Collins Costa	Dissertação/2010	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNI-RIO
As relações texto-música e o procedimento pianístico em seis canções de Ernst Mahle: propostas interpretativas	Elaine Asano Ramos	Dissertação/2011	Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Fonte: Dados do pesquisador.

Tabela 13 - Peças e métodos para contrabaixo de Ernst Mahle

CÓDIGO	TÍTULO DA PEÇA	CLASSIFICAÇÃO
D11	ESCALAS E ARPEJOS	Método Solo
D17	MÉTODO ELEMENTAR	Método Solo
A65	60 DUETOS FÁCEIS (iniciantes)	Dois Contrabaixos
C140	DUETOS MODAIS (1980)	Dois Contrabaixos
A79	OITO PEÇAS FÁCEIS (1998) Sobre melodias nordestinas	Quatro Contrabaixos
C180	QUARTETO (1995)	Quatro Contrabaixos
C 183	JANGADA DE IEMANJÁ (1996) Tema baiano	Oito Contrabaixos
A 11	AS MELODIAS DA CECÍLIA (1972)	Contrabaixo e piano
OI 26	CONCERTINO PARA CONTRABAIXO Sobre “Atirei o pau no gato” (brasileira) 1971	Contrabaixo e Piano
C 85	SONATINA (1975)	Contrabaixo e Piano
C 203	BALADA DO REI DAS SEREIAS (2000) Poesia de Manuel Bandeira	Barítono, Contrabaixo e Piano
A 38	DANÇA DOS PALHAÇOS (iniciantes)	2 Clarinetas, Contrabaixo (ad lib.) e Piano Barroco
B 13	QUARTETO (1956)	Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo
C 33b	DIVERTIMENTO (1967)	2 Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo
C 214a	O FILHO PRÓDIGO (Lucas 15/11-32) (2009)	Barítono, Oboé, Fagote, Violoncelo e Contrabaixo
C 88	SEPTETO (1975)	Clarineta, Fagote, Trompa, Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo
C 116	NONETO (1977)	Oboé, Clarineta, Fagote, Trompa, Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo
C 97	O AMOR É UM SOM (1976)	Soprano, Flauta, Clarineta, Percussão, Piano (Vibrafone),

		Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo
D 68	50 MÚSICAS FÁCEIS (2000) (iniciantes) de Nair Romero de Mattos e Revisão de E. Mahle	1º Violino, Flauta Doce Soprano, 2º Violino, Flauta Doce Contralto e Violoncelo (Contrabaixo)
A 42	MARCHA (iniciantes) Melodia alemã de 1700	Flauta Doce Soprano, Oboé, Clarinetas (1,2), Fagote, Trompa, Piano, Violino, Violoncelo e Contrabaixo
C 127	CONCERTINO (1978)	Contrabaixo e Orquestra de Cordas
OI 26	CONCERTINO PARA CONTRABAIXO Sobre “Atirei o pau no gato” (brasileira) Arranjo E. Mahle, 1971	Contrabaixo e Orquestra Infanto-Juvenil

ANEXOS

ANEXO 1

PARA MEUS AMIGOS ARZOLLA, FAUSTO, SANDRE E SANDRINO

QUARTETO (1995)

PARA CONTRABAIXOS E. MAHLE

MODERATO

1.

2.

3.

4.

5

10

C 180

2

15

p — f ff
p — f ff
p — f ff
p — f ff

20

> dim p pp
> dim p
—
—
— dim p pp
— dim p pp

25

pizz
pp
ff

c 180

3

Handwritten musical score for four staves. Measure 1: Bassoon has eighth-note pairs. Measures 2-3: Trombones play eighth-note pairs. Measures 4-5: Trombones play eighth-note pairs. Measures 6-7: Trombones play eighth-note pairs. Measures 8-9: Trombones play eighth-note pairs. Measures 10: Trombones play eighth-note pairs.

(30)

Handwritten musical score for four staves. Measure 30: Trombones play eighth-note pairs. Measures 31-32: Trombones play eighth-note pairs. Measures 33-34: Trombones play eighth-note pairs. Measures 35-36: Trombones play eighth-note pairs.

(35)

Handwritten musical score for four staves. Measure 35: Trombones play eighth-note pairs. Measures 36-37: Trombones play eighth-note pairs. Measures 38-39: Trombones play eighth-note pairs. Measures 40: Trombones play eighth-note pairs.

C 180

A handwritten musical score page showing two staves of music. The top staff consists of three systems of four measures each, ending with a dynamic *f*. The bottom staff has two systems of four measures each, ending with a dynamic *f*. Measure 41 begins with a dynamic *p* and a tempo marking *meno*.

A handwritten musical score page, numbered 45 in the top right corner. The score consists of four staves, each with a different key signature and time signature. The first staff starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp. It features dynamic markings 'ff' and 'f'. The second staff starts with a bass clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It also has a 'ff' marking. The third staff starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of two sharps. It has a 'ff' marking and a 'f' marking. The fourth staff starts with a bass clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp. It has a 'ff' marking and a 'f' marking. The music includes various note heads, stems, and bar lines.

