

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

UM ESTUDO DE TRÊS OBRAS SINFÔNICAS DE ERNST MAHLE: O ENCONTRO
ENTRE O COMPOSITOR E O PEDAGOGO

FLÁVIO COLLINS COSTA

LONDRINA, 2010

UM ESTUDO DE TRÊS OBRAS SINFÔNICAS DE ERNST MAHLE: O ENCONTRO
ENTRE O COMPOSITOR E O PEDAGOGO

por

FLÁVIO COLLINS COSTA

Texto submetido à qualificação do Programa de pós-graduação em música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, dentro do MINTER – UNIRIO-UEM/UEL, sob orientação do Professor Doutor Marcos Vieira Lucas.

Londrina, 2010

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C837e Costa, Flávio Collins.

Um estudo de três obras sinfônicas de Ernst Mahle : o encontro entre o compositor e o pedagogo / Flávio Collins Costa. – Londrina, 2010.
vi, 137 f. : il.

Orientador: Marcos Vieira Lucas.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2010.
Inclui bibliografia.

1. Mahle, Ernst, 1929 – Produção sinfônica – Teses. 2. Música – Antroposofia – Teses. 3. Música – Instrução e estudo – Teses. I. Lucas, Marcos Vieira. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO

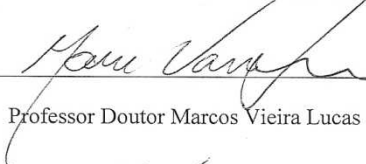
“UM ESTUDO DE TRÊS OBRAS SINFÔNICAS DE ERNST MAHLE: O ENCONTRO
ENTRE O COMPOSITOR E O PEDAGOGO”

POR

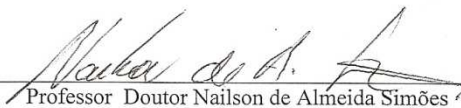
FLÁVIO COLLINS COSTA

CONCEITO: APROVADO

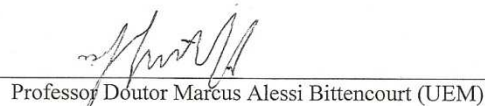
BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Marcos Vieira Lucas (Orientador)



Professor Doutor Nailson de Almeida Simões



Professor Doutor Marcus Alessi Bittencourt (UEM)

Av. Pasteur, 436 - Urca - RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554
<http://www.unirio.br> cla-ppgm@unirio.br

A meus pais com carinho.

AGRADECIMENTOS

À Fundação Araucária, Universidade Estadual de Londrina, Universidade de Maringá e ao programa de pós-graduação da UNIRIO.

Aos professores com os quais tivemos oportunidade de trabalhar, em particular ao Professor Dr. Marcos V. Lucas por ter aceitado a missão de nos orientar na produção de nosso trabalho.

Aos colegas de perto e de longe com os quais aprendemos muito.

A Monique Kodama pelo carinho, dedicação e paciência.

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.

A presente dissertação de mestrado propõe uma análise de três obras sinfônicas do compositor e pedagogo Ernst Mahle, buscando traçar um paralelo entre essas composições e o pensamento neoclássico de Paul Hindemith, sintetizados no que se denominou *Gebrauchtmusik*. Tendo como ponto de partida as profundas ligações de Mahle com a Antroposofia e com o pensamento de Goethe, que explicarão as predileções do compositor pela predominância do idioma tonal e modal em suas obras, a análise propará destacar o tangenciamento entre a ação do compositor e do pedagogo, enfocando as peculiaridades da escrita sinfônica de Mahle no que diz respeito à idiomática, ressaltando a importância que a produção sinfônica desse autor tem para as práticas desenvolvidas junto às orquestras de caráter formativo.

Palavras-chave: Mahle – Antroposofia – *Gebrauchtmusik*

COSTA, Flávio C. *A study of three of Ernst Mahle's symphonic works: the encounter between the composer and the pedagogue*. 2010. Master Thesis (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

The present Master dissertation proposes an analysis of three symphonic works from the composer and pedagogue Ernst Mahle, in order to draw a parallel between those compositions and Paul Hindemith's neoclassic thoughts, summarized in what has been called *Gebrauchtmusik*. Taking as a starting point Mahle's deep connections with anthroposophy and with the thoughts of Goethe, which will explain the composer's predilections for the predominance of tonal and modal language in his works, the analysis will suggest emphasizing the common points between the actions of the composer and of the pedagogue, focusing on the peculiarities of Mahle's symphonic writing with regards to the idiomatic, highlighting the importance that this author's symphonic production has to the practices developed along with the orchestra of formative trait.

Keywords: Mahle – Anthroposophy – *Gebrauchtmusik*

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| CAPÍTULO I..... | 7 |
| 1. 1 Uma breve biografia | |
| 1. 2 O cenário de transformações da música: fim do século XIX até meados do século XX | |
| 1. 3 Os reflexos no cenário nacional | |
| 1. 4 <i>Semana de 1922</i> : a modernidade normatizada | |
| 1. 5 O aprendizado após a chegada ao Brasil | |
| CAPÍTULO II..... | 31 |
| 2. 1 Uma concepção antropológica | |
| 2. 2 A compreensão de Mahler do “fenômeno música” | |
| 2. 3 A predileção pelo modalismo e tonalismo e a prática pedagógica | |
| 2. 4 A música numa perspectiva funcional | |
| CAPÍTULO III..... | 58 |
| 3.1 As fases composicionais do autor | |
| 3.2 A harmonia como equilíbrio | |
| 3.3 <i>Sinfonietta 1957</i> | |
| 3.4 <i>Sinfonia (1972) em um movimento</i> | |
| 3.5 <i>Sinfonia Nordestina</i> | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 132 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 136 |
| ANEXOS..... | 138 |

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

| | |
|---|-------|
| 1) Compassos 32 a 38 do Andantino da Sinfonieta 1957..... | 44 |
| 2) Compassos 32 a 38 do Andantino da Sinfonieta 1957..... | 44 |
| 3) Compassos 40 a 47 do Andantino da Sinfonieta 1957..... | 45 |
| 4) Compassos 48 a 52 do Andantino da Sinfonieta 1957..... | 46 |
| 5) Compassos 43 a 53 do Morgenmusik da Plöner Musiktag..... | 50 |
| 6) Compassos 9 a 17 do Abendkonzert da Plöner Musiktag..... | 51 |
| 7) Rapsódia para violino solo (1956) | 53-54 |
| 8) Compassos 76 a 93 do Abendkonzert da Plöner Musiktag..... | 57 |
| 9) Compassos 41 a 44 e 51 a 54 do Allegretto para piano | 60 |
| 10) Compassos do 1 a 7 do Trio para flauta, violino e piano | 61 |
| 11) Compassos 8 a 16 do Trio para flauta, violino e piano..... | 62 |
| 12) Compassos 25 a 32 do Trio para flauta, violino e piano..... | 63 |
| 13) Compassos 1 a 4 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 67 |
| 14) Compassos 5 a 16 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 68 |
| 15) Compassos 16 a 22 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 69 |
| 16) Compassos 22 a 27 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 70 |
| 17) Compassos 28 a 37 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 71 |
| 18) Compassos 37 a 42 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 72 |
| 19) Compassos 53 a 55 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 73 |
| 20) Compassos 56 a 59 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 73 |
| 21) Compassos 60 a 64 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 74 |
| 22) Compassos 80 a 91 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 75 |
| 23) Compassos 91 a 96 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 76 |
| 24) Compassos 105 a 111 (1º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 77 |
| 25) Compassos 3 a 10 da linha do oboé (2º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 78 |
| 26) Compassos 11 a 18 (2º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 78 |
| 27) Compassos 22 a 27 (2º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 79 |
| 28) Compassos 28 a 31 (2º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 80 |
| 29) Compassos 82 a 89 (2º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 81 |
| 30) Compassos 1 a 10 (3º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 82 |
| 31) Compassos 10 a 17 (3º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 83 |
| 32) Compassos 21 a 38 (3º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 84 |
| 33) Compassos 52 a 58 (3º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 85 |
| 34) Compassos 93 a 100 (3º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 86 |
| 35) Compassos 110 a 118 (3º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 87 |
| 36) Compassos 119 a 124 (3º mov.) da Sinfonieta 1957..... | 87 |
| 37) Compassos 1 a 4, 575 a 575 e 577 a 579 da Sinfonia 1972 | 91 |
| 38) Compassos 2 a 6 da Sinfonia 1972 | 92 |
| 39) Compassos 9 a 11 da Sinfonia 1972 | 93 |
| 40) Compassos 24 a 26 da Sinfonia 1972 | 94 |
| 41) Compassos 27 a 34 da Sinfonia 1972..... | 94 |
| 42) Compassos 57 a 59 da Sinfonia 1972..... | 95 |
| 43) Compassos 34 a 39 da Sinfonia 1972..... | 95 |
| 44) Compassos 60 a 67 da Sinfonia 1972..... | 96 |
| 45) Compassos 83 a 90 da Sinfonia 1972..... | 97 |

| | |
|---|-----|
| 46) Compassos 141 a 148 da Sinfonia 1972..... | 97 |
| 47) Compassos 165 a 171 da Sinfonia 1972..... | 98 |
| 48) Compassos 175 a 183 da Sinfonia 1972..... | 98 |
| 49) Compassos 209 a 216 da Sinfonia 1972..... | 99 |
| 50) Compassos 245 a 252 da Sinfonia 1972..... | 100 |
| 51) Compassos 262 a 270 da Sinfonia 1972..... | 101 |
| 52) Compassos 298 a 303 da Sinfonia 1972..... | 102 |
| 53) Compassos 323 a 329 da Sinfonia 1972..... | 103 |
| 54) Compassos 335 a 339 da Sinfonia 1972..... | 103 |
| 55) Compassos 545 a 552 da Sinfonia 1972..... | 104 |
| 56) Compassos 581 a 586 da Sinfonia 1972..... | 105 |
| 57) Compassos 3 e 4 da Sinfonia Nordestina..... | 109 |
| 58) Compassos 13 a 18 (1º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 109 |
| 59) Compassos 40 a 48 (1º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 110 |
| 60) Compassos 59 a 66 (1º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 111 |
| 61) Compassos 81 a 86 (1º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 112 |
| 62) Compassos 112 a 117 (1º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 113 |
| 63) Compassos 121 a 125 (1º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 113 |
| 64) Compassos 167 a 171 (1º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 114 |
| 65) Compassos 266 a 270(1º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 115 |
| 66) Compassos 1 a 8 (2º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 116 |
| 67) Compassos 17 a 24 (2º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 117 |
| 68) Compassos 25 a 30 (2º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 118 |
| 69) Compassos 32 a 39 (2º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 118 |
| 70) Compassos 43 a 55 (2º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 119 |
| 71) Compassos 1 a 4 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 121 |
| 72) Compassos 11 a 17 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 121 |
| 73) Compassos 19 a 26 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 122 |
| 74) Compassos 37 a 42 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 122 |
| 75) Compassos 59 a 66 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 123 |
| 76) Compassos 82 a 89 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 124 |
| 77) Compassos 115 a 122 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 125 |
| 78) Compassos 133 a 140 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 126 |
| 79) Compassos 156 a 160 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 127 |
| 80) Compassos 163 a 166 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 128 |
| 81) Compassos 169 a 172 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 128 |
| 82) Compassos 182 a 191 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 129 |
| 83) Compassos 335 a 342 (3º mov.) da Sinfonia Nordestina..... | 130 |

INTRODUÇÃO

Atuar como regente frente a uma orquestra de jovens músicos em formação em Londrina tem sido um desafio dos mais enriquecedores em nossa carreira musical. Isso porque, para além das atribuições próprias da atividade de um regente (escolha de repertório, organização dos ensaios, elaboração interpretativa, etc.) que podemos agrupar sob o título de técnico-artísticas, essa atividade se mescla com a do educador que, de maneira mais ampla, deve ter por objetivo facilitar o crescimento desses jovens músicos.

O estudo comparativo de algumas obras sinfônicas do compositor Ernst Mahle, que é a proposta desse trabalho, se originou justamente dessa nossa atuação como regente-educador, pois, no processo de escolha do repertório para um dos concertos da Sinfônica Jovem da Universidade Estadual de Londrina, para o qual em particular buscávamos relacionar obras do século XX, de preferência de compositores nacionais, conhecemos sua obra intitulada *Sinfonieta* de 1957. Essa obra nos chamou a atenção desde o processo inicial de sua análise por agregar, dentre suas qualidades, dois importantes aspectos que nos norteiam durante a escolha do repertório a ser executado: o equilíbrio orquestral e o tratamento dado pelo compositor na escrita para cada instrumento.

Esses dois itens nos são relevantes porque o quadro de músicos de que dispomos apresenta duas características que são muito comuns em orquestras de caráter formativo: primeiramente, uma desproporção entre os integrantes dos naipes. No nosso caso mais especificamente o contingente do naipe de cordas, quando comparado com os outros naipes, apresenta uma defasagem na proporção de integrantes que dificulta muito uma sonoridade equilibrada entre os grupos quando, por exemplo, nos propomos executar uma obra cuja orquestração prescreva que a secção de sopros de metal e percussão seja composta por muitos integrantes. Nesse caso, a secção de cordas precisa contar com um número de

integrantes muito elevado a fim de obter-se o que chamamos de equilíbrio orquestral. Em segundo lugar, a heterogeneidade técnica dos integrantes, o que significa dizer que dispomos de instrumentistas em um estágio bem avançado de domínio técnico de seus instrumentos e outros que ainda se encontram num patamar intermediário desse processo formativo.

Essa obra de Mahle nos levou a construir a imagem desse compositor como um homem muito interessado em conciliar sua atuação composicional com a do educador - imagem essa que se confirmou conforme poderemos demonstrar mais à frente - nos despertando o interesse em conhecer mais de sua produção. Ainda que seu nome nos soasse conhecido, em nosso processo de formação musical o contato com a obra de Mahle se restringiu à execução de uma de suas sonatinas para violino e piano, ainda nos anos de conservatório em nossa cidade natal, levando-nos a constatar o fato de que, em nossos vinte e três anos de atuação em orquestras, sejam essas de formação ou profissionais, não havíamos tido contato com nenhuma obra sinfônica desse autor. Isso referenda as palavras do pesquisador Vasco Mariz (2000: 499), em seu livro *História da Música no Brasil*: “Embora seja um músico completo, a repercussão de sua obra ainda é demasiado regional”.

Em relação à produção acadêmica sobre o autor pudemos averiguar que sua obra foi objeto de estudo, pelo menos, em cinco oportunidades. Um artigo intitulado *As sonatas e sonatinas para violino e piano de Ernst Mahle: uma abordagem dos aspectos estilísticos*, escrito pela violinista Eliane Tokeshi, publicadas na revista *Per Musi* de 2002, vol.3; três dissertações de mestrado com os títulos: *O carimbó na visão de Ernst Mahle: absorção de melodias e ritmos folclóricos em uma peça de concerto*, de Leci Maria Rodrigues Pereira, publicada na revista *Musica Hodie*, volume 4 n 2; *Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle*, de Antonio Roberto Rocia Dall Pozzo Arzola; e *Mahle e Kaplan: Uma análise de duas peças para trompete na música de câmara*, de Tadeu Moraes Taffarello, dissertação de mestrado defendida em 2004 junto à Universidade Estadual de Campinas; além de uma tese de

doutorado defendida na UNIRIO, em 2005, intitulada *Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de harmonia*, de Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros.

Os trabalhos acima mencionados, com exceção feita ao de Barros, centralizam suas abordagens ora em aspectos estilísticos, descrevendo, por exemplo, características composicionais do autor como uso reiterado de alguns intervalos, estruturas rítmicas e procedimentos modulatórios (nesse caso inclui-se o trabalho de Tokeshi e também o de Taffarello), ora em como o autor fez a absorção de elementos folclóricos no seu processo de elaboração composicional, a partir de um ritmo de dança (no caso o trabalho de Leci Pereira). Também pode-se observar o enfoque nas peculiaridades da escrita de Mahle para os instrumentos que protagonizam as obras acima mencionadas, ressaltando a sensibilidade do autor em saber explorar as potencialidades desses instrumentos. Numa abordagem mais filosófica, e não tão centrada na partitura em si, Barros enfoca as influências de pensadores como Goethe e Steiner na produção de Mahle, tanto como compositor quanto como pedagogo, contudo, enfatizando o viés pedagógico do autor.

Além desses trabalhos acadêmicos tivemos acesso ao livro de autoria da professora Salomea Gandelman, “36 compositores brasileiros – obras para piano (1950/1988)”, que, como o próprio título evoca, as composições pianísticas de Mahle é que são abordadas, bem como ao livro *O modalismo na música brasileira*, de Ermelinda A. Paz da editora MUSIMED, que menciona Mahle como um compositor de vertente modal, apresentando, inclusive, exemplos de trechos musicais do autor. Também podemos mencionar a citação feita por José Maria Neves em seu livro *Música Contemporânea Brasileira*, da Ricordi Brasileira, no qual, em linhas gerais, o autor enquadra a produção de Mahle como “neoclassicismo brasileiro de orientação nacionalista” (Neves, 1981: 142).

Após esse levantamento da produção bibliográfica a respeito da obra de Mahle, pudemos constatar ao menos duas lacunas que os referidos trabalhos deixam por

preencher: no tocante a produção sinfônica desse autor nenhuma abordagem mais profunda parece ter sido feita que trouxesse à reflexão as contribuições do mesmo para a produção orquestral brasileira, principalmente aquelas nas quais personificam-se elementos da funcionalidade didática, o que, ao nosso olhar de regente e pedagogo se nos apresenta como um desafio que gostaríamos de tentar suplantar. Segundo, que os aspectos filosóficos que tanto têm peso nas predileções estilísticas de Mahle, como o uso do folclore, por exemplo, não parecem ter sido devidamente explicitados no que diz respeito ao *porquê* essas predileções se dão, e não apenas *como* elas se dão. No preencher dessas lacunas acreditamos contribuir significativamente para a produção intelectual em nosso meio musical acadêmico, ou em outras palavras, elegendo como objeto de estudo uma parte da produção sinfônica de Mahle acreditamos poder tornar conhecido do ponto de vista da produção acadêmica, ao menos em parte, esse viés composicional desse autor (que se destaca pela intensa atuação como educador, compositor e maestro), perscrutando, dentro de nossas possibilidades, alguns importantes elementos de sua escrita musical sinfônica, primordialmente os relacionados à funcionalidade didática, acreditando estar abrindo aos regentes de orquestras, principalmente os que atuam frente a orquestras de caráter formativo, um caminho rico de potencialidades a serem exploradas, que os ajudarão no processo de maturação de jovens músicos.

Inicialmente, num primeiro capítulo, procuraremos traçar um panorama histórico no qual Mahle cresceu, ressaltando tanto os aspectos da história geral, como, mais particularmente, os desdobramentos que a música experimentava na virada do século XIX para o XX, bem como na primeira metade deste século, na Europa e no Brasil, período que marca a formação musical de Mahle.

Num segundo capítulo traçaremos um panorama amplo de sua produção musical, procurando avaliar, em linhas mais gerais, os processos de transformação que a escrita de Mahle sofreu; as influências mais marcantes de outros autores bem como as peculiares de sua escrita, sua relação com a Antroposofia e o pensamento de Rudolf Steiner,

que terá um peso significativo na sua predileção por uma postura mais conservadora no tocante às suas explorações estéticas, direcionando-o, como poderemos constatar, para o folclore e para a exploração dos elementos pertinentes à série harmônica. Ressaltaremos, também, as peculiaridades idiomáticas da escrita de Mahle, fator marcante em sua produção artístico-pedagógica e seu paralelo com o pensamento neoclássico de Hindemith.

Por fim faremos, no capítulo derradeiro, um estudo comparativo mais detalhado de três obras sinfônicas, cada uma em uma contextualização própria: a *Sinfonieta* de 1957, sua primeira escrita em solo brasileiro, a *Sinfonia em um movimento* de 1972 e a *Sinfonia Nordestina* de 1990, buscando fazer emergir os elementos característicos da escrita de Mahle, relacionadas no capítulo anterior (a exploração da série harmônica, o uso do folclore), dando, contudo, enfoque acentuado aos elementos relacionados à idiomática da escrita que o aproximam da *Gebrauchtmusik* (música para uso), apontando características que demonstrem o cuidado no trato dos naipes da orquestra, ou seja, como o autor explora os recursos de cada instrumento, sem, contudo, perder de vista quem será o executante das obras (a atuação do pedagogo) e a busca da expressividade musical através dos materiais sonoros escolhidos (a atuação do compositor).

A escolha das obras foi feita tendo em consideração a cronologia das mesmas, o espaçamento temporal entre elas, sendo esse critério de escolha definido por duas razões: primeiramente por interessar-nos delimitar as características próprias da escrita do compositor que se conservaram no decorrer dos anos, bem como os elementos que foram se agregando a medida que Mahle amadureceu enquanto compositor; em segundo lugar, pela falta de referencial mais concreto sobre a produção sinfônica do autor, escolhemos, ainda que de forma aleatória, obras que pudessem apontar mudanças estilísticas significativas, tendo em conta: a recente chegada ao Brasil (no caso a *Sinfonieta 1957*), a produção desenvolvida em contato com novos professores (*Sinfonia em um movimento*) e por fim, a vertente nacionalista, preponderante em sua derradeira fase (*Sinfonia Nordestina*).

Para tentarmos alcançar os nossos objetivos nos valeremos de livros, textos e artigos publicados em revistas, jornais, partituras das obras de Mahle a serem analisadas e de outras obras necessárias como exemplificação; relatos da vida do autor coletados em publicações e também relatos obtidos através de entrevistas com o próprio Mahle, bem como pronunciamentos de ex-alunos da Escola de Música de Piracicaba e importantes personagens do cenário musical brasileiro, recentemente publicados em jornais dessa cidade, por ocasião das comemorações do aniversário de 80 anos do compositor.

No que diz respeito à metodologia, as entrevistas com o compositor serão do tipo semi-estruturadas, e nos nortearão a partir de um enfoque qualitativo, pois aqui nos interessará a descrição de um fenômeno e uma interpretação do mesmo, pois conforme Crivinos: “A pesquisa qualitativa (...) é essencialmente *descritiva*. (Crivinos,1987: 128, grifo do autor). Além disso, nosso trabalho buscará descrever o *processo* de construção da identidade de Mahle enquanto compositor, suas transformações e influências, o que também aproxima o nosso trabalho dos pressupostos da pesquisa qualitativa, muito mais afeita em compreender o processo de transformação de um fenômeno estudado. (Crivinos,1987: 129)

Esperamos que ao final deste trabalho tenhamos atingido os objetivos de nossa pesquisa e que, por conseguinte, nossa contribuição à produção acadêmica musical tenha sido valiosa, e esteja à altura do nosso objeto de estudo, este sim, significativo para o cenário musical brasileiro: Ernst Mahle.

CAPÍTULO I

1-1 Uma breve biografia

Nascido em Stuttgart, em 1929, no período que a História batizou como *entre-guerras*, o compositor, maestro e pedagogo musical Ernst Hans Helmuth Mahle é o segundo filho de uma família com uma forte ligação com a engenharia. Seu avô é o inventor do rolo compressor à vapor e a seu pai é creditada a originalidade de utilizar o alumínio na fabricação de pistões para automóveis, até então fabricados em ferro fundido. Curiosamente, nenhum parente mais próximo parece ter demonstrado inclinações para a música, e o contato de Mahle com esta se dará em sua adolescência.¹

Em 1942, devido ao avanço da guerra, a família Mahle se muda para Bludenz, na Áustria, e nessa cidade o jovem Mahle teve a sua iniciação musical através do canto e da flauta doce na escola onde estudava. Com o final da guerra a Áustria ficou dividida em quatro partes, cabendo à França a parte oeste do território, onde se encontrava Bludenz. Os franceses desenvolviam, então, uma política cultural que consistia em levar músicos do Conservatório de Paris para tocarem nas cidades ocupadas e esse contato será um divisor de águas na vida de Mahle. Ele conta, em entrevista ao *Jornal de Piracicaba*: “Pela primeira vez na vida estava vendo o que mais gostava. Era música diante dos olhos. Eles eram virtuosos. Eram tão bons, mas tão bons, que fiquei com vontade de tocar.”²

O contato com esses recitais, somado às aulas de música na escola, encheram o então jovem Mahle, que contava dezesseis anos, de uma forte convicção de dedicação ao estudo musical, em particular ao piano, ainda que essa sua decisão não tenha

¹ Jornal de Piracicaba, 14 março de 2009. Todas as referências bibliográficas foram coletadas a partir dessa edição do jornal. Quando assim no for indicaremos a fonte.

²idem p.02

encontrado eco no seio da família. Por conta própria ele adquire partituras de Chopin, Beethoven e Bach e passa a estudar algumas composições desses autores o que lhe ajudou a desenvolver sua leitura musical e outras habilidades, mas, por outro lado, lhe deixaram uma tendinite irrecuperável.

A situação política na Europa pós-guerras era por demais instável, o que levou o pai de Mahle, também chamado Ernst, a decidir abandonar a Europa e escolher outro local para viver. Seguindo a orientação de amigos judeus radicados no Brasil, Ernst pai viaja para cá em 1949 e decide que aqui seria a nova morada dos Mahle. Em 1951 toda a família desembarca em São Paulo.

