Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes
Departamento de Música

Ronaldo Alves Penteado

*O PROCESSO FORMAL DO
PRIMEIRO MOVIMENTO DA
SINFONIA N.3, DE MAHLER*

São Paulo
2014

Ronaldo Alves Penteado

*O PROCESSO FORMAL DO
PRIMEIRO MOVIMENTO DA
SINFONIA N.3, DE MAHLER*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de criação musical.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira.

São Paulo
2014

PENTEADO, R. A.: O processo formal do primeiro movimento
da *Sinfonia n.3*, de Mahler

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música, da
Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À Núbia Neri Freitas

Agradecimentos

À professora Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira, por ter aceitado meu projeto de pesquisa, pela excepcional dedicação, presença e cuidado a todas as etapas deste trabalho, aos artigos dos congressos, ao estímulo à pesquisa, e também pelas oportunidades de trabalho junto ao programa PAE, Revista Opus, III Etam e à Anppom.

Ao professor Dr. Ronaldo Coutinho de Miranda, pela confiança e apoio dedicados à gênese desta pesquisa.

Aos professores Dr. Paulo de Tarso Sales, Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza e Dra. Graziela Bortz.

Aos professores Marcos Branda Lacerda e Marcos Pupo Nogueira, pelos apontamentos realizados na banca de qualificação deste trabalho.

À professora Dra. Carole Gubernikoff e sua explicação sobre a bibliografia principal deste trabalho durante o III Etam em 2013.

E a todos aqueles que de alguma maneira contribuíram ao desenvolvimento desta pesquisa, em especial, à Núbia Neri Freitas pela paciência, dedicação e apoio nas revisões de texto.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo e se justifica por analisar o primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler (1860-1911) sob a ótica da vertente teórica que considera a forma como processo, no tempo. Composta em 1895, esta peça apresenta uma combinação de processos harmônicos dilatados pelo uso do cromatismo, entradas sucessivas de elementos temáticos, passagens direcionadas por eventos com flutuações na densidade, textura, timbre e rítmica, o que resultou em certa dissolução nas fronteiras formais tradicionais. Para atingir tal meta, tem por base os conceitos de forma como processo segundo Schmalfeldt (2011); música como processo por Hasty (1997); e breves considerações acerca de filosofia do processo e devir, de acordo com Seibt (2013). De maneira complementar às nossas discussões acerca de forma como processo, o "modelo" de Forma Sonata se fundamenta em Hepokosky e Darcy (2006) e as funções formais da sentença, em Caplin (1998). Os gráficos de vozes condutoras schenkerianas são apresentados segundo Forte e Gilbert (1992), e Neumeyer e Tepping (1992); os cinco componentes da tonalidade, de acordo com Tymoczko (2011); aspectos de textura, rítmica e dinâmica têm por base as considerações apresentadas por Berry (1987), Erickson (1975), Kostka (2012) e Schoenberg (2008 [1967]); aspectos de cunho histórico se baseiam principalmente em Fischer (2011) e Liberman (2010). Na conclusão buscamos a inter-relação das questões históricas e as da análise musical, resgatando os principais aspectos de nossa análise processualmente baseada sob a luz de uma reflexão sobre as questões revelados.

Palavras-chave: Gustav Mahler. *Sinfonia n. 3*. Primeiro movimento. Análise musical. Forma como processo.

Abstract

This work aims to analyze the first movement of Mahler's 3rd Symphony from the perspective of Form as Process. Composed in 1895, this musical piece features a combination of expanded harmonic processes by use of chromaticism, thematic elements, and events with fluctuations in density, texture, timbre and rhythm, which results in some dissolution from formal boundaries. To achieve this goal, we have based on the concepts of Form as Process, according to Schmalfeldt (2011); Music as Process, according to Hasty (1997); and Process Philosophy and Becoming, according to Seibt (2013). Complementary to these ideas we present Sonata Form according to Hepokosky and Darcy (2006) and Sentence according to Caplin (1998). We also present concepts of these authors: Forte and Gilbert (1992) and Neumeyer and Tepping (1992), schenkerian analysis; Tymoczko (2011), Five Components of Tonality; Berry (1987), Erickson (1975), Kostka (2012) and Schoenberg (2008 [1967]), liquidation, aspects of texture, rhythm and dynamic; Fischer (2011) and Liberman (2010), historical perspective. At the conclusion we present reflections about our musical analysis and relate it to historical issues.

Keywords: Gustav Mahler. *3rd Symphony*. First movement. Musical analysis. Form as process.

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas.....	2
Introdução	4
Capítulo 1: Aspectos biográficos e as Sinfonias de Gustav Mahler	9
1.1 A infância e a adolescência de Gustav Mahler	9
1.2 A juventude de Gustav Mahler e a carreira de regente	16
1.3 A maturidade de Gustav Mahler e a carreira de compositor	24
1.3.1 Sinfonias <i>Wunderhorn</i>	25
1.3.2 Período intermediário	29
1.3.3 <i>Sinfonia n. 8</i>	31
1.3.4 <i>Das Lied von der Erde, Sinfonia n. 9 e Sinfonia n. 10</i> (inacabada).....	32
Capítulo 2: Fundamentação conceitual e referencial teórico para a análise musical do primeiro movimento da <i>Sinfonia n. 3</i>	36
2.1 A análise musical processualmente embasada.....	36
2.2 O "modelo" e as funções formais da Forma Sonata	42
2.3 As funções formais da sentença	45
2.4 Introdução lenta	48
2.5 Gráficos de vozes condutoras	49
2.6 Os cinco componentes da tonalidade, por Tymoczko.....	52
2.7 Aspectos de textura, rítmica e andamento	55
Capítulo 3: Análise musical do primeiro movimento da <i>Sinfonia n. 3</i>	61
3.1 O processo formal na Exposição do primeiro movimento da <i>Sinfonia n. 3</i>	62
3.1.1 Ressignificação da Exposição	111
3.2 A seção do Desenvolvimento.....	115
3.2.1 O trecho entre os compassos 362-422	116
3.2.2 Direcionamento musical através da textura na transição do Desenvolvimento à Recapitulação	124
3.2.3 A escrita idiomática para orquestra	133
3.3 O processo formal na Recapitulação do primeiro movimento da <i>Sinfonia n. 3</i>	134
Conclusão	173
Bibliografia	178
Notas de fim	185

Lista de abreviaturas

Gerais	
⇒	torna-se
01-09	páginas e/ou compassos de 1 a 9
cap.	capítulo
cf.	confira
comp.	compasso(s)
cp.	compare
Fig.	figura
n.	número
Op.	Opus
p. ex.	por exemplo
pág.	página
séc.	século
Sr.	Senhor
Tab.	tabela
tb.	também
var.	variação
Vs.	Vossa

Sentença	
IB	ideia básica

Análise schenkeriana	
N.N.	bordadura
N.C.	acorde de bordadura
c.	compasso
Ré m	Ré menor (aplica-se às outras tonalidades)
Ré M	Ré maior (aplica-se às outras tonalidades)
5!	sobreposição de quintas (acorde sem a terça)
3!	acorde com terça
flecha pontilhada	une a continuação de um movimento musical interrompido
4add	acorde com quarta adicionada
6add	acorde com sexta adicionada
gráf.	gráfico

Forma Sonata	
TP	tema principal ou primário
CTP	conjunto temático principal ou primário
TR	transição
TS	tema secundário
EEE	encerramento essencial da exposição
TF	tema ou zona de fechamento

Harmonia e cadências	
CAP	cadencia autêntica perfeita
CA	cadência autêntica
NAP	acorde napolitano

Rítmica e métrica	
FCE	fórmula de compasso escrita
SRP	sensação real do pulso

Introdução

No ano de 1971, em *The Classical Style: Haydn, Mozart e Beethoven*, Charles Rosen (1927-2012) lançava luz a uma questão crucial: "[...] a 'Sonata' não é uma forma definitiva como o minueto, a ária da capo ou a abertura francesa; ela é como a fuga, um meio de escrita, um sentimento por proporção, direção e textura ao invés de um padrão" (Rosen, 1997 [1971]: 30)ⁱ. Nove anos mais tarde, em 1980, com a publicação do livro *Sonata Forms*, o musicólogo americano demonstrava que a Forma Sonata não deixaria de se concretizar como tal, mesmo com desvios em relação ao "modelo" que a teoria musical considerava até aquele momento. Sobre tal "modelo", trazemos as considerações de Rosen:

Esta é a maneira pela qual muitos músicos sérios compreendem corretamente a Forma Sonata. No entanto, muito deles sabem que o apogeu da forma se deu no final do século XVIII, têm a consciência de que as descrições acima mencionadas mal se aplicam a muitos trabalhos do século XVIII e, em geral, deturpam a prática daquele século. [...] (Rosen, 1988 [1980]: 2)ⁱⁱ.

Tanto Rosen quanto Schmalfeldt ressaltam que a rigidez da acepção da Forma Sonata pelos teóricos das décadas precedentes aos anos 1980 deveu-se a um embasamento nos primeiros tratados teóricos sobre forma musical do século XIX – notadamente, Antonin Reicha em seu *Traité de haute composition musicale* (1826); Adolph Bernhard Marx em seu *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1845); e Carl Czerny em seu *School of Pratical Composition* (1848). De acordo com Rosen (1988 [1980]: 3), "o termo 'Forma Sonata' é uma invenção de Marx. Suas codificações ajudaram a estabelecer seu prestígio nos séculos XIX e XX como a forma suprema da música instrumental [...]"ⁱⁱⁱ. De maneira análoga, Schmalfeldt observa:

[...] Marx tem sido considerado o principal fundador da teoria da forma musical; ele também ganhou muito do crédito, ou responsabilidade, por ter inaugurado a tradição de cursos e textos sobre forma. Suas categorias formais - suas três *formas básicas* (*Grundformen*) (a sentença [*Satz*], o simples agrupamento [*Gang*] e o período [*Periode*]) e seus tipos progressivos de larga escala, a forma lied (*Liedformen*), o

scherzo, o tema com variações, a forma rondó, a Forma Sonatina e a Forma Sonata - inspiraram as codificações dos teóricos do século XIX [...] (Schmalfeldt, 2011: 25)^{iv}.

Se a Forma Sonata é aberta e a visão rígida dos tratados supra-expostos não se aplicam a muitos dos trabalhos do século XVIII, podemos nos perguntar: por que tais autores a apresentaram de tal maneira e essa visão dominou a teoria musical do século XIX, e mesmo a do século XX até os primeiros anos da década de 1980? Rosen ressalta que, "[...] como os próprios títulos daqueles trabalhos sugerem, não constava entre seus propósitos entender a música do passado, mas sim, servir como modelo para a produção de novos trabalhos. A definição não funciona muito bem para o século XVIII porque nunca foi essa a intenção" (Rosen, 1988: 3)^v. Posteriormente, o desenvolvimento das pesquisas sobre a história da teoria levaram à necessidade de se compreender a origem e o desenvolvimento da Forma Sonata, o que se deu a partir da década de 1980, com trabalhos como o de Rosen, que se configura como uma das obras inaugurais dessa vertente teórica.

O amplo alcance do trabalho de Rosen tanto nos forneceu muitas soluções para questões então em aberto, como abriu caminho para tantas outras, e a Forma Sonata ainda é foco da atenção de grandes musicólogos, dentre os quais destacamos Hepokosky e Darcy, que em seu *Elements of Sonata Theory* (2006) aprofundam a abordagem de Rosen a questões mais complexas, e mais recentemente, Schmalfeldt, que, em seu *In the process of becoming* (2011), explora os meios pelos quais a forma de algumas composições se comunica com seu interlocutor por meio de processos.

Levando-se em conta este panorama, Schmalfeldt (2011) confere sua contribuição à concepção teórica da Forma Sonata pós 1980 trazendo à luz a ideia de *forma como processo*. Tal concepção alinha-se às discussões de teóricos como Hasty (1997), que identifica nos modelos analíticos predominantes naquela época certo determinismo que "[...] nega ou sufoca a criatividade, a espontaneidade e a novidade da experiência musical no tempo [...]" (Hasty, 1997: vii)^{vi}. Desta maneira, a tentativa de Hasty é "[...] encontrar caminhos para abordar tanto a evanescência da música como também desenvolver conceitos que capturem tanto a determinação quanto a indeterminação dos eventos em uma passagem [...]" (Hasty, 1997: vii), isto porque "[...] enquanto está ocorrendo, ela [a música] é aberta e em processo de se tornar uma peça de música ou parte dela" (Hasty, 1997: 3).

Schmalfeldt toma como referência as discussões de Theodor Adorno (1903-1969) e Carl Dahlhaus (1928-1989) sobre a *Sonata para piano* em Ré menor, Op. 31, n. 2, conhecida como *Sonata Tempestade*, de Beethoven, e a reconhece como o marco inaugural de uma série de outras obras de compositores do século XIX, por meio do qual as funções formais de passagens ou seções necessitam, no tempo, serem reinterpretadas retrospectivamente.