Musical score page 180, measures 11-12. The score consists of five staves. Measures 11 and 12 begin with dynamic *p*. The first staff has eighth-note patterns. The second staff has sixteenth-note patterns. The third staff has eighth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns. The fifth staff has sixteenth-note patterns. Measure 12 ends with a fermata over the first note of the fifth staff.

5

(50)

f

p

(52)

POCO RIT.

A TEMPO

f

p

(54)

c 180

p

f

6

Handwritten musical score for four voices. The score consists of four staves. Measure 1 starts with a forte dynamic (f) in the soprano and alto parts. Measures 2-3 show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. Measure 4 begins with a piano dynamic (mf). Measure 5 ends with a fermata. Measure 6 starts with a forte dynamic (f) in the bass part.

Continuation of the handwritten musical score. Measure 7 starts with a piano dynamic (pp) in the soprano and alto parts. Measures 8-9 show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. Measure 10 begins with a piano dynamic (pp) in the bass part. Measure 11 ends with a fermata.

70

Handwritten musical score for four voices. The score consists of four staves. Measure 1 starts with a forte dynamic (f) in the soprano and alto parts. Measures 2-3 show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. Measure 4 begins with a piano dynamic (ff). Measures 5-6 show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. Measure 7 begins with a piano dynamic (ff). Measures 8-9 show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. Measure 10 ends with a fermata.

C 180

7

This block contains three pages of handwritten musical notation for a string quartet. The notation is in 2/4 time, with various key signatures (mostly A major) and dynamic markings such as *dim*, *p*, *pp*, *pizz*, and *mf*. The parts are labeled for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. Measure numbers 75, 80, and 85 are circled at the beginning of their respective staves. Measure 85 concludes with a tempo marking of *C 180*.

75

dim *p* *pp*

dim *p*

dim *p* *pp* *pizz*

dim *p* *pp*

80

mf *dim* *p* *pizz*

mf *dim* *p* *pizz*

mf *dim* *p* *pizz*

mf *dim* *p* *pizz*

85

mf *dim* *p* *pizz*

mf *dim* *p* *pizz*

mf *dim* *p* *pizz*

mf *dim* *p* *pizz*

C 180

8

ANDANTE

(5)

POCO RIT. A TEMPO

(10)

9

Handwritten musical score for four staves. Measure 1: Bassoon 1 (F#) starts with a dynamic *f*, followed by a grace note and a sixteenth-note pattern. Bassoon 2 (D) has a dynamic *v*. Measure 2: Bassoon 1 has a dynamic *v*. Bassoon 2 has a dynamic *f*. Measures 3-4: Bassoon 1 has dynamics *bz* and *v*. Bassoon 2 has dynamics *bz* and *f*. Bassoon 3 has dynamics *bz* and *f*. Bassoon 4 has dynamics *bz* and *f*.

(15)

Handwritten musical score for four staves. Measure 5: Bassoon 1 has dynamics *pp* and *n*. Bassoon 2 has dynamics *mf*. Bassoon 3 has dynamics *p*. Bassoon 4 has dynamics *v*. Measure 6: Bassoon 1 has dynamics *pp* and *v*. Bassoon 2 has dynamics *mf*. Bassoon 3 has dynamics *p*. Bassoon 4 has dynamics *v*. Measure 7: Bassoon 1 has dynamics *pp* and *bz*. Bassoon 2 has dynamics *mf*. Bassoon 3 has dynamics *p*. Bassoon 4 has dynamics *v*. Measure 8: Bassoon 1 has dynamics *pp* and *pizz b*. Bassoon 2 has dynamics *mf*. Bassoon 3 has dynamics *p*. Bassoon 4 has dynamics *v*.

Handwritten musical score for four staves. Measure 9: Bassoon 1 has dynamics *pp* and *v*. Bassoon 2 has dynamics *pp* and *v*. Bassoon 3 has dynamics *pp* and *v*. Bassoon 4 has dynamics *pp* and *v*. Measure 10: Bassoon 1 has dynamics *pp* and *v*. Bassoon 2 has dynamics *pp* and *v*. Bassoon 3 has dynamics *pp* and *v*. Bassoon 4 has dynamics *pp* and *v*. Measure 11: Bassoon 1 has dynamics *pp* and *v*. Bassoon 2 has dynamics *pp* and *mf*. Bassoon 3 has dynamics *pp* and *v*. Bassoon 4 has dynamics *pp* and *mf*. Measure 12: Bassoon 1 has dynamics *pp* and *v*. Bassoon 2 has dynamics *pp* and *mf*. Bassoon 3 has dynamics *pp* and *f*. Bassoon 4 has dynamics *pp* and *f*.

c 180

20

25

30

C 180

11

30

11

p
pizz
pp
pizz
arco
pp

30

f

p
pizz
arco
mf
f

p
pizz
arco
mf
f

cresc
ff
p

f cresc
ff
p

cresc
ff
p

cresc
ff
p

C 180

72

PASSE A.J.T. A TEMPO

(40)

(41)

pp cresc.

ff cresc.

ff cresc.

pp cresc.

f

ff

ff

ff

42

43

pp v

p

pp

pp

ff

ff

ff

ff

44

pp

pp

pp

C 180

73

ALLEGRO

(5)

(10) *mf*

C 180

14

Handwritten musical score for four staves. Measure 14 starts with a dynamic f . Measures 15 and 16 show complex sixteenth-note patterns. Measure 17 begins with mf , followed by a measure of rests. Measure 18 starts with p and ends with a fermata. Measure 19 concludes with a dynamic p .