A mudança para São Paulo possibilitou a Mahle um contato ainda mais estreito com a música. Enquanto trabalhava de dia com o pai na fábrica Mahle Metal Leve, à noite ele se dirigia às salas de concerto e aos teatros para ouvir música. Numa dessas oportunidades se enche de coragem e se dirige ao compositor Hans-Joachim Koellreutter, com algumas composições suas sob o braço. Koellreutter sugere a Mahle que fosse ao curso de composição, que se daria em uma semana, ministrado pelo compositor Ernst Krenek (1900-1991).

Krenek, após executar ao piano as peças que Mahle levava para o curso, diz-lhe que o mesmo tem talento e que poderia estudar composição. Com esse respaldo significativo vindo de um respeitado compositor, Mahle dirige-se aos pais e lhes fala do seu interesse em estudar música. Começa, então, a carreira musical de Mahle, que o levará a ocupar um destacado papel no cenário musical brasileiro, seja como compositor, seja como pedagogo ou regente.

1- 2 O cenário de transformações da música: fim do século XIX até meados do século XX

A vinda de Mahle para o Brasil e sua decisão pela carreira musical se dá num momento histórico brasileiro de intenso conflito no campo estético-musical, que tem suas raízes nas profundas mudanças sofridas pela música desde a virada do século XIX.

Os conflitos bélicos em face da expansão do neo-colonialismo, impulsionado pela necessidade capitalista de novos mercados, os avanços científicos, os movimentos filosóficos, as revoluções políticas, tudo isso torna a última década do século XIX e as primeiras do século XX, um período prenhe de impulsos transformadores. Ainda que os mais diversificados processos históricos em outros continentes estivessem se desenrolando, com suas peculiaridades e importâncias, é a partir da Europa que, de maneira mais aguda, se operou uma avalanche de impulsos transformadores, os quais se irradiaram para todo o globo.

Traçando um sucinto cenário das transformações que a música sofreu, basicamente na Europa, transformações essas que remontam sua origem às inovações que o romantismo trouxe ao sistema tonal, mais propriamente ao que se denominou *tonalidade expandida*, a passagem do século XIX para o século XX pode ser uma espécie de marco delimitador.

Devemos, inicialmente, buscar compreender que o cenário muito peculiar que se apresentará no século XX deriva diretamente daquilo que estava já anunciado nos autores do século XIX. A esse respeito Salzman faz uma significativa observação, uma interessante síntese, buscando apontar que, em estado embrionário, todos os elementos marcantes que sublinharão a música do século XX já se anunciavam no anterior:

Desta forma, podemos alimentar a expectativa de compreender uma grande parte do que se registrou no século XX através de dados fornecidos pelo passado. (...) Em resumo: o cromatismo; o uso ampliado e mais livre da dissonância; a consolidação da liberdade harmônica e melódica; a utilização das idéias harmônicas, melódicas e estruturais derivadas da música popular genuína e da primitiva música do Ocidente; o conceito de interrelações estruturais entre as várias partes de uma composição musical; a descoberta do passado distante

e da música não-ocidental; a vasta expansão da técnica instrumental e do timbre; a nova liberdade, a complexidade e a independência de ritmo, de expressividades dinâmicas e de colorido total – todas essas idéias modernas mergulham fundamentalmente suas raízes profundas no último século (XIX). (Salzman, 1970:13-14)

Griffiths ressalta com propriedade a profunda influência que compositores como Liszt e Wagner exerceriam sobre a maneira de compor de muitos de seus pares, colocando essas influências como um ponto de ruptura crucial para as transformações ocorridas na música do século XX.

Richard Wagner (1813-1883) tem seu nome notadamente associado ao cromatismo calcado no uso que esse autor fez do ciclo de quintas, ora ascendentemente, trabalhando com *dominantes*, ora descendentemente, utilizando as *subdominantes*. Isso fica claramente resumido nas palavras de Menezes Filho: “Por aí vemos que a essência do discurso wagneriano é a própria perambulação do ciclo de Dominante, e mesmo nas modulações mais distantes nota-se o elo do ciclo de quintas que tece a trama harmônica”(Menezes Filho,1987: 48). Essa predileção de Wagner em percorrer o ciclo das quintas³ o diferencia das escolhas de Brahms e Mahle, por exemplo, que optaram por trabalhar um caminho a partir das relações mediânticas. Contudo, não é o simples uso da progressão em quintas que dá a Wagner um peso tão significativo na história dos desdobramentos da escrita tonal, mas o jogo que este realizou com a direcionalidade, valendo-se de *harmonias suspensas*. É o que aponta Menezes Filho: “(...) afinal, o que interessava a Wagner não era a trama tensionante para uma simples resolução, mas sim a perambulação cromática (suspensão da harmonia, não resolução) através das Dominantes (...)”(Menezes Filho, 1987: 49). A utilização do acorde formado por trítono/terça maior/quarta justa, ainda que presente em obras anteriores, ganha em Wagner um valor simbólico, arquetípico, pois ele

³ A predileção wagneriana não exclui o uso das modulações mediânticas. Contudo, como marca maior de sua contribuição nos desdobramentos harmônicos posteriores o ciclo de quintas tem maior significação.

se torna material recorrente dentro da monumental ópera *Tristão e Isolda* (1857-59), seu *leitmotiv harmônico*⁴.

Franz Liszt (1811-1886) se destaca no âmbito da história dos desdobramentos da harmonia pela peculiaridade do tratamento do *trítono* e da utilização de estruturas modais dentro do ambiente cromático da harmonia romântica. Enquanto Wagner, através do uso de dominantes secundárias e suspensões harmônicas, estabelece sua marca como acima expusemos, Liszt irá valer-se do esgotamento desse mesmo ciclo intervalar, elegendo o ponto mais distante da tonalidade como reduto privilegiado nas suas construções harmônicas. Conforme as palavras de Menezes Filho:

O que não se estabelece caracterizadamente na harmonia wagneriana é, contudo, a presença marcante da antitônica, ou da modulação tritônica (para a nota central do ciclo). É exatamente aí que o gênio de Liszt se configura: a presença de relações funcionais calcadas na distância de trítono na obra de Liszt é abundante, levando às últimas consequências o projeto cromático de Wagner. (Menezes Filho, 1987: 51)

Mas esta espécie de ritual de passagem também deve muito de sua força às contribuições de um compositor de tradição germânica, o qual, aos olhos profundamente analíticos de Schoenberg, em muitas situações conseguiu ser inovador como poucos: Brahms. Escolhendo como caminho expressivo outros desdobramentos, como por exemplo, as modulações mediânticas, a exploração motívica e o uso da construção fraseológica com a quadratura irregular, esse autor também exercerá sua influência nas gerações posteriores, ainda que mais silenciosamente.⁵

Esse breve resumo das contribuições desses autores serve para reforçar a idéia de Griffiths de que na passagem do século XIX para o XX, começa a esboçar-se a idéia de que muito pouco poderia ser feito dentro de um sistema que apresentava suas forças

⁴Sobre esse arquétipo Wagneriano conferir as páginas 49, 50 e 51 do livro *Apoteose de Schoenberg*, de Menezes Filho

⁵ Em seu ensaio *Brahms the progressive*, (páginas 398-441 do livro *Style and idea*) Schoenberg demonstra, com todas as linhas, as características profundamente inovadoras presentes na produção desse autor germânico. Dentre elas podemos citar a intensa coerência estrutural dos elementos motívicos, bem como a intrincada utilização da métrica irregular de suas *quadraturas*, características essas marcantes na produção musical no século XX.

exauridas. Não que a possibilidade de se compor usando as grandes estruturas dentro das concepções *de tensão e repouso* estivesse definitivamente cerrada. Mas, quanto mais se insistia em usá-la, mais parecia que apenas se parodiava o legado desses autores. A frase de Debussy falando sobre a música de Wagner “um belo crepúsculo que foi confundido com uma aurora” (Griffiths,1987:24) expressa com propriedade as dificuldades que cercavam a tentativa de compor tonalmente.

Essa expansão do campo tonal, que abalou a própria estruturação formal das composições pelas infundáveis progressões cromáticas, pelo uso sistemático do trítono e sua erna região modulatória, pela utilização de acordes vagos harmonicamente (como o acorde Tristão), pareciam incompatíveis com uma estruturação mais rígidas, que demandavam para isso “combinações harmônicas coerentes” (Griffiths, 1987: 13), forçando muitos compositores, como Richard Strauss (1864-1949) a recorrerem a elementos extra-musicais, como no poema sinfônico *Also sprach Zarathustra* (Assim falou Zaratustra) de 1896, ou como no caso de Gustav Mahler (1860-1911) a oscilarem entre o discurso puramente musical e o apoio em elementos extra-musicais (para muitas de suas sinfonias o Mahler escreveu roteiros aos quais, posteriormente destruiu)⁶

Particularmente em relação a Mahler escreve Lian:

Em segundo lugar, a sua forma particular de rejeitar parcialmente o ideal formalista de um discurso musical puro, livre de toda e qualquer intenção ou referência subjetiva, mostrou-se ao mesmo tempo capaz de aproveitar as conquistas trazidas pelo formalismo, com vistas ao caráter mais autônomo do discurso sonoro e ao aprimoramento de suas formas (...) Uma alusão literária dentro da música é, em Mahler, primeira e ultimamente música, apesar das fontes de inspiração e das possíveis referências de texto ou programa. (Lian, 2005: 11-12).

Arnold Schoenberg (1874-1951), juntamente com Strauss e Mahler, foi um dos que conseguiu preservar a tradição romântica do século XIX ainda que, juntamente com

⁶ Henrique Lian em seu livro *Sinfonia Titã: semântica e retórica* (página 33) faz a seguinte afirmação à respeito da primeira sinfonia de Mahler: “Vagamente relacionada com a obra literária *Titã*, de Jean Paul Richter (1763-1825) a peça vestibular do ciclo sinfônico mahleriano surgiu como ponto de interseção (e interrogação) entre o mundo confessional e idealista do romantismo, pleno de referências programáticas e extra-musicais, e o elemento embrionário da música moderna. A peça coloca-se, assim, entre o universo do poema sinfônico (...) e o universo da sinfonia, forma de eleição do pensamento formalista, então em crescente prestígio.”

seus pares, contribuía decisivamente na fragilização dos princípios que sustentavam as estruturas dessa tradição, ao satisfazer seus anelos de profunda expressão subjetiva, distendendo ainda mais as possibilidades do sistema. A Europa, campo de efervescência das ações políticas e sociais era, também, o centro de efervescência das artes. A ruptura com a tradição não tardaria a vir e, para Griffiths, ela se prenunciará com Claude Debussy (1862-1918), em seu *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (1892-94). Por sua oscilação entre o *modo menor e o maior*, um tratamento harmônico que não mais se espelhava no jogo de forças entre as estruturas, uma melodia sinuosa tendo o *trítono* como elemento determinante, além da fuga da idéia de um desenvolvimento nos moldes tradicionais, essa obra, na concepção de Griffiths, seria um aparecimento sintomático e mesmo simbólico do que estava a acontecer. (Griffiths, 1987: 7-8)

Nesse contexto de profundas transformações paradigmáticas, Schoenberg - que nasceu onde se construiu a tradição de uma vertente musical que tem a sinfonia clássica como píncaro - mais que nenhum outro compositor de sua geração buscará salvaguardar essa tradição, construindo uma música “(...) saturada de princípios contrapontísticos, de ideias das completas inter-relações entre o vertical e o horizontal e de conceitos de forma total.”(Salzman, 1970: 42-43) Além disso, a concepção clássica de forma seria para esse compositor uma espécie de “(...) princípio universal, o conceito de uma organização intelectual que tudo penetra(...) enquanto que o desenvolvimento do cromatismo representa um princípio de transformação e de evolução.”(Salzman, 1970: 42). Esta aproximação da concepção de Schoenberg sobre a música com o pensamento de Hegel (onde princípios universais fundamentam e atuam sobre o mundo concreto, histórico, transformando-o) será muito semelhante aos princípios que nortearam Mahle nas suas concepções estéticas - onde princípios metafísicos sustentarão suas escolhas estéticas - como veremos posteriormente.

Deixando-se levar pela livre manipulação das tríades, tendo em mente a concepção que estava muito mais ligada às suas necessidades expressivas, as quais, já não

podiam se manifestar da forma até então abordada, Schoenberg, em 1908, musicando versos de Stefan George, no terceiro movimento de seu *Segundo Quarteto de Cordas*, compõe de maneira totalmente atonal.⁷ (Griffiths, 1987: 24). Posteriormente, nas *Três peças para piano op.11*, de 1909, Schoenberg intensificará a exploração de um cromatismo mais livre, sendo essa obra o marco onde “o novo cromatismo não-tonal motivístico é completamente dominante.” (Salzman, 1970: 43)⁸

É obvio que não apenas Schoenberg deparou-se com a questão da atonalidade. Strauss em suas óperas, Mahler em suas sinfonias⁹, Alexander Skryabin (1872-1915) que em algumas de suas sonatas para piano dispensa o uso de armadura de clave e a tonalidade¹⁰, são alguns autores que podemos citar que, como Schoenberg, estiveram às portas de inaugurar um novo período no processo de transformações do parâmetro altura, contudo, a nenhum deles coube o pioneirismo da produção atonal, talvez porque como poucos, Schoenberg possuía uma clara consciência de que o que ele e seus contemporâneos faziam ameaçava demolir as bases do próprio sistema diatônico.

Ainda, segundo Griffiths, a ruptura com o sistema tonal implicou, num primeiro momento, em uma liberdade expressiva valiosíssima, mas logo constituiu-se, para os amantes da tradição germânica, numa espécie de entrave, pois os mesmos se ressentiram da necessidade de ter uma estruturação mais sólida, semelhante àquela que eles encontravam dentro da tradição tonal, principalmente no que se referia à elaboração de obras de maior porte. Uma estruturação que lhes permitisse um determinado grau de sistematização, um suporte composicional menos entregue ao sabor da intuição. Menezes Filho aponta o

⁷ Sobre a questão do uso do termo *atonal* conferir o texto *Atonalidade Ou Pantonalidade*, de Menezes Filho (1987:59-63), no qual o autor discorre sobre as objeções feitas por Schoenberg contra o termo *atonal*, que passou a designar as composições que não explicitavam um centro tonal único.

⁸ Salzman, na parte intitulada *O colapso da tonalidade* (páginas 41-47) descreve com muita precisão este processo de transformação ocorrido nas obras de Schoenberg.

⁹ Conferir a pequena análise que Floriano Menezes Filho faz na sua obra *A apoteose de Schoenberg*, nas páginas 37-42, da décima sinfonia de Mahler, expressando toda a sua estupefação ao mencionar a presença de uma espécie de *cluster* orquestral.

¹⁰ Conferir a página 793 do livro *The history of western music*, onde Burkholder et al descrevem as peculiaridades da obra de Skryabin.

importante aspecto trazido à tona pela atonalidade, (ainda que ele prefira o termo *pantonalidade*) que é a relação *concreção harmônica* e *concreção formal*: harmonia e forma estão profundamente interligadas a ponto de, na supressão dos pressupostos de uma (no caso o centro tonal e a direcionalidade unívoca), desmontar-se do outro lado a discursividade da forma (Menezes Filho, 1987: 87-92).¹¹

Que a harmonia de simultaneidade tenha trazido ao plano vertical algo que no horizontal encontrava-se sob uma colocação “discursiva”, essencialmente diacrônica, invertendo tal processo à não-discursividade, e que a concreção formal, correspondente deste mesmo processo com relação à forma, tenha gerado o que podemos caracterizar de uma forma-não-discursiva através de miniaturas, não nos surpreende (Menezes Filho, 1987: 87).

Harmonia de simultaneidade e a compressão da forma, segundo Menezes Filho, podem suscitar questionamentos do tipo:

(...) até quando estariam descartadas as obras de maior porte? Posto que o domínio do tempo é a principal tarefa para o compositor (pelo menos a mais difícil), de que forma se poderia ampliar as possibilidades temporais ao ato composicional, trabalhando as formas mais extensas, agora em meio à liberdade pantonal? Como estender o tempo musical sem interceptar a liberdade harmônica?” (Menezes Filho, 1987: 91)

Ainda sobre esse processo de aumento da densidade musical, Salzman assim define a estética de Webern: “Seu princípio é o da máxima variedade dentro de uma unidade extremamente rígida e condensada. O tema, o desenvolvimento e o movimento e a relação estruturais (sic) aparecem como um som único ou evento.”(Salzman, 1970: 51-52)

A resposta que de imediato se apresentou aos compositores nesse momento assemelhou-se àquela encontrada pelos autores para tentar escapar à poderosa influência de Wagner, Liszt e Brahms: o apelo ao extra-musical. Neste momento histórico, quando os autores já haviam rompido os limites harmônicos no processo composicional, a utilização de textos como orientadores na elaboração formal propiciou o suporte discursivo necessário para a produção de obras de maior duração, que havia se perdido nas composições abstratas, as quais se aproximavam do aforismo e da condensação do haicai. “Ele (Schoenberg) atribuíu a

¹¹ Menezes Filho (1987: 91) faz um importante questionamento da real necessidade de atrelar-se a produção musical, enquanto discurso, com uma nova sistematização das alturas em um novo sistema harmônico, em substituição ao tonal.

dificuldade de compor música abstrata à falta de meios para o desenvolvimento coerente da atonalidade (...)” (Griffiths, 1987: 45).¹²

Justamente na busca de equacionar a questão expansão tonal/desenvolvimento formal, sem o apelo a fontes textuais, é que Schoenberg chegará à “descoberta” (termo que ele gostava de utilizar) da técnica composicional a partir dos doze sons do total cromático: o *dodecafonismo*.

Prenunciado em obras como *Die Jakobsleiter* (1917-1922), um oratório inacabado de Schoenberg, bem como na coletânea de cinco canções para voz solista e orquestra *Altenberglieder op. 4* (1912), de Alban Berg (1885-1935), o serialismo tem seu marco inicial na *Suíte para piano op. 25* (1921) de Schoenberg. Juntamente com seus colegas da Segunda Escola de Viena, Anton Webern será um dos divulgadores desse novo sistema, explorando-o com desenvoltura ímpar, produzindo obras com profunda simetria interna, utilizando-se para isso de estruturas canônicas e palíndromos. (Griffiths, 1987: 82-90). A este autor em particular voltaremos adiante, em virtude de Webern, apropriando-se do pensamento de Goethe, ver a série como “(...) um exemplo do 'fenômeno primordial' (...)” (Griffiths, 1987: 90), numa afinidade filosófica com Mahle.

O controle que se almejava obter a partir dessa nova sistematização, buscando conciliar a liberdade harmônica e não-sistemática das obras atonais (a ruptura com a hierarquização das alturas), mediante uma tutela intervalar, feita a partir da escolha dos sons da série, e um suporte firme e sistemático que possibilitasse expandir a duração das composições, acabou por implicar em um aprisionamento das conquistas que as composições ditas atonais haviam engendrado, aprisionamento este inevitável, já que o serialismo se colocou como um equivalente da sistematização tonal.

¹² É interessante observar a similaridade da necessidade de expressar-se livremente, de forma abstrata e sua necessidade de vinculação a um texto como apoio na estruturação formal, que ocorre no continente americano na obra do americano Charles Ives (1874-1951), sem que este tivesse tido contato com os compositores europeus e suas inquietações. Griffiths (1987) no capítulo intitulado *Gênios Nacionais* descreve essa semelhança.

As postulações seriais (como por exemplo, *nenhuma nota é repetida no interior da série; cada série pode ser usada em quatro formas: na forma original, na sua inversão, retrógrado e retrógrado da inversão*) nada mais fizeram que aprisionar, neste sentido, o pressuposto já presente na produção atonal livre, no qual se nota uma ausência de hierarquização absoluta de um único pólo acústico (Menezes Filho, 1987: 148, grifos nossos).

Paralelamente a essa nova sistematização das alturas que, nas palavras de Schoenberg “permitiria compor como antes” (Griffiths, 1987: 82), outros elementos musicais também foram alvo de releituras pelos autores da virada do século XIX e primeira metade do século XX.

A explosão do ritmo para o primeiro plano, não mais subordinado aos elementos pertinentes à altura, seria também marca desse início de século. E isso se dá, de maneira premente em 1913, com a estréia em Paris de *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky (1882-1971). Assim como Schoenberg trouxe para o seio das discussões a questão do controle das alturas e os pressupostos harmônicos, Stravinsky colocará em primeiro plano um elemento que historicamente sempre esteve subordinado aos outros componentes musicais: a força rítmica.

Como Schoenberg, ele (Stravinsk) percebera que o crescente cromatismo estava debilitando na harmonia diatônica o poder de sustentação do movimento musical, mas a solução que encontrou foi muito diferente. *A Sagração* demonstrou com força quase selvagem que o ritmo podia ser um novo impulso motivador (Griffiths, 1987: 38, grifo do autor).

Nesse mesmo ano, é apresentado o ballet *Jeux*, de Debussy, no qual a estrutura formal está irremediavelmente tratada em plena liberdade. Pierre Boulez descreve sucintamente o jogo em mosaicos que Debussy faz no desenvolvimento e encadeamento das idéias musicais de *Jeux* nas seguintes palavras: “marca o aparecimento de uma forma musical que, renovando-se instantaneamente, implica um modo de audição não menos instantâneo”.¹³ Esse “jogo” composicional de Debussy que acompanha a idéia do jogo de tênis que ambienta o desenrolar do bailado, para o qual a peça foi escrita, “atingiu seu ideal de uma *forma*

¹³Álvares, http://www.eduardoguimaraesalvares.net/2008/index.php?option=com_content&view=article&id=57:debussy-a-villa&catid=37:artigos&Itemid=53. Acessado em 10 de janeiro de 2010.

impalpável, criando um pano de fundo para as emoções fugazes e os movimentos caprichosos de um grupo de jovens durante uma partida de tênis” (Griffiths, 1987: 43, grifo nosso).

Segundo Salzman:

As inovações de Debussy, embora expressas em grande parte em trabalhos instrumentais, eram baseadas em certo sentido em inflexões sutis e especiais da linguagem e da poesia da França; no caráter e extensão do som (como fenômeno oposto ao forte acento métrico e rítmico); na organização fluida e não-simétrica do metro francês, do seu ritmo, do acento e da frase. (Salzman, 1970: 28-29)

O pioneirismo de Debussy se presentifica na capacidade de trabalhar grandes estruturas musicais prescindindo dos elementos presentes nas estruturas tonais sacralizadas pela tradição, valendo-se de outros referenciais na elaboração de sua escrita: “Debussy teve a habilidade – e aí residia o seu gênio – de organizar essas novas relações em novas formas que retêm sua validade psicológica e mesmo orgânica, sem depender de convenções previamente aceitas de linguagem tonal e de estrutura.”(Salzman, 1970: 28-29)

Na contramão da explosão subjetiva romântica, que havia encontrado seu apogeu próximo ao advento da primeira guerra, alguns músicos sentiram a necessidade de negar o emocionalismo herdado do século XIX, plenamente manifesto nas obras ultraromânticas de Mahler e Strauss, bem como procuraram voltar-se ao rigor formal que fora desfigurado por Debussy em *Jeux* e em suas derradeiras obras camerísticas e estudos para piano. Encabeçados por Stravinsky, esses músicos resolveram olhar para o passado, encontrando nas obras do século XVIII a objetividade que se havia perdido. Surge o *neoclassicismo*, que tem na obra *Pulcinella* (1919-20) de Stravinsky, um *ballet* feito a partir de obras atribuídas a Pergolesi, seu marco inicial. Uma das características dessa volta ao passado era a ironia, que numa certa medida se apresenta nas obras de Stravinsky, mas num grau muito mais elevado, nas obras de seis compositores que ficaram conhecidos como *Le six*. Esse grupo formado por Arthur Honegger (1892-1955), Darius Millhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Louis Durey (1888-1979), Georges Auric (1899-1983) e Germaine Tialleferre (1892-1983), sob a influência do compositor Erik Satie (1866-1925) e do poeta e

dramaturgo Jean Cocteau (1889-1963), procuraram reduzir a música ao essencial, zombando das convenções, buscando propositadamente chocar o público com sarcasmo e ironia. (Griffiths,1987: 66).

Numa atitude diferente a de Stravinsky e principalmente aos *Six*, Paul Hindemith (1895-1963) se destacará na produção neoclássica muito mais porque sua volta à música do século XVIII se dará por questões mais objetivas. Sob a influência de Ferruccio Busoni (1866-1924), autor do ensaio *Esboço de uma nova estética da música (1907)*, Hindemith buscará o ideal de clareza e objetividade das obras do chamado período clássico, bem como o rigor no tratamento das idéias alcançado por Bach, elegendo essas prerrogativas como ideais estéticos, procurando distanciar-se da demasiada subjetividade romântica. (Griffiths,1987: 70). Outro aspecto também será marcante na produção de Hindemith: a funcionalidade composicional, que o aproximará do executante e de uma realidade pré-estabelecida. Ou seja, diferentemente do compositor romântico, que se envolve com a necessidade da expressão subjetiva, “(...) Hindemith era inspirado por uma encomenda, pela presença de um executante (talvez ele próprio) e pela realidade de uma situação concreta de execução” (Salzman, 1970: 80). Essa música funcional ou *Gebrauchmusik* (música para uso) assumirá um importante papel na produção desse autor, que numa perspectiva pedagógica canalizará uma significativa energia composicional na produção de obras didáticas para músicos em formação, com intuito de aproximá-los das novas estéticas que se desenvolviam. A esse ponto, que de perto muito nos vai interessar, voltaremos a tratar mais adiante.