No caso de Gustav Mahler, apenas dez anos após sua morte, no livro *Gustav Mahler's Symphonies*, Paul Becker considerou a *Sinfonia n. 3* como o mais *processual* dos trabalhos de Mahler (Becker, 1921 apud Hansen, 2012: 17). No primeiro movimento, a combinação de processos harmônicos dilatados pelo uso do cromatismo, entradas sucessivas de elementos temáticos, passagens direcionadas por eventos com flutuações na densidade, textura, timbre e rítmica resultou em certa dissolução nas fronteiras formais tradicionais. No entanto, ainda que Becker ressalte a natureza processual da *Sinfonia n. 3*, em Ré menor, ele ainda não dispunha dos fundamentos teóricos para explorar mais a fundo esta questão.

Ao entrarmos em contato com as publicações supra-expostas, interessamo-nos por entender melhor as funções formais desempenhadas pelos temas do primeiro movimento desta obra de Mahler, ampliando nosso conhecimento a respeito de forma e processo. Somamos à leituras iniciais, análises de diversos autores como Cooke (1988), Kennedy (1988), Floros (1997) e Hurwitz (2004), e pudemos sedimentar nossa visão de que tal movimento se constitui, de maneira geral, como uma Forma Sonata; no entanto, não conseguíamos entender como as funções formais da seção da Exposição se encaixavam no “modelo” formal comumente aceito pelos teóricos. Nossa dúvida se intensificava quando, ao confrontarmos a apresentação de temas e motivos da Exposição com a da Recapitulação, a primeira não parecia se encaixar no modelo, mas a segunda sim.

Além dos aspectos de ordem temática, também tentávamos compreender o direcionamento harmônico de cada uma das seções: por que a Exposição temática não modula (mas mantém Ré menor e Ré maior)? Por que a seção do Desenvolvimento nos conduz à Recapitulação sem criar a tensão harmônica característica desta seção e por que a seção da Recapitulação modula (de Ré menor para Fá maior)? E, ainda mais enigmático, por que a seção da Coda confirma a tonalidade relativa de Ré menor, ou seja, Fá maior?

Nossa pesquisa ganhou fôlego quando aprofundamos nossa leitura dos escritos de Schmalfeldt e os confrontamos com as indicações de Becker sobre a *Sinfonia n. 3*. Foi quando

sentimos que nossas questões começavam a ser respondidas, sobretudo a mais aprofundada dentre elas: frente a essa vertente teórica que considera justamente a música como processo, no tempo, como podemos compreender o “mais processual dos trabalhos de Mahler”? Tivemos que complementar as observações abertas pela análise processual com técnicas que aprendemos junto a outros autores, como Hepokosky e Darcy (2006), Caplin (1998), Hasty (1997), entre outros, além de compreendermos melhor os fundamentos da análise schenkeriana, segundo Forte e Gilbert (1992), e Neumeyer e Tepping (1992).

Diante de tal cenário, nosso trabalho traz como foco a análise do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, sob a ótica da forma como processo.

Desta maneira, no primeiro capítulo, apresentamos aspectos biográficos de Mahler que trazem informações relevantes à nossa análise. Da infância e adolescência de Mahler, ressaltamos sua relação com a leitura, sua formação como músico e referenciais auditivo-musicais. A segunda parte do capítulo dedica-se ao desenvolvimento de sua carreira como regente. Já a terceira parte concentra-se nos anos de maturidade como regente e no desenvolvimento de sua carreira como compositor, com enfoque para a gênese de suas sinfonias.

No segundo capítulo apresentamos as terminologias e técnicas que constituem as teorias analíticas por nós utilizadas. Para o conceito de *análise processualmente baseada*, partimos de breves considerações a respeito de *filosofia do processo e devir*, e em seguida discutimos sua aplicação em música, de acordo com Hasty, culminando nas discussões de forma como processo, de acordo com Schmalfeldt, com suas referências históricas, aplicações e perspectivas junto ao repertório romântico. Ressaltamos que, em nosso trabalho, tratamos apenas dos aspectos do conceito de devir diretamente voltados à análise musical, de maneira que seu histórico e significado no contexto filosófico não serão abordados. Complementarmente e com o intuito de rememorar o paradigma comumente estabelecido, apresentamos o "modelo" de Forma Sonata de acordo com Hepokosky e Darcy, assim como as funções formais da sentença, de acordo com Caplin. Finalmente, apresentamos as demais técnicas e abordagens empregadas em nossa análise: gráficos de vozes condutoras, de acordo com as simbologias sugeridas por Forte e Gilbert (1992), e Neumeyer e Tepping (1992); os cinco componentes da tonalidade, de acordo com Tymoczko (2011); aspectos de textura,

rítmica e dinâmica, que tem por base as considerações apresentadas por Berry (1987), Erickson (1975), Kostka (2012) e Schoenberg (2008 [1967]).

No terceiro capítulo revisitamos o primeiro movimento da *Sinfonia n. 3* sob a ótica da forma como processo, de acordo com Schmalfeldt (2011), associada a aspectos da análise schenkeriana e da interação entre parâmetros musicais, para revelar uma construção musical que tem na reinterpretação a questão primeira para sua compreensão.

Na conclusão resgatamos os principais aspectos de nossa análise sob a luz de uma reflexão dos pontos revelados por uma análise processual da *Sinfonia n. 3* de Mahler.

Capítulo 1:

Aspectos biográficos e as Sinfonias de Gustav Mahler

Compositor de nove sinfonias (sem contar sua inacabada *Sinfonia n. 10*), seu principal meio de expressão composicional, Gustav Mahler (1860-1911) foi ávido leitor, e amante da literatura e da filosofia - as quais foram importantes estímulos de seu impulso criador. Atingiu, em 1897, o auge de sua carreira como regente, ao cargo de diretor artístico da *Vienna Court Opera (Hofoper)*, elevando-a ao mais alto grau técnico e artístico jamais alcançado até aquele momento¹.

1.1 A infância e a adolescência de Gustav Mahler

Gustav Mahler nasceu em 7 de julho de 1860², em uma casa próximo à vila de Kalischt, na região da Boêmia, filho do comerciante judeu Bernhard Mahler (1827-1889) com Marie Herman (1837-1889). Sua família de classe média refletia a peculiar situação da sociedade judaica no recém-instaurado Império Austro-Húngaro e Gustav Mahler considerava-se um “austríaco de língua alemã” (Fischer, 2011: 12-15)^{vii}.

Simon Mahler, avô paterno de Gustav, estabeleceu-se com sua família em Kalischt, um vilarejo da Boêmia, em 1827. Seu sogro, Abraham Bondy, arrendou uma destilaria na vila, comprada por Simon em 1828, mas Simon “não pareceu ter tido muito sucesso com a destilaria” (Fischer, 2011: 16-17). A garantia do sustento da família veio mais pelo trabalho de Marie, “que vendia de porta em porta produtos de mercearia” e foi, segundo Liberman, uma referência de obstinação para Gustav Mahler.

¹ Como o título do capítulo sugere, não pretendemos nos aprofundar em discussões biográficas, visto que o foco do presente trabalho não é a investigação musicológica histórica, mas a análise musical do primeiro movimento de sua *Sinfonia n. 3*. Assim, iremos nos ater às questões que entendemos poderem ser, de alguma maneira, elucidativas de aspectos composicionais e da *performance* enquanto regente.

² Fischer nos chama a atenção para o fato de que “sua data de nascimento é dada por vários documentos contemporâneos como sendo em 1º e 14 de julho de 1860, mas os documentos da comunidade judaica do local ajudam a resolver esta discrepância: o dia 14 de julho foi o dia da circuncisão de Mahler. [...] O que não permanecia claro devia-se ao fato dos relatórios escolares de Mahler indicarem que ele teria nascido ao dia 1º de julho, embora a explicação mais simples seja que o número 7 - escrito naquela época com uma barra cruzada, assim como na grafia moderna - foi confundido com o número 1, um erro que se perpetuou (Fischer, 2011: 17).

Bernhard Mahler, pai de Gustav, casou-se com Marie Herman, que descendia de uma família de bem sucedidos fabricantes de sabão (Fischer, 2011: 16). A lembrança carinhosa da mãe contrasta com a do pai colérico, um homem de atitudes muitas vezes repudiadas pelo compositor. Nas memórias de Gustav, sua mãe aparece sempre como a ternura personificada:

[...] Quando criança, eu venerava essa mulher excepcional. Ela era um ser angelical, plena de sabedoria e compreensão. Por sua cultura, ela ultrapassava de longe o nível habitual dos burgueses de sua época. Seus olhos refletiam a doçura e a bondade, e sua voz tinha algo de cativante, alguma coisa como que distante do mundo. *Frau Mahler* era uma *mater dolorosa* que o destino havia tornado um modelo de resignação silenciosa (Mahler apud Liberman, 2010: 90).

A geração de judeus do Império Austro-Húngaro, a que pertenciam os pais de Mahler, se tornou ávida pela educação e cultura.

Para ao menos uma parte da população judaica, a aculturação e a ascensão social caminham lado a lado com uma verdadeira ânsia por educação, um desejo pelo aperfeiçoamento cultural, evidentes nas abordagens autobiográficas de muitos judeus boêmios e morávios. Especialmente aqueles que frequentaram escolas de gramática mantiveram um compromisso com o ideal de aprendizado e educação. Eram leitores mais entusiastas do que a população checa e possuíam preciosas coleções de livros que, nas famílias de classe média, eram guardados em estantes com portas de vidro, na sala de estar. Nestas pequenas bibliotecas privadas, estavam geralmente os clássicos germânicos Lessing, Goethe, Schiller e, acima de tudo, Heinrich Heine, um escritor a quem eles consideravam como sendo dos seus e pelo qual ignoravam sua inadequada relação com o judaísmo. [...] (Fischer, 2011: 19)^{viii}.

Este desejo pela educação foi uma das características do pai de Mahler, sobre o qual Fischer comenta que “[...] ele [Bernhard] claramente compartilhava deste desejo pelo aperfeiçoamento. Mahler raramente falava coisas boas de seu pai, mas, ainda assim, ele reporta que, mesmo que Bernhard fosse apenas um transportador, ele costumava possuir livros [...]” (Fischer, 2011: 19)^{ix}.

Assim, a terceira geração da comunidade judaica no Império Austro-Húngaro foi marcada pelo surgimento de diversas personalidades intelectuais, como Gustav Mahler, Sigmund Freud, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Theodor Herzl, Franz Kafka entre outros. "Os judeus do império Austro-Húngaro puderam, [...] assimilar-se facilmente, e desta maneira escalar posições no social, nos campos científico e no artístico, apesar de haver sistemáticas críticas dos antissemitas [proferidas pela maioria da sociedade local]" (Liberman, 2010: 55).

Esta última frase de Liberman demonstra que a rápida ascensão social e, acima de tudo, a influência cultural certamente constituíram uma das raízes do ciúme ao povo judeu no Império Austro-Húngaro em finais de século XIX e início do século XX.

Em outubro de 1860, três meses após o nascimento de Gustav, a família mudou-se para Iglau, que "com aproximadamente vinte e sete mil habitantes [...] era a segunda maior cidade da Morávia" (Fischer, 2011: 14). Em comparação a Kalischt, uma cidade com seis mil habitantes, Iglau parecia oferecer melhores oportunidade aos negócios de bebidas da família. Nesta cidade, Mahler foi criado até seu estabelecimento em Viena, em 1875.

Sobre os primeiros anos de vida de Gustav, Fischer (2011: 24) ressalta que não se sabe muito e observa que a posterior "trágica pintura de Alma, de uma criança amedrontada, espancada todos os dias por seu pai [...]" deve ser analisada com parcimônia.

Por outro lado, relatos de familiares indicam que Mahler apresentou uma ótima memória musical desde seus primeiros anos e que antes de três anos de idade já conseguia reproduzir diversas canções populares de memória. Iglau era a sede de uma tropa militar, e Gustav guardava na memória boa parte das músicas dos desfiles promovidos na cidade, como se pode perceber nas marchas de suas sinfonias. Além disso, a formação musical de Gustav incluiu a convivência com a música popular executada por grupos de músicos judeus, chamada *klezmer*³. Ainda aos três anos ganhou seu primeiro instrumento, um acordeão, e foi através deste instrumento que Mahler "[...] começou a procurar as notas das canções que ele havia escutado, adquirindo certa proficiência no instrumento em um curto espaço de tempo [...]" (Fischer, 2011: 25)^x.