Continuation of the handwritten musical score. Measures 20 and 21 show sixteenth-note patterns. Measure 22 begins with f , followed by a measure of rests. Measure 23 concludes with a dynamic f .

Final section of the handwritten musical score. Measures 24 and 25 show sixteenth-note patterns. Measure 26 begins with p , followed by a measure of rests. Measure 27 concludes with a dynamic p .

C 180

15

(25)

(26)

(27)

(28)

(29)

(30)

(31)

(32)

(33)

(34)

(35)

A handwritten musical score page, numbered 17 at the top right. The score consists of five staves of music for multiple instruments. The first staff shows a melodic line with various dynamics like forte (f), piano (p), and sforzando (sf). The second staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third staff contains a series of eighth-note chords. The fourth staff includes dynamic markings such as 'dim' (diminuendo) and 'v' (volume). The fifth staff concludes with a dynamic marking 'p' (piano). The page is filled with musical notation, including stems, bar lines, and rests.

A handwritten musical score for orchestra, page 55, measures 40-41. The score includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, Trombone, and Cello/Bass. Measure 40 starts with a forte dynamic (f) in 2/4 time. Measure 41 begins with a piano dynamic (pp). Measure 42 starts with a forte dynamic (f).

Handwritten musical score page 18. The score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff has dynamic markings *rffz* and *dim*. The second staff has dynamic markings *b>*, *b> he he ha*, *b>*, and *b>*. The third staff has dynamic markings *rffz* and *dim*. The fourth staff has dynamic markings *b> b> f*, *grize*, *b> b> b> b>*, and *b>*. The score concludes with the instruction *RIT* and a fermata symbol.

Handwritten musical score page 65. The score consists of four staves. The first staff starts with a dynamic of *A TEMPO*. The second staff begins with *pizz* and *p*. The third staff starts with *pizz* and *p*, followed by a section of eighth-note patterns labeled *bop bop bop bop bop bop*. The fourth staff starts with *pizz* and *p*. Various dynamics and performance instructions are scattered throughout the score, including *pizz*, *p*, *f*, *arco*, *acc*, *T*, and *====*.

A handwritten musical score page, numbered 70 at the top center. The score consists of four staves: 1) Treble clef, 2) Bass clef, 3) Alto clef, and 4) Bass clef. The music includes various dynamic markings such as f (fortissimo), ff (fortississimo), and v (volume). There are also performance instructions like "effe" and "bene". Measure numbers 1-10 are written above the staves. The bottom left corner contains the text "C 180".

19

(75)

RIT.

A TEMPO

pizz

(pizz.)

C 180

20

(85)

(90)

(95)

C 180

21

(100)

(105)

C 180

22

(110)

(115)

(120)

C 180

23

pp

f₂

pp

V

(125) *POLCO RIT A TEMPO*

p

p

pizz

(126)

n

n

n

C 180

24

Handwritten musical score for orchestra, page 24, measures 135-138. The score includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, Trombone, and Double Bass. Measure 135: Flute (dim), Clarinet (pp), Bassoon (pp), Trombone (f), Double Bass (pp). Measure 136: Flute (dim), Clarinet (pp), Bassoon (f), Trombone (f), Double Bass (pp). Measure 137: Flute (f), Clarinet (f), Bassoon (f), Trombone (f), Double Bass (f). Measure 138: Flute (f), Clarinet (f), Bassoon (f), Trombone (f), Double Bass (f).

Handwritten musical score for orchestra, page 24, measures 139-142. The score includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, Trombone, and Double Bass. Measure 139: Flute (f), Clarinet (f), Bassoon (f), Trombone (f), Double Bass (f). Measure 140: Flute (f), Clarinet (f), Bassoon (f), Trombone (f), Double Bass (f). Measure 141: Flute (f), Clarinet (f), Bassoon (f), Trombone (f), Double Bass (f). Measure 142: Flute (f), Clarinet (f), Bassoon (f), Trombone (f), Double Bass (f).

Handwritten musical score for orchestra, page 24, measures 143-146. The score includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, Trombone, and Double Bass. Measure 143: Flute (f), Clarinet (f), Bassoon (f), Trombone (f), Double Bass (f). Measure 144: Flute (f), Clarinet (f), Bassoon (f), Trombone (f), Double Bass (f). Measure 145: Flute (f), Clarinet (f), Bassoon (f), Trombone (f), Double Bass (f). Measure 146: Flute (f), Clarinet (f), Bassoon (f), Trombone (f), Double Bass (f).

C 180

25



Malle, 8-2-95

COMEÇADO EM 1994, POR ISSO
ALGUMAS COPIAS TEM O TÍTULO
QUARTETO (1994)

C 180