Ainda dentro dessa concepção que apontava para o que ficou conhecido como *Nova Objetividade*, podemos mencionar o compositor Krenek – a quem Mahle apresentou suas primeiras composições por orientação de Koellreutter, e com quem Mahle manterá pontual contato em alguns festivais de música – o qual compartilhava da idéia de que a música deveria “opor-se a complexidade e promover o uso de elementos familiares,

emprestando-os da música popular e do jazz ou dos procedimentos da música barroca ou clássica”. (Burkholder; Palisca, 2006: 871.Tradução nossa)¹⁴

Nas primeiras décadas do século XX a Europa Central presenciou uma polarização entre os pressupostos defendidos pelos seguidores da Segunda Escola de Viena e os neoclássicos. Contudo, nos países europeus que estavam à periferia desse conflito, como a Hungria, por exemplo, desenvolveu-se uma corrente musical defensora de uma música onde a “simplicidade e acessibilidade expressas através do uso de formas tonais e de materiais populares e folclóricos” (Salzman, 1970: 86-87) deveriam nortear a produção musical. Esse pensamento de se voltar a uma tradição musical autóctone já havia se prefigurado em Stravinsky, no *ballet A sagração da primavera* (1911-1913), por exemplo, e se pronunciará fortemente em países do leste europeu.

Dentro dessa concepção nacionalista o compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945) destaca-se pela atuação como pesquisador de materiais musicais populares¹⁵, coletando-os, juntamente com Zoltán Kodály (1882-1967) através de gravações, mesclando os elementos característicos da música camponesa com aspectos da música germânica e francesa, gerando um idioma próprio. Bartók desenha uma obra que “é o máximo exemplo de um repertório exterior a sua sintaxe interna” (Wisnik, 1978:139). Assim, Bartók coloca lado a lado duas tradições “ênfaticando o que essas tradições têm em comum, e ao mesmo tempo, o que é mais peculiar em cada uma.” (Burkholder, 2006: 832, tradução nossa).¹⁶Essa ação como pesquisador, interessado pelas manifestações populares observada nas cidades campesinas, é bastante semelhante à empreendida por Villa-Lobos e, posteriormente, por Mahle no Brasil, o que irmana esses três compositores na medida em que um aspecto social relevante se associa

¹⁴“(…)opposed complexity and promoted the use of familiar elements, borrowing from popular music and jazz or from Classical and Baroque procedures.”

¹⁵O termo popular por nós usado está relacionado às manifestações tradicionais dentro das culturas pesquisadas por Bartók

¹⁶“(…) emphasized what the traditions have in common and, at the same time, what is most distinctive about each.

ao da criação musical. Acreditamos poder estender, tanto a Villa-Lobos quanto a Mahle, as palavras de Wisnik:

Assim, a obra de Bartók corresponde a um lance importante de estratégia social, comprometendo, com os elementos disponíveis, um máximo de escolhas culturais, solucionando assim a necessidade da linguagem musical e a necessidade imperativa em alguns meios de incluir na criação de vanguarda a extensa criação popular. No seu caso a música folclórica não é meramente material, mas é matriz técnica: já contém em si um princípio de organização (modal) que pesa decisivamente na constituição de sua gramática. (Wisnik, 1978: 139).

A volta ao passado, seja ele o da tradição da chamada música clássica, seja ele o da tradição popular autóctone, que seria elemento recorrente nas produções da primeira metade do século XX, encontrou seu antagonismo mais radical no movimento encabeçado pelo compositor italiano Luigi Russolo (1885-1947). Esse movimento denominado *Futurista* agregará aos sons “convencionais” o ruído e para tal Russolo construirá “instrumentos” geradores de ruídos denominados *intonarumori*.

Os futuristas defendiam uma música que refletisse a sonoridade de seu tempo, os sons das máquinas e das fábricas. O mais destacado dos compositores dessa concepção estética foi Edgar Varèse (1883-1965) que manteve-se profundamente ligado a Busoni e as idéias deste contidas no ensaio *Esboço de uma nova estética da música* (Griffiths, 1987: 97-99). Descrevendo a música de Varèse, Salzman assim se expressa:

Não há nenhum sentido de movimento segundo o sentido convencional, mas antes um jogo de energias potenciais e cinéticas que dá a impressão de segurar em conjunto o som complexo de objetos físicos que não se extravasam, e que são jogados, por assim dizer, para dentro de um espaço musical dinâmico. (Salzman, 1970: 168)

Diferentemente da Europa, que ainda se ressentia de aventurar-se nos caminhos abertos pelo futurismo, nos Estados Unidos, que não tinha o peso de ser berço de uma tradição semelhante à europeia, as idéias inovadoras de caráter mais contestador encontravam um terreno mais propício para proliferação. É para lá que Varèse emigra em 1915 e lá produzirá as suas obras futuristas. E também é nos Estados Unidos que surgirão dois exemplos que encarnarão profundamente as novas concepções estéticas: Henry Cowell (1897-1965) e John Cage (1912-1992). (Griffiths, 1987: 105-107).

Cowell ocupou lugar destacado no que ficou conhecido como música “moderna” e manifestou suas inclinações vanguardistas desde muito cedo, como pode ser observado em sua obra *Tides of Manaunaum* (1912), indicando pioneiramente que o executante tocasse blocos sonoros (clusters) utilizando o antebraço, punho e palma das mãos. Também a busca de sonoridades inusitadas do piano, com a exploração direta das suas cordas, a aleatoriedade, como na obra *Mosaic Quartet* (Quarteto de cordas nº 3). Contudo, além dessas e de outras contribuições no campo da experimentação estética, Cowell atuou como um pesquisador e apoiador das ações inovadoras, tendo sido pioneiro em relacionar as proporções matemáticas dos intervalos com o ritmo: “Promoveu ele (Cowell) também investigações importantes, criativas e extensas, no campo do ritmo e talvez tenha sido a primeira pessoa a propor – e a realizar numa peça de música – a ideia de fazer surgir as relações ritmo-duracionais das razões matemáticas das vibrações harmônicas (2:1, 3:2, 4:3 etc.)” (Salzman, 1970: 170). A sistematização de suas ideias está arrolada no livro *New Musical Resources* (1930), e deste autor falaremos mais adiante pela importância de suas considerações sobre a produção da tríade menor, a partir da inversão da série harmônica, ideia essa plenamente compartilhada e defendida por Mahle.

Nesse resumo histórico das transformações que a música sofreu desde o final do século XIX até a primeira metade do século XX, fica evidenciado uma aceleração das transformações históricas, as quais se concentraram nos primeiros cinquenta anos do século passado, fazendo deste um período *sui generis* na história, pois nunca dantes tantas vertentes filosóficas e estéticas estiveram tão aproximadas, numa quase simultaneidade de ideias e valores diferentes e mesmo antagônicos.

Nesse mesmo período fértil de transformações que foi a primeira metade do século XX, o Brasil experimentou um processo similar de rupturas e buscas estéticas inovadoras, à semelhança do Velho Continente. Profundas mudanças na produção artística de então, ainda que com a defasagem natural de quem está longe do centro irradiador.

1- 3 Os reflexos no cenário nacional

No caso brasileiro as transformações na esfera musical foram impulsionadas pela necessidade de afirmação nacional, que se vinham desenhando desde a segunda metade do século XIX. Nesse período se evidenciam as primeiras preocupações dos compositores em aproximarem-se de elementos nacionais, apoiando-se, por exemplo, em material literário, como no caso de Carlos Gomes.

A ópera era o gênero preferido nos teatros, e o espaço para a música instrumental, sinfônica e de câmara, paulatinamente vai sendo conquistado através das sociedades de concertos. Nelas, tanto as composições de autores estrangeiros, como a produção nacional, podiam ser apreciadas. E, além disso, um comprometimento de autores e dessas sociedades permitiu que uma gama maior da população tivesse acesso à *música de concerto*, não só no que diz respeito à possibilidade de escuta, mas também numa identificação com os materiais utilizados nas composições, basicamente material folclórico. (Neves, 1981: 17-18).

Essa iniciativa teve como pioneiro o compositor Basílio Itiberê da Cunha (1848-1913), que em sua obra *A Sertaneja* de 1860, se utiliza da canção popular gaúcha *Balaio*. Esse caminho apontado por Itiberê será seguido de perto por outros autores, que inclusive se utilizarão desse mesmo *tema*. É o caso de Alexandre Levy, Francisco Braga e Luciano Gallet. Levy se valerá, inclusive, de outra cantiga popular, *Vem cá*, *Bitu*, como material temático para sua *Variações sobre um tema brasileiro*. (Neves, 1981:20)

Alexandre Levy (1864-1892), juntamente com Alberto Nepomuceno (1864-1920), será um dos mais significativos representantes desse nacionalismo nascituro, no qual uma clara orientação voltada ao material popular e folclórico será determinante. Essa predileção, posteriormente, se adequará perfeitamente aos ideais estéticos e filosóficos da corrente nacionalista que se desenvolverá sob a orientação de Mário de Andrade.

1- 4 Semana de 1922 : a modernidade normatizada

Até a *Semana de 1922*, quando o movimento modernista propõe profundas mudanças nas artes em geral, que abalarão inicialmente São Paulo e depois todo o país, a busca de uma *alternativa nacional*, no que diz respeito aos procedimentos composicionais, se voltou basicamente à questão da temática musical em si, sem, contudo, propor nenhuma ruptura mais aguda com o formalismo nos moldes europeus. Ou seja, parece que a *menção*, a mera *citação* bastava em si mesmo como elemento de afirmação nacional, a despeito de todo o tratamento harmônico, formal e orquestral apresentar traços de autores europeus como Liszt, Wagner, Debussy entre outros. (Neves,1981:19)

Esse procedimento levará Mário de Andrade, o grande teórico do movimento modernista brasileiro, a postular no seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) a necessidade da pesquisa por parte do compositor do material que ele explorará em sua obra como elemento indispensável, paralelo à prática composicional, levando-o a uma tentativa de plena absorção do elemento autóctone, ao ponto de chegar ao que ele chamou de “inconsciência nacional”. Sendo assim, as obras anteriormente mencionadas sequer se enquadrariam no que Mário de Andrade chamou de “tese nacional”, pois as mesmas não eram fruto de uma pesquisa profunda do material folclórico brasileiro, pesquisa essa que possibilitaria uma compreensão mais aguda das características que, na visão de Mário de Andrade, deveriam estar claramente manifestas nas composições. (Neves,1981:45)

A grande exceção que se apresenta é Villa-Lobos. Sua autenticidade aproxima-se do inexplicável pela ausência de uma correlação com seus pares e predecessores.

Conforme as palavras de Neves:

De fato, o aparecimento deste compositor no Brasil do início do século não pode ser explicado facilmente, pois que não havia uma cultura e uma tradição que o levassem aos resultados a que ele chegou, uma vez que os compositores deste período estavam todos eles presos a um romantismo nada voltado para as audácias européia dos últimos anos. (Neves, 1981:27)

É importante delinear o contexto musical que circundava a *Semana*, o qual se caracterizava por um embotamento do gosto musical totalmente afeito às produções pianísticas do século XIX, com ênfase no culto do virtuosismo e a predileção pela música programática que tornavam esse contexto pouco permeável às inovações que a linguagem musical já experimentava na Europa. Sendo assim, algumas revistas musicais da época, ligadas ao movimento modernista, passaram a desempenhar um papel educativo, canalizando energias não tanto para as discussões estéticas, mas para defender o acesso das platéias a novos elementos presentes na produção musical de vanguarda:

Nesse ponto, o critério didático aparece não só em função do despreparo do público para receber a arte que surgia, mas da ausência do veículo adequado à elocução das novas obras: a falta de pianistas libertos do prejuízo sentimentalista na interpretação, com uma compreensão equilibrada da execução pianística, adequada às peças modernas; a falta de conjuntos de câmara, de músicos preparados nos demais instrumentos; a falta de conjuntos orquestrais. (Wisnik, 1978: 102)

Talvez esse contexto nos ajude a compreender a mudança tática que Mário de Andrade adotou, após a *Semana de 22*, enfatizando a questão da ação educativa das platéias, ou seja, o aspecto social da fruição musical, envolvendo primeiramente o intérprete para depois chegar ao compositor:

Realmente, o caráter “interessado” que preside à avaliação do trabalho dos intérpretes, medido, como veremos, pela sua capacidade socialmente educadora, alarga-se mais tarde, acompanhando a aceleração do nacionalismo ao longo da década, para compreender também (e principalmente) o trabalho do compositor. (Wisnik, 1978: 106 grifos do autor)

Ainda que Andrade tivesse a consciência de que a nomenclatura por ele elaborada - que consistia em três momentos na produção musical nacionalista, a saber, “tese nacional”, “sentimento nacional” e “inconsciente nacional” - indicava apenas fases necessárias pelas quais o processo de afirmação do nacionalismo deveria se fazer passar, seus escritos não parecem indicar nenhuma ideia de engessamento do ímpeto composicional que seguisse outros caminhos num futuro posterior. Apenas que, dado o momento histórico que se desenrolava, um princípio de necessidade social parecia se impor à da livre expressão. Nas palavras de Neves:

Mas ele (Mário) não se restringe a esta utilização direta, quase documental, do material folclórico; em outro estágio, não necessariamente superior, ele sabe que o trabalho composicional deverá inspirar-se mais no clima que na matéria e que deverá ultrapassar o simplismo da harmonização, dentro de princípios estéticos renovados. (Neves, 1981: 47)

Ou ainda:

Arte funcional, arte social: ideias freqüentes em Mário de Andrade, mas que neste teórico não tem a mesma conotação tradicionalista que tomarão no realismo socialista, vinte anos depois. Para ele, a funcionalidade da arte não é empecilho à pesquisa estética e à renovação técnica. (Neves, 1981: 44)

Em outras palavras, haveria a necessidade de um “sacrifício” por parte dos compositores no que dizia respeito às suas vocações individuais se estas apontassem um caminho musical que passasse ao largo das massas. Ou seja, o nacionalismo musical é de caráter populista, pelo fato de necessitar, incondicionalmente, ser uma espécie de eco sonoro das manifestações populares, não havendo espaços para manifestações criativas que se afastassem desse pressuposto.

Como dissemos anteriormente, essa delimitação estética apontada por Mário de Andrade, mesmo que não fosse uma intenção normatizadora definitiva, ainda assim parecia chocar-se com os próprios ideais de renovação defendidos pelos modernistas da *Semana de 22*. Isso porque, tomando como exemplo os embates no campo literário, havia uma ferrenha crítica à produção literária que romantizava o tipo brasileiro, propondo uma leitura que nada tinha de populista ou sacralizadora dos regionalismos. Mais uma vez, citamos Neves que sintetiza esse conflito entre modernidade e nacionalismo:

De todo modo, o fato de ter Mário de Andrade como compositor era um problema a mais para os propagandistas da renovação musical no Brasil, uma vez que todo movimento de renovação deveria se apresentar sob a bandeira do nacionalismo populista. Tal postura do líder do modernismo contrasta frontalmente com certas afirmações do grupo modernista na época da *Semana de 22*, o que mostra que este escritor (e o grupo em geral) tinha duas medidas de julgamento: avançadíssima no que se referia à literatura e às artes plásticas, e reacionária que tocava à música (sic). Pois o regionalismo literário, o cultivo romântico do tipo brasileiro (altamente caricaturado) foi um dos alvos favoritos do modernismo, enquanto que este mesmo modernismo incentivava o desenvolvimento exclusivo do nacionalismo musical pelo emprego da temática folclórica e de clara orientação regionalista. (Neves, 1981: 82-83)

Esse cenário, um tanto austero no que diz respeito à livre manifestação criativa no âmbito musical, será o pano de fundo que fomentará o debate que ocorrerá no Brasil, refletindo o que se processava na Europa, desde as manifestações do atonalismo, à criação do sistema serial de composição, da música concreta e eletrônica, com a peculiaridade de que na América Latina e no Brasil o elemento nacional pesava maciçamente nas considerações filosóficas e estéticas.

Em 1937, com a chegada de H. Koellreutter, as ideias inovadoras que haviam se espalhado pela Europa e, particularmente, a técnica serial de composição e a música eletrônica começam a ser intensamente difundidas entre os compositores nacionais. Para Neves, essa data “(...) representa na história da música brasileira o início de um movimento de renovação que está na origem de praticamente todas as manifestações da nova música no país (...)” (Neves, 1980: 84). Essas concepções estéticas inovadoras defendidas por Koellreutter tanto encontram em solo nacional uma receptividade calorosa, quanto provocam reações contrárias violentas. A polarização em grupos inevitavelmente se consolida e os sectários se dividem entre *nacionalista e universalistas*. Do lado dos *universalistas* surge, em 1939, o grupo *Música Viva*, que em 1946 publica o *Manifesto de 1946*, em defesa de uma estética desapegada de qualquer princípio norteador rígido. A reação do lado *nacionalista* se dá, de maneira mais contundente, através das palavras de Camargo Guarnieri, o qual redige, em 1950, *A Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, onde critica ferozmente os princípios de Koellreutter e seus simpatizantes, apontando uma “nefanda infiltração formalista e anti-brasileira”. (Mariz,2000: 293)

Como dissemos anteriormente é nesse cenário de intensa polarização e acirrado debate que o jovem Mahle decidir-se-á pela carreira musical, e como sujeito histórico sofrerá as influências desse embate e se posicionará efetivamente em relação a ele.

1- 5 O aprendizado após a chegada ao Brasil

Dos seus esforços individuais de aprendizado musical, quando adquiriu partituras das sonatas de Beethoven e Chopin e sozinho as estudava com os conhecimentos teóricos que recebera na escola, bem como do seu processo de formação musical mais profundo, que durou mais ou menos um ano na cidade de Stuttgart, onde estudou harmonia e composição com J. Nepomuk Davi, Mahle trouxe um sólido conhecimento musical manifestado em obras que ele mesmo classifica como tendo inclinações românticas e neo-clássicas. Essas obras para piano foram compostas a partir dos dezesseis anos de idade e foram elas que o autor mostrou inicialmente a Koellreutter, quando se deu o primeiro encontro entre ambos e posteriormente a Krenek, o qual definitivamente o encorajou a trilhar o caminho da composição musical.¹⁷

A partir desse contato com Koellreutter, Mahle passou a ser seu aluno da Pró-Arte Escola Livre de Música de São Paulo e com o mestre alemão entrou em contato com algumas das vertentes mais modernas em composição, estudando os elementos da técnica dodecafônica e sendo aproximado da música eletrônica. A influência de Koellreutter em sua vida é significativa como disse o autor em uma entrevista: “Conheci o Koellreutter em 1951, logo que mudamos para São Paulo, vindos da Áustria. (...) A influência dele foi muito grande em minha vida, pois naquela época eu ainda estava indeciso se seguiria ou não a carreira musical”.

Excetuando as eventuais idas à Europa, nos anos de 1953 a 1955, onde teve contato com Krenek, Fortner e Messiaen, a formação musical de Mahle, após a chegada ao Brasil será toda ela feita junto a Koellreutter, o qual também contribuirá no despertar da vertente que irá direcionar em muito os trabalhos composicionais do jovem Mahle: a educacional.

¹⁷Jornal de Piracicaba, março de 2009.

Conforme relato do próprio compositor, inicialmente o contato com Koellreutter levou-o a compor numa perspectiva universalista, contudo, devido à sua atuação como pedagogo, Mahle considerava fundamental que o processo de aprendizagem musical se apoiasse no contexto musical do aluno, o que o levou a adotar o elemento folclórico como material valioso no processo de ensino-aprendizagem.¹⁸ Essa sua escolha de viés pedagógico, que levou-o a compor inúmeras obras didáticas para instrumentos - material extremamente escasso até então no Brasil - contrariava, em certo sentido, as concepções do seu professor, que considerava essa prática de Mahle um “desperdício de talento”¹⁹. Por isso, sem contrariar seus princípios pedagógicos de permitir ao aluno um grau de liberdade expressiva, Koellreutter incentivou Mahle a se aventurar no campo da música eletrônica, da experimentação, mas nunca fez oposição quando este manifestou uma certa resistência a seguir nesse caminho, preferindo editar no Brasil o percurso feito por Bartók, na Hungria, ou mesmo se inspirando nas ações educacionais de Villa-Lobos.

Pelo exposto acima, podemos inferir que a influência direta de Koellreutter foi a mais marcante na vida de Mahle, acrescentando que em entrevista a nós concedida ele se coloca como epígono 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. Ainda no campo da composição será significativa a similaridade entre Mahle e Paul Hindemith, no que diz respeito à abordagem funcional que o autor teuto-brasileiro dará a muitas de suas obras (aspecto que será enfocado mais pormenorizadamente no capítulo subsequente). Contudo, além dessas pontos de tangência, que podemos simplificar sob o rótulo de *musicais*²⁰, Mahle concebe suas concepções composicionais numa estreita

¹⁸ Em sua palestra proferida na Academia Brasileira de Música, em junho de 2009, Mahle fez a consideração de que o folclore era então “popular”, ou seja, todas as crianças tinham um contato em menor ou maior grau com ele, diferentemente dos dias de hoje.

¹⁹ Essa afirmação feita por Mahle consta em uma das entrevistas.

²⁰ O termo *musicais* por nós escolhido não ignora todos os elementos extra-musicais que acompanham a concepção estética de um autor, apenas fizemos essa distinção para colocar em relevo a profunda influência que a Antroposofia terá sobre o fazer musical de Mahle.

relação com o pensamento *antroposófico*, corrente filosófica que tem em Rudolf Steiner seu precursor, e nas contribuições científicas de Johann Wolfgang von Goethe. Essas duas influências também serão brevemente abordadas no próximo capítulo, por acreditarmos serem elas capitais para uma melhor compreensão do pensamento musical de Mahle expressos de forma condensada em suas apostilas de ensino de harmonia e que, por sua vez, são uma espécie de síntese do material composicional que se presentifica na produção musical do compositor.

CAPÍTULO II

2- 1 Uma concepção antroposófica

Numa palestra que tivemos a oportunidade de assistir, em maio de 2009, na Academia Brasileira de Música, o maestro Mahle deixou-nos a profunda convicção de ser um homem com forte ligação com a filosofia, isso pelo fato de, em vários momentos de sua fala, referir-se a pensadores como Leibniz, Kant, Goethe, entre outros. Até então, não tínhamos lido nada que apontasse a profunda ligação do compositor com a vertente filosófica conhecida como Antroposofia, mas ali pareceu-nos claro que o maestro possuía uma forte convicção metafísica que perpassava todo o seu trabalho de compositor e pedagogo.

A partir da leitura da tese de doutorado “Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de harmonia”, de Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros, que fora defendida em 2005 na UNIRIO, a nossa constatação da profunda ligação com um plano metafísico se confirmava. Nesta tese, Barros destaca os múltiplos pontos de tangência entre as ideias que deram origem às apostilas didáticas de Mahle, usadas na Escola de Música de Piracicaba: as concepções filosóficas de Goethe e a Antroposofia de Steiner.