O musicólogo austríaco Richard Specht (1905 apud Liberman, 2010: 93) nos traz a informação de que aos quatro anos de idade Mahler conhecia centenas de canções populares. A incorporação dessas canções populares à sua obra, posteriormente, é flagrante e estudiosos da obra de Mahler, como "[...] Theodor Fischer encontra[m] na *Marcha Fúnebre* da *Primeira Sinfonia* [grifo nosso] um real parentesco com uma das danças populares mais características dos arredores de Iglau. [...]" (Liberman, 2010: 93). Dentre as diversas canções compostas por Mahler, podemos destacar o ciclo *Lieder Eines Fahrenden Geselen* (1883-85),

³ "[...] o termo deriva de duas palavras do Hebreu, *klej* = instrumentos e *semer* = canção e significa a canção dos instrumentos. [...] É sintomático que [...] o mundo da música de dança da Morávia e Boêmia, as músicas populares da região e a maestria da música popular dos músicos judeus se combinaram e produziram uma excitante mistura [na obra de Mahler]" (Fischer, 2011: 31).

Kindertotenlieder (1901-04), *Ruckertlieder* (1901-04), *Das Lied von der Erde* (1911) e *Das Knaben Wunderhorn* (1887-1901), este último com canções que foram incorporadas a algumas de suas sinfonias.

Foi no teatro da cidade de Iglau, uma casa com 1020 lugares, que Mahler teve os primeiros contatos com obras do repertório operístico, cujos registros de época indicam montagens de obras de Bellini, Meyerbeer e Mozart. O teatro da cidade também sediava o *Coro Masculino de Iglau*, que desempenhava importante papel na vida cultural da comunidade local. Mahler assistia, ainda, alguns concertos na catedral de *St. Jakob*, onde conheceu o *Réquiem* de Mozart (que parece ter encantado muito o pequeno Mahler), *Christus am Oelberge* de Beethoven e o *Stabat Mater* de Rossini (Fischer, 2011: 30).

Aos seis anos, Mahler foi matriculado na *Real Imperial Escola Primária de Brünnergasse*, onde demonstrou ser um aluno que se mantinha na média (Fischer, 2011: 29 e 32-33). Acima de tudo, neste período, revelou-se seu grande interesse pela leitura que, evidentemente, desempenhou papel fundamental em sua obra composicional.

Ainda com a idade de seis anos Mahler começou a ter suas primeiras aulas de música - no entanto, de maneira não sistemática⁴. Fez um primeiro recital público e compôs duas pequenas peças, já demonstrando seu interesse pela criação musical. “Sua primeira composição [...] combinava uma típica polca com uma marcha fúnebre introdutória” (Fischer, 2011: 27)^{xi} e a segunda, também desta época, era uma canção dedicada ao seu pai⁵.

Foi bastante marcante seu segundo recital público, realizado aos dez anos no Teatro Municipal de Iglau, no dia 13 de outubro de 1870, cujo programa não chegou aos nossos dias. Sobre este recital, Fischer (2011: 33) destaca a reportagem de um jornal local: “o sucesso do futuro pianista virtuoso junto aos seus ouvintes foi considerável e lhe dá crédito, [...]”^{xii}.

Em 1871, aos 11 anos, Gustav foi enviado para estudar na *Neustadt Grammar School*, em Praga, e entregue aos cuidados da família de Moritz Grünfeld. Contudo, questões como a falta de dedicação da família Grünfeld aos estudos de Gustav fizeram com que seus pais, em março de 1872, o trouxessem de volta a Iglau (Fischer, 2011: 34), onde Mahler realizou diversos recitais públicos, entre os anos de 1872 e 1875:

⁴ Entre seus vários professores destacamos seu primeiro professor de piano Franz Sturm; o regente do Teatro Municipal de Iglau, Franz-Victorin; o contrabaixista Jakob Sladky; e Heirinch A. Fischer, seu primeiro professor de harmonia (Fischer, 2011: 29).

⁵ A partitura de ambas as obras não existe mais.

Mahler realizou frequentemente concertos como pianista neste período. Em um concerto realizado em 1872 na *Iglau Grammar School* ele interpretou a paráfrase da *Marcha Nupcial* do balé *Sonhos de uma noite de verão* de Mendelssohn, escrita por Liszt, uma peça que demanda do interprete grande refinamento técnico. Em 1873, no casamento dos Arquidukes de Habsburgo, Gisela com o príncipe Leopoldo da Bavária, [...] houve serviços na igreja e também na sinagoga, [...] e [...] um concerto no Teatro Municipal de Iglau. A contribuição de Mahler ao concerto foi a *Fantasia sobre motivos de Norma*, de Bellini, por Sigismond Thalberg [...] (Fischer, 2011: 37, grifo nosso)^{xiii}.

As férias de verão de 1875 foram decisivas à mudança de rumo da vida de Gustav (Fischer, 2011: 39). Em uma viagem que realizou com seu amigo Josef Steiner a Caslau, uma pequena cidade a meio caminho entre Iglau e Praga, a desenvoltura de Mahler ao piano chamou a atenção de Gustav Schwarz, um administrador local, que aconselhou Mahler a abandonar sua escola e tornar-se pianista: “[...]. Não somente escreveu a Bernhard Mahler, mas, atendendo às súplicas do jovem Gustav, viajou à Iglau para convencer Bernhard de tal necessidade. [...] Foi graças ao poder de persuasão de Schwarz que Bernhard Mahler concedeu sua permissão para que seu filho fosse a Viena (Fischer, 2011: 40)^{xiv}.

Mesmo sendo evidente a desenvoltura musical de Gustav, o objetivo de Bernhard era que o filho prosseguisse com seus negócios de bebida, de maneira que Gustav começou a frequentar aulas de música formais e regulares somente na supracitada ocasião, aos quinze anos (Fischer, 2011: 26). No mesmo ano, compôs a ópera *Herzog Ernst von Schwaben*, dedicada ao seu irmão, Ernst Mahler⁶. Esta composição foi fundamental à sua aceitação como aluno no Conservatório de Viena e dela restaram apenas fragmentos (Fischer, 2011: 27-28 e 38). Tendo em vista que até o ingresso na instituição suas experiências composicionais foram mais empíricas do que técnicas, consideramos que a escolha do gênero ópera para esta obra seja um reflexo do contato estreito de Mahler com o drama musical em sua infância. E ressaltamos o importante papel que a ópera desempenhou, anos mais tarde, em sua carreira como regente.

⁶ Vários eventos marcaram o ano de 1875, a começar pela morte de seu irmão Ernst Mahler, em abril daquele ano, pela mesma doença que levaria Gustav a morte em 1911, segundo Fischer (2011: 37-38) - uma endocardite bacteriana, incurável à época devido à não existência de antibióticos. Em homenagem ao irmão, compôs sua terceira obra, uma ópera: “Uma famosa passagem de uma longa carta do jovem Mahler aos dezoito anos ao seu amigo Josef Steiner revela a íntima conexão entre sua ópera *Herzog Ernst von Schwaben*, o herói que compartilhava o primeiro nome de seu irmão. [...] Primeiro é a identificação do Duque Ernst com o irmão de Mahler, em que ambos morreram jovens. [...] Segundo, a singular maneira como Mahler organiza a história”. Desta ópera, restaram apenas fragmentos (Fischer, 2011: 38).

Schwarz conduziu Gustav à cidade de Baden, onde residia Julius Epstein, um renomado pianista que lecionava na instituição de Viena.

[...] Schwarz reportou que Epstein não se sentiu especialmente atraído à interpretação de Mahler, ao piano, prestando mais atenção quando Mahler executou a ele algumas de suas composições, ainda que Epstein lembre-se exatamente do oposto: a peça que Mahler havia composto e executado ao piano não o impressionara tanto, mas ele não teve dúvida de que estava diante de um músico em potencial. [...] (Fischer, 2011: 41)^{xv}.

No período de seis anos (1875-1881) em que Mahler permaneceu no Conservatório de Viena⁷, seu quadro de professores contava com excelentes músicos (Fischer, 2011: 54-55). O diretor era o violinista Joseph Hellmesberger Senior; Roberts Fuchs lecionava harmonia; as aulas de composição eram ministradas por Franz Krenn; Bruckner dedicava-se ao ensino de órgão no Conservatório e às disciplinas teóricas na Universidade. O curso que Mahler frequentou nos anos de 1875-1876 foi o de piano, sob a tutela de Julius Epstein, tendo conquistado o primeiro prêmio de um concurso em 1876, ao interpretar uma sonata de Schubert, e duas composições de sua autoria foram executadas e premiadas ao final do ano acadêmico de 1876 - uma *Sonata para Viola* (que foi perdida) e um *Quarteto para Piano* (que chegou aos dias atuais). A partir de 1877, transferiu-se para o curso de composição, sob a tutela de Krenn (Fischer, 2011: 67-69).

Sobre o aprendizado de regência, Fischer indaga:

Com quem Mahler estudou regência? A resposta é simples: com ninguém, pois naquela época regência não era ensinada em nenhum conservatório ou escola de música. [...] os regentes aprendiam o ofício ao acompanhar o ensaio de coros e orquestras [...], acompanhando cantores e, acima de tudo, assistindo a concertos de grandes regentes [...] como Bülow, Nikisch, Straus e em menor extensão, a Hans Richter, mas também, e acima de tudo, ganhavam experiência prática nas províncias. [...] (Fischer, 2011: 67)^{xvi}.

⁷ O Conservatório de Viena era mantido por uma entidade privada denominada *Gesellschaft der Musikfreunde* (Sociedade dos amigos da música) e sua sala de concertos, a *Musikvereinssaal*, se manteve aos dias atuais e é conhecida por suas qualidades acústicas. Foi fundado em 1821, tendo como primeiro diretor Antônio Salieri e quando, em 1909, foi transformado em uma instituição pública, se tornou a pedra fundamental da atual Universidade de Música e Artes Performáticas (Fischer, 2011: 54).

Considerada a capital das artes na Europa do século XIX (Lieberman, 2010: 47-48), Viena era o centro do debate entre os "reacionários" (do neoclassicismo do século XIX e da música absoluta formalista, cujo personagem principal era Johannes Brahms) e os progressistas da "música do futuro", como era chamada a música programática, cujo personagem central era Richard Wagner (Longyear, 1986: 145-180 e 182-210), além de Liszt e Berlioz (Fischer, 2011: 62). No mesmo ano em que Mahler chegou a Viena, ele teve a oportunidade de assistir a montagem de *Tannhäuser* e *Lohengrin* na *Vienna Court Opera* regida pelo próprio Wagner e "[...] o culto a [música de] Wagner desempenhou um importante papel na vida cultural de Viena, deixando uma marca em Mahler, que foi além das questões de gosto musical"⁸ (Fischer, 2011: 60)^{xvii}. Assim, inicialmente, Mahler identificou-se com os progressistas.

Brahms (1833-1897) se instalou em Viena em 1862, quando já era um compositor de fama, graças ao sucesso alcançado por suas obras corais, seu primeiro *Concerto para Piano*, canções, música de câmara e obras para piano, todas bem recepcionadas pelo público vienense. Participou ativamente da vida no Conservatório de Viena, associando-se ao *Gesellschaft der Musikfreunde*, sociedade que mantinha a instituição de ensino musical, tornando-se seu diretor artístico entre os anos de 1875-1878 (Fischer, 2011: 61):

[...] Brahms era considerado um compositor "conservador" [...] e por isso, figura central do partido dos que se opunham aos "músicos do futuro", ou seja, os membros da chamada Nova Escola Germânica. Este antagonismo veio à tona quando, no final de 1860, um jornal de Berlim publicou uma declaração de certa quantidade de signatários que informava ao mundo que "eles [os signatários] só poderiam deplorar e condenar os contrários à essência mais fundamental da música produto dos líderes e seguidores da tão comentada Nova Escola Germânica". Posicionaram-se contra estas declarações o próprio Brahms, em pessoa, e seu amigo Joseph Joachim, o mais famoso violinista germânico da época. Um pouco anteriormente, uma série de músicos e críticos, sob a liderança intelectual de Liszt, cunhou o termo Nova Escola Germânica, em referência a si próprios. [...] Eles se consideravam parte do progresso e sentiam-se como aqueles que superaram a hegemonia do classicismo vienense, abandonando a tradicional Forma Sonata e a forma sinfônica, no senso conservador destes termos, expondo novas maneiras de expressão, nomeadamente, a música dramática wagneriana e a música de programa. (O poema sinfônico desempenha importante papel aqui, e não foi por acidente que Liszt executou várias vezes a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz.) (Fischer, 2011: 61)^{xviii}.

⁸ Johan Strauss introduziu a música de Wagner para o público de Viena em 1853, com a apresentação de excertos de *Tannhäuser* e *Lohengrin* e, já nesta apresentação, causou comoções tanto favoráveis como contrárias. Um dos planos de Wagner era que sua obra *Tristão e Isolda* estreasse na *Vienna Court Opera* em 1861, apresentação que acabou não dando certo (a ópera estreou em Munique em 1865). (Fischer, 2011: 60).

As primeiras sinfonias de Mahler foram concebidas enquanto obras programáticas. No entanto, quando Mahler estabeleceu um profícuo contato pessoal com Brahms e compreendeu melhor sua obra, ele retirou os programas de suas quatro primeiras sinfonias, valorizando o processo musical não programático⁹.