A Antroposofia, segundo o site da Sociedade Antroposófica Brasileira²¹, poderia “(...) ser caracterizada como um método de conhecimento da natureza, do ser humano e do universo, que amplia o conhecimento obtido pelo método científico convencional, bem como a sua aplicação em praticamente todas as áreas da vida humana”. Tendo como criador Rudolf Steiner (1861-1925), o termo *Antroposofia*, que já havia sido usado por outros pensadores e anteriormente pelo próprio Steiner em palestras, vem do grego *Antrophós*

²¹<http://sab.org.br/antrop/antrop.htm>. Acesso em 23 de agosto de 2009

(Homem) e *Sophia* (Conhecimento), que em linhas bem gerais significaria a busca da relação entre o conhecimento percebido pelos sentidos naturais, muito identificados com as ciências naturais e o método cartesiano, e aquele tipo de conhecimento que colocaremos numa esfera do supra-sensível.²²

Steiner conclui sua graduação em 1883, na Escola politécnica de Viena e, em 1884,²³ aceita a incumbência de catalogar a produção científica de Goethe para a *Deutsche National Literatur*. O trabalho se estende até 1897 e posteriormente é publicado sob o título *A Obra Científica de Goethe*. Esse contato mais profundo de Steiner com o pensamento científico do poeta e filósofo serão decisivos em suas formulações posteriores, codificadas dentro da Antroposofia.²⁴

Para Goethe há um princípio gerador, um arquétipo basilar, o qual estrutura e harmoniza todas as transformações que os sentidos conseguem captar no mundo físico. Esse pensamento, que muito deve ao platonismo, trabalha com a dualidade *Arquétipo/Metamorfose*:

Nos vários domínios da realidade, Goethe trabalha com dois conceitos básicos: arquétipo e metamorfose. São os arquétipos ou ideias universais que conferem coerência à natureza. É a metamorfose desses princípios espirituais que produz toda a multiplicidade de formas individuais encontradas no mundo. (Arantes,1989: 71)

Essa dualidade, portanto, será a estrutura dorsal das conclusões as quais o poeta-cientista chegará a partir das pesquisas por ele empreendidas nas mais diversas áreas das ciências. Segundo Arantes²⁵, contrariando o pensamento científico mecanicista dos séculos XVIII e XIX, profundamente atreladas às concepções newtonianas, as pesquisas de Goethe propõem um olhar metafísico e idealista para a ciência. Como exemplo, podemos citar o que ele denominou de *urpflanze*, ou planta primordial, no seu livro *A Metamorfose das*

²² idem

²³ Conforme o catálogo com as publicações completas de Steiner, da Editora Antroposófica Ltda

²⁴ idem

²⁵ José Tadeu Arantes foi um dos editores da revista Galileu

Plantas, publicado em 1790. Esse arquétipo da vida vegetal, conceito puramente abstrato, existiria apenas num plano espiritual, e consistiria em uma espécie de *folha primordial*, a qual conteria em potência todas as possíveis manifestações de vida vegetal do mundo natural, sendo também, necessariamente, a geradora de todas as transformações passíveis de se apresentarem aos nossos sentidos naturais. Na *urpflanze* se encontra em potência todas as possibilidades de transformação do reino vegetal, que se manifestam em ato na natureza. Analogamente, Goethe proporá que o cérebro nada mais é que a manifestação em elevado grau potencial das transformações ocorridas na medula espinhal. Haveria, portanto, a *ideia medula espinhal*, com potencial latente para transformações evolutivas, manifestadas fisicamente. (Arantes,1989: 72-73)

Este apontar para um plano exterior ao da realidade física será crucial nas proposições do pensamento antroposófico. Segundo Lanz:

A Antroposofia oferece a seguinte explicação: os seres orgânicos possuem, além do corpo mineral ou físico, um conjunto de forças vitais, individualizado e delimitado, ou seja, um segundo corpo não físico que permeia o corpo físico. Esse segundo corpo é o conjunto das forças que dão “vida” ao ser e impedem a matéria de seguir suas leis químicas e físicas normais. Rudolf Steiner (...), chamou esse segundo corpo de corpo *plasmador* ou corpo de *forças plasmadora*. (Lanz,1979: 15)

Além desse corpo *plasmador*, que Lanz em seu texto também denomina de *etérico*, haveria um outro tipo de corpo, o qual seria o veículo das sensações e emoções. Esse corpo foi denominado por Steiner de *corpo astral*. (Lanz,1979:15)

Mahle foi iniciado nos princípios da Antroposofia por seu pai, que conheceu Steiner pessoalmente. Em 1919, Steiner recebeu um convite de Emil Molt, diretor da fábrica de cigarros Waldorf-Astoria, para fundar uma escola para os alunos de seus funcionários, no período *entre-guerras*. Com liberdade para estabelecer as diretrizes que achasse mais apropriadas, Steiner conseguiu que a escola funcionasse com uma autonomia relativamente grande, que englobava a livre escolha de professores (independente de

diplomação), liberdade na escolha das disciplinas e grade curricular. Nascia a primeira escola baseada nos princípios antroposóficos, denominada escola Waldorf. (Lanz, 1979: 168-169)

Ainda que não tenha freqüentado a escola Waldorf, alguns princípios da pedagogia nela aplicada serão importantes na compreensão da produção do compositor.

2-2 A compreensão de Mahle do “fenômeno música”

Quando indagado por nós sobre a importância da Antroposofia em seu fazer musical, Mahle nos respondeu muito modestamente que “no campo da composição ainda não cheguei muito longe, mas na compreensão do fenômeno ‘Música’ a antroposofia (sic) me ajudou bastante; sem falar na minha vida que não posso imaginar sem ela”. (Mahle, 2009)²⁶

Escolhemos o advérbio modestamente, pois, para Mahle a sua vasta produção musical é considerada por ele uma manifestação em proporções bem diminutas dos princípios propagados por Steiner, já que Mahle tinha em mente que conseguir transpor para o terreno da composição musical, com a devida profundidade, os valiosos conhecimentos antroposóficos seria tarefa que estaria além de suas potencialidades composicionais. Em outras palavras, ele não se acha um compositor com qualidades suficientes para ser colocado ao lado de consagrados compositores como Bach, Mozart ou Villa-Lobos, por exemplo, os quais, ainda que não sendo adeptos do pensamento antroposófico, compunham a partir de elementos que são caros à Antroposofia, como veremos adiante.

Em linhas gerais podemos afirmar que a influência antroposófica sobre Mahle levou-o a resistir ao uso de recursos tecnológicos como elemento composicional. Não que ele exclua a possibilidade de se compor a partir do uso de tecnologias, como no caso da música eletroacústica, mas, conforme suas palavras “A série harmônica (e sua inversão) não é

²⁶Entrevistas de Mahle a nós concedida via internet em 2009-2010. Todas as menções às falas de Mahle, que aparecerem entre aspas no texto, foram extraídas de uma das entrevistas.

o único elemento na música, mas, certamente, o mais importante. Este fenômeno está presente em todo som, também na eletroacústica; mas para mim importa mais sua relação com o ser humano.”²⁷ A citação feita por Mahle do pronunciamento de Steiner sobre a invenção do fonógrafo: “Se a humanidade demonstrar entusiasmo por algo como o fonógrafo de Edson, ela não se poderia (sic) livrar disso, então os deuses precisariam livrá-la (sic)”, também corrobora a ideia de que 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 compositor²⁸, 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. Além disso, na afirmação “*para mim importa mais sua relação com o ser humano*”, indica-nos que, no caso particular da *eletroacústica*, o elemento humano, em linhas gerais, se perde em muitos casos, pela ausência da figura do intérprete, desfazendo, pois, o tradicional tripé compositor/intérprete/platéia. Este elemento intermediário (o intérprete) ajuda a potencializar as relações humanas que perpassam a execução musical, pois cabe a ele, seguindo uma concepção interpretativa, decidir o que explorará a partir dos escritos composicionais de um autor. Além disso, fica claro também na afirmação de Mahle “acho que as máquinas podem ter uma utilidade científica”, que a utilização de máquinas e tecnologias possuem uma aplicabilidade mais restrita, tendo uma ampla utilização no que diz respeito à compreensão dos fenômenos (mensurações, dissecações de certas propriedades, aprofundamento da compreensão dos fenômenos etc.),

²⁷ Quanto à argumentação da impossibilidade de se comprovar a *inversão da série harmônica*, Mahle contra-argumenta, por exemplo, citando que mesmo na forma ascendente da série, a explicação para a subdominante só se dá pela inversão da quinta. Conferir também as pesquisas relatadas por Henry Cowell nas páginas 21-23 do capítulo *Tone combination*, de seu livro *New musical resources*, que menciona os experimentos de Nicolas A. Garbusov que procura demonstrar a ressonância de harmônicos descendentemente, em determinadas situações, seguindo a mesma ordem intervalar da série ascendente, ou seja, oitava - quinta -oitava e etc.

²⁸ Na palestra já mencionada, Mahle relatou como uma negativa experiência um concerto ao ar livre que teve de realizar, à pedido da prefeitura de Piracicaba. Nas palavras do autor teria sido preferível realizar inúmeras vezes o mesmo programa para atender à audiência do que tornar artificial o som da orquestra através da amplificação por microfones.

mas limitada concernentemente à expressividade humana. Essa visão que impõe limites ao campo eletroacústico como meio de expressão humanizado se vê reforçada pelas convicções que se originam da relação *música/antroposofia*.

Para Mahle 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. Para tanto, buscará utilizar os elementos sistematizados a partir da série harmônica e sua inversão, funcionando a série como a *ideia arquetípica* do som, assim como Goethe propôs a *urpflanz*, como *ideia arquetípica* da vida vegetal. A partir de suas análises do arquetipo sonoro, Mahle enunciará três elementos basilares presentes na música: ritmo, harmonia e melodia (classificação que não é sua originalmente, mas corrente nos manuais e tratados musicais tradicionais) identificando-os com as três divisões corpóreas feitas pela Antroposofia: membros (ritmo), coração (harmonia) e cérebro/consciência (melodia).²⁹ Mahle nos afirma em sua entrevista:

A divisão dos elementos musicais em ritmo, harmonia e melodia é antiga; na Antroposofia são relacionadas com os membros (mãos e pés, percussão) o ritmo, a harmonia está relacionada com o coração (instrumentos de corda) e a melodia com a cabeça (consciência, instrumentos de sopro (sic)).

Uma relação semelhante é feita pelo compositor em relação aos harmônicos da série:

Os números 1, 2 e 3 estão mais relacionados com os ritmos (compassos!), os números 4, 5, 6 e 7 relacionados com a harmonia (emoção), e o resto da série (que vai até o infinito) com a melodia: escalas, modos etc. correspondem à liberdade do pensamento, ao subir e descer da melodia.

Podemos inferir dessas interpretações subjetivas do compositor do fenômeno musical, que sem a manifestação clara desses três elementos (ritmo, harmonia e melodia) qualquer música estaria privada de um componente estrutural e espiritual de suma

²⁹As relações entre música e corpo assinaladas por Mahle podem ser mais bem compreendidas nas produções literárias antroposóficas sobre a *Euritimia*, como, por exemplo, no livro *EURITIMIA- sua origem e seu desenvolvimento segundo Rudolf Steiner*, da Editora Antroposófica, de E. Froböse

importância, que comprometeria o equilíbrio que se daria naturalmente e, por conseguinte, perderia um elo fundamental na sua interação com o humano.

O que foi acima exposto aparece de forma condensada no quadro explanativo utilizado por Mahle na Escola de Música de Piracicaba, em suas aulas de harmonia. Conforme podemos observar, há uma intensa busca de coerência interna nas relações propostas por Mahle derivadas do arquétipo *série harmônica*. Mahle procura explicitar com detalhes a riqueza de possibilidades (metamorfoses) que se oferecem ao explorador do arquétipo sonoro. É significativo salientar, também, a importância das relações numéricas, que será um ferramental analítico valioso para Mahle. Conforme ele mesmo nos afirmou em uma entrevista:

A harmonia se baseia nos números, tanto os números quanto as cores têm uma profunda base metafísica, ao meu ver. Assim como as cores têm um efeito sobre a alma (Goethe), os sons, intervalos e acordes também têm. “Os números são verdadeiros gigantes espirituais”, relacionados com fenômenos visíveis e invisíveis. (Mahle, 2009)

A SÉRIE HARMÔNICA E SUA INVERSÃO (5 OITAVAS)

MELODIA (PENSAIMENTO)
HARMONIA (SENTIMENTO)
RITMO (MOVIMENTO)

MAIOR (Dó)
NATURAL
VIRTUAL
MENOR (Lá)

PARABOLA
MULTIPLICAÇÃO
DIVISÃO
ACORDES: VARIOS PERFEITOS SETÍMA NONA 11ª

NÚMEROS PRÍMOS: NOTAS NOVAS
1, 3, 5, 7 ETC

POTÊNCIAS DO NÚMERO 2: OITAVAS SUPERPASTAS
POTÊNCIAS DO NÚMERO 3: QUINTAS SUPERPASTAS
POTÊNCIAS DO NÚMERO 5: TERÇAS MAIORES SUPERP.

D31-C * 1º ENCONTRO ENHARMÔNICO (Lá#-Siá) ETC

Figura I – Ilustração da série harmônica e sua inversão, usada por Mahle em suas aulas teóricas em Piracicaba.

Abrindo um parêntese em nossa linha de raciocínio, parece-nos necessário retomar à controversa questão da *inversão da série*, já que a mesma tem peso fundamental no pensamento harmônico de Mahle.

Como mencionamos no capítulo primeiro, as pesquisas de Henry Cowell, relacionadas no livro *New musical resources*, abarcaram inúmeros aspectos relacionados ao som, e muito particularmente à série harmônica. No capítulo intitulado *Tone combination*, Cowell dedica algumas páginas para fazer explanações a respeito da inversão da série harmônica, tentando demonstrar que, a partir da constatação desta se poderia demonstrar satisfatoriamente a origem da tríade menor, colocando-a como uma contraposição necessária da maior, e a relação de *subdominante*, que na inversão da série representa o primeiro som diferente do som fundamental, como contraposição ao fato da *dominante* ser o primeiro harmônico distinto na série ascendentemente, exatamente como compreendida por Mahle.

Ainda que no campo experimental a possibilidade de uma satisfatória comprovação da inversão da série seja impossível, contudo, enquanto elemento que existe potencialmente (por isso a designação “virtual” dada por Mahle em sua apostila) ela mais que satisfatoriamente se coloca como melhor explicação para as relações de subdominante e da tríade menor. Mahle, à semelhança de Goethe, coloca a tríade menor num status similar ao da maior, como uma necessária relação que se dá não em ato, mas apenas potencialmente.³⁰

Segundo Steiner, “as atividades anímicas do homem podem ser resumidas em três: o pensar, o sentir e o querer” (Lanz Apud Steiner), mais uma vez evidenciando o quanto o pensamento antroposófico fomenta as concepções musicais de Mahle. Aqui talvez se perceba melhor o que o compositor quis dizer com a frase “(...) mas para mim importa mais sua relação com o ser humano”. Tanto Goethe quanto Steiner não segmentarão os fenômenos

³⁰ Conferir as correspondências que Goethe trocou com Zelter sobre a terça menor, relacionadas no livro *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Wevbern*, de Márcia Sá Cavalcante Schuback

da natureza, isolando-os em conceitos estanques, mas procurarão achar a organicidade dos mesmos e sua relação com um plano espiritual. Por isso, a predileção de Mahle pela utilização do potencial de mutação que os elementos presentes na série harmônica fornecem parece satisfatoriamente explicada, pois para ele o humano está plenamente integrado ao plano da espiritualidade e, sendo a série harmônica o arquétipo espiritual do som, sua potencialidade de interação com o homem se dá naturalmente.

Além dos elementos acima relacionados, Mahle nos afirmou em uma das entrevistas que mesmo as formas musicais (ao menos as principais) têm sua explicação a partir da própria série harmônica. *A fuga, a forma allegro sonata*, por exemplo, mencionadas diretamente pelo autor, se dariam a partir das relações intervalares presentes na própria série: “A série harmônica levou ao círculo de quintas e as escalas e depois às formas musicais como a fuga e a sonata (tônica-dominante/ tônica-relativa, subdominante, outros graus etc.)”. Todos esses elementos reforçam a ideia de que a concepção filosófica antroposófica finda sendo a principal norteadora da produção artística e pedagógica de Mahle, e que, concordando ou não com seus pressupostos, não podemos negar-lhe a coerência interna. E será essa mesma coerência em relação aos princípios antroposóficos que explicarão a inclinação do autor pelos paradigmas da tradição musical.

2-3 A predileção pelo modalismo e tonalismo e a prática pedagógica

No capítulo que trata da aplicação da Pedagogia Waldorf – criada por Steiner a partir dos pressupostos da antroposofia – Lanz reserva um espaço considerável para descrever a importância dos contos de fadas no processo educacional das crianças até oito anos de idade. Para o autor, nos contos de fadas estaria presente uma compreensão primitiva do mundo, transmitida simbolicamente através das histórias narradas, funcionando como reflexo das tendências e anseios inconscientes que estão presentes nas crianças. “Em seus

mínimos detalhes, os autênticos contos de fadas revelam essa origem oculta que continha, para gerações remotas, toda a moralidade de que precisavam, além de satisfazerem sua ‘curiosidade’ histórica”. (Lans, 1979: 102 - 103).

Funcionando como um verdadeiro compêndio de princípios morais e espirituais além de fonte de compreensão histórica, os contos se revestiriam de importância particular por transmitirem “(...) numa forma imaginativa, verdades e realidades de ordem espiritual da humanidade e do indivíduo”, pois os mesmos seriam fruto “(...) da velha sabedoria popular, e não foram ‘inventados’, e muito menos redigidos com o intuito de divertir crianças. São restos de uma velha mentalidade popular vazada em imagens e não em conceitos”. (Lanz, 1979: 103)

Portanto, segundo a Pedagogia Waldorf, por seu valor espiritual e moral a utilização do conto de fadas pedagogicamente, com crianças até oito anos de idade, teria seu espaço validado e, seguindo o mesmo princípio norteador, tanto no campo da prática pedagógica, quanto na esfera composicional propriamente dita, Mahle se voltará para o que, em nossa cultura, seria o correlato dos contos de fadas: o folclore. Para ele, tanto nos contos quanto na música folclórica a manifestação de um homem mais próximo do mundo espiritual estaria latente. A utilização do material presente na série harmônica se daria mais “organicamente”, fora do âmbito conceitual, o que revestiria esse fazer musical de uma espontânea espiritualidade que estaria bastante suprimida na prática musical ocidental, na medida em que esta se aproxima da conceituação e da intelectualização. “Ao meu ver o futuro da música depende de explorar mais estes fenômenos básicos, não de criar esquemas na cabeça” respondeu-nos Mahle quando o indagamos sobre a utilização de técnicas modernas de composição, como o serialismo e a eletroacústica. Seu posicionamento, que não é radical em excluir essas vertentes como possibilidades expressivas (ele mesmo relatou-nos o uso da técnica serial em algumas obras), revela uma predileção por um olhar para a tradição, por ver nesta uma maior proximidade do homem com a dimensão espiritual da qual ele foi se

afastando à medida que passou a dar maior peso à utilização racional como maneira de descortinar o mundo, excluindo totalmente qualquer outra forma de conhecimento. A predileção pelos modos, escalas, sejam elas pentatônicas, hexatônicas octatônicas, maiores ou menores, a combinação de todos esses elementos entre si na formação de harmonias e desenhos melódicos têm a vantagem de serem oriundas diretamente do arquétipo sonoro, sendo, portanto, menos “artificiais”, menos fruto de uma conceituação intelectual. A afirmação de Steiner sobre Debussy: “Eis um músico que tenta penetrar nos segredos dos sons” (Steiner apud Mahle), mostra muito bem uma clara predileção dos defensores da corrente antroposófica pela ideia de transformações dos elementos latentes no arquétipo sonoro, a série harmônica.

Aqui gostaríamos de propor um paralelo entre o pensamento de Mahle e Webern no que diz respeito à identificação de ambos com o pensamento de Goethe. Mahle, como expusemos, faz essa aproximação via antroposofia, em outras palavras, via um ponto de apoio “espiritual”. Webern, também comunga das asseverações de Goethe, mas o que parece lhe interessar em particular nas mesmas é a conotação “canônica”, ou seja, a ideia de leis e princípios gerais que assumem uma singularidade no fazer artístico humano, que funciona como uma espécie de condensação de parte desses princípios, fazendo da obra de arte um produto da própria natureza. Na primeira de uma série de conferências intituladas *O caminho para a música nova*, realizadas em 1932-33, Webern citará este trecho de Goethe: “Essas grandes obras de arte são ao mesmo tempo as maiores obras da natureza, criadas por seres humanos segundo *leis verdadeiras e naturais*” (grifo nosso). Contudo, uma diferença parece mostrar-se significativa entre as leituras que Mahle e Webern fazem a partir das concepções de Goethe do arquétipo sonoro. Para Webern não é a série harmônica que ocupa esse lugar, e sim a série de doze sons do total cromático. A série base, como ele se refere em suas conferências:

Hoje tudo é derivado desta sequência de doze sons, *escolhida pelo compositor*, e é sobre essa base que se realiza, como antigamente o trabalho temático. Entretanto - a grande vantagem é que posso tratar o material temático muito mais livremente, pois a coerência me é perfeitamente garantida pela série de base. (...) Isto está muito próximo da concepção que Goethe tinha das leis da natureza e do sentido que existe em todos os eventos naturais e que se manifesta através deles. (Webern, 1932: 97 grifo nosso)³¹

Ou seja, ainda que tomando como princípio a mesma ideia dual *arquétipo/metamorfose*, os compositores em questão divergem sobre o que seria o *Urphänomene*, o fenômeno original na música. Para Webern este se manifestaria no total cromático disposto na ordem escolhida pelo compositor, ou seja, a série base. Para Mahle, esse lugar seria ocupado pela série harmônica em si, e ela mesma impõe suas leis à ação criadora do compositor.

Nossa intenção em fazer tal paralelo entre esses dois compositores foi a de demonstrar que cada um assume seus pontos de vistas com firmeza, assumindo ao mesmo tempo as pontuais incongruências que todo pensamento humano apresenta. Mais precisamente, queremos dizer que a posição conservadora de Mahle, um ponto passível de discussão haja vista a enormidade de vertentes estéticas existentes, assim se apresenta por causa da necessidade de coerência com suas profundas convicções filosóficas e porque não dizer, espirituais.

Há ainda outro fator que gostaríamos de ressaltar dentro da concepção composicional de Mahle que é de importância extrema e lhe destaca dentro do cenário musical brasileiro que é o da prática composicional dentro de uma funcionalidade. Essa funcionalidade será muito semelhante àquela defendida por Hindemith nos anos de 1920-30, quando da eclosão do neoclassicismo.

³¹ Utilizamos aqui a tradução de Carlos Kater, da editora Novas Metas.

2-5 A música numa perspectiva funcional

Quando de sua chegada ao Brasil, Mahle não poderia imaginar a importância da sua contribuição para o cenário musical brasileiro, principalmente no campo da pedagogia e da performance de vários instrumentos.

Essa importância se deve em muito pelo fato de Mahle ter forte comprometimento humanista; um olhar que, antes de mais nada, levando em consideração o fator humano, busca o desenvolvimento de suas potencialidades, na tentativa de enriquecê-lo e reaproximá-lo de uma plenitude perdida. Essa plenitude que de acordo com os conceitos antroposóficos seria experimentada pelo homem antes de sua encarnação deveria ser a grande meta existencial, e o percurso de sua retomada se daria mediante a ação pedagógica.

Isso explica a enorme dedicação e canalização de energias de Mahle, que levou-o a criação da escola de Música em Piracicaba (juntamente com outros colaboradores), e seu criterioso uso de elementos musicais considerados mais conservadores em face das novas perspectivas composicionais vanguardistas.

Como uma primeira exemplificação, gostaríamos de destacar um pequeno trecho do segundo movimento (*Andantino*) da *Sinfonieta* de 1957 (Ex.1), a primeira composição sinfônica do autor, escrita para os alunos da Escola de Música em Piracicaba. Inicialmente gostaríamos de chamar a atenção para a secção das cordas, que apresenta um *ostinato* nas cordas graves e um logo pedal harmônico para violas e violinos. Com essa escrita para as cordas, Mahle cria um contraste intenso dentro do movimento em relação a tranquilidade observada em seu início. A música é escrita em compasso ternário simples (3/4), contudo, o desenho repetido das cordas graves acaba por gerar um outro compasso (3/2) que é reforçado pela parte do tímpano, composta da alternância de semínimas e pausas de semínima, gerando um longo trecho em *hemíola*,

32

Timpano

Violino I

Violino II

Viola

Cello/Baixo

Exemplo musical 1. *Ostinato* nas cordas graves e tímpano gerando um outro compasso (*Andantino* da *Sinfonieta 1957*, compassos 32-38)

Sobre o desenho das cordas e tímpano, os sopros também produzem uma linha harmônica em figurações longas, numa exploração timbrística que “colore” a sonoridade das cordas. (Ex. 2)

32

Oboé

Clarinete em Sib

Fagote

Trompa em Fá

Trompete em Sib

Exemplo musical 2. Exploração timbrística, (*Andantino* da *Sinfonieta 1957* compassos 32-38).

Interessante notar no próximo exemplo (Ex. 3) que a *hemíola* construída a partir da escrita das cordas graves e do tímpano se perpetua nos sopros pela escrita de mínimas e semínimas ligadas que rompem a barra de compasso, prolongando-se pela

defasagem temporal do salto de quartas dos sopros. Um acorde de Si diminuto (com enarmonização do Réb)³² colabora com a ambientação instável do trecho.

Exemplo musical 3. Prolongamento da *hemíola* nos sopros e processo enarmônico. (*Andantino* da *Sinfonieta 1957*, compassos 40-47)

No próximo exemplo (Ex. 4) gostaríamos de ressaltar a *apoggiatura* que forma um intervalo de segunda menor entre a primeira flauta e os primeiros violinos, e um trítone em relação à segunda flauta. O desenho se repete depois, com a defasagem de um tempo no oboé, e por fim, na trompa, sempre conservando a instabilidade do pulso que oscila entre 3/4 e 3/2. Todas essas particularidades apontadas por nós podem parecer simples ou até mesmo simplórias se alguém procurar, porventura, fazer um comparativo com outras obras, mas gostaríamos de salientar que essa é a primeira obra sinfônica de Mahle, que tem em vista tanto a expressividade quanto a preocupação didática na escrita objetivando uma experiência estética enriquecedora para os executantes e platéia.

³² O processo enarmônico será discutido mais adiante.

Exemplo musical 4. *Apoggiatura* criando efeito harmônico e timbrístico (*Andantino* da *Sinfonieta* 1957, compassos 48-52)

Essa preocupação e dedicação em muito se aproxima dos pressupostos defendidos na primeira metade do século XX por Paul Hindemith. Para este, as enormes transformações que a música sofreu intensamente a partir da virada do século XIX para o XX (que resumidamente relacionamos no primeiro capítulo), a despeito das importantes contribuições no campo estético, implicaram num aumento da subjetividade do compositor,

que passou a compor em função única e exclusiva de suas necessidades expressivas. Para muitos compositores a música deveria se libertar do “sentimentalismo” romântico e buscar, nas formas claras e concisas do barroco e do classicismo, um novo modelo paradigmático, uma *Nova Objetividade*. Hindemith defendia que se voltasse a compor para uma finalidade específica, como na época de Bach e Mozart, e mais particularmente, a produção de Bach seria vista como paradigma dessa nova objetividade. Essa perspectiva mais objetiva envolvia conhecer e ter em conta o grupo específico para o qual se estava compondo, inclusive as potencialidades técnicas dos integrantes. Seguindo essa vertente, em 1926 Hindemith se aproxima do movimento *Die Musikantengilde* com um objetivo bem delineado, assim descrito no site Paul-Hindemith.org:

O contato de Hindemith com músicos amadores do movimento '*Die Musikantengilde*', de 1926, foi também motivado pedagogicamente. Compondo músicas fáceis de cantar e executar ele esperava facilitar o acesso dos músicos amadores à música contemporânea mais complexa.³³(www.paul-hindemith.org/, tradução nossa)

Olhando-se a produção musical de Hindemith notaremos um número significativo de obras de caráter “funcional”, pois conforme Griffiths (1987: 113) Hindemith “(...) colocou sua arte a serviço (...) do músico amador, compondo muita '*Gebrauchtmusik*' (música para uso) em forma de obras de câmara simples, peças didáticas, música escolar, etc.”; ainda que este não gostasse do termo *Gebrauchtmusik*. Ou seja, com essa inclinação objetiva Hindemith faz um resgate, ainda que de forma idealizada, “das velhas relações que haviam existido entre compositores, executantes, patronos e ouvintes, antes do advento do século XIX.” (Salzman, 1970: 80). A produção de Hindemith, a partir dos anos de 1927 até início dos anos de 1930, caracteriza-se por “uma série de conjuntos e de solos para amadores e para execução de estudantes, incluindo-se uma peça musical para crianças e música de duração de todo um dia para jovens estudantes escolares.” (Salzman, 1970: 79). Aqui temos

³³Hindemith's contacts to the amateur music movement “*Die Musikantengilde*” from 1926 were also pedagogically motivated. With the composition of music that was easy to sing and play, he hoped to facilitate access to more complex contemporary music for amateur musicians.

um importante ponto de tangência entre os princípios composicionais de Mahle e o pensamento de seu predecessor: ter em mente para quem se estava compondo. Outro ponto de tangência entre os dois autores é que nesse mesmo período, Hindemith dedica-se a idiomática dos instrumentos, escrevendo “uma longa série de sonatas virtualmente para cada um dos instrumentos mais importantes e uma série posterior de obras de concerto para solo de instrumentos, com orquestras pequenas e grandes.” (Salzman, 1970: 79), o que também se observa na produção de Mahle, onde concertos para instrumento solo e orquestra e obras para as mais diversificadas formações instrumentais estão representadas, como o *Concerto para contrabaixo*, por exemplo, que foi objeto de estudo em uma dissertação.³⁴

Aqui gostaríamos de abrir um parêntese para relatar uma experiência de nossa atuação como regente de um grupo de jovens instrumentistas.

Na escolha de repertório para uma de nossas apresentações decidimos incluir algum compositor da primeira metade do século XX. A maior dificuldade que encontramos foi a idiomática da escrita, pois as obras que constam do acervo da Casa de Cultura da universidade exigiam um elevado grau de domínio técnico por parte dos instrumentistas, o que impossibilitava a inclusão das mesmas em nosso repertório. A exceção foi a *Suíte Plöner Musiktag*, de Hindemith, escrita para cordas, madeiras, metais e percussão, que posteriormente descobriríamos, a partir de nossas pesquisas, ter sido escrita por ocasião de um festival de música na cidade de Plöner. Seus desafios técnicos foram por demais significativos tanto para a nossa prática como regente, como para o amadurecimento do grupo, que pode vivenciar o contato com uma das vertentes estética do século XX, com um resultado sonoro espantoso quando se leva em consideração os limites que o compositor se impôs ao escrever respeitando um determinado grau de desenvolvimento dos executantes dos instrumentos escolhidos, sem, contudo, abrir mão da profundidade estética e do caráter

³⁴Ao final do trabalho constará como anexo uma listagem das obras musicais de Mahle, catalogadas pelo próprio autor.

moderno que a sonoridade resultante revelou. Esses mesmos traços estão presentes na *Sinfonietta para cordas* de Harald Genzmer (1909-2007), compositor que estudou com Hindemith e incorporou ideais semelhantes no campo da composição, e que anteriormente havíamos tido a oportunidade de executar.

Adiante dois pequenos trechos da *Suíte Plöner Musiktag*, um envolvendo um quarteto de metais - dois trompetes, trompa e trombone - (Ex. 5) que constitui a abertura da obra, e evoca o amanhecer, a aurora, na perspectiva de Hindemith, e outro onde apenas a secção das cordas é utilizada (Ex. 6). Tivemos a preocupação de sondar junto aos professores dos referidos instrumentos que iniciam a obra (no caso os metais) o grau de dificuldade da peça (já que nossa área de atuação é como violinista) e todos foram unânimes em afirmar que a peça estava escrita de um modo confortável, ainda que apresentasse um ou outro trecho mais complexo, contudo, plenamente exequível por alunos em formação. No que diz respeito ao trecho escrito para as cordas, podemos dizer que contem elementos bastante expressivos numa escrita que exige muito mais a leitura do executante (por causa dos acidentes), mas, do ponto de vista técnico, extremamente confortável. Percebe-se nesses exemplos como a idiomática da escrita de Hindemith consegue conciliar expressividade e objetividade, num resultado sonoro vanguardista, que funcionou como valiosa experiência estética e técnica para a orquestra que regemos, além de uma enriquecedora fruição por parte do público.

Lied
Langsame Viertel 45

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 42-45) begins with a double bar line. The second system (measures 46-49) continues the melodic lines. The third system (measures 50-53) concludes the passage with various rests and melodic fragments. The instrumentation includes Trompa in Fa, two Trompetes em Sib, and Trombone. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Exemplo musical 5. Compasso 42 ao 53 do primeiro movimento (*Morgenmusik*) da *Suíte Plöner Musiktag*, de Hindemith, escrito para quarteto de metais (trompa em fá, trompetes em si bemol e trombone). (Compassos 43-53)

10

1. Solo

2. Solo

Die Andern

Vcl. (Kb. ad lib.)

-Kb. P

1. Solo

Die Andern

Vcl. (Kb. ad lib.)

mf

15

1. Solo

Vcl. (Kb. ad lib.)

mf

Exemplo musical 6. Compasso 9 ao 17 do segundo movimento (*Abendkonzert*) da *Suíte Plöner Musiktag*, de Hindemith, escrito para secção de cordas. (Compassos 9-17)

Essa grande habilidade em expressar-se a partir de limites rígidos, tendo em conta a preocupação com os que serão responsáveis pela performance, não cedendo simplesmente às suas limitações técnicas, mas, a partir delas, criando um mundo sonoro significativo, estabelecendo desafios técnicos e artísticos que enriquecerão a performance dos instrumentistas, são pontos de encontro entre Mahle e Hindemith que tivemos a oportunidade de vivenciar, mesmo antes de termos tido o contato com qualquer fonte de pesquisa bibliográfica.

A *Rapsódia 1956 para violino solo*, de Mahle (Ex. 7), pode servir como excelente exemplificação da exploração de algumas possibilidades instrumentais, onde a presença de intervalos característicos como o trítono e sétimas maiores e suas inversões (segundas menores), as progressões e explorações timbrísticas, e as escalas construídas a partir dos elementos da própria série harmônica, o espaço para a aleatoriedade e as progressões em quartas - que é o intervalo que apenas aparece na série como inversão da quinta - revestem essa obra de uma atmosfera bastante interessante.

No tocante ao intervalo de quarta, em particular, vale a pena observar que ele se constituía como elemento favorito na escrita de Hindemith, que conforme as palavras de Griffiths, falando da escrita neoclássica deste, assinala: “(...) emanando em grande parte de uma harmonia estrita, baseada antes em quartas do que em terças, que tinham a preferência de Hindemith.” (Griffiths,1987: 70)

Para WALDIR BELLUCO
RAPSODIA

(1956)

para Violino - Solo

ERNST MAHLE

Largo

fz

accelerando (rep. ad lib.)

© 1972 by
Edition TONOS, Darmstadt (Alemanha) Ahastrasse

8380

Alle Rechte vorbehalten

Musical score for Violin Solo, Example 7, by Mahler. The score consists of ten staves of music. The first staff features a melodic line with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The second staff shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The third and fourth staves continue the melodic and rhythmic development. The fifth staff has a dynamic marking of *fz* (forzando). The sixth staff includes markings for *pp* (pianissimo), *accelerando*, *e* (ritardando), and *crescendo*. The seventh staff has a *0* marking above it. The eighth staff is marked *pp* and *expressivo*. The ninth staff has *fz* and *mf* markings, and includes a *Pizz* (pizzicato) instruction. The tenth staff ends with a triplet of notes.

Exemplo musical 7. *Rapsódia para violino solo* (1956) de Mahler.

Na dissertação de mestrado *Uma Abordagem Analítico-Interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra de Ernest Mahle de Antonio Roberto Rocia Dall Pozzo Arzola*, em sua introdução apresenta a seguinte asseveração:

Ernst Mahle, alemão de nascimento, descobriu no Brasil sua vocação para o ensino musical, tornando-se depois compositor, a partir da necessidade de criar um repertório brasileiro para instrumentos de orquestra, para uso dos alunos da Escola de Música de Piracicaba, instituição que fundou e mantém há mais de 40 anos. A obra didática de Bartók influenciou-o quanto ao uso do folclore e do modalismo, características presentes na sua música, além do domínio de técnicas modernas de composição. A sua preocupação didática reflete-se ainda na postura estético-filosófica neoclássica e na escrita altamente idiomática de suas peças para contrabaixo e para quaisquer instrumentos, aproximando-as do conceito da *Gebrauchtmusik* (“música funcional”) associado a Hindemith.

Foi justamente este aspecto idiomático de Mahle, que descobrimos por acaso também em Hindemith, que nos motivou a querer saber mais da obra de Mahle. Pois nossa atuação como regente frente a um grupo de jovens músicos nos impõe desafios enormes, principalmente no que diz respeito a escolha de repertório. E isso se intensifica quando procuramos colocar esses jovens em contato com a produção musical do século XX. Nesse contexto, as obras de Mahle, principalmente as orquestrais, ganham uma importância enorme no cenário musical brasileiro, pois talvez nenhum compositor tenha tido uma preocupação tamanha de atrelar a sua produção musical a uma “funcionalidade” pedagógica, sem abrir mão, contudo, de um conteúdo estético significativo. Quando indagamos se Mahle consideraria a produção de Hindemith uma influência em sua própria produção ele respondeu: “Quando comprei o “*Plöner Musiktag*” de Hindemith e quando a orquestra tocou as 5 e as 8 peças dele, a minha própria pedagogia e técnica de composição já estava definida. Se há alguma semelhança, significa que ambos chegamos à mesma conclusão.”(Mahle, 2009)

Interessante notar que Mahle menciona a mesma obra orquestral de Hindemith que tivemos a oportunidade de trabalhar com nosso grupo, o que nos deixa à vontade para exemplificarmos com outro trecho dessa obra (Ex. 8) as características similares nas concepções *neoclássicas* de Hindemith e a produção de Mahle, (relembrando sempre que

o ponto de tangência ao qual nos referimos entre esses autores é a preocupação objetiva de *para quem* se está escrevendo, com um intuito profundamente didático).

Dessa vez gostaríamos de chamar atenção para a questão da constituição irregular da *quadratura*, que foi o elemento que se impôs como o desafio a ser suplantado pelo jovem grupo de músicos que dirigimos. Relembremos que a irregularidade na estrutura fraseológica é apontada por Schoenberg como um elemento bastante característico da produção musical inovadora no século XX, segundo o seu ensaio já dantes mencionado *Brahms the progressive*.

Após termos traçado em linhas gerais as concepções filosóficas que engendram a produção musical de Mahle, sem nenhuma pretensão de tê-las esgotado, sublinhando as influências da Antroposofia na sua produção artístico-pedagógica – ressaltando a importância que a série harmônica, o folclore e o tipo de escrita assumem dentro dessa produção, passaremos, então, ao objetivo primaz desse trabalho que é nos debruçarmos sobre algumas obras sinfônicas de Mahle, sob a luz desses fatores, para detectarmos o quanto os mesmos se fazem presentes em tais produções.

76

Violinos

Cello/Baixo

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 76-78) shows the Violins part with a complex rhythmic pattern and phrasing, and the Cello/Bass part with a steady accompaniment. The second system (measures 79-81) continues the Violins part with similar rhythmic patterns and phrasing, and the Cello/Bass part with a steady accompaniment. The third system (measures 82-84) shows the Violins part with a complex rhythmic pattern and phrasing, and the Cello/Bass part with a steady accompaniment.

Exemplo musical 8. Segundo movimento (*Abendkonzert*) da *PlönerMusiktag Suíte*, de Hindemith, com a estrutura fraseológica irregular. (Compasso 76-93)

CAPÍTULO III

Após a contextualização histórica do primeiro capítulo e a análise das influências filosóficas que determinaram as inclinações estéticas da produção de Mahle, notadamente a Antroposofia - delineadas no segundo capítulo - no qual também procuramos traçar um paralelo entre a funcionalidade composicional do autor e a *Gebrauchtmusik* de Hindemith, passaremos a nos ocupar da análise de três obras sinfônicas de Mahle, nos interessando mais particularmente ressaltar os aspectos que apontem a convergência entre o pedagogo e o compositor, os elementos da Antroposofia, a apropriação de elementos oriundos da série harmônica e os elementos característicos da poética de Mahle comuns às três obras. Como fundamento para nossa análise abordaremos inicialmente as transformações na escrita do compositor, discorrendo sobre algumas obras que caracterizam cada fase composicional. Depois abordaremos o conceito do autor do que seria harmonia, nos baseando tanto em declarações como nos materiais didáticos usados por Mahle nas aulas em Piracicaba.

3-1 As fases composicionais do autor

Todo compositor no percurso de sua produção percorre diferentes estágios ou fases em sua maturação, ora sendo influenciado por este ou aquele compositor, ora por essa ou aquela concepção estética, deixando o registro dessas transformações nas obras escritas em cada uma dessas fases, as quais nos permitem fazer um mapeamento desse processo de maturação.

Com Mahle não se deu de maneira diferente e o próprio autor definiu-se em quatro fases distintas no processo de construção de sua identidade composicional. A primeira

delas ele chamou de *Aprendizagem*, a segunda de *Dodecafônica*, a terceira de *Modal* e a quarta de *Nacionalista*.³⁵

Na fase de *Aprendizagem* o compositor lista as suas primeiras obras, escritas ainda em solo alemão, as quais apresentou a Koellreutter e a Krenek. Escritas para piano, elas se constituem de “pequenas peças influenciadas pela renascença, barroco e romantismo”³⁶.

Ainda que seja uma obra de extrema singeleza, gostaríamos de comentar de modo breve algumas particularidades da mesma, que nos apontam um grau de domínio da linguagem por parte do compositor, que podem ter chamado a atenção de Krenek na ocasião do encontro entre ambos: primeiramente a sutileza de uma modulação em particular, que se processa no compasso 52, no qual um acorde de Mib maior nos conduz para a região de Láb maior. O que nos chamou a atenção é que o acorde de Mib maior se apresenta anteriormente, no compasso 42, como um acorde de Lá maior, nos conduzindo à região de Ré menor. Conservando a mesma linha melódica da voz superior, operando a enarmonia Dó # para Réb, e trocando o baixo de Lá para Mib (sendo que o Mib já se apresenta como nota alterada 5b) no acorde de Lá maior, o que deixa essa nota dentro do ambiente dos dois acordes e conservando as outras notas, Mahle demonstra possuir uma compreensão do código e uma destreza na sua manipulação (Ex 9). Vale ressaltar que o período de sua formação musical foi relativamente breve até a composição do *Allegretto*, o que enfatiza um aprendizado no mínimo bem fundamentado. O uso que o autor faz de *suspensões*, criando sonoridades fortes, também revelam esse domínio.

³⁵ Essas fases foram estabelecidas pelo próprio compositor em uma entrevista via internet, em 2009.

³⁶ *idem*

Allegretto

41

51

Exemplo musical 9. Trechos do *Allegretto para piano* mostrando a utilização de um mesmo acorde para diferentes caminhos harmônicos. (Compassos 42-44 e 51-54)

Já em solo brasileiro, o contato com Koellreutter propiciou a Mahle expandir seu universo expressivo através do contato com novas técnicas composicionais e novas linguagens. Ainda que não tenham sido as escolhidas pelo autor na maioria de suas produções, esses elementos novos marcam presença na poética de Mahle.

Como exemplo dessa segunda fase composicional, chamada por Mahle de *serialista*, tomaremos o *Trio (1952) para flauta, violino e piano*, no qual podemos ver a exploração da *série* num intrincado contraponto entre os instrumentos (Ex. 10). No *poco più vivo* sétimas maiores, trítonos e nonas menores escritas em notas longas para a flauta e o violino emoldurando a exploração do total cromático pelo piano (Ex.11). No *Vivo* (Ex. 12), a *série* exposta pelo violino é repetida invertida pela flauta, em figuração rítmica aumentada.

Trio (1952)

para Flauta, Violino e Piano

E. Mahle

Lento

Fl

VI

PIANO

3

6

9

C 0

Exemplo musical 10. *Trio para flauta, violino e piano*. Notar o contraponto. (compassos 1-7)

2

8 poco più vivo

11

14

fp

fp

fz *p* *cresc.*

cresc.

cresc.

rit.

rit.

C 0

Exemplo musical 11. Notas longas em intervalos “dissonantes” emoldurando a série.
(Compassos 8-16)

4

25 **Vivo**

ff

f

p cresc

fp

29

Exemplo 12. A série exposta pelo violino e depois pela flauta em inversão e com rítmica diferente. (Compassos 25-32)

Como exemplificação das outras fases utilizaremos duas das três obras que motivaram nosso trabalho, reservando-nos analisá-las mais adiante, de maneira pormenorizada. A *Sinfonietta* (1957) como exemplo da fase *modal*, e a *Sinfonia Nordestina* como exemplificação da fase *nacionalista*.

Feita esta breve explanação das fases composicionais do autor, nos voltaremos para as suas concepções sobre harmonia, pois estas serão chaves para compreendermos melhor as obras que analisaremos.

3-2 A harmonia como equilíbrio

“Considero a harmonia como o equilíbrio entre os sons relacionados entre si no espaço e no tempo”³⁷. Essa foi a definição de harmonia que Mahle nos deu em uma das entrevistas. Desse conceito gostaríamos de sublinhar o termo equilíbrio, o qual nos remete à noção de elementos que se polarizam.

Conforme o pensamento de Steiner, o homem é um ser espiritual que além de criatura é criador, ou seja, pode atuar no meio em que vive, transformando-o. Tendo essa autonomia em relação à natureza o homem acabou desligando-se das faculdades que lhe mantinham ligado ao mundo espiritual, valorizando em demasia suas faculdades intelectuais, rompendo o equilíbrio entre o espiritual e o intelectual. A busca desse equilíbrio é, para a Antroposofia, o objetivo que a humanidade deve perseguir para atingir um patamar de plenitude.³⁸

Na busca dessa retomada do equilíbrio as artes desempenham papel fundamental, pois nelas o homem pode exercitar seu processo de cura. Segundo Steiner: “...a verdadeira cura, a transformação do mau em bem, dependerá da capacidade da verdadeira arte de fornecer às almas e corações humanos um caminho espiritual”³⁹

³⁷ Entrevista realizada em 2010, via internet.

³⁸ Para uma melhor compreensão da perspectiva antroposófica sobre a gênese humana, a perda do equilíbrio espiritual e os caminhos para sua retomada conferir o livro *Noções básicas de antroposofia*, de Rudolf Lanz, da Editora Antroposófica.

³⁹ Citação encontrada no site da Sociedade Antroposófica, endereço www.sab.org.br/artes/

A concepção de harmonia de Mahle deve ser entendida sob a luz dessa declaração de Steiner, e todos os elementos musicais devem ser pensados como relacionados a alguma faculdade humana ou nos remeter a algum arquétipo espiritual.

Conforme descrito no capítulo anterior Steiner teve um profundo contato com a obra de Goethe, e partindo de muitas concepções do poeta elaborou os princípios da Antroposofia. Mahle, por sua vez, tomará como elemento basilar de suas concepções harmônicas a ideia de fenômeno primordial, encontrada na morfologia proposta por Goethe.

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.”⁴⁰

Esse peso que Mahle atribui às relações numéricas, que podem ser verificadas nos elementos da série harmônica, está sintetizado nas apostilas teóricas desenvolvidas por ele como material pedagógico para uso nas aulas de teoria musical. Em particular na apostila D-31C e D-31D⁴¹, nas quais as relações numéricas são expostas exaustivamente, com detalhados cálculos, que demonstram o olhar de um atento observador. Por ver na série harmônica o *Urphänomene*, o elemento primordial, a *mônada* de toda música, Mahle procurará compreender profundamente as relações nelas presentificadas, como por exemplo, a associação entre números primos e o aparecimento de diferentes harmônicos. Nessas apostilas podemos ver também considerações que estão impregnadas dos princípios antroposóficos, como, por exemplo, as indicações *melodia (pensamento)*, *harmonia (sentimento)* e *ritmo (movimento)*, já mencionadas anteriormente no capítulo dois.

⁴⁰ Mahle, entrevista via internet em 2009

⁴¹ Cópia da apostila D 30 se encontra nos anexos deste trabalho

Tendo essas considerações como pano de fundo iniciaremos a análise da primeira obra sinfônica de Mahle, a *Sinfonieta* 1957.

3-3 Sinfonieta 1957

3-3-1 Primeiro movimento

Conforme relato do próprio compositor a *Sinfonieta 1957* foi escrita para os alunos da recém formada escola de música em Piracicaba e nela o idioma modal predomina completamente. Se tomarmos a apostila D-30, na qual Mahle explora as possibilidades escalares originadas a partir da série harmônica, encontraremos toda a informação que explicitará os elementos constitutivos da obra.

O primeiro movimento possui a seguinte estrutura formal, que o aproxima da Forma Sonata: *Introdução* (majestoso) quatro primeiros compassos; Primeiro tema do compasso 5 ao 16; *Transição* para o segundo tema do compasso 16 ao 27; Segundo tema do compasso 28 ao 37; *Desenvolvimento* do compasso 38 ao 55; *Ponte* para *Codetta* do compasso 56 ao 64; *Re-exposição* do compasso 65 ao 100; *Ponte* para a reapresentação do material da *Introdução* do compasso 101 ao 104; Retorno da *Introdução* (majestoso) compasso 105 ao 107; *Codetta* final 108 ao 111.

A *Introdução* apresenta uma textura homofônica que tem como intervalo preponderante a quinta justa e sua inversão a qual, para Mahle, simboliza a expansão e a mudança. Como é sobejamente conhecido a quinta é o primeiro intervalo na série harmônica que faz surgir um som diferente do som fundamental e pela sua inversão tem-se a ideia da tensão resolvida. Mahle atribui ao movimento V-I uma polarização harmônico-rítmica, associando também aos três primeiros harmônicos a ideia de compassos (binário, ternário e quaternário). (Ex. 13)

Sinfonieta (1957)

Majestoso

E. Mahle

Violino I, Oboés, Flauta I,
Clarinete I, Trompa I, Trompete

Violino II, Clarinete II, Trompete II,
Trompa II, Trombone II

Viola

Cello, Baixo, Trombone baixo

Exemplo musical 13. Início da *Sinfonieta* 1957.⁴²(Compassos 1-4)⁴³

Finda a breve *Introdução*, inicia-se o *Allegro Alla Breve* onde uma melodia no modo dórico em Sol, de forte influência bartokiana (o trecho quartal dos compassos 9-10 é exatamente igual melodicamente a um trecho do *Concerto para orquestra* de Batók) já pronunciada na *Introdução*, é desenvolvida. No quadro dos modos elaborados por Mahle, o modo dórico é associado à cor verde e está colocado ao lado do modo mixolídio, este associado à cor vermelha, ambos simétricos⁴⁴. Esta linha melódica, entregue ao oboé e fagote e apropriada pelo clarinete e posteriormente pela flauta, sustenta-se sobre o que Mahle chama de *acorde vazio* o qual constitui-se de intervalos de quinta (e sua inversão) sobrepostos. (Ex. 14)

⁴² Apesar de relacionados com notas de outros instrumentos os clarinetes indicados na obra são em Sib e as trompas em Fá.

⁴³ Em alguns exemplos musicais, por questão de praticidade, omitimos alguns instrumentos. As indicações de dinâmica também foram omitidas.

⁴⁴ Quando analisarmos a Sinfonia Nordestina nos deteremos mais pormenorizadamente sobre a associação cores/modos.