Em 1877 (Fischer, 2011: 74-75) Mahler foi admitido na Universidade de Viena, em que estudou, entre outras matérias, língua alemã, literatura, filosofia, história geral e história da música. Em 1879, associou-se ao Clube Literário, onde pôde prosseguir em seu entusiasmo pela literatura, iniciado na infância. A permanência no clube foi crucial para a formação literária e filosófica de Mahler, assim como para sua visão geral de existência.

1.2 A juventude de Gustav Mahler e a carreira de regente

Em sua época, Mahler foi muito mais reconhecido pela brilhante carreira como regente de ópera, do que como compositor. Sua obra composicional chegou aos nossos dias graças aos esforços individuais de seus contemporâneos, como por exemplo, Guido Adler e Bruno Walter, que fizeram grandes esforços para a divulgação de sua música - recorrente no repertório sinfônico, de fato, na segunda metade do século XX. Dedicaremos este tópico à carreira de Mahler como regente no período que compreende os anos de 1880 a 1891, citando algumas obras compostas no período, as quais serão discutidas em maior profundidade no subcapítulo 1.3.

⁹ Ressaltamos que a obra de Brahms permaneceu mal compreendida até o ano de 1933, vinte e dois anos após a morte de Mahler, quando, por meio de um ensaio intitulado *Brahms, o progressista*, "Schoenberg demonstrou, por meio de uma série de exemplos detalhados, que a música de Brahms é constituída por uma complexa escrita motivica. [...]. Sem evitar a beleza e a emoção, Brahms havia demonstrado as forças criativas que poderiam ser desencadeadas com seu tratamento detalhado do material musical, pelo embate das ideias e materiais, e pela técnica das 'variações em desenvolvimento' [*developing variations*] que expõem o ouvinte ao conceito processual. [...]" (Fischer, 2011: 71-72).

"... Schoenberg goes on to demonstrate by means of a series of detailed examples that Brahms's music contains a vast amount of intricate motivic writing, but also a marked economy in his handling of complex material coupled with clear logic and imagination. Without eschewing beauty and emotion, Brahms had shown the creative forces that could be unleashed by his detailed treatment of the musical material, by wrestling with ideas and with material and by the technique of 'developing variations' that may strike the listener as a conceptual process. [...]" (Fischer, 2011: 71-72).

Em 1880, Mahler se formou pelo Conservatório de Viena e neste mesmo ano assinou um contrato de cinco anos com o agente cultural Gustav Lewy¹⁰. Sua primeira atuação profissional como regente foi através de um contrato para a temporada de verão do teatro da cidade de Bad Hall, entre os meses de maio e agosto de 1880. A programação de verão do pequeno teatro trazia operetas que entretinham os turistas na época de alta temporada. Embora Mahler fosse aparentemente indiferente a operetas, a oportunidade de conduzir uma companhia, ainda que pequena, pareceu-lhe atraente. Para as temporadas de verão, eram formados pequenos conjuntos, constituídos por músicos jovens e desconhecidos - como era Mahler aos dezenove anos - ou por pessoas mais velhas. Em meio ao repertório regido por Mahler encontravam-se peças do teatro regional e folclórico de Viena, além de operetas de Jacques Offenbach (Fischer, 2011: 91-92).

Um novo contrato foi firmado em Laibach, atualmente a principal cidade da República da Eslovênia. À época de sua chegada, em setembro de 1881, Laibach possuía cerca de vinte e seis mil habitantes, e um teatro maior em relação ao de Bad Hall, no qual assumiu o posto de regente principal (Fischer, 2011: 102-103). À primeira apresentação, Mahler regeu a *Abertura Egmont*, de Beethoven, e um jornal da época¹¹ se referiu à *performance* "precisa"^{xix}. Mahler ainda foi responsável por todas as apresentações de óperas no período em que esteve à frente da orquestra do teatro de Laibach, das quais destacamos *Il trovatore*, de Verdi; *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini; *Fausto*, de Gounod; *Alessandro Stradella*, de Flotow; além de algumas óperas de Donizetti. Além das grandes óperas, Mahler ainda regeu operetas de Lecoq, Suppé e Johann Strauss, além de se apresentar como pianista em algumas ocasiões (Fischer, 2011: 103-104).

Embora Mahler “[...] tenha contabilizado um grande número de sucessos na cidade, tanto como regente quanto como solista da Sociedade Filarmônica local [...]”, passou por alguns conflitos. Mahler fora um excelente aluno no conservatório, mas em Laibach ainda era um regente inexperiente e não soube se relacionar corretamente com “[...] músicos de orquestra e cantores sem talento, além de coristas amadores, geralmente mais velhos do que ele, e aos quais faltava entusiasmo [...]”. As óperas de Wagner e Meyerbeer não poderiam, por motivos óbvios, ser encenadas em um teatro tão pequeno e “[...] dentre os trabalhos que regeu

¹⁰ Fischer (2011: 92) destaca que recorrer a agentes era um procedimento comum entre os artistas vienenses do período.

¹¹ Fischer não cita quais jornais fizeram as críticas em relação às apresentações de Mahler em Laibach.

em Laibach, somente Mozart e Weber eram de seu agrado [...]" (Fischer, 2011: 103-105, 108)^{xx}. O descontentamento fez com que ele deixasse seu posto em abril de 1882.

Em janeiro de 1883, Mahler assinou um contrato de última hora junto à cidade de Olmütz, uma vez que o regente principal, Emil Kaiser, havia deixado a cidade no meio da temporada de 1882-1883. Regeu *Les Huguenots* de Meyerbeer, grande ópera do repertório francês (Fischer, 2011: 109). Segundo um barítono que trabalhou na companhia à época, Ludwig Karpath:

Naquele dia, às nove da manhã, o novo regente, cujo nome era Gustav Mahler, realizou um ensaio com o coro. Quando chegamos para um ensaio geral uma hora depois, os coristas chegaram a nós, em absoluto desespero, e disseram que estavam completamente roucos, se recusando a trabalhar com ele. [...] Ao iniciar o ensaio geral, não se incomodou em apresentar-se à companhia. Todos seus colegas [...] o receberam com hostilidade explícita, se comportando no ensaio de maneira imprópria e barulhenta. Entretanto, Mahler não reagiu a nenhuma das interrupções, mas exigiu submissão estrita às suas ordens. Ninguém ousou contradizer o jovem. Dois dias depois o vimos subir ao pódio pela primeira vez. Nós estávamos interpretando *Les Huguenots*. [...] (Karpath apud Fischer, 2011: 109)^{xxi}.

Através deste relato, começamos a traçar de uma maneira mais clara o perfil de Mahler como regente. Por um lado, ele exigia dos músicos e cantores esforço e dedicação sem paralelos, o que o fez enfrentar a revolta de muito destes, principalmente dos mais despreparados. Por outro lado, ele começou a demonstrar "sua habilidade de elevar companhias de ópera, orquestras e mesmos coros a um nível acima do normal [...]" (Fischer, 2011: 111)^{xxii}.

Com o passar dos meses, Mahler foi ficando cada vez mais consciente de sua habilidade como regente e cada vez mais descontente com o nível dos músicos de Olmütz, considerados por ele como medianos e sem compromisso com a arte (Fischer, 2011: 111).

Em uma apresentação da ópera *Joseph*, de Méhul, estava presente à plateia Kär! Überhorst, diretor de palco, amigo muito próximo ao barão Adolph von und zu Gilsa, intendente do Teatro Real de Kassel. De acordo com Fischer (2011: 112), Gilsa estava à procura de um segundo regente para Kassel e convidou Mahler para reger algumas apresentações nas últimas semanas de maio de 1883. Ficou tão bem impressionado que

ofereceu diretamente a Mahler um contrato de três anos como segundo regente (de outubro de 1883 a setembro de 1886); ao aceitar, Mahler rompeu relações com seu agente Gustav Lewy.

Nos meses que separaram sua saída da cidade e sua chegada em Kassel, Mahler foi a Bayreuth e ficou impressionado com uma performance de *Parsifal*. As obras de Wagner desempenharam importante papel em sua carreira de regente, inclusive nos atritos que marcaram sua permanência em Kassel (Fischer, 2011: 113).

Kassel abrigava diversas indústrias e contava com uma vida cultural bem desenvolvida, conceituada galeria de arte no *Museum Friedericianum* e uma livraria regional que, no início do século XIX, teve como livreiros os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, cujo conto *The Singing Bone* constitui a base literária da obra *Das klagende Lied*, de Mahler. O teatro de Kassel era respeitado no cenário europeu e foi palco tanto de óperas quanto de teatro falado; era bem equipado em termos de estrutura de cenários e efeitos especiais, além de possuir uma orquestra conceituada há séculos:

[...] Heinrich Schütz foi treinado como corista na cidade e atuou como organista e regente assistente - a posição de Mahler - antes de partir para Dresden, em 1615. Beethoven também teria se tornado o regente principal dela em 1809, se a aristocracia vienense não tivesse lhe oferecido uma oportunidade melhor. [...] (Fischer, 2011: 115)^{xxiii}.

A atividade do teatro de Kassel era intensa - pelos registros dos programas das duas temporadas em que Mahler trabalhou na casa, contabilizaram-se 58 óperas, das quais destacamos os seguintes compositores: do repertório alemão, Gluck, Weber, Mozart e Wagner; do repertório francês, Meyerbeer; do repertório italiano, Rossini e Verdi; além de música de concerto e música incidental para mais de uma centena de montagens de peças de Shakespeare, Goethe, Schiller, entre outros^{xxiv}. Dentre as grandes óperas regidas por Mahler podemos destacar *Robert le diable*, de Meyerbeer; *Un ballo in maschera*, de Verdi; *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini. O público de Kassel realmente havia percebido que ele não era um músico de talento mediano, e a crítica musical o tinha em grande estima. Mais uma vez Mahler demonstrou grande habilidade em estimular seus músicos e cantores, elevando o nível do resultado final da obra artística (Fischer, 2011: 116).

Entretanto, os maiores atritos de Mahler em Kassel não ocorreram com os músicos e cantores, mas com seu superior, o primeiro regente Wilhelm Treiber. Aos vinte e três anos, Mahler estava convicto de que era mais capacitado do que Treiber e tentou convencer os administradores da casa, que não lhe deram ouvidos. Conforme relata Fischer (2011: 118-119), chegou a envolver Hans von Bülow, um dos mais conceituados regente e pianista de sua época, em uma dessas tentativas, até que, no período de pouco mais de um ano que separa o ocorrido e a saída de Mahler de Kassel, em 1885, Treiber realizou uma campanha regular nos jornais locais contra o jovem. Pela primeira vez, Mahler se viu vítima de atitudes antissemitas, acusado de agir como um judeu ao reger com seu estilo "nervoso" (Fischer, 2011: 124)¹².

Assim, durante a primavera de 1885, Mahler pediu a Gilsa que encerrasse o seu contrato em Kassel. Ele já havia assinado contrato com Leipzig (Fischer, 2011: 123-124), mas, como este somente se iniciaria no outono de 1886, Gilsa, em nome de sua boa relação com Mahler, o indicou para Angelo Neumann, diretor do teatro de Praga, que lhe ofereceu um cargo durante os meses que separaram sua saída prematura de Kassel e o início do contrato em Leipzig.

Mahler iniciou suas atividades em Praga, a segunda maior cidade do Império austro-húngaro, em primeiro de agosto de 1885. Embora o alemão fosse a língua oficial da cidade, de acordo com Fischer (2011: 140-141), cerca de oitenta por cento da população da cidade falava tcheco. A cidade possuía dois teatros, o *Czech National Theatre*, reservado para a cultura e a língua tcheca e o *Royal German Regional Theatre*, dedicado à língua e à cultura austríaco-germânica, e para o qual Mahler fora contratado¹³. A estrutura do teatro era muito boa, Mahler pode contar com ótimos cantores e orquestra, e com Angelo Neumann, que havia sido contratado como diretor do Teatro Real pouco antes de sua chegada.

¹² Ainda sobre sua estada em Kassel, é digno de nota o romance de Mahler com a soprano Johanna Richter, entre os anos de 1884 e 1885. Fischer (2011, 120-122) revela que o domínio da técnica vocal e o conhecimento das vozes em geral que Mahler possuía, em muito se deve a relação de proximidade que mantiveram no trabalho. Mahler escreveu seis poemas dedicados à Johanna, cujo conteúdo se referia a um "solitário viajante". Destes seis, quatro foram musicados e se tornaram a obra *Lieder eneis fahrenden Geselen*, completos em dezembro de 1884.

¹³ Os teatros de Praga tinham relevante importância já havia muito tempo: foi na cidade que, em 1787, Mozart estreara sua ópera *Don Giovanni* e foi no *Czech National Theatre*, que Mahler escutou pela primeira vez obras de Dvorák, de quem se tornou grande admirador (Fischer, 2011: 141).

Neumann havia participado das produções de Wagner, junto às óperas *Tannhäuser* e *Lohengrin*, tendo se tornado um grande entusiasta e divulgador da obra do compositor alemão¹⁴. A estreia de Mahler em Praga ocorreu com a obra *Les Deux Journées*, de Cherubini, em uma noite de gala em comemoração ao aniversário do Imperador. Neumann ficou muito impressionado com a *performance* e se convenceu de que havia encontrado o regente certo para seu projeto de montar todos os trabalhos de Wagner em Praga (Fischer, 2011: 142).

Durante a curta estadia no *Royal German Regional Theatre*, Mahler pôde contar com cantores de reconhecida técnica e sensibilidade artística, entre eles o tenor Adolf Wallnöfer e o baixo Johannes Elmlad, especialistas no repertório de Wagner; a soprano Laura Hilgermann, que trabalharia com Mahler em Budapeste e Viena, anos mais tarde; e a soprano Betty Franck¹⁵ (Fischer, 2011: 143). Assim, de Wagner, Mahler regeu as óperas *Tannhäuser*, *Os mestres cantores de Nuremberg* e as duas primeiras obras do ciclo do *Anel dos Nibelungos*, *O ouro do Reno* e *A Valquíria*; *Fidelio*, a *Sinfonia n. 9*, e três das quatro canções que configuram o *Lieder eines fahrenden Gesellen*, de Beethoven; *Norma*, de Belini; *As bodas de Fígaro* e *O Rapto do Serralho*, de Mozart; *Hans Heiling*, de Marschner; e *A rainha de Sabá*, de Goldmark (Fischer, 2011: 143-144). Evidentemente, a oportunidade de reger obras de Wagner, especialmente as duas primeiras do ciclo do *Anel dos Nibelungos*, deixa claro o alto nível técnico de Mahler nesta fase.

Mahler permaneceu por aproximadamente dois anos à frente da Ópera de Leipzig. A cidade trazia como herança as presenças anteriores de J. S. Bach (que atuou na cidade entre 1723-1750), Félix Mendelssohn (regente da *Gewandhaus Orchestra* entre os anos 1835-1847), Brahms (que regia esta orquestra com certa frequência) e Richard Wagner. Em Leipzig, Mahler regeu o ciclo do *Anel*, de Wagner, completou a composição da ópera *Die drei Pintos*, de Carl Maria von Weber, e a estreou no *Teatro de Leipzig*, em 20 de janeiro de 1888. Desentendimentos de toda ordem, com os demais membros da orquestra e do teatro levaram à sua demissão, em maio de 1888.

Ainda em 1888, Mahler foi indicado para a *Royal Hungarian Opera* de Budapeste, por intermédio de Guido Adler, amigo de longa data, importante musicólogo da Universidade de

¹⁴ No período em que trabalhou em Leipzig (1876-1882), Neumann realizou a montagem de todas as óperas de Wagner, incluindo o ciclo do *Anel dos Nibelungos* (Fischer, 2011: 141).

¹⁵ Betty Franck "[...] foi o amor de Mahler em Praga [...] mas, suas expectativas [em relação à ela] acabaram por não se concretizar [...]" (Fischer, 2011: 143).

Viena e divulgador póstumo da obra de Mahler. À época, Budapeste pertencia à porção húngara do Império austro-húngaro, onde havia um forte movimento nacionalista, representado por um grupo denominado *Magyar*, que nutria sentimentos anti-germânicos e antissemitas, e para quem a unidade da cultura húngara somente seria garantida pela língua (Fischer, 2011: 179-183).

Sendo judeu de língua germânica, justamente duas características controversas naquele contexto nacionalista, e tendo observado que, na falta de bons cantores húngaros na cidade, estrangeiros vinham sendo contratados para atuar na instituição, sobretudo italianos, habilmente, Mahler convocou a imprensa local para apresentar-se ao público e assumir alguns compromissos que o aproximassem da causa nacionalista - sob seu comando, os textos das óperas seriam proferidos em húngaro, sendo as primeiras delas, o *Ouro de Reno* e *A Valquíria*. Assim, o público da cidade pôde apreciar *A Rajna Kincse* e *A Walkür* em janeiro de 1889 (2011: 183-185). Uma carta aberta publicada e dirigida a Mahler demonstrou o impacto que a apresentação destas duas obras tiveram junto ao público da cidade:

Com a produção de *O ouro do Reno* e de *A Valquíria*, você, Sr. Mahler, alcançou brilhantemente dois pontos de seu programa: por um lado, nos mostrou o que alguém é capaz de alcançar com muito trabalho; por outro lado, você também nos provou que com os recursos de nossa cultura, frequentemente depreciada, mesmo as mais difíceis tarefas artísticas podem ser realizadas; você nos mostrou que é possível produzir as maiores criações artísticas de nosso tempo [...] em língua húngara. Estas circunstâncias, certamente, deixarão cada patriota em real alegria e contentamento (Beniczky apud Fischer, 2011: 185)^{xxv}.

A segunda apresentação que merece destaque foi a *performance* de *Don Giovanni* em 16 de dezembro de 1890. Brahms estava presente na cidade para a apresentação do seu *Concerto para piano n. 2*, na noite seguinte. Amigos o convenceram a assistir a apresentação sob a regência de Mahler. Ao final do último ato, Brahms se levantou da cadeira gritando: "Excelente, admirável! Que diabo esse rapaz!" (Brahms apud Fischer, 2011: 187), e desceu à coxia, onde abraçou Mahler "com sua típica cordialidade ríspida" (Fischer, 2011: 187)^{xxvi}.

No entanto, os grupos políticos ultranacionalistas que se opunham à presença de um regente de origem judaico-germânica junto à companhia de ópera da cidade, passaram a clamar pela montagem de óperas nacionais (Fischer, 2011: 185-186). Somou-se a isso a troca

do comissionário da ópera por Count Géza Zichy, que defendia abertamente a ocupação dos postos artísticos da cidade por húngaros (Fischer, 2011: 190).

Perante esse contexto, Mahler negociou secretamente com Bernhard Pollini, diretor da Ópera de Hamburgo, sua contratação como regente titular ao final de março de 1891¹⁶. No dia 16 de março Mahler realizou seu último concerto em Budapeste, tendo sido tão fortemente ovacionado que os funcionários da casa precisaram restabelecer a ordem na galeria (Fischer, 2011: 190).

O contrato em Hamburgo conferiu a Mahler o mais alto posto que um músico podia alcançar junto a casa de ópera da cidade (Fischer, 2011: 211). A *Ópera de Hamburgo* foi a segunda a ser inaugurada na Europa, em 1678, depois de Veneza, tornando-se um importante centro de ópera Barroca. George Frideric Handel, por exemplo, escreveu *Almira*, para a companhia da casa, Georg Philipp Telemann estreou cerca de vinte e uma de suas óperas na cidade, e Wagner conduziu, em 1844, sua ópera *Rienzi* no novo endereço da casa, mantido até os dias atuais.

Mahler fez sua estreia na cidade regendo *Tannhäuser*, em março de 1891, alcançando imediatamente o reconhecimento do público da cidade. Fischer ressalta alguns fatores que entende terem sido fundamentais ao sucesso das interpretações dele como regente:

[...] Primeiro, ele não só possuía a habilidade de compreender a essência dos trabalhos que estava conduzindo, como também conseguia transmitir seu ponto de vista para o elenco e para a orquestra, inspirando-os a darem seu melhor; segundo, ele tinha extrema precisão ao sinalizar para seus cantores e músicos; terceiro, o amplo âmbito de nuances de dinâmica; quarto, seu extremo cuidado com fraseado; quinto, sua habilidade em transparecer os ritmos da obra com extrema clareza; sexto, os pontos culminantes das obras eram extremamente dramáticos e bem colocados; e finalmente, o efeito quase mágico que exercia sobre os intérpretes [...] (Fischer, 2011: 213)^{xxvii}.

Pela primeira vez, a fama de Mahler transpôs as fronteiras austro-germânicas, e de maio a julho de 1892, regeu em Londres algumas óperas alemãs. O programa contou com duas apresentações completas do *Anel dos Nibelungos*, além de *Fidelio*, e a *Abertura Leonor n. 3*, de Beethoven. O compositor francês Paul Dukas, presente na apresentação das duas

¹⁶ Com o contrato garantido, Mahler disse habilmente a Zichy estar disposto a deixar seu cargo, com a condição de receber dois anos e meio de seu salário anual como indenização à quebra do contrato, que assinara para dez anos (Fischer, 2011: 190).

últimas obras citadas, relatou sua impressão sobre o concerto como "uma das mais maravilhosas memórias musicais de minha vida" em que Mahler "interpretou Beethoven tão genialmente, que eu pensei estar presente à criação desta sublime obra de arte" (Dukas apud Fischer, 2011: 219)^{xxviii}.

Outro episódio digno de nota foi quando Tchaikovsky, indo a Hamburgo para reger sua ópera *Eugene Onegin*, em janeiro de 1882, escreveu, em carta a seu sobrinho: "o regente daqui [Hamburgo] não é um músico comum, na verdade é um gênio. Cedi à interpretação porque ele desejou ardentemente reger a obra" (Tchaikovsky apud Fischer, 2011: 213)^{xxix}.

1.3 A maturidade de Gustav Mahler e a carreira de compositor

Iremos nos ater agora ao que consideramos serem os anos de maturidade de Mahler, partindo de sua permanência em Hamburgo (1891-1897) e abrangendo sua atuação em Viena (1897-1907) e Nova York (1908-1911), com foco em seu desenvolvimento enquanto compositor, carreira retomada por ele nesta fase.

Se por um lado, em Hamburgo, Mahler foi extremamente bem sucedido como regente, por outro, em vida, não gozou de tamanho reconhecimento como compositor. A composição da *Sinfonia n. 1*, conhecida por *Titã*, - um título inspirado pelo romance homônimo do autor Jean Paul - foi iniciada em janeiro de 1888, em Leipzig, e completa em março daquele mesmo ano. Foi estreada em 1889, sob sua regência, pela *Royal Hungarian Opera* de Budapeste, sob o título *Poema sinfônico em duas partes*. Após esta apresentação, o segundo movimento, denominado *Blumine*, foi retirado definitivamente da obra. Desta maneira, se em sua *première*, em Budapeste, a *Sinfonia n. 1* contava com cinco movimentos, em sua segunda *performance*, em Hamburgo, no ano de 1893, passou a contar com quatro movimentos¹⁷ e com a exclusão do título Poema Sinfônico (Fischer, 2011: 149). Na ocasião de sua estreia, a imprensa proferiu comentários negativos ou neutros (Fischer, 2011: 189).

Devido à intensa dedicação à regência, restava pouco tempo para Mahler se dedicar à composição. Então, durante as férias de verão de 1893, Mahler alugou uma casa em *Attersee*,

¹⁷ Os mesmos movimentos que permanecem até os dias atuais: I - *Langsam-Schleppend-Wie ein Naturlaut-Im Anfang gehr gemächlich*; II - *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell-Trio-Recht gemächlich*; III - *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*, IV - *Stürmisch bewegt*.

um extenso lago situado na Áustria, aproximadamente a trinta milhas de Salzburg, e pôde debruçar-se sobre a composição “da 'nova sinfonia', aquela que estava esperando criar desde os dias com Hans Rott”¹⁸ (Fischer, 2011: 231)^{xxx}.

1.3.1 Sinfonias *Wunderhorn*

Des Knaben Wunderhorn (a trompa mágica do menino) é uma coletânea de textos publicada entre 1805-1808 pelos alemães Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842). A *Sinfonia n. 2*, a *Sinfonia n. 3* e a *Sinfonia n. 4* são denominadas, pelos musicólogos, como Sinfonias *Wunderhorn*, justamente por apresentarem textos retirados desta coletânea.

Com um piano de armário à sua disposição, Mahler, que chegara em *Attersee* com algumas de suas canções *Wunderhorn*, sua *Sinfonia n. 1*, seu *Das klagende Liede* e o *Lieder eines Fahrenden Gesellen*, conseguiu, no período de poucas semanas, escrever quatro novas canções *Wunderhorn*, completar o *Andante* e o *Scherzo* que integrariam sua *Sinfonia n. 2*, além de fazer a revisão de sua *Sinfonia n. 1* e do *Lieder eines Fahrenden Gesellen* (Fischer, 2011: 231).

Mas o ambiente citadino da casa alugada por Mahler ainda não estava totalmente de seu agrado, então, Mahler procurou um arquiteto local, no outono de 1893, e pediu um projeto de uma casinha simples, de tijolos, entre a pousada e o lago, com uma janela com vista para a água. Esta foi a primeira dentre as “cabanas para compor” (*composing huts*) que mandou construir, para que pudesse se dedicar inteiramente à composição durante as férias de verão. Assim, Mahler encontrou o *modus operandi* composicional que manteve por toda sua vida (Fischer, 2011: 231).