Alla breve

5

Flauta

Oboé

Clarinete (Sib)

Fagote

Violino I

Violino II

Viola

Cello/Baixo

Exemplo musical 14. Primeiro tema da *Sinfonietta* 1957. (Compassos 5-16)

O primeiro *tutti* orquestral após a *Introdução* é ouvido na *Transição* (compassos 16-23) e constitui-se de uma linha melódica entregue às madeiras que oscila entre

as notas Sol-Lá-Ré-Sol, com uma pequena bordadura Ré-Dó (preponderância do intervalo de quinta), sobre uma linha cromática das cordas e um pedal sobre a nota Ré dos metais e tímpano (Ex.15). O colorido obtido pelos registros dos instrumentos em oitava funciona como ótimo exercício para o aprimoramento da execução em grupo. Um uníssono nas cordas, que poderia estar no modo dórico em Lá é a *Ponte* que nos remete ao segundo tema, o *Grazioso* (Ex.16). Importante notar que, se estivéssemos trabalhando numa perspectiva tonal, estaríamos na região da Dominante da Dominante (Lá/Ré/Sol).

16

Flauta, Oboé

Clarinete em Sib

Fagote

Trompa em Fá

Trompete em Sib

Trombone

Violinos I e II

Violas

Cello, Baixos e Trombone baixo e Tuba

Exemplo musical 15. primeiro *tutti* orquestral após a *Introdução*. Notar o trabalho em oitavas das madeiras, ótimo recurso para o aprimoramento da afinação e da mistura dos timbres instrumentais. (Compassos 16-22)

22

The musical score for Example 16, measures 22-27, is presented in 4/4 time. It consists of seven staves: Trompa em Fá, Trompete em Sib, Trombones e Tuba, Tímpano, Violino I e II, Viola, and Cello, Baixo. Measures 22-27 show a bridge section with sustained harmonic accompaniment and melodic lines for various instruments.

Exemplo musical 16. *Ponte* para o segundo tema. (Compassos 22-27)

O segundo tema (*grazioso* - compassos 28-37) apresenta como sustentação harmônica outro acorde vazio (sobreposição de quartas e quintas) e constitui-se de um salto de quarta (sol/dó) e uma bordadura em torno da nota inicial (Ex.17), primeiramente na flauta, passando pelo clarinete, trompa para levar-nos, no compasso 37, ao primeiro acorde tipificado claramente na obra: Lá maior com sétima e nona menor (Dominante da Dominante, dentro de uma perspectiva tonal). Esse acorde entregue aos metais é obtido a partir da escala que se desenha nas cordas – escala denominada por Mahle, em sua apostila, de Modo lócrio menor com segunda aumentada. (Ex.18)

O fato de colocar a linha melódica e a sustentação harmônica mais uma vez distribuída entre os instrumentos de sopro possibilita aos naipes um aprimoramento da afinação e da noção de colorido orquestral.

Grazioso
28

Flauta

Oboé

Clarinete Sib

Fagote

Trompa em Fá

Exemplo musical 17. Segundo tema do primeiro movimento. Mais uma vez o aprimoramento da afinação e do equilíbrio entre os instrumentos de sopro pode ser trabalhado. (Compassos 28-37)

The musical score for Example 18, measures 37-42, is presented in a 4/4 time signature. It consists of six staves: Trompa em Fá, Trompete Sib, Trombone, Trombone baixo/Tuba, Violino I e II, and Viola/Cello/Baixo. The key signature is one sharp (F#). The score illustrates a modal scale and its harmonic derivation. The strings (Violino I e II, Viola, and Cello/Baixo) play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The brass instruments (Trompa em Fá, Trompete Sib, Trombone, and Trombone baixo/Tuba) play sustained notes and chords, with some triplets in the trombones and tuba.

Exemplo musical 18. Escala modal e sua derivação harmônica. (Compassos 37-42)

Um curto *Desenvolvimento* se processa tendo como modelo escalas semelhantes, que são executadas por diferentes instrumentos e recebem uma harmonização própria, com elementos obtidos a partir de cada escala executada. A última delas (compassos 53-54) nos conduz a um acorde de Dominante com quinta bemol e sétima (Ex.19), ambientando a *Ponte* que apresenta o mesmo desenho já antes utilizado quando da preparação para o segundo tema (Ex.20), só que agora nos conduzindo a uma *Codetta* preparatória da *Re-exposição*.

Essa tipologia de acorde maior com quinta diminuta será uma predileção de Mahle em momentos de transições importantes, como veremos mais adiante.

53

Flauta

Oboé

Clarinete em Sib

Fagote

Cello

Exemplo musical 19. Acorde maior com quinta diminuta e sétima originado da escala do cello. Uma tipologia de acorde predileta de Mahle para momentos de transição. (Compassos 53-55)

Trompa em Fá

Trompete em Sib

Trombone

Trombone baixo e Tuba

Tímpano

Violino I e II

Viola

Cello/Baixo

Exemplo musical 20. *Ponte* semelhante a da *Introdução*, agora sobre a nota Ré (região de quinto grau). (Compassos 56-59)

Na Codetta (compassos 60-64) um desenho composto de quartas e quintas, semelhante ao apresentado anteriormente a partir do compasso 17, é reaproveitado (Ex. 21).

The musical score for Example 21 consists of three staves: Oboe (top), Bassoon (middle), and Timpani (bottom). The music is in 4/4 time. Measure 60 is marked with a '60'. The Oboe part has a melodic line with a triplet in measure 64. The Bassoon part has a sustained note in measure 60 and rests in subsequent measures. The Timpani part has a rhythmic pattern of quarter notes and rests.

Exemplo musical 21. *Codetta* com utilização de material da *Exposição*. (Compassos 60-64)

A partir do compasso 65 o material da *Exposição* é novamente trabalhado, só que agora sempre mais aproximado ao centro gravitacional em Sol. Isso fica claramente demonstrado a partir dos dois compassos que antecedem a reapresentação do *Gracioso*. Até esse ponto (compasso 80), tudo está escrito exatamente igual como na *Exposição*. Contudo, a partir do compasso 80, que encaminha a resolução do trecho agora para a nota Ré, tudo está colocado numa perspectiva que tem a nota Sol como *Finalis*. Inclusive pelo vazio harmônico que estrutura a reapresentação do segundo tema, onde o intervalo de quinta a partir da nota Sol está presente, enquanto que na *Exposição* esse intervalo era estruturado sobre a nota Ré (Ex. 22).

80

Flauta

Oboé

Clarinete em Sib

Fagote

Trompa em Fá

Tímpano

Exemplo musical 22. Segundo tema na região do quinto grau. (Compassos 80-91)

Novamente o material escalar é reapresentado, só que agora estruturando um acorde de Ré maior com sétima e nona menores (Ex.23). De maneira enxuta esse material escalar é desdobrado até se fazer ouvir mais uma vez o acorde de Ré maior com sétima e nona, que marca o início da pequena *Ponte*, preparando a volta do material da *Introdução* (compassos 105-111), que tem os três primeiros compassos iguais aos do início da obra.

Apenas a partir do compasso 108 (Ex.24) o fechamento direcionado para nota Sol nos indica que o movimento termina, sendo ouvido o intervalo primordial da obra: a quinta.

91

Trompa em Fá

Trompete em Sib

Trombone

Trombone baixo e Tuba

Tímpano

Violino I

Violino II

Viola

Cello/Baixo

Exemplo musical 23. Escala e harmonia na região do quinto grau (Ré). (Compassos 91-96)

105

Flauta

Oboé

Clarinete em Sib

Fagote

Trompa em Fá

Trompete em Sib

Trombone

Trombone baixo e Tuba

Tímpano

Violino I

Violino II

Viola

Cello/Baixo

Exemplo musical 24. *Coda final*. (Compassos 105-111)

3-3-2 Segundo movimento

O segundo movimento pode ser definido como monotemático e segue a seguinte esquematização formal: uma secção A, onde o tema é apresentado, uma *Transição*,

uma secção C, bastante contrastante com as anteriores; uma *Ponte* para a *Re-exposição* do Tema A e a *Coda*.

Sobreposto a um pedal formado por um acorde vazio (apenas quintas), uma melodia no modo lídio em Sib é desenhada pelo oboé, começando justamente com a nota que compõe, em relação à *Finalis*, o intervalo mais característico desse modo: a quarta aumentada (Ex. 25). Na apostila elaborada por Mahle sobre os modos o lídio é associado à cor amarela. A melodia é apropriada pelos violinos, sobre uma linha cromática das cordas graves, clarinete e fagotes (Ex.26). Interessante notar que a melodia caminha para uma configuração em outro modo (dórico) pelo acréscimo de bemóis no decorrer da mesma.



Exemplo musical 25. Melodia frigia/dórica. (Compassos 3-10)

Exemplo musical 26. Melodia frigia/dórica nos primeiros violinos com nova harmonização. (Compassos 11-18)

Uma ambientação de grande serenidade, muito em função da textura utilizada, se instala a partir do compasso 22, quando um acorde de Ré maior se faz ouvir, e uma linha melódica entregue à flauta, sobre o intervalo de quinta (Ré-Lá), é desenhada (Ex.27) cuja harmonização vai sendo sutilmente alterada até que no compasso 28 essa ambientação é feita sobre o acorde de Réb maior e um desenho formado pela quinta e sua inversão entregue à trompa, marca o fim da transição (Ex.28). A utilização na trompa das notas pertencentes a série permite ao executante tocar a passagem com bastante comodidade.

The musical score for Example 27 is written in 3/4 time and features a tranquil atmosphere over a D major harmony. The score is divided into seven staves, each representing a different instrument:

- Flauta:** Starts at measure 22 with a melodic line consisting of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The melody is marked with a fermata over the final note.
- Clarinete em Sib:** Plays a sustained chord of D major (D, F#, A) in the treble clef.
- Fagote:** Plays a sustained chord of D major (D, F#, A) in the bass clef.
- Violino I:** Plays a sustained chord of D major (D, F#, A) in the treble clef.
- Violino II:** Plays a sustained chord of D major (D, F#, A) in the treble clef.
- Viola:** Plays a sustained chord of D major (D, F#, A) in the bass clef.
- Cello/Baixo:** Plays a sustained chord of D major (D, F#, A) in the bass clef.

The score is marked with a '22' above the first measure of the flute part, indicating the start of the example. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

Exemplo musical 27. Ambientação tranquila sobre uma harmonia em Ré maior. (Compassos 22-27)

28

Clarinete em Sib

Fagote

Trompa em Fá

Violino I

Violino II

Viola

Cello/Baixo

Exemplo musical 28. Ambientação anterior agora em Réb maior. (Compassos 28-31)

Inicia-se, então a secção contrastante, que já foi analisada no segundo capítulo, a qual se estende até o compasso 51. Após uma *Ponte* que prepara a volta do material temático exposto inicialmente, este é re-apresentado até que chegamos à *coda* final, no compasso 81, onde *apogiaturas* sobre o acorde de Sib maior se repetem. (Ex.29)

82

Exemplo musical 29. *Coda* final. (Compassos 82-89)

3-3-3 Terceiro movimento

O *Rondó* final possui a seguinte estrutura formal: Tema A (compassos 3-21), em Sol dórico, apresentado duas vezes; pequena *Ponte* (compassos 21-26); tema A uma quinta acima (Ré mixolídio) em forma de cânone (compassos 27-39); Tema A mais uma vez em Sol mixolídio (compassos 39-49); Tema B, construído sobre o hibridismo dos modos lídio e mixolídio, em Mib (compassos 50-57); uma *Transição*, na qual se caminha do Mib para o Sol mixolídio do início (compassos 57-82); *Re-exposição* do Tema A (compassos 83-92); repetição do tema A combinado com o desenho melódico do tema B (compassos 93-110), indo para região do quarto grau (compassos 111-119); ponte para a *Coda* (compassos 119-124); *Coda* final.

Após dois compassos de *Introdução* o primeiro tema é apresentado pelas cordas graves, acompanhado por um *ostinato* rítmico das violas e segundos violinos. Aqui, mais uma vez se observa uma estrutura que está mais para uma relação intervalar do que para

uma estruturação harmônica propriamente dita (vazio harmônico). O tema, em seu fechamento (compassos 9-10), apresenta uma linha melódica descendente Sib-Láb-Sol (Ex. 30), que aproxima a melodia da conceituação que Mahle, em sua apostila D-30, definiu como Modo frígio-dórico, um hibridismo modal no qual o primeiro tetracorde pertence ao modo frígio e o segundo tetracorde ao modo dórico.

Rondó

Allegro vivace

Exemplo musical 30. Início do *Rondó*. (Compassos 1-10)

Uma cadência plagal ocorrida entre o compasso 10 e 11 – que terá bastante relevância mais adiante – marca a reapresentação do tema A, agora feita por vários instrumentos, sobre o mesmo desenho do acompanhamento da *Introdução*, numa orquestração expandida (Ex. 31), onde mais uma vez o trabalho com o colorido timbrístico dos instrumentos de sopro é explorado, recurso que tem valioso efeito didático e que é recorrentemente usado pelo autor. Do compasso 21 ao 26 se processa uma pequena *Ponte*, a fim de que o tema A, agora no quinto grau, seja exposto, num desenho canônico que envolve cellos e fagotes de um lado e violas e clarinetas do outro (Ex.32). Paralelamente, o oboé desenha uma melodia em que quartas e quintas predominam, sendo imitado pelo flautim e em

seguida mais uma vez o tema A, tendo o Sol como centro é escutado, numa nova orquestração.

The musical score is for measures 10 through 17 of the re-orchestrated Theme A. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Melodic line starting in measure 10, featuring a half note G4, quarter notes A4, B4, and a half note G4 with a slur over the next two measures.
- Oboé:** Similar melodic line to the flute, starting in measure 10.
- Clarinete em Sib:** Similar melodic line to the flute, starting in measure 10.
- Fagote:** Bass line starting in measure 10, primarily consisting of quarter notes.
- Trompa em Fá:** Harmonic accompaniment with chords and rests.
- Trompete:** Harmonic accompaniment with chords and rests.
- Trombone:** Harmonic accompaniment with chords and rests.
- Tímpano:** Percussion part with rhythmic patterns.
- Violino I:** Melodic line starting in measure 10, mirroring the woodwinds.
- Violino II:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Viola:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Cello:** Harmonic accompaniment with chords and rests.
- Baixo:** Bass line with quarter notes and rests.

Exemplo musical 31. Tema A do *Rondó* re-orquestrado. (Compassos 10-17)

21

Flauta

Oboé

Clarinete em Sib

Fagote

Violino I

Viola

Cello

Baixo

Exemplo musical 32. Modulação para a região do quinto grau e processo imitativo no uso do tema A. (Compassos 21-38)

Chegamos ao compasso 50, no qual se inicia a apresentação do tema B, escrito em oitavas para as madeiras, que tem a nota Mib como *finalis*, construído sobre o que Mahle denominou, em sua apostila D-30, Modo lídio-mixolídio (outro hibridismo modal). Contrastando com o tema A, o B apresenta uma linha melódica onde predomina a utilização de graus conjuntos e intervalo de terças. (Ex. 33)

51

The musical score for Example 33, starting at measure 51, is written in 2/4 time. It consists of seven staves. The top staff is for Flauta/Flautim, followed by Oboé, two Clarinetes em Sib, Fagote, Trompa em Fá, Violino I, and Viola. The woodwind parts (Flauta, Oboé, Clarinetes, and Fagote) play a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Trompa em Fá, Violino I, and Viola parts play a simple harmonic accompaniment of half notes.

Exemplo musical 33. Tema B do *Rondó*. Observar o tratamento em oitavas entre os naipes. (Compassos 52-58)

Após uma transição (compassos 57-82) que se vale basicamente do material de acompanhamento do tema B o tema A é re-apresentado, inicialmente como na *Introdução*, mas, quando se dá a repetição do mesmo, a partir do compasso 93, isto é feito em contraponto com o tema B (Ex.34).

93

Flauta/Flautim

Oboé

Clarinete em Sib

Tímpano

Violino II

Viola

Cello/Baixo

Exemplo musical 34. Contraponto entre os dois temas do *Rondó*. (Compassos 93-100)

Após uma linha descendente nas cordas graves culminando na nota Dó (compassos 101-107) se inicia um trecho na região do quarto grau, num prolongamento da cadência plagal que havia se processado brevemente entre os compassos 10 e 11. Neste ponto, mais precisamente a partir do compasso 111, estruturado sobre o modo mixolídio, o antecedente do tema A é apresentado como uma inversão (talvez reforçando a ideia defendida por Mahle de que a partir da inversão da série se pode mais naturalmente retirar a relação de subdominante) (Ex.35).

110

Clarinete em Sib

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Baixo

Exemplo musical 35. Antecedente do tema A invertido (região da subdominante). (Compassos 110-118)

O desenho Sib-Lá-Sol (compassos 119-124) é utilizado na *Ponte* para a *Coda* (*Quase Presto*), encerrando a obra com um grande *tutti* orquestral.

119 Ritenuto.....

Flauta

Oboé

Clarinete em Sib

Violino II

Viola

Cello

Baixo

Exemplo musical 36. *Ponte* para a *Coda*. (Compassos 119-124)

Do ponto de vista da escrita, a obra é de fácil execução para qualquer um dos executantes, independentemente do instrumento, pois Mahle procura trabalhar em registros confortáveis, com linhas melódicas que se restringem ao âmbito de uma oitava na maioria das vezes, e com estruturas rítmicas de fácil simples. Percebemos uma extrema preocupação em propiciar aos alunos a experiência do fazer musical num contexto sinfônico, respeitando as limitadas possibilidades técnicas desses alunos que ainda se encontravam numa fase inicial de formação (a escola de música de Piracicaba havia sido criada em 1953), sem, contudo, deixar de lado o aspecto estético, pois a obra possui em miniatura elementos formais e estruturais típicos das composições orquestrais. Fizemos questão de pormenorizar esses elementos ao longo da análise por julgarmos que os mesmos acabam sendo extremamente significativos no processo de amadurecimento de executantes que se iniciam no universo da produção sinfônica. Vale ressaltar que o próprio Mahle ministrava aula de vários instrumentos, o que lhe permitiu ter uma clara noção do que seria possível alcançar no que diz respeito à conciliação entre o fazer composicional e o olhar do educador, potencializando as possibilidades técnicas dos executantes. Vemos isso, por exemplo, na busca insistente do colorido orquestral entre os sopros pelo uso de texturas em uníssono e oitavas ou pelo uso dos mesmos em grupos camerísticos, recortados dentro do corpo orquestral. Conceitualmente a concepção estética da obra se aproxima da morfologia goethiana (arquétipo), pois a mesma tem como fundamento os elementos obtidos a partir da Série Harmônica (modos, o intervalo de quinta como o mais significativo). Da mesma forma procuramos propor uma co-relação entre a ideia da inversão da série e sua relação com a região de subdominante, defendidas por Goethe e Mahle, pois, coincidentemente na obra inteira, no único momento em que a região de subdominante é evocada, Mahle **inverte** o desenho melódico do antecedente do principal tema do *Rondó* final. Os elementos simbólicos também se apresentam, por exemplo, pela sistemática presença do intervalo de quinta. Esse intervalo e o numeral 5 têm grande valor no meio musical e particularmente na Antroposofia:

Em música, portanto, relações importantes são regidas pelo número cinco. Mahle vai além, e estende este princípio a toda a natureza: “o número cinco está por detrás de todos os fenômenos da natureza; ele é um ‘gigante’, uma ideia poderosíssima. Muitos fenômenos aparentemente desconexos são a manifestação do 5, desse mesmo e fundamental princípio, que em diferentes meios adquire diferentes formas.” (Mahle apud Barros, 2007: 136)

Feitas as considerações sobre a obra de 1957, passaremos à próxima obra sinfônica objeto de estudo de nosso trabalho, a *Sinfonia (1972) em um movimento*.

3-4 Sinfonia (1972) em um movimento

A primeira coisa que salta aos olhos de qualquer observador quando se propõe fazer um comparativo entre a *Sinfonia (1972)* e a *Sinfonietta 1957* é a gritante diferença na partitura das obras. A exploração das potencialidades instrumentais na obra de 1972 é marcadamente acentuada (região aguda e mesmo extremo aguda de alguns instrumentos), assim como a utilização em muitos momentos do corpo sinfônico completo prescrito na obra, o que de chofre nos permite imaginar uma sonoridade bastante diferenciada. Outro fator também evidente é a maior complexidade na estrutura rítmica, seja pela utilização de subdivisões (figuras pontuadas, fusas), as mudanças das células de compasso (compasso 2/2, 3/2, 5/4) e os deslocamentos de acentos métricos. O tratamento orquestral, seja como um único grande bloco sonoro, seja em grandes blocos sonoros contrapostos, intensificam a densidade da obra. Por esses e outros elementos podemos ver que a escrita de Mahle na exploração dos recursos sinfônicos está bastante amadurecida, e, no entanto, a despeito de um tratamento orquestral com outra densidade, os traços de sua poética, que já se presentificavam na obra de 1957, estão evidentes: exploração de elementos modais, uso de relações da série como elemento estrutural (intervalo de quinta, por exemplo), pensamento cíclico (reapresentação de ideias musicais em momentos distintos), bem como, vale ressaltar, a presença do viés pedagógico, que numa primeira análise pode parecer pouco relevante, mas, como veremos adiante, na verdade se presentifica intensamente na obra.

A obra apresenta a seguinte estrutura formal: Um *Largo*, no qual o intervalo de terça prepondera, que funciona como uma introdução; *Allegro* (compasso 27) com duas ideias temáticas principais; uma longa *Transição* a partir do compasso 141; uma secção contrastante que se inicia com o *L'istesso Tempo, Tranquillo* (compasso 175), que apresenta também duas ideias musicais destacadas; uma *Coda* a partir do *Poco a poco più tranquillo* (compasso 262), com destaque para a dinâmica toda em *Piano* ou *Pianíssimo*; O *Allegro Pesante* (compasso 285) no qual o intervalo de sétima tem papel preponderante; *Allegro, tempo primo* (compasso 323), que funciona como uma espécie de *Desenvolvimento*, onde materiais temáticos e rítmicos das secções anteriores são explorados e combinados; No compasso 396, *A Tempo*, temos o equivalente à *Re-exposição* na forma sonata, pois a partir desse ponto os elementos do *Allegro* do compasso 27 são novamente ouvidos, com algumas alterações; a partir do compasso 505 temos uma longa transição, que nos conduz ao *Più Allegro* (compasso 545), que funciona como a *Coda* final; após duas fermatas chegamos ao *Largamente* (compasso 581), que apresenta a ideia musical modal do *L'istesso Tempo, Tranquillo*, encerrando a obra.

Como dissemos acima o *Largo* que inicia a obra funciona como uma introdução. Seu acorde inicial, bem como o que aparece no terceiro compasso, que se constitui de uma harmonia suspensa sobre Mib, tendo a terça Fá-Lá nas vozes superiores, no primeiro compasso, e um acorde de Fá com quinta diminuta e sétima no baixo, no terceiro, serão ouvidos posteriormente na *Coda* (compassos 574-575), em aumentação, assumindo o status de ponto culminante da obra (Ex.37)⁴⁵. Podemos ver aqui a mesma característica poética de Mahle em iniciar a obra com uma estrutura sonora que não podemos claramente definir como um acorde. Um vazio harmônico no qual temos a presença do trítone, sétima e nona. Essas harmonias iniciais sintetizam a ambientação da obra, marcadamente austera e densa, se comparada à ambientação da obra de 1957.

⁴⁵ Os exemplos musicais da Sinfonia 1972 serão recortes da orquestração original.

Sinfonia (1972)

The image displays a musical score for the beginning of the Sinfonia (1972). The score is in 4/4 time and features seven staves: Flauta, Clarinete em Sib, Trompa em Fá, Violino I, Violino II, Viola, and Cello/Baixo. The first system shows measures 1-3. The second system shows measures 573-575 and 577-579. The score includes various musical notations such as rests, notes, and chords. A '3' is written above the flute staff in measure 3, and an '8va' is written above the strings in measure 577.

Exemplo musical 37. Compassos iniciais da *Sinfonia* (1972), os quais, ao serem re-escritos em aumentação ao final da obra assumem o status de ponto culminante da obra. (Compassos 1-3, 573-575 e 577-579)

Abrindo um parêntese na análise, gostaríamos de chamar a atenção para alguns detalhes na escrita de Mahle, que tem uma ligação estreita com o viés pedagógico. No compasso 2 há uma diferenciação na escrita para uma nota: enquanto nas flautas, no terceiro

tempo temos escrito Dób, para os violinos a nota que se apresenta é o enarmônico Si. Como o Dób é reapresentado no compasso 3, podemos concluir que o uso do Si para as cordas está relacionado a facilitação da leitura dos alunos de cordas, que teriam mais dificuldades em escolher um dedilhado para as notas Mib e Dób, executadas em seqüência. Nossa observação fica mais consistente quando observamos que no compasso 4, o autor realiza a enarmonia não só do Dób, como também do Mib, trocando este último por Ré#, quando claramente o acorde que se desenha no compasso é de uma Dominante com quinta diminuta e sétima menor, no caso um Fá maior, reforçado no compasso seguinte pela linha melódica descendente dos contrabaixos com a presença do Mib e do Dób, num claro direcionamento ao Sib do compasso 6. Como dissemos esses processos enarmônicos visam facilitar a execução dos intérpretes, o que parece para o autor tão significativo quanto a utilização da sintaxe correta na escrita.⁴⁶

Exemplo musical 38. Facilitação da leitura através do processo de enarmonia de notas. (Compassos 2, 4, 5 e 6)

⁴⁶ A despeito das críticas sobre o uso da enarmonia como facilitador, pelo fato dela causar uma distorção da compreensão dos elementos da linguagem, por exemplo, ressaltamos que a prática enarmônica por músicos profissionais é frequente. Ainda que do ponto de vista estrutural, principalmente numa perspectiva teórica, ela se apresente como uma espécie de pecado, para o músico executante é ferramenta corriqueira que lhe permite uma rápida decodificação de trechos complexos, auxiliando na escolha do uso da seqüência de dedos (dedilhado) que permitirão uma melhor performance. Mahle trabalha nessa perspectiva.

Esta preocupação se apresenta em vários momentos do *Largo* introdutório e sua necessidade se justifica pelo caráter pedagógico da obra, que de outra forma se tornaria por demais complexa àqueles com uma vivência musical ainda pouco expandida. Como outra exemplificação (Ex. 39), extraímos o trecho entre o compasso 9 e o 11, onde mais um acorde com quinta diminuta e sétima e nona menor (no caso Lá maior), sofre o mesmo processo enarmônico, como por exemplo Réb ao invés de Dó# e Lá \flat ao invés de Sol#, conduzindo ao final do trecho sobre um vazio harmônico sobre a nota Ré, que delimita o início de uma nova secção dentro do *Largo*.

Exemplo 39. Novo processo enarmônico para facilitação da leitura. (Compasso 9 ao 11)

Essa nova secção nos prepara para o *Allegro* que vem em seguida e o que gostaríamos de salientar como muito peculiar é a inversão de uma configuração usada na

secção anterior (Ex. 40), fazendo uma analogia com o relato de Barros citado em sua tese de doutorado, no qual Mahle afirma:

(...) os homens na antiguidade tinham uma ligação muito maior com a origem celeste e por isso faziam um tipo de música que reproduzia o movimento da encarnação, do céu à terra; hoje, após a inversão desse movimento, percebemos o homem tentando restabelecer a conexão com o céu na representação das escalas ascendentes. (Mahle apud Barros, 2005: 127)

Exemplo musical 40. Inversão de desenho melódico anterior. (Compasso 24-26)

Chegamos ao *Allegro* (compasso 27), cujo motivo inicial apresenta o deslocamento métrico pelo agrupamento de três em três semínimas ascendente, soando em uníssono em toda a orquestra (ex. 41). Mais adiante esse agrupamento será ouvido no sentido inverso (ex. 42).

Exemplo musical 41. Motivo do *Allegro*. Notar outro processo enarmônico Lá \flat /Sol \sharp , Dó \flat /Si. (compasso 27-34)

57

Flauta

Oboé

Clarinete em Sib

Violino I

Violino II

Viola

Cello/Baixo

Exemplo musical 42. Desenho inicial do *Allegro* em sentido inverso. (Compasso 57-59)

Um acompanhamento de execução tranquila, mas de considerável efeito é entregue as cordas, contribuindo para criar um clima de agitação a todo o *Allegro*. (Ex.43)

34

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Baixo

Exemplo musical 43. Acompanhamento das cordas. Interessante efeito sonoro, mas de fácil execução. (Compassos 34-39)

O mesmo desenho em quiálteras ascendentes, apresentado nos últimos compassos do *Largo*, soa em uníssono a partir do compasso 60, sendo repetido no 69, e em

ambos os casos tem essa expansão arrefecida pelo contorno descendente do mesmo desenho em quiálteras entregue às flautas e aos violinos (Ex. 44). O trecho em descida é de difícil execução e Mahle demonstra conhecer as peculiaridades desses instrumentos por indicar o dedilhado para os primeiros violinos e colocar as flautas em oitavas - lembremos que ele podia contar com os professores para auxiliá-lo na performance da obra - o que ajuda significativamente na execução dos trechos.

Exemplo musical 44. Figuração do final do *Largo* sendo re-aproveitada. Notar a indicação de dedilhado para os primeiros violinos e a linha em oitavas das flautas. (Compassos 60-67)

A partir do compasso 83 temos um contraponto entre duas ideias que dividem a orquestra em dois grandes blocos: um que desenha o motivo inicial do *Allegro* e o outro com um desenho em graus conjuntos. De execução fácil esse contraponto cria um efeito sonoro interessante pela riqueza sonora dos timbres que compõem cada bloco. Esse

contraponto nos conduz a um outro “vazio harmônico” que tem o Sib como nota fundamental, dando-lhe o papel de centro gravitacional da secção (Ex. 45).

Exemplo musical 45. Contraponto entre blocos sonoros. (Compassos 83-90)

O compasso é o limiar de uma nova ambientação que Mahle vai pouco a pouco estabelecendo. A densidade orquestral é diminuída significativamente a partir de então, nos preparando para a próxima grande secção, o *L'istesso tempo, tranquillo* (compasso 175). Essa longa transição, que vai do compasso 90 ao 140, combina elementos do *Allegro* com elementos do *Largo* nos conduzindo à *Coda* que se inicia no compasso 141, que tem como características a ideia de repetição rítmica nas cordas (Ex.46). Saltos descendentes em síncopas começam a aparecer, indicando que este material será importante adiante (Ex. 47). Mais uma vez com elementos de fácil execução Mahle consegue desenvolver ideias e criar novas ambientações sonoras, num elaborado jogo musical.

Exemplo musical 46. Início da Coda para o *L'istesso tempo*. (Compassos 141-148)

Musical score for woodwinds (Flautim, Flauta, Oboé, Clarinete em Sib) starting at measure 165. The score shows four staves with various notes and rests, indicating a new sonic material.

Exemplo musical 47. Novo material sonoro que será usado mais adiante. (Compassos 165-171)

O *L'istesso tempo, tranquillo* (compasso 175) se inicia com uma textura homofônica nas cordas, criando um ambiente “medieval” pela sonoridade dos intervalos perfeitos (quartas, quintas e oitavas) que compõe o coral instrumental, no qual predomina a ideia de movimento contrário entre as vozes (Ex. 48). Nas cordas a melodia tem como *finalis* o Lá, mas, quando a melodia é transferida aos sopros, o centro passa a ser o Ré. Como anteriormente mencionado, as convicções antroposóficas de Mahle o levam a ver na música dos antigos uma proximidade maior com a espiritualidade perdida, e nesse momento a obra alcança uma espécie de repouso momentâneo, uma hora contemplativa e serena.

Musical score for strings (Violino I, Violino II, Viola, Cello, Baixo) starting at measure 175. The score shows five staves with a homophonic texture of perfect intervals (quartas, quintas, oitavas).

Exemplo musical 48. Coral “medieval”. (Compassos 175-183)

No compasso 209 inicia-se uma outra micro-secção na qual o material utilizado na transição do *Allegro* para o *L'istesso tempo* prepondera. Há uma verdadeira cascata sonora de quartas, quintas e oitavas, distribuída pelo tutti orquestral.

209

The image shows a musical score for measures 209-216. The score is for a full orchestra and includes parts for Flautim, Oboé, Fagote, Violino I, Violino II, Viola, and Cello. The music features a complex texture with cascading chords and melodic lines across the instruments. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo musical 49. Colorido orquestral com figurações da secção de transição anterior. (Compassos 209-216)

Na ponte para o *più tranquillo* (compassos 245-260), Mahle explora o colorido timbrístico dos sons harmônicos das cordas, com uma escrita de fácil execução,

criando um novo efeito orquestral muito interessante. Em outro exemplo de seu conhecimento idiomático das cordas, num contraponto com o seu olhar para com o executante, Mahle explora o recurso do *pizzicato* com a mão esquerda (sinalizado com a cruz sobre a nota) e em seguida indica a direção da arcada (V), o que facilita a execução.

The musical score for Example 50, measures 245-251, is presented in a system of six staves. The time signature is 3/8. The Violino solo part begins with a rest in measure 245, followed by a series of notes with diamond-shaped accents in measures 246-247, and a triplet of eighth notes in measure 248. Violino I has rests in measures 245-246, followed by chords with diamond accents in measures 247-248, and rests in measures 249-251. Violino II plays a rhythmic pattern of eighth notes with a '+' sign and a 'V' above the notes, indicating a bow direction. Viola, Cello, and Baixo parts consist of chords with diamond accents, with the Baixo part having a double line under the notes.

Exemplo musical 50. Exploração de sons harmônicos e também do *pizzicato* com a mão esquerda. (Compassos 245-251)

O *poco a poco più tranquillo* (compasso 262) tem como intervalo preponderante a quinta justa, tão cheia de simbolismos para Mahle e apresenta um efeito piramidal nas cordas pela defasagem temporal nas entradas de cada naipe (Ex. 41).

262

Flauta
Oboé
Fagote
Violino I
Violino II
Viola
Cello

Exemplo musical 51. Exploração do colorido orquestral com o intervalo de quintas em construção piramidal. (Compasso 262-270)

Inicia-se agora a terceira grande secção, o *Allegro, ma pesante* (compasso 285), que se constitui como a mais complexa de todas, tanto pela métrica do compasso escolhido (5/4), quanto pela sonoridade mais “aguda”, pois agora, ao invés de intervalos “perfeitos” são sétimas maiores e menores que matizam o contexto sonoro (Ex. 52). Mahle com uma escrita de pouca dificuldade técnica consegue provocar um forte efeito sonoro

fazendo a orquestra soar como um grande bloco “dissonante”, pelo fato de associar o olhar do pedagogo ao do compositor, e na junção dos dois, construir um discurso estético significativo.

The image displays a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Baixo. The score begins at measure 298. The time signatures are 5/4, 2/2, and 5/4. The music is characterized by dense, dissonant chords and complex rhythmic structures, including many beamed notes and rests. The overall texture is highly dissonant and complex.

Exemplo musical 52. Exploração de sétimas. Forte sonoridade a partir de uma fácil execução. (Compassos 298-303)

No *Allegro, tempo primo* (compasso 323) que vem em seguida, Mahle resgata alguns elementos utilizados na obra, como o material temático do início do *Allegro* em contraponto com uma linha melódica em graus conjuntos, combinados com os intervalos perfeitos usados no *L'istesso tempo* e as sétimas do *Allegro pesante*, funcionando como uma espécie de *Desenvolvimento*. Podemos destacar o desenho piramidal descendente que inicia esta secção (compassos 323-329), com o uso de sétimas (Ex. 53) e outro trecho piramidal (compassos 335-338) constituído por intervalos de quintas e oitavas justas entre as madeiras, explorando o colorido dos timbres.(Ex. 54)

323

Exemplo musical 53. Desenho piramidal descendente, com predominância de sétimas, combinado ao motivo do *Allegro*. (Compassos 323-329)

335

Exemplo musical 54. Desenho piramidal nas madeiras. (Compassos 335-339)

O *A tempo* (compasso 396) que se segue marca outra secção da obra. Nela se opera a *re-exposição*. De maneira diferenciada o que se explorou no *Allegro* do início da obra agora é apresentado, tendo como centro gravitacional o Mib. Dentro desta sessão de recapitulação se processa a *Coda* final, o *Piú Allegro* que se inicia no compasso 545, constituindo-se numa longa *marcha harmônica*, com o elemento temático do *Allegro* inicial

(o agrupamento de três semínimas) nas cordas e algumas intervenções dos sopros (Ex. 55). O tutti orquestral se densifica até que aportamos nos acordes que iniciaram a obra, clímax do discurso, cujo reaparecimento já dantes mencionamos.

Più

545

Flauta

Clarinete em Sib

Violino I

Violino II

Viola

Cello/Baixo

Exemplo musical 55. Início da *Coda* onde o material do *Allegro* inicial é explorado em *marcha harmônica*. (Compassos 545-552).

A obra se encerra com um fragmento do coral ouvido no *L'istesso tempo*, agora tendo o Mib como centro (compasso 581). Apesar de estar escrito dentro de um compasso 2/2, por causa das ligaduras prescritas por Mahle, esse fragmento se articula como se fora escrito num compasso 3/2, célula de compasso original do *L'istesso tempo* (Ex. 56).

largamente
581

Violino I

Violino II

Viola

Cello/Baixo

Exemplo musical 56. Trecho final da *Sinfonia 1972* escrito para as cordas, mas que sintetizam o *tutti* orquestral. (Compassos 581-586)

Como dissemos anteriormente, muitas diferenças podem ser percebidas entre as duas obras sinfônicas aqui analisadas. No que diz respeito à escrita, um incremento das exigências técnicas dos executantes é evidente. Como mencionado antes, Mahle em entrevista esclareceu-nos que, por ocasião da produção da obra já havia muitos professores em Piracicaba, o que possibilitaria que alunos, amparados por esses professores, tivessem bom êxito na performance. Em alguns momentos, como relatamos acima, ele sacrifica a própria sintaxe para propiciar um elemento facilitador na execução dos alunos. Em outros, ele propõe possibilidades de dedilhado aos executantes (o que revela conhecimento da digitação desses instrumentos) ou em passagens mais complexas procura sempre colocar os pares em uníssono ou em oitavas. Se na *Sinfonietta 1957* Mahle se aproxima discretamente do ideal estético-pedagógico da *Gebrauchtmusik* ao escrever a *Sinfonia 1972* o compositor coloca sua poética em franco contato com os ideais que nortearam Hindemith algumas décadas antes, seja pela exploração de uma sonoridade mais moderna, seja porque em muitos momentos trabalha com registros agudos – sem, contudo, tornar a obra um gueto de virtuosismo – seja porque elabora um discurso intrincado de combinações motívic, rítmicas e harmônicas que exige dos intérpretes extremo envolvimento com a execução e do público uma escuta muito atenta.

Ainda sobre a *Sinfonia 1972* gostaríamos de comentar a nossa experiência regendo essa obra frente à Sinfônica Jovem da Universidade Estadual de Londrina.

A obra propiciou um valioso desafio aos integrantes da orquestra por todos os elementos mencionados acima. Pouco habituados a ouvir obras que explorem sonoridades como os intervalos de sétimas, por exemplo, os integrantes tiveram a valiosa oportunidade de vivenciar a riqueza sonora que Mahle explorou nessa obra, com desafios técnicos possíveis de serem suplantados, expandindo suas possibilidades técnicas, suas habilidades de tocarem em grupo bem como sua familiarização com alguns elementos presentes na produção musical do século XX. Dificilmente encontraremos em outras obras, pelo menos de autores nacionais, combinadas de maneira tão feliz a necessidade expressiva e a compreensão didática em um compositor. Além disso, a receptividade do público para com o discurso musical da obra foi interessante, pois muitas pessoas nos contataram pessoalmente ou por meios eletrônicos de comunicação, expressando-se a respeito da mesma.

3-5 Sinfonia Nordestina

Se na *Sinfonia 1972* podemos afirmar a clara aproximação de Mahle com o ideal da *Gebrauchtmusik*, na *Sinfonia Nordestina*, de 1990, o que temos é a presença do elemento folclórico como cerne, o que aproxima Mahle de dois dos seus prógonos: Villa-Lobos e Bártok. Apesar da orquestração usada nas duas obras se assemelharem, a utilização das possibilidades orquestrais tomam rumos bastante diferentes no que diz respeito, por exemplo, a exploração das regiões agudas e extremo agudas dos instrumentos (menos exigidas na *Sinfonia Nordestina*). Do ponto de vista técnico a *Sinfonia Nordestina* se assemelha à *Sinfonieta 1957*, apresenta menos exigências aos executantes, apesar de percorrer tonalidades mais complexas, mas, diferentemente das outras duas obras analisadas, nela

podemos ver uma preocupação de conservação de um legado cultural valioso, que nos tempos da modernização acelerada vai sendo esquecido.

Como referido anteriormente, para a Antroposofia a cultura oral (contos de fadas) possuem um valor significativo para a educação infantil de uma determinada faixa etária. Mahle, ao se voltar para a cultura popular e suas manifestações, tem em mente propiciar que esse acervo seja posto em contato com gerações cada vez mais moldadas aos paradigmas do som amplificado da cultura de massa. Além disso, na perspectiva antroposófica que permeia as concepções estéticas do autor, as melodias escolhidas são construídas sobre os modos antigos, os quais são associados por Mahle a cores que conferem a esses modos um caráter simbólico e espiritual.

O mixolídio é associado por Mahle à cor vermelha, cor que na *Doutrina das cores* de Goethe é definida como a **intensificação** de dois pólos: o amarelo (positivo) e o azul (negativo). Sendo fruto dessa intensificação o vermelho funciona como um ponto de equilíbrio dessas cores: “Se no amarelo e no azul vimos uma intensificação progressiva até o vermelho (...), pode-se supor que na união de pólos intensificados ocorrerá um verdadeiro apaziguamento, que podemos definir como uma satisfação ideal.” (Goethe, 1993:133).

Outro modo utilizado nas melodias é o dórico, o qual é associado à cor verde por Mahle. Para Goethe é a **mistura** do amarelo com o azul que gera essa cor e ele assim se pronuncia sobre a mesma: “Se ambas as cores primárias (amarelo e azul) mantêm um equilíbrio perfeito na mistura, de modo que não se note uma antes da outra, o olho e a alma repousam nesta mistura (o verde) como se fosse algo simples.” (Goethe, 1993:134. Grifos nossos).

Interessante notar que, tanto o vermelho quanto o verde surgem da interação das mesmas cores primárias e por isso Mahle em sua apostila de modos e escalas associa a esses modos essas cores, ressaltando a simetria entre os tetracordes dos mesmos. O vermelho e o verde são cores respondentes, assim como os modos mixolídio e dórico.

Uma outra afirmação de Goethe, a respeito dessas cores, pode nos dar uma dimensão ainda mais precisa de como Mahle compreende os modos mixolídio e dórico:

“919 Quando se apreende a cisão entre amarelo e azul, e se observa principalmente a intensificação até o vermelho, por meio da qual os opostos se atraem e se ligam num terceiro, surge certamente uma intuição particularmente misteriosa, que atribui a essas duas essências divergentes um sentido espiritual, e quase não se pode evitar – vendo o verde surgir na parte inferior e o vermelho na superior (do círculo cromático) – de pensar, no primeiro caso, nas criações terrenas e, no segundo, nas criações de *Elohim*.”⁴⁷ (Goethe, 1993: 154-155)

Um outro modo utilizado por Mahle para harmonizar uma melodia é o frígio. A esse modo o compositor associa a cor azul por causa da segunda menor que o inicia e dessa cor Goethe faz a seguinte afirmação: “Assim como o amarelo implica uma luz, pode-se dizer que o azul sempre implica algo escuro.” (Goethe, 1993: 132) O azul portanto é associado ao escuro e por conseguinte ao frio.

No lado oposto ao frígio em sua tabela de modos Mahle coloca o lídio, associando-o a cor amarela, por causa do intervalo de quarta aumentada, presente no tetracorde inicial. Assim fala o poeta alemão sobre a cor amarela: “No seu mais alto grau de pureza tem sempre consigo a natureza do claro, possuindo um aspecto sereno, animado, levemente estimulante.” (Goethe, 1993:130)

A obra se constitui de três movimentos e em cada um deles há a presença de temas do Boi-Bumbá pernambucano. Conforme comentários do próprio autor na edição da partitura, esses temas, ao todo treze, foram coletados por Mário de Andrade quando da passagem do poeta por Bom Jardim, cidade próxima a Recife, numa das incursões do poeta pelo interior do Brasil.

3-5-1 Primeiro movimento

O primeiro movimento inicia-se com uma secção ritmicamente flexível devido às fermatas e ausência de fórmula de compasso, na qual elementos temáticos e ritmos

⁴⁷ *Elohim* é um dos nomes atribuídos a deus.

típicos do folclore nordestino são explorados (Ex.57). A partir do compasso 13 inicia-se o *Allegro*, com predominância do vermelho, sendo escrito na forma sonata, na região de quinto grau, com o tema *Baiano do boi* (Ex. 58). Após uma pequena transição, iniciada no compasso 27, modulamos para Sib (compasso 36) preparando o segundo tema *Manuel da lapa*, que será ouvido duas vezes com harmonizações diferentes (Ex. 59).

Exemplo musical 57. Compassos iniciais da *Sinfonia Nordestina* onde se percebe um certo grau de aleatoriedade. (Compassos 3-4)

Exemplo musical 58. Fragmento do primeiro tema da *Sinfonia Nordestina* (*Baiano do boi*). (Compassos 13-18)

40

The musical score consists of five staves: Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Baixo. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score shows measures 40 through 48. The Violino I and II parts have melodic lines with some slurs and accents. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello part has a melodic line with a long slur. The Baixo part has a simple bass line with a 'pizz' marking in measure 41.

Exemplo musical 59. Segundo tema (*Manuel da lapa*). (Compassos 40-48)

Uma nova ponte nos conduz de volta para a região de Sol (compasso 59), onde fragmentos do antecedente do tema A são usados no modo mixolídio (vermelho), misturados ao amarelo modo lídio, usado no conseqüente (Ex. 60). Após uma pequena transição (compassos 67-71), o segundo tema é novamente ouvido, tendo agora a nota Sol como centro.

59

Flauta

Oboê

Fagote

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Exemplo musical 60. Tema A ligeiramente alterado com o conseqüente no modo lídio. (Compassos 59-66)

O terceiro tema (*Rosalina*) faz sua aparição (compasso 81), na região da Dominante da Dominante, compondo a *Coda* que nos conduz ao *Desenvolvimento*. Como os temas anteriores, este também é baseado no modo mixolídio (Ex.61), contudo com uma

harmonização bastante rica. Apenas ao final desta secção, entre os compassos 104 e 109, aparece o primeiro trecho de maior dificuldade técnica (no caso para os primeiros violinos), demonstrando que a atenção para com o executante está presente no processo composicional.

Exemplo musical 61. Início da *Coda* feita sobre a melodia *Rosalina*. (Compassos 81-86)

O verde se apresenta no *Desenvolvimento* (letra H, compasso 110) que principia com a melodia *Valentão*, baseada no modo dórico (Ex. 62). Um fragmento do segundo tema *Manuel da lapa* (Ex. 63) é escutado no modo lócrio (Compassos 121-126) e em seguida o *Valentão* se faz ouvir mais uma vez, num intrincado acompanhamento. A escolha do modo menor para o desenvolvimento reforça a ideia contrastante desta secção em relação ao restante do movimento, nos aproximando do azul.

112

Violino I

Violino II

Viola

Cello e Fagote

Baixo

Exemplo musical 62. *Desenvolvimento (Valentão)*. (Compassos 112-117)

121

Oboé

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Exemplo musical 63. Fragmento da melodia *Manuel da Lapa* no modo lócrio e com interessante efeito harmônico. Observar a linha cromática entregue às violas, complexa, mas, perfeitamente exequível. (Compassos 121-125)

Após combinar os elementos temáticos, Mahle conduz o *Desenvolvimento* para sua conclusão, direcionando a harmonia para um acorde de Sol com quinta diminuta (compasso 171), a Dominante da principal tonalidade. Vemos a predileção de Mahle em relação a tipologia deste acorde, o qual é recorrente dentro de sua escrita. O efeito sonoro é

bastante rico e em face da dificuldade do trecho Mahle prescreve um dedilhado para o grupo de primeiros violinos. (Ex. 64)

Na *Re-exposição* que se inicia no compasso 172, Mahle trabalha os materiais temáticos nas tonalidades principais: Dó para o primeiro tema (letra K); Mib para o segundo tema (compassos 198-215) e Sol maior para o terceiro (letra N), na mesma ordem antes apresentada. Direcionando o movimento para a última cadência (Compassos 266-268), Mahle faz interessante jogo harmônico nos últimos compassos e usa, mais uma vez, um procedimento enarmônico para a facilitação da leitura (um acorde de Láb menor com sétima, em que temos Si natural no lugar de Dób e Fá# no lugar do Solb). A cadência final apresenta o mesmo acorde maior com quinta diminuta do final do *Desenvolvimento*. (Ex. 65)

The image displays a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Cello/Baixo. The score is in 2/4 time and spans measures 167 to 171. The Violino I part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a fingering '2' and several accents (>). The Violino II part has a similar rhythmic pattern. The Viola part plays a more melodic line with eighth notes. The Cello/Baixo part provides a bass line with eighth notes and some rests. The score concludes with a final cadence in measure 171.

Exemplo musical 64. Compassos finais do desenvolvimento. Interessante efeito harmônico com moderado grau de dificuldade técnica. Notar a indicação de dedilhado para os primeiros violinos. (Compassos 167-171)

Exemplo musical 65. Últimos compassos do primeiro movimento. Novo processo enarmônico para facilitar a leitura Fá#/Solb. Utilização do acorde maior com quinta diminuta. (Compassos 266-270)

3-5-2 Segundo movimento

O segundo movimento contrasta com o clima festivo do primeiro. Se no primeiro Mahle trabalha com os matizes vermelho e verde (mixolídio e dórico), e utiliza um pouco do amarelo (lídio), no segundo movimento o que temos é uma combinação do azul e do amarelo (frígio e lídio), bem como do verde que também se faz presente. No início há uma predominância do azul - o primeiro tema, *Chamado do boi*, no modo frígio em Mi é repetido três vezes - o uso do amarelo (*Aboio*, no modo lídio em Lá \flat) e por fim do verde (*O gigante*, modo dórico em Sib). Do ponto de vista da execução é o movimento mais tranqüilo de toda a sinfonia.