Em junho de 1888, começou a trabalhar em seu *Todtenfeier*, que se tornaria o primeiro movimento de sua *Sinfonia n. 2*, tempos depois. O *scherzo* da *Sinfonia n. 2* incorporou o

¹⁸ Bruckner influenciou diretamente a obra de um aluno que também estudou no conservatório na época de Mahler, Hans Rott (1858-1884) (Fischer, 2011: 57). Tanto ele como Mahler participaram do concurso de composição Beethoven, promovido em 1881, e ambos foram desqualificados por Brahms; Mahler havia se inscrito com *Das klagende Lied* e Rott com o primeiro movimento de sua *Sinfonia*, em Mi Maior (1778-1780). Esta sinfonia foi chamada por Rott de *Nova Sinfonia*, aquela em que ele havia absorvido os princípios da forma à expressividade.

material musical de uma de suas canções *Wunderhorn*, denominada *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (O sermão de Antônio de Pádua ao peixes). Em 1894, um fato marcante para sua atividade como compositor foi a morte de Hans von Bülow, no mês de fevereiro. Ao ouvir um coral em memória de Bülow, em 16 de março de 1894, que entoava as palavras de um poema de Klopstock - *Auferstehn wirst du mein Staub nach kurzer Ruh* (Ressuscitarás, minhas cinzas, depois de um breve repouso) - Mahler encontrou a base ideal para o último movimento de sua, até então, inacabada *Sinfonia n. 2*. Nas férias de verão daquele ano, concluiu sua *Sinfonia n. 2*, conhecida como *Sinfonia Ressurreição*¹⁹, que conta com um quarto movimento, denominado *Urlicht* (parte do ciclo de canções de *Des Knaben Wunderhorn*), que se somou aos três movimentos previamente compostos²⁰ (Fischer, 2011: 231).

Em junho de 1894, Mahler conduziu, em Berlim, trechos de sua *Sinfonia n. 2*, que ainda não possuía seu último movimento e as críticas foram ainda mais duras dos que as feitas à versão revisada da sua *Sinfonia n. 1*, em Hamburgo. No entanto, em dezembro de 1895, novamente em Berlim, Mahler conduziu uma *performance* da versão completa da *Sinfonia n. 2*, para uma plateia formada por músicos e estudantes do conservatório de Berlim, e a obra foi bem aceita (Fischer, 2011: 249).

Nas férias de verão de 1895, Mahler começou a trabalhar na sua *Sinfonia n. 3* e, neste mesmo período, completou boa parte da obra. Fischer (2011: 231 e 234) ressalta a importância musicológica das cartas trocadas com Anna von Mildenburg, com quem envolveu-se amorosamente de novembro de 1895 a 1897, quando Anna deixou Hamburgo para integrar o corpo de cantores da Ópera de Viena.

A *Sinfonia n. 3* foi finalizada naquele ano e contou originalmente com sete movimentos, dos quais, quatro puramente instrumentais (I, II, III e VII) e três, vocal-instrumentais - nomeadamente, o IV, para contralto solo e orquestra, sobre o texto *O Mensch! Gib Acht! (Homens! Prestai atenção!)*, de *Assim Falou Zarathustra*, de Nietzsche (1844-1900); o V, para coro feminino, coro infantil de meninos e contralto solo, sobre o poema *Es sungen drei Engel (Canção dos três anjos)*, e o VI, para soprano solo, sobre o poema *Das himmlische Leben (A vida celestial)*. Estes dois últimos textos pertencem à coletânea de textos *Des*

¹⁹ Título associado ao poema de Klopstock.

²⁰ *Todtenfeier*, Andante e o Scherzo.

Knaben Wunderhorn, publicada entre 1805-1808 pelos alemães Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842), mas não integraram o ciclo de canções *Des Knaben Wunderhorn*. O movimento *Das himmlische Leben* foi posteriormente retirado da *Sinfonia n. 3* e passou a integrar a *Sinfonia n. 4*, tempos depois. A *Sinfonia n. 3* foi estreada após *Sinfonia n. 4*, em 9 de julho de 1902, na cidade de Krefeld.

Hurwitz (2004: 31) ressalta que a *Sinfonia n. 3*, "[...] é a mais longa sinfonia a ganhar um lugar de destaque no repertório tradicional das orquestras pelo mundo [...]", com média de duração em torno de noventa minutos. Ainda que sua orquestração não seja tão ampla quanto a da *Sinfonia n. 6* ou da *Sinfonia n. 8*, ela se constitui por um largo conjunto que inclui: quatro flautas (que se alternam em *piccolos*); quatro oboés, dos quais um se alterna em corne inglês; três clarinetes em Sib, dos quais um se alterna em clarone; duas requintas em Mib; quatro fagotes, dos quais um se alterna em contrafagote; oito trompas; quatro trompetes em Fá que se alternam em trompetes em Sib; uma trompa de caça em Sib; quatro trombones; tuba; dois conjuntos de três tímpanos cada; dois *glockenspiels*; tamborim e pandeiro; tam-tam; triângulo, prato suspenso; três pares de pratos a dois; caixa clara; sinos tubulares; bumbo; duas harpas; seção das cordas (a mais numerosa possível); contralto solo; coro de mulheres; e um coro infantil.

No final do século XIX, a *Viena Court Opera* era a companhia mais respeitada no cenário musical europeu (Fischer, 2011: 284. Liberman, 2010: 49-50) e, em 1897, Mahler foi contratado para assumir o posto de regente principal e diretor da *Viena Court Opera*, após uma acirrada disputa com Felix Mottl²¹. Uma carta publicada por Eduard Hanslick, importante crítico musical de Viena²², datada de 27 de março de 1897, certamente teve alguma influência na escolha de Mahler pelos dirigentes da *Viena Court Opera*:

²¹ Mottl foi o nome indicado por Cosima Wagner e pesava a seu favor tanto o fato de não ser judeu como o de reger todos os festivais de Bayreuth desde 1886. Cosima era muito influente no cenário musical vienense, e a indicação de Mottl por ter tido, ainda, fins políticos, uma vez que Cosima era detentora de todos os direitos sobre a obra de Wagner e, assim, garantiria um bom lucro com os trabalhos do compositor alemão dominando a *Viena Court Opera*. Assim, com extremo pragmatismo, em 23 de fevereiro de 1897, Mahler se batizou na igreja católica de São Marcos, em Hamburgo, pelo padre Herr Swider, tendo como padrinho Theodor Meynberg. Sua religião não era mais obstáculo a indicação ao posto (Fischer, 2011: 288-289).

²² Hanslick defendia a música pura, em detrimento da música programática, o que tem especial significado neste contexto, em que Mahler passará a compor obras sinfônicas sem base em um programa literário: "Partindo da observação de que 'a beleza de uma composição é especificamente musical, [...] sem relação com um círculo de pensamentos estranhos, extramusicais', [no livro *Do belo musical* (1854, trad. português 1989)] Hanslick criticou a estética musical que se preocupava com os sentimentos despertados pela música ao invés de se ocupar do que seria belo na música. Tendo observado que as leis do belo seriam inseparáveis das propriedades de seu

Vs. Excelência,

... Este não é um assunto privado, mas sim, que diz respeito a todos os amantes da ópera. Eu acabei de saber que o pedido de demissão de Jahn foi aceito - o que não é nenhuma desgraça. Sei também que os únicos nomes que estão sendo considerados para o cargo são os de Mottl e Mahler. Porém, grandes contratempos nos aguardam se, em minha modesta opinião, Mottl se tornar o diretor. Nós sabemos, pelo seu trabalho em Karlsruhe, que ele ama e dirige somente Wagner, assim como todos os outros seguidores alemães e franceses das obras de Wagner. [...] Na mesma medida, pode-se presumir, mensurando-se suas conquistas em Praga e em Hamburgo, que Mahler poderá contribuir com um novo fôlego à vida de nossa ópera, sem violar suas tradições clássicas. Perdoe-me, sua excelência, se nesta ocasião, eu ignoro meu preceito de dar minha opinião sem que ela tenha sido pedida, mas eu precisava que ela fosse sabida. Eu também posso lhe assegurar que falo em nome dos mais finos e sérios conhecedores e amantes da música. Sou, de sua excelência, o mais devoto servidor, Dr. Eduardo Hanslick (Hanslick apud Fischer, 2011: 290)^{xxx}.

Mahler permaneceu no comando da *Viena Court Opera* por dez anos, de 1897 a 1907, e este, com certeza, foi o período mais intenso de sua vida profissional, e também o mais documentado.

Em 1899, Mahler construiu sua segunda "cabana de composição", na Vila Meiernigg, em Wörthersee. Mahler esboçou todos os movimentos de sua *Sinfonia n. 4*, tendo-lhe completado em Wörthersee, em 1900 (Fischer, 2011: 318-319).

A *Sinfonia n. 4* foi estreada em Munique em 1901, com a *Kaim Orchestra*, sob a direção do próprio Mahler, curiosamente, antes da estreia de sua *Sinfonia n. 3*. Assim como ocorrera com as Sinfonias anteriores, a obra não foi bem recepcionada pelo grande público. Tampouco pelos músicos, tanto nos ensaios junto à Filarmônica de Viena, como na apresentação de estreia: "[...] mesmo a orquestra de Munique, muito mais afeita as obras de Mahler, não conseguiu alcançar um alto padrão na performance da obra [...]" (Fischer, 2011: 333)^{xxxii}.

Mahler estava ciente de que a má recepção de suas obras era, em grande medida, determinada pela baixa disposição do público em entender as reais inovações que estavam por

material, considerou-o 'pura forma', ponderando que o belo continua sendo belo mesmo quando não é visto nem contemplado - não sendo, portanto, o prazer de quem contempla seu causador. [...] E ponderou: 'se nos perguntam, então, o que deve ser exprimido (sic) com esse material sonoro, respondemos: idéias musicais'. Mais à frente, acrescentou: 'A música quer, de uma vez por todas, ser percebida como música, e só pode ser compreendida e apreciada por si mesma'. Considerando o sentimento provocado pela música de efeito prático, Hanslick concluiu que o prazer experimentado pelo ouvinte estaria associado a uma satisfação e participação espiritual, denominadas por ele 'reflexões da fantasia' - estas sim, originárias do prazer estético (Hanslick, 1989: 10-19, 62, 65, 98, 119-120 e 127 apud Moreira, 2008: 238-239).

trás delas. Segundo Fischer, Mahler demonstrou surpresa quando Julius Butts pediu a autorização dele para apresentar a *Sinfonia n. 4*, em Düsseldorf, em 1903:

Então você quer tentar interpretar a *Quarta*? Esta criança perseguida conheceu pouca alegria neste mundo até agora. Eu estou muito satisfeito que você tenha gostado do trabalho, e realmente desejo que um público educado por você a entenda, assim como você a entendeu. Minha experiência tem percebido que o humor contido nela (o que não significa bom humor) não tem sido reconhecido, mesmo pelas audiências mais educadas (Mahler apud Fischer, 2011: 333)^{xxxiii}.

1.3.2 Período intermediário

As *Sinfonias n. 5, 6 e 7* marcam o período que alguns musicólogos costumam classificar como “intermediário” na carreira composicional de Mahler. São constituídas por música puramente instrumental, sem que exista qualquer ligação com conjuntos de poemas. De acordo com o próprio Mahler, neste período ele já tinha grande controle sobre as técnicas composicionais utilizadas na obra. Em carta para Natalie Bauer, Mahler observa:

[...] Este é o apogeu da vida de um homem: mesmo que a inspiração não tenha alcançado o mesmo nível de antes, ela foi substituída completamente pela habilidade. Eu senti como se pudesse atingir qualquer objetivo e, por um longo período, todos os recursos vieram a mim e me obedeceram. [...] (Mahler apud Fischer, 2011: 385)^{xxxiv}.

No entanto, pouco antes de sua morte, Mahler reconheceu que, na *Sinfonia n. 5*, seu real objetivo no campo da instrumentação ainda não havia sido atingido. Na verdade, a *Sinfonia n. 5* marca o momento de sua percepção de que um texto não era mais necessário à expressividade de suas sinfonias: "Não há necessidade de palavras, uma vez que tudo é expresso musicalmente" (Mahler apud Fischer, 2011: 386)^{xxxv} - e, assim, pela primeira vez, Mahler compôs uma obra totalmente sem programa. Foi após a finalização da *Sinfonia n. 5* que ele decidiu, também, retirar os programas de suas sinfonias anteriores, por considerá-los dispensáveis ao entendimento delas. Em busca do seu ideal de orquestração, suas sinfonias passaram a ser cada vez mais monumentais a partir da *Sexta*, atingindo a máxima expansão na *Sinfonia n. 8*.

Ao final de 1901, Mahler conheceu Alma Schindler (Fischer, 2011: 370)²³, dezenove anos mais jovem, pianista de considerável talento, que apreciava a execução de obras de Wagner ao piano, e compositora de algumas canções e breves peças para piano. Quatro meses após se conhecerem, em nove de março de 1902, casaram-se em Viena, em uma cerimônia católica na Igreja São Carlos (Fischer, 2011: 363-384).

Em suas férias de verão de 1901, Mahler havia completado a maior parte das canções do ciclo *Kindertotenlieder* (*Canção sobre a morte das crianças*) e iniciado sua *Sinfonia n. 5* (Fischer, 2011: 319). Durante as férias de verão, completou a *Sinfonia n. 5*. Nos meses subsequentes, Alma se encarregou de fazer as cópias das partituras, além de auxiliá-lo na correção de trechos, antes que a obra fosse encaminhada para edição. A estreia da obra ocorreu em dezoito de outubro de 1904, na cidade de Colônia, com a *Gürzenich Orchestra Cologne*.

Iniciada no verão de 1903 e finalizada em maio de 1905, a *Sinfonia n. 6*, conhecida como *Trágica*, tinha uma orquestração tão ampla para os padrões da época, no que se refere à quantidade de executantes, que a orquestra da cidade de Essen, a *Utrecht Orchestra*, precisou recrutar instrumentistas de outras instituições para a estreia da obra, que aconteceu em 27 de maio de 1906, contando com mais de cento e dez executantes (Fischer, 2011: 409). A obra também figura como uma das sinfonias de Mahler que mais demandam energia por parte dos intérpretes e regentes. Já em relação à forma, traz os tradicionais quatro movimentos, sendo o primeiro um *allegro*; o segundo, um *scherzo*; o terceiro, um *andante*; o quarto, um *allegro*.

De acordo com Fischer (2011: 411), Mahler ficou bastante satisfeito com o resultado final de sua *Sinfonia n. 6*, mas profundamente decepcionado com as declarações de Richard Strauss, que acusou a obra de pecar em sua orquestração pelo extremo excesso de executantes.

No verão de 1904, Mahler iniciou a composição de sua *Sinfonia n. 7*, completando-a no verão de 1905. A obra foi estreada em 19 de setembro, em Praga. Segundo Fischer (2011:

²³ Filha de Anna von Bergen e do então falecido pintor de paisagens Emil Jakob Schindler, e enteada do artista plástico Carl Moll, todos abertamente antissemítas, Alma estava comprometida com Zemlinsky e rompeu o relacionamento ao conhecer Mahler. Alguns biógrafos - como Françoise Giroud, Susanne Keegan e Karen Monson - a consideram uma mulher vítima da própria beleza, uma artista de notável talento que foi impedida de prosseguir na carreira de compositora por imposição de Mahler; outros biógrafos - como Elias Canetti e Hans Wollschläger - referem-se a ela como sendo uma mulher confusa, propagadora de discórdias. Após a morte de Mahler, em 1911, Alma destruiu cartas e documentos pessoais do compositor, e manipulou informações sobre a vida pessoal dele (Fischer, 2011: 234-235, 361-364, 373).

461), nesta obra, "[...] claro e escuro se alternam numa demonstração da grande habilidade de Mahler como orquestrador, produzindo um poderoso efeito de contraste [...]"^{xxxvi}. A *Sinfonia n. 7* também representa uma mudança no procedimento formal de Mahler. De acordo com Hurwitz (2004: 120 e 122-123) os cinco movimentos que a compõem estão simetricamente dispostos em uma forma de arco, rápido-lento-rápido-lento-rápido, sendo que os dois movimentos lentos são denominados *Nachtmusik I* e *Nachtmusik II*; e a estrutura em arco constitui também a forma do primeiro movimento, podendo ser entendida como A-B-A-C-A-B-A²⁴.

1.3.3 *Sinfonia n. 8*

No ano de 1906, em um único impulso criativo, Mahler completou a obra que representou o auge da monumentalidade de suas composições, a *Sinfonia n. 8*. Sua estrutura conta com uma orquestra de largas proporções, conjuntos de metais fora de cena (*off stage*), oito vozes solistas (três sopranos, duas contraltos, um tenor, um barítono e um baixo), dois coros mistos e um coro infantil.

A *Sinfonia n. 8* ocupa um lugar à parte no conjunto de obras sinfônicas de Mahler, a começar pela sua estrutura, classificada por Fischer (2011: 520) como uma sinfonia cantata. Ainda que a segunda parte da obra seja baseada em um texto profano - a cena final do *Fausto II*, de Goethe -, o texto refere-se à ascensão da alma de Fausto e sua redenção pela figura do feminino, representado pela personagem *Mater Gloriosa*.

Uma das grandes discussões sobre a *Sinfonia n. 8* é se sua superfície monumental esconde um plano de fundo simplificado, menos inovador do que suas sinfonias anteriores. Não entraremos nesta discussão, pois tal sinfonia não é nosso objeto de estudo, no entanto, já se sabe que muito das figurações que a constituem foram baseadas naquelas presentes nas cantatas e oratórios barrocos que representavam, muitas vezes, símbolos religiosos, como a figuração do tema *Veni creator spiritus*, simbolizando a cruz. Também se sabe que, embora

²⁴ Não entraremos na discussão de uma possível forma Rondó, ou mesmo Rondó Sonata, sobre o primeiro movimento da *Sinfonia n. 7*, uma vez que ela não é nosso objeto de estudo. No entanto, consideramos a visão de Hurwitz válida e de grande valia, ao perceber que a estrutura individual do primeiro movimento se reflete na configuração da obra como um todo.

Mahler não tenha tido muito contato com as obras de Bach em seu tempo de estudante, ele foi se interessando cada vez mais pela obra do compositor alemão e, em 1906, ele já tinha um profundo conhecimento de suas principais composições, inclusive a *Paixão Segundo São Mateus*.

A *Sinfonia n. 8* foi estreada em Munique, a 12 de setembro de 1910, sob a regência do próprio Mahler. A *performance* contou com aproximadamente quinhentos coristas do *Gesellschaft der Musikfreunde*, de Viena (que foi dividido em dois coros), cerca de trezentos e sessenta crianças da *Zentral-Singschule*, de Munique, além dos músicos da orquestra e do grupo fora de cena. Sua estreia nos Estados Unidos, pela Orquestra da Filadélfia, em 1916, contou com aproximadamente mil e sessenta músicos. Devido às suas proporções, a obra passou a ser conhecida como *Sinfonia dos Mil*, embora, como ressalta Hurwitz (2004: 137), esse apelido que não tenha contado com o consentimento de Mahler.

1.3.4 *Das Lied von der Erde*, Sinfonia n. 9 e Sinfonia n. 10 (inacabada)

Críticas a uma *performance* de *A Valquíria*, no dia 4 de fevereiro de 1907, marcam o início dos ataques à presença de Mahler frente a *Viena Court Opera*. A crítica da época considerou a iluminação e o figurino muito modernos, fora de sintonia com a história. A este, seguiram-se sucessivos episódios, como a troca de bailarina de uma cena na ópera francesa *La Muette de Portici* pela jovem dançarina Grete Wiesenthal as Fenella, cujo estilo de dança era considerado muito moderno, sem o consentimento do mestre de danças da casa, Josef Hassreiter e as intensas vaias à sua *performance* de *Tristão e Isolda* (Fischer, 2011: 534-537). Por outro lado, através da publicação de uma carta pública que contou com sessenta e nove assinaturas, grandes personalidades vienenses, entre eles Gustav Klint, Josef Hoffmann, Max Burckhard, Arnold Schoenberg e Sigmund Freud, clamaram por sua permanência (Fischer, 2011: 537-539).

No ano de 1907, os Mahler enfrentaram, ainda, uma terrível situação familiar. Suas duas filhas, Anna e Maria, contraíram escarlatina; a segunda teve a saúde debilitada pelo

acometimento de uma difteria e veio a falecer no dia 12 de julho²⁵. Debilitada, a família passou por exames clínicos e percebeu-se que uma válvula cardíaca de Mahler estava defeituosa. Exames clínicos posteriores confirmaram que Mahler sofria de endocardite, uma doença cardíaca degenerativa (Fischer, 2011: 550-552).

Assim, no início de maio de 1907, Mahler decidiu deixar a companhia vienense. O novo nome indicado para assumir seu posto foi o de Felix von Weingartner, que só poderia assumir em primeiro de janeiro de 1908. Desta maneira, Mahler permaneceu à frente da companhia até 12 de dezembro de 1907, quando partiu para Nova York.

A companhia *Metropolitan Opera*, de Nova York, gozava de excelente saúde financeira, contava com grandes cantores daquela época, e com um público formado pela sociedade americana, emergente e sedenta por cultura.

No ano de 1908, Mahler compôs aquela que, para muitos musicólogos, constitui-se como a sua mais intrigante obra, *Das Lied von der Erde* (A canção da Terra), que baseia-se em textos do livro *Die chinesische Flöte*, de Hans Bethge, que traz poemas adaptados da literatura chinesa do século XVIII.

Diferentemente de suas três *Sinfonias Wunderhorn*, que possuem canções inseridas em uma clara estrutura sinfônica, em *Das Liede von der Erde* a diferença entre o gênero canção e o sinfônico é tão tênue, que qualquer tentativa de classificação da obra é uma tarefa árdua. O próprio Mahler, em carta a Bruno Walter, confessou: "[...] eu mesmo não sei como posso chamar este trabalho [...]" (Mahler apud Fischer, 2011: 562)^{xxxvii}. Constituída de seis movimentos (*Das Trinklied vom Jammer der Erde*, *Der Einsame im Herbst*, *Von der Jugend*, *Von der Schönheit*, *Der Trunkene im Frühling*, *Der Abschied*), a obra foi escrita para grande orquestra e duas vozes solistas: um tenor, que canta os movimentos de número ímpar, e uma contralto ou um barítono, que canta os movimentos de número par. *Das Trinklied vom Jammer der Erde* contém as típicas características de um primeiro movimento de sinfonia, mas também não abandona certas características de *Lied*, assim como *Der Abschied*, que se estende, normalmente, por mais de trinta minutos, e apresenta muitas semelhanças aos adágios que finalizam a *Sinfonia n. 3* e a *Sinfonia n. 9*. O musicólogo Hermann Danuser

²⁵ Alma associou a morte de sua filha ao ciclo de canções *Kindertotenlieder*, baseado em poemas de Friedrich Rückert, escritos entre 1833-1834 em memória de seus dois filhos, que morreram em um intervalo de dezesseis dias. Embora tais canções tenham sido finalizadas por Mahler no ano de 1904, a associação entre a obra e a morte de Maria foi amplamente aceita pelos musicólogos (Fischer, 2011: 551).

chegou a dizer que a obra possui " [...] uma das mais radicais articulações de dois gêneros distintos da história da música [...]" (Danuser apud Fischer, 2011: 563)^{xxxviii}.

No ano seguinte a composição de *Das Liede von der Erde*, em 1909, Mahler compôs todos os movimentos de sua *Sinfonia n. 9*. Mahler se referiu à obra uma única vez, em carta que endereçou a Bruno Walter em agosto daquele ano:

Eu tenho trabalhado duro e estou quase terminando uma nova sinfonia. Infelizmente, minhas férias estão quase acabando, e como sempre, eu estou naquela cansativa posição de ter de voltar para a cidade ainda com o fôlego de continuar compondo. Bem, este parece ser meu destino. A obra em si [...] é uma satisfatória adição à minha pequena família [de sinfonias]. Se tenho algo a dizer, é que a considero no mesmo patamar de minha *Sinfonia n. 4*, embora sejam bem diferentes (Mahler apud Fischer, 2011: 611)^{xxxix}.

Os excessos que caracterizavam as obras anteriores de Mahler, especialmente os da *Sinfonia n. 8* foram retirados da *Sinfonia n. 9*: a orquestra é reduzida, a obra evita os extremos dinâmicos, e, mesmo assim, alcança um alto grau de expressividade. Em sua estreia, que ocorreu em 26 de junho de 1912, a obra não deixou de ser criticada e considerada inferior a *Sinfonia n. 8*.

A *Sinfonia n. 8* foi o primeiro grande sucesso de Mahler ainda em vida. E mesmo após a composição de *Das Liede von der Erde* e da *Sinfonia n. 9*, Mahler considerava a *Sinfonia n. 8* sua mais importante composição: "[...] parece até absurdo, mas a minha mais importante obra [*Sinfonia n. 8*] acabou por ser a mais fácil de ser entendida [...]" (Mahler apud Fischer, 2011: 520)^{xl}.

O contrato de Mahler com Nova Iorque previa apenas três meses de permanência junto ao *Metropolitan Opera*, de maneira que, pela primeira vez, Mahler teria tempo e dinheiro suficientes para se dedicar a composição. Porém, ao retornar para Nova York, em novembro de 1910, Mahler adquiriu uma faringite, que se repetiu em fevereiro de 1911, e os sintomas da endocardite começam a se agravar. Mahler faleceu em Viena, no dia 18 de maio de 1911.

Na primeira semana do mês de julho de 1910, Mahler havia começado a trabalhar em sua *Sinfonia n. 10*, mas, em setembro daquele ano, ele deixou as partituras de lado para se dedicar a estreia de sua *Sinfonia n. 8*. Alguns meses depois, ele viajou novamente para Nova York, e, quando retornou, não teve a oportunidade de finalizar a obra (Fischer, 2011: 663). O

único movimento completo foi o adágio, que, provavelmente, constituiria o primeiro movimento. Dos outros movimentos restaram apenas rascunhos fragmentados.

A estreia de *Das Lied von der Erde* se deu em vinte de novembro de 1911, meses após a morte de Mahler, sob a regência de Bruno Walter (Fischer, 2011: 563).

Nossa última observação a respeito das Sinfonias está na compreensão de que uma continuidade na composição de obras sinfônicas por Mahler provavelmente teria levado a *Sinfonia n. 9* a ocupar um lugar de destaque em seu legado composicional, não como uma obra finalizadora de um ciclo, como ela é conhecida, mas como a obra inaugural de uma nova fase em sua carreira, assim como foram a *Sinfonia n. 1* e a *Sinfonia n. 5*.

Capítulo 2:

Fundamentação conceitual e referencial teórico para a análise musical do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*

2.1 A análise musical processualmente embasada

A compreensão analítica, pela filosofia ocidental, da realidade de algo que existe, materialmente ou não, tende a recair para um de dois polos: à *metafísica da substância* ou à *filosofia do processo*. De acordo com Seibt (2013: 2), a metafísica da substância constitui "[...] o paradigma de pesquisa dominante na história da filosofia ocidental [...]"^{xli}, em que "[...] o ser [o objeto analisado] deve ser pensado como simples, portanto internamente indiferenciado e imutável"^{xlii}. Em outras palavras, "as unidades primárias da realidade, chamadas de 'substâncias', devem ser estáticas - elas devem ser o que elas são em qualquer ponto do tempo"^{xliii}.

Já a filosofia do processo "se baseia na premissa de que o ser é dinâmico e esta natureza dinâmica deve ser o foco principal de qualquer abordagem filosófica da realidade" (Seibt, 2013: 1)^{xliv}, um movimento ininterrupto e transformador, ao qual os filósofos denominam devir (em oposição à substância). Ainda assim, eles "não negam a existência de aspectos temporalmente estáveis e recorrentes da realidade. Consideram tais aspectos como o comportamento normal das organizações dinâmicas que surgem devido à interação contínua em curso do processo" (Seibt, 2013: 1)^{xlv}.

A filosofia alemã do período imediatamente anterior a Mahler debruçou-se sobre o pensamento processual:

Um ramo especial do pensamento processual inaugurou, no final do século XVIII e início do século XIX, o Idealismo Germânico [*German Idealism*], em que Johann G. Fichte, Friedrich W. J. Scheeling e Georg W. F. Hegel responderam ao sistema do idealismo transcendental de Immanuel Kant. Todos estes três pensadores atentaram à natureza processual do "sujeito transcendental", tentando superar a incongruência postulada por Kant das "coisas em si" [*things in themselves*], focando o processo

pelo qual é gerado o mundo das aparências reconhecíveis, incluindo o raciocínio reflexivo [...]. Hegel chamou este movimento de "dialética" [...]" (Seibt, 2013: 6)^{xlvi}.

E, no período contemporâneo a Mahler, foi "[...] o debate metafilosófico entre Fichte, Hegel e Schelling que influenciou o desenvolvimento mais profundo da filosofia do 'continente' de Nietzsche a Heidegger, a Derrida e adiante [...]" (Seibt, 2013: 7)^{xlvi}.

Como discutimos no capítulo precedente, Mahler era um assíduo frequentador rodas de leitura e debate das ideias filosóficas e literárias de sua época, de maneira que conhecia as ideias sobre processo que estavam em voga em sua época. Quando refletimos sobre o panorama dos filósofos processuais na Alemanha do início do século XIX e a influência, principalmente de Hegel, nas gerações posteriores, de que destacamos Nietzsche, talvez o primeiro paralelo com a *Sinfonia n. 3* seja a utilização do texto denominado *O Mensch! Gib Acht!* (Homens! Prestai atenção!), retirado de *Ach so, sprach Zarathustra* (Assim falou Zarathustra), de Nietzsche. No entanto, o conceito de processo parece desempenhar um papel muito mais significativo na *estrutura musical* - especialmente do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*.

Voltando-nos para a análise que iremos apresentar no presente trabalho, observamos que uma análise processualmente baseada pode focar algum aspecto específico de uma disciplina filosófica, gerando, assim, subcategorias, tais como processo em ética, processo em epistemologia, processo da teoria da mente, processo em música, entre outras. Nesse contexto, uma análise pode focar algum aspecto específico dentre as várias abordagens possíveis dentro de cada uma daquelas subcategorias.

Para Hasty (1997: vii), a análise musical não foge à questão de um predomínio do ponto de vista da metafísica da substância na filosofia ocidental: "ao pensar sobre música, é difícil evitar a representação de qualquer exemplo concreto como se fosse uma entidade estável e essencialmente pré-formada de elementos determinados e, em última análise, objetos ou relações estáticas [...]". Por um lado, tais elementos determinados possuem importância para, de alguma maneira, revelar ordem e organização; por outro, eles podem "desvirtuar a natureza temporal da música", se "negarem, ou mesmo suprimirem a criatividade, a espontaneidade e a novidade da verdadeira experiência musical"^{xlvi}.

A experiência musical nunca é estrita [...] mas é uma organização que nos é comunicada em processo [...]. Uma peça de música, ou qualquer uma de suas partes, enquanto está ocorrendo, é incompleta e não determinada [...] e em processo de se tornar uma peça de música, ou parte dela (Hasty, 1997: 3)^{xlix}.

O que Hasty (1997: vii-viii) sugere é um tipo de abordagem analítica que leve em consideração a experiência musical no tempo, que busque a maneira pela qual um elemento determinado se torna o que é, mudando, assim, o "foco de nossa atenção dos objetos e produtos para o processo e do ser estático para o dinâmico devir", ou seja, uma *análise musical processualmente baseada*.

Nesse contexto, identificamos que, para consolidar uma Forma Sonata, Mahler constrói um caminho não trivial, que vai se revelando aos poucos no decorrer da escuta e pelo qual seus elementos, em sua individualidade, necessitam ser constantemente reinterpretados retrospectivamente, quando um elemento formal projeta uma determinada função que não se confirma à entrada de um novo elemento subsequente. Neste tipo específico de devir:

[...] os momentos em sua individualidade parecem contradizer um ao outro através da incessante mediação entre momentos individuais, e finalmente, pela consumação da forma como um todo é que os aparentemente motivos antitéticos são entendidos em suas identidades (Adorno apud Schmalfeldt, 2011: 3)^l.

No livro *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music* (2011), Schmalfeldt persegue estes "casos especiais, por meio dos quais uma função formal inicialmente projetada por uma ideia musical, frase ou seção nos convida a uma reinterpretação retrospectiva dentro do contexto formal como um todo" (Schmalfeldt, 2011: 9)^{li}. Tal conceito de *forma como processo* é aplicado analiticamente em obras de Beethoven, Schubert, Mendelssohn e Chopin, e tem como ponto de partida as discussões de Dahlhaus sobre a *Sonata para piano* em Ré menor, Op. 31, n. 2, conhecida como *Sonata Tempestade*, de Beethoven:

O exemplo favorito de Dahlhaus sobre a ideia de forma como processo - um exemplo, em grande medida, inspirado em August Halm - pode ser encontrado em suas recorrentes discussões sobre o primeiro movimento da Sonata Tempestade de Beethoven, a Sonata para piano n. 17 em Ré menor, Op. 31, n. 2. Dahlhaus afirma que este movimento continuará sendo tópico de controvérsia "enquanto as considerações concorrentes continuarem suprimindo as contradições entre as considerações sobre motivo, a sintaxe e a harmonia... enfatizando um elemento a

despeito do outro. Eles contribuiriam mais para o entendimento destas ‘antíteses’ como um veículo de uma *dialética*, por meio do qual a *forma do movimento* *deve* como um processo de transformação musicalmente percebido”.

O ponto crucial da questão, para Dahlhaus, é a argumentação a respeito do início da “*Tempestade*” poder ser considerado enquanto uma introdução ou como a exposição do tema, visto que a passagem subsequente [...] provê a “manifestação mais substancial” da ideia inicial, mas também serve à função modulatória de uma transição. Na visão de Dahlhaus, [...] “[...] a ambiguidade deve ser entendida como uma qualidade estética”. [...] “O início do movimento *não é ainda* o sujeito, [assim como] o episódio evolucionário *não mais* o é”; porque Beethoven “vai adiante, a partir de uma proto-forma, para elaboração em desenvolvimento, a forma *é* o processo” (Schmalfeldt, 2011: 9-10)^{lii}.

Dahlhaus observa que, após a *Tempestade*, Beethoven seguiu um estilo de composição em que “os esquemas tradicionais formais eram como um ‘sujeito’ para [sua] composição [...]: não eram nem adotados, [nem] rejeitados, mas foram utilizados como um material cuja função mudava de acordo com o contexto em que eram encontrados. [...]” (Dahlhaus apud Schmalfeldt, 2011: 9)^{liii}. Por exemplo, um elemento inicial que se apresenta como uma introdução lenta pode ter sua função mudada quando a entrada de um novo elemento negar aquela sugerida anteriormente.

Schmalfeldt demonstra que este processo formal gera uma movimentação em larga escala, baseada na dinâmica repouso-movimento-repouso, em que uma ideia musical é firmada (repouso) e a próxima contradiz a anterior (movimento), ressignificando-a. Tal movimentação sucessiva gera, já na Exposição da Forma Sonata, uma constante tensão, típica das transições da maioria das sonatas do Período Clássico. Citando Adorno, Schmalfeldt esclarece:

[...] Na questão do desenvolvimento, Adorno perpetua a tradição iniciada por A. B. Marx; assim como o grande movimento [*Bewegung*] no interior de uma dinâmica repouso-movimento-repouso [*Ruhe-Bewegung-Ruhe*] em larga escala [...]. Adorno observou que, em Beethoven, “o desenvolvimento... se torna o ponto focal da forma como um todo”. [...] pelo que um *tema* ou ideia sofre mudanças [de sua função original] retendo, contudo, suas características originais. Invocando expressamente a dialética hegeliana sujeito-objeto, Adorno nunca hesitou em se referir ao tema original do compositor [...] como o “sujeito musical”: “[...] um momento no *processo dialético manifesto enquanto forma musical*. Este momento marca o elemento irredutivelmente subjetivo neste processo e, por meio de sua inexplicabilidade, ademais designa este aspecto da música como sua essência”. Reciprocamente, a técnica de variação em desenvolvimento [*developing variation*] - a “elaboração” de um tema - “representa o processo de objetividade e o *devir*” [...] (Schmalfeldt, 2011: 29)^{liv}.

Concluindo seu pensamento, Schmalfeldt (2011: 30) observa que, nas Formas Sonatas de Beethoven, o “sujeito musical” avançaria com nova liberdade ao objetivo reino do desenvolvimento.

Ainda que este tipo de processo formal já fosse encontrado em obras de compositores como Haydn, Clementi e Mozart, foi Beethoven que o utilizou de maneira sistemática, aproveitando-se da expansão da classe média no final do séc. XVIII e início do séc. XIX, audiência esta que, de acordo com Schmalfeldt (2011: 5-6), buscava compreender melhor a música absoluta. Para eles, a “forma era a maneira em que o conteúdo de um trabalho se fazia inteligível [...]. Ela provia pontos de referência e previsibilidade, facilitando a apresentação de um conteúdo [...]” (Bonds apud Schmalfeldt, 2011: 5-6)^{lv}. Assim, se o público sabia reconhecer as convenções musicais, saberia também reconhecer os desvios em relação a elas.

A análise destes casos, em que uma função formal sugerida necessita de reinterpretação retrospectiva, nos leva a "recriar a experiência da escuta no tempo" (Schamalfeldt, 2011: 11) em um tipo de audição estrutural que nos impulsiona adiante sem, contudo, deixar de lado o que ficou para trás. Em seu discurso sobre a *Tempestade*:

[...] Para percebermos esta extraordinária passagem [comp. 1-21] como um "ainda não" tema principal, precisamos recriar a experiência de tê-la escutado no *tempo*, pela primeira vez, para que somente quando uma cadência autêntica é alcançada, com uma elisão no compasso 21, [...] possamos suspeitar que um “tema” [...] foi apresentado e completo. E somente quando começamos a perceber a função modulatória de uma transição nos compassos 21-41 podemos imaginar