Interessante notar-se que a melodia do primeiro tema poderia ser harmonizada a partir de uma outra escala, mas Mahle prefere conferir à mesma uma cor mais escura (Ex. 66). Podemos ainda considerar que, sendo harmonizado no modo frígio, o II grau encontra-se alterado pela presença do Fá \sharp na linha dos primeiros violinos e oboé.

Andante

The musical score is for the first theme of the 'Andante' (Chamada do boi) in 3/4 time, measures 1-8. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is Andante. The score is for Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Violin I, Violin II, and Cello. The Oboe and Violin I parts feature a melodic line with a Phrygian inflection (F natural). The Clarinet in Bb and Bassoon parts provide harmonic support. The Violin II and Cello parts play a steady accompaniment. The score ends with a forte (fz) dynamic marking.

Exemplo musical 66. Primeiro tema do Andante (Chamada do boi) harmonizado no modo frígio. (Compassos 1 – 8)

Após a repetição do tema ele é transposto, a partir da anacruse do compasso 18, para o quarto grau (Lá) e tratado de forma canônica, entre violinos e violas e depois violinos/oboés e violas/fagote (Ex. 67). O aparecimento da terça maior (Dó#) nos segundos

violinos (compasso 25) é indício de que iremos caminhar gradativamente do azul para o amarelo (de um modo menor para um modo maior). A transição para a nova secção se faz de modo bastante interessante. No compasso 28 o autor se utiliza de um acorde de Fá maior com sétima menor para ligar as duas secções, valendo-se para isso da sétima do acorde, contudo, ao invés de Mib, Mahle usa o Ré#, para, mais uma vez, facilitar a leitura (Ex. 68).

17

The image displays a musical score for measures 17 through 24. The score is written for six instruments: Oboe, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The time signature is 3/4. The Oboe and Bassoon parts are mostly rests. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar pattern. The Cello part plays a pattern of eighth notes. The second violin part is transposed and features a prominent D# note in measures 20-24.

Exemplo musical 67. Primeiro tema transposto e tratado em forma de cânon. Observar o aparecimento da nota Dó# nos segundos violinos. (Compassos 17-24)

Andantino

Oboé

Clarinete em Sib

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Baixo

Exemplo musical 68. Preparação para mudança de modo pela inserção da terça maior (Dó#). Interessante modulação usando a enarmonia Ré# no lugar do Mib (a sétima do acorde), como elo entre os acordes. (Compassos 25-30)

O contraste que o *Andantino* (compasso 30) cria dentro do movimento é significativo, tanto pela mudança de compasso quanto pela mudança de modo. O escuro azul da secção anterior é iluminado pelo amarelo da melodia em modo lídio em Lá^b do segundo tema, *Aboio* (Ex. 69).

32

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Exemplo musical 69. Segundo tema, *Aboio*. (Compassos 32-39)

A preparação para o terceiro tema (*O Gigante*), também no modo lídio, é feita com uma sutil insinuação da cor azul (modo menor) no compasso 45, com o aparecimento do Réb, mas o tom claro do modo maior se estabelece no compasso anterior à entrada do tema, o qual é tratado em forma canônica (Ex. 70).

43

The image displays a musical score for Example 70, consisting of two systems. The first system shows the beginning of the passage, starting at measure 43. It includes staves for Trompa em Fá, Trompete em Sib, Trombone, Violino I, Viola, and Cello. The Trompa and Trombone parts are mostly silent, while the Trompete part has some activity in the final measure. The string parts (Violino I, Viola, and Cello) play a rhythmic pattern of eighth notes. The second system provides a more detailed view of the melodic lines, showing triplets and various rhythmic figures across the Violino I, Viola, and Cello parts. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Exemplo musical 70. Passagem para o terceiro tema, *O Gigante*. Ligeira insinuação do modo menor. Textura canônica. (Compassos 43-55)

O decorrer do movimento se processa como uma repetição variada dos materiais utilizados até então, contudo, gostaríamos de chamar a atenção para dois aspectos: o segundo tema, na primeira aparição (*levare* do compasso 33), estava na região tritônica (Láb)

e depois é ouvido em Ré (*levare* do compasso 95) e a repetição do primeiro tema ao final se faz em sentido inverso da *Exposição*. Inicialmente em Lá (*levare* do compasso 76) e depois em Mi (*levare* do compasso 133).

3-5-2 Terceiro movimento

O terceiro movimento se apresenta também como um tipo de forma sonata, onde os temas utilizados são depois re-expostos na mesma ordem em tonalidades diferentes. Como no primeiro movimento, as tonalidades da *Exposição* são sempre regiões de quinto grau das tonalidades usadas na *Re-exposição*, ou, dito de outra forma, a *Re-exposição* é pela subdominante. O primeiro tema é na verdade a combinação de duas melodias, *Urubu* e *Imburana* (compassos 11-35), ambas no modo jônio. Também no mesmo modo está *Mateus* (compasso 37), melodia usada como *Ponte* para o segundo tema *A cobra* (compasso 59). Elementos da *Coda* e do segundo tema são combinados, até que chegamos à segunda *Coda* (compasso 117), sobre o tema *Retirada do boi* (também no modo jônio). O *Desenvolvimento* (Compasso 133) se inicia com uma nova melodia no modo dórico/frígio em Lá, *Manuel bestalhão*, e nele são combinados elementos dos temas da *Exposição*. Um *Andante* (compasso 182), constituído por um contraponto entre três melodias funciona como um *Intermezzo* entre o *Desenvolvimento* e a *Re-exposição*. Na *Re-exposição* (Compasso 193) todas as melodias são re-apresentadas, da mesma forma que no primeiro movimento (*Re-exposição* pela subdominante) até chegarmos novamente ao *Andante* (compasso 329), preparando a *Coda* final.

Como no terceiro movimento entendemos que Mahle não acrescenta nenhum elemento mais significativo ao que já expusemos até aqui, nos deteremos basicamente em registrar trechos das melodias usadas, enfatizando alguns lugares que apresentem elementos importantes de serem destacados.

O movimento inicia-se com um acompanhamento estruturado sobre um vazio harmônico (acorde de quinta oca), evocando a ideia de dança. (Ex. 71)

Vivace

Musical score for Example 71, showing the beginning of the *Vivace* movement. The score is in 2/4 time and features four staves: Clarinete em Sib, Trompa em Fá, Maracas, and Violinos I e II. The music begins with a harmonic structure of a fifth interval, evoking a dance-like feel.

Exemplo musical 71. Início do *Vivace*. Vazio harmônico. (Compassos 1-4)

O primeiro tema aparece no compasso 11. Ele é uma combinação de duas melodias: *Urubu* (Ex. 72) e *Imburana* (Ex. 73)

Musical score for Example 72, showing a fragment of the melody *Urubu*. The score is in 2/4 time and features six staves: Clarinete em Sib, Violino I, Oboé, Violino II, Viola, Cello, and Baixo. The music begins at measure 11.

Exemplo musical 72. Fragmento da melodia *Urubu*. (Compassos 11-17)

19

Trompa em Fá

Violino I e Flauta

Violino II

Viola

Cello

Exemplo musical 73. Fragmento da melodia *Imburana*. (Compassos 19-26)

O segundo tema (*Mateus*) aparece a partir do *levare* do compasso 38 (Ex.74).

37

Flauta

Oboé

Violino I

Baixo

Exemplo musical 74. Fragmento do segundo tema (*Mateus*). (Compassos 37-42)

O terceiro tema, *A cobra*, inicia-se a partir do *levare* do compasso 60, com a indicação de *meno vivace*. (Ex. 75)

Todo o material musical apresentado é de execução tranquila. Mesmo os trechos onde ocorrem modulações, como o compreendido entre os compassos 82 até 89 (Ex. 76), apresentam um grau de desafio técnico aos executantes plenamente possível de ser transposto. A indicação de dedilhado e a enarmonia de algumas notas (Fá# no lugar de Solb, por exemplo) demonstram o olhar do pedagogo Mahle.

59 *meno vivace*

The image displays a musical score for measures 59 through 66 of the third theme, 'A cobra'. The score is written for a symphony orchestra and includes parts for Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Violin I, Violin II, and Cello. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments. The tempo is marked 'meno vivace'. The score shows a complex interplay of instruments, with some parts featuring rapid sixteenth-note passages and others providing a more melodic or harmonic support.

Exemplo musical 75. Fragmento do terceiro tema, *A cobra*. (Compassos 59-66)

The image shows a musical score for measures 82 to 89. The score is in 2/4 time and features six staves: Oboé, Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Baixo. The Oboé part starts with a rest in measure 82, then plays a series of notes with specific fingering (1, 2) and enharmonics (Fá# instead of Solb, Sol# instead of Láb). The string parts (Violino I, Violino II, Viola, Cello, Baixo) provide harmonic support with various rhythmic patterns and enharmonics.

Exemplo musical 76. Compasso 82 ao 89 onde ocorre uma modulação mais complexa. A prescrição de dedilhado para os violinos e a enarmonia nas notas do oboé (Fá# ao invés de Solb e Sol# ao invés de Láb) ajudam na execução. (Compassos 82-89)

Após a apresentação do segundo tema, Mahle realiza uma espécie de desenvolvimento com o mesmo, a partir do compasso 70, estendendo a área de influência desse tema até o compasso 115, onde se inicia a *Coda* para o *Desenvolvimento* propriamente dito. É apresentado então mais uma melodia, *Retirada do boi* (compasso 115), inicialmente na flauta, passando o fechamento da melodia para os segundos violinos. (Ex. 77)

115

Flauta

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Exemplo musical 77. *Coda* feita com a melodia *Retirada do boi*. (Compassos 115-122)

O retorno do segundo tema (*A cobra*) marca o final da *Coda* e a partir do compasso 133 o *Desenvolvimento* se estabelece, iniciando com uma ligeira insinuação do primeiro tema (compassos 133-134), e então, a partir do compasso 135, é apresentada mais uma melodia, *Manuel bestalhão* (Ex. 78).

133

Flauta

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Exemplo musical 78. Início do *Desenvolvimento*. Material do primeiro tema nos conduz à melodia *Manuel bestalhão*. (Compassos 133-140)

Tendo sido apresentado a última melodia Mahle constrói uma interessante combinação dos materiais expostos e, sempre que uma passagem de maior dificuldade se apresenta, como, por exemplo, entre os compassos 156-160 (Ex. 79), a busca da facilitação da leitura se evidencia pelo processo enarmônico das notas (o aparecimento, ora de Fá#, ora de Solb).

156

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Baixo

Exemplo musical 79. Trecho mais complexo pelo contexto harmônico. A enarmonia mais uma vez utilizada como facilitação à leitura. (Compassos 156-160)

Mais a diante, no trecho a partir do compasso 167, Mahle conduz o *Desenvolvimento* para a região de Solb. Mesmo para executantes experientes tonalidades com armaduras onde há muitos acidentes exigem maior atenção. Por isso podemos concluir que, para músicos menos experientes, o desafio de tonalidades como a de Solb e sua relativa Mib menor, se revestem de uma complexidade extrema. Mahle, contudo, conduz a obra para essa região sem desconsiderar a perspectiva da execução (Ex. 80), utilizando um desenho anteriormente trabalhado (Ex. 76), no qual havia prescrito um dedilhado. Sendo assim, o executante já tem mentalizado como proceder a execução do trecho, minimizando bastante as exigências técnicas que a tonalidade impõe. A execução do trecho indicada para primeiros e segundos violinos também apontam para essa perspectiva.

163

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Baixo

Exemplo musical 80. Compasso 163 ao 166 onde a complexidade musical é facilitada pela aparição anterior de desenho semelhante e também por estar prescrito para os dois naipes de violinos. (Compassos 163-166)

Fazer com que músicos ainda pouco experimentados trafeguem por tonalidades que exigem mais tecnicamente dos executantes acaba por tornar-se uma ferramenta valiosa para o aprimoramento desses jovens músicos. Mahle assim procede utilizando uma linha melódica que não ultrapassa o âmbito de uma oitava, como entre os compassos 169-172, o que possibilita uma boa performance para os instrumentos indicados.

(Ex. 81)

169

Flautim

Flauta

Oboé

Fagote

Exemplo musical 81. Trecho entre os compassos 169 e 172, em tonalidade de difícil execução (Solb maior), minimizada pela extensão da melodia e pela repetição entre os instrumentos da mesma linha melódica. (Compassos 169-172)

A partir do compasso 182 Mahle escreve um *Andante* no qual realiza um interessante contraponto entre as melodias *Imburana*, *A cobra e Urubu* (Ex. 82). Este *Andante* funciona como uma *Ponte* para a *Re-exposição* que se inicia no compasso 193.

Andante
182

The musical score is for measures 182-191, marked *Andante*. It is in 2/4 time. The instruments are Flauta, Oboé, Violino I, and Cello. The Flauta part consists of rests. The Oboé part has a melodic line starting in measure 189. The Violino I and Cello parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics markings of *pp* and *p*.

Exemplo musical 82. Contraponto entre as melodias *Imburana*, *A cobra e Urubu*. (Compassos 182-191)

Na *Re-exposição* (compasso 193), Mahle procede como no primeiro movimento. Cada material é apresentado na mesma ordem da *Exposição*, agora nas tonalidades principais. Das melodias escolhidas apenas *Manuel bestalhão*, que fez seu aparecimento no início do *Desenvolvimento* (compassos 135-140), não é re-apresentada. Como preparação para a *Coda* final o *Andante* reaparece (compasso 329), mais curto que na vez anterior, num contraponto apenas das melodias *A cobra e Imburana*. A *Coda* final (compasso 333) utiliza elementos rítmicos típicos do nordeste (ritmo de baião, anteriormente

utilizado), com deslocamento de acentos, síncopas e também o uso da quarta aumentada, a qual, no contexto nacional, está fortemente associada à cultura nordestina.

335

Flauta

Oboé

Trompa em Fá

Cello

Baixo

Exemplo musical 83. Recorte da *Coda* final com elementos típicos da música nordestina. (Compassos 335-342)

Das três obras sinfônicas analisadas, a *Sinfonia Nordestina* é a única que não tivemos a oportunidade de reger. Contudo, a análise da mesma nos revelou que a relação compositor-pedagogo, observada nas anteriores, também assume grande importância aqui. A

prescrição de dedilhados em trechos complexos para as cordas, o uso do recurso da enarmonia para facilitar a leitura, o uso de melodias cuja extensão raramente ultrapassam o âmbito de uma oitava, a prescrição de naipes em uníssono ou em oitavas na execução de trechos mais complexos, todos esses elementos demonstram que Mahle enquanto compositor é sempre pedagogo, mas, ao mesmo tempo, ao se propor ensinar, não deixa de explorar suas necessidades expressivas. A obra apresenta intrincados jogos modulatórios, interessantes contrapontos entre as melodias, rica exploração de ideias temáticas e de coloridos timbrísticos que revelam as características poéticas de um fazer composicional que amadureceu no decorrer dos anos, mas que não esqueceu de pensar para quem está escrevendo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, mais especificamente no último capítulo, procuramos propor uma análise que revelasse alguns aspectos da rica produção sinfônica do compositor brasileiro Ernst Mahle.

A despeito das restrições que nos obrigamos impor em face da amplitude de nosso objeto de estudo (no caso, três das obras sinfônicas do autor), sem as quais com toda a certeza nos perderíamos diante da vultosa gama de elementos que sobressaíram aos nossos olhos, acreditamos ter conseguido descortinar detalhadamente aspectos significativos da poética de Mahle, cuja produção passa necessariamente pelo filtro de uma concepção estética impregnada de princípios oriundos de um olhar profundamente humanista do autor.

Esse olhar humanista nasce, por sua vez, das fortes convicções filosóficas que Mahle extrai da Antroposofia de Steiner, a ponto de, diante da ampla gama de possibilidades expressivas geradas ao longo do percurso que a produção musical percorreu desde o final do século XIX, que resumidamente esboçamos em nosso primeiro capítulo, e dos embates intensos sobre os direcionamentos estéticos da produção musical nacional, relatadas no capítulo dois, Mahle preferir voltar seu olhar de compositor para uma produção musical conservadora em sua essência.

O nacionalismo que marca seu atual estágio composicional assume um papel, senão genuíno, ao menos diferenciado do nacionalismo que motivou a produção de outros compositores nacionais, pelo fato de que, impulsionado por suas convicções antroposóficas, Mahle vê na música folclórica um reduto que ainda conserva, em um certo grau de pureza, a espontaneidade de um homem distanciado das prerrogativas da modernidade industrial; de um homem que ainda não havia capitulado frente os enquadramentos homogeneizadores da sociedade massificada dos dias de hoje.

Como todo compositor, Mahle posiciona-se frente às questões estéticas de seu tempo e procura respondê-las de maneira coerente, tendo em conta aquilo que lhe parece ser caro e mais significativo: a música como um veículo de interação entre os homens. E, tendo em conta essa diretriz, seu papel como compositor-pedagogo o coloca em destaque no contexto da produção musical brasileira, levando-o a ser reconhecido por sua atuação e produção: “Na realidade ele é uma personalidade muito mais ampla do que a de um compositor. Sua obra é indiscutivelmente importante. Ele tem preocupações que vão além da criação artística, é didático (...)” são as palavras do compositor e atual diretor da Academia Brasileira de Música Ricardo Tacuchian, em entrevista concedida ao Jornal de Piracicaba, por ocasião das comemorações dos 80 anos de Mahle.

Como dissemos, nossa análise procurou colocar em evidência aquilo que, mais genuinamente se apresenta na produção do autor: um olhar voltado, tanto para o ser humano que interpretará a sua música, como para o ser humano que dela irá fruir. Mahle vê a música como um importante veículo social e sua escrita revela estar sempre voltada a este aspecto. Nunca vemos a atuação do compositor, com sua necessidade subjetiva de expressão, sobrepujar a do pedagogo, que desvia o olhar de si mesmo e o direciona ao outro. E isso não implica em um sacrifício da profundidade estética em seus discursos musicais. Mesmo em sua *Sinfonieta* 1957, obra que marca o início de sua produção sinfônica, há um profundo comprometimento com um discurso musical, que, mesmo em sua simplicidade, está todo ele coerentemente estruturado, trazendo já algumas características que se pronunciarão posteriormente, em suas obras sinfônicas mais maduras.

Quando se aventura numa escrita sinfônica mais densa, como no caso da *Sinfonia* 1972, num verdadeiro esforço em produzir *Gerbauchmusik*, impõe desafios e exigências de alguém que conhece de perto para que instrumentos está escrevendo, extraindo dos mesmos, combinações sonoras interessantes, impactando intérpretes e audiência com um colorido orquestral rico. Sobre estes aspectos podemos citar as palavras do oboísta Luis

Carlos Justi, doutor em música e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em reportagem publicada pelo Jornal de Piracicaba:

Considerando o compositor, Mahle tem o que chamamos 'metier', ou seja, ele conhece todos os instrumentos e por isso escreve bem para todos eles. Sua escrita musical sempre funciona (o que não significa dizer que é sempre fácil de tocar) e sua música é consistente sem apelar para efeitos gratuitos para torná-la mais palatável.

Retornando mais uma vez à vertente nacionalista de Mahle, produções como a *Sinfonia Nordestina* podem parecer extemporâneas para alguns, numa crítica que procure ver nessa predileção um embotamento estético que nega os elementos vanguardistas, contribuindo para um distanciamento entre o público e as produções estéticas mais inovadoras. Ainda que pertinente em certo sentido, argumentações de tal ordem devem levar em conta que a preocupação de Mahle é justamente atingir uma sociedade que mergulha quase que cegamente num contexto de total alienação e manipulação do gosto; numa sociedade que vê na intensidade do som, através dos possantes autofalantes dos aparelhos, o elemento mais significativo a ser usufruído e, se os elementos de sua música ainda estão imersos numa roupagem tradicional, a opção pelo folclore e a música distanciada do grande centro urbano não deixa de apresentar um grau de estranheza aos ouvidos dessa sociedade. Cremos poder aproximar nossa argumentação daquela pronunciada por Theodor Adorno (1903-1969), que em 1958, em sua obra *Filosofia da nova música*, assim se pronunciou em relação à música de Bartók e Janacek, compositores que também se voltaram para o folclore, num contexto de profundas transformações que a música sofria em decorrência das contribuições dos compositores da *Segunda Escola de Viena*:

Naquelas esferas em que a tendência evolutiva da música ocidental não se impôs completamente, como em alguns territórios agrários da Europa Meridional e Oriental pôde ser empregado sem desonra, até um passado mais recente, um material tonal.. (...) À diferença das manifestações da ideologia do sangue e do solo, a música realmente regional, cujo material em si fácil e corrente está organizado de maneira muito diferente da ocidental possui uma força de estranhamento que a aproxima da vanguarda e não da reação nacionalista. (Adorno, 2009: 37-38)

Além disso procuramos demonstrar como Mahle trabalha com a música folclórica explorando a riqueza das possibilidades de colorido que as escalas que fundamentam essa música oferecem, colorido mais diversificado, quando tomamos em conta a hegemonia dos modos maior e menor na maioria da produção musical massificada . Nesse aspecto em particular vimos como é profunda a influência de Goethe, via antroposofia, determinando a escolha dos materiais sonoros. Em Goethe, também, pudemos encontrar a fonte da concepção morfológica, quando Mahle elege a série harmônica como *Urphänomen* de toda música, destacando também a inversão da mesma como correlato necessário, buscando extrair desses arquétipos as modalidades de transformação que geram as manifestações particulares de fenômenos.

Já que vivemos num contexto de recrudescimento do gosto e da uniformização do consumo, todas as ferramentas que apontem para uma busca da autonomia humana podem ser consideradas válidas, e Mahle prontamente escolhe aquela que lhe parece ser tão válida quanto qualquer outra. E isso ele o faz, não esqueçamos de lembrar, motivado por suas fortes convicções filosóficas.

Enquanto produção estética humana, a obra de Mahle está susceptível a críticas que podem ser direcionadas a qualquer outra produção, e por ser humana ela apresentará lacunas e elos frágeis, mas, a despeito de toda justa crítica que possa ser feita, inclusive aos seus pressupostos filosóficos, não podemos negar que o esforço em contribuir para o crescimento humano, seja na produção de obras de caráter puramente didáticas, seja em obras de alcance estético mais profundo, permitem colocar a produção de Mahle como das mais significativas no âmbito composicional brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Schoenberg e o progresso. In: _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 37-38

ARANTES, José Tadeu. *A obra científica do poeta Goethe*. **Revista Galileu**. Rio de Janeiro, p:70-73, 2009. Novembro de 2009, ano 9, n 100.

ARZOLA, Antônio Roberto. **Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle**, 1986. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO

BENVEGNI, Marcela. *Da guerra à música*. **Jornal de Piracicaba**. Piracicaba, 14 mar. 2009. p: 2

BARROS,Guilherme Antônio. **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

BURKHOLDER, J. Peter; PALISCA, Claude V. Between the world wars: the classical tradition. In: _____. *Norton anthology of western music*. W.W. Norton & company. New York, Vol. 1, 2006. 7ª ed.

COWELL, Henry. Tone combinations. In: _____. *New musical resources*. Something Else Press. New York, 1969, p. 3-32

GOETHE, Johan Wolfgang von. Sexta secção. In: _____. *Doutrina das cores*. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 128-157.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Jorge Zahar editores. Rio de Janeiro, 1987

HINDEMITH, Paul. *Plöner Musiktag Suíte*. Editado por B. Schott's Söhne – Mainz, 1969

LANZ, Rudolf. *A pedagogia Waldorf: caminho para um ensino mais humano*. Sumus Editorial, São Paulo, 1979

LIAN, Henrique. *Sinfonia Titã: semântica e retórica*. Perspectiva. São Paulo, 2005

<http://sab.org.br/antrop/antrop.htm>> Acesso em 23 de agosto de 2009

MAHLE, Ernst. *Rapsódia (1956) para violino solo*. Edition TONOS Darmstadt, 1972. 1 partitura (2 p.)

_____ *Sinfonietta 1957*. Xerox de manuscrito. Excertos. Orquestra

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2000

MENEZES FILHO, Florisvaldo. *Apoteose de Schoenberg*. Nova Estela Edusp. São Paulo, 1987

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1981

PAUL HINDEMITH WEBSITE. Disponível em < [http:// www.paul-hindemith.org/content/view/61/98/lang.en/](http://www.paul-hindemith.org/content/view/61/98/lang.en/)> Acesso em 15 dez. 2010

SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1970

SCHOENBERG, Arnold. Brahms the progressive, In: _____. *Style and idea*. Org. Leonard Stein. Belmont Music Publishers. New York. 1984,p. 398-441

TRIVINOS, Augusto Nivaldo. Pesquisa Qualitativa. In: _____. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: A pesquisa qualitativa em educação*. Atlas S.A. São Paulo, 1987. p. 116-173

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. Trad. Carlos Kater. Novas Metas. São Paulo 1960

WISNIK, José Miguel. Crítica musical e poesia: acordes. In: _____. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. Livraria Duas Cidades. São Paulo, 1983, p. 101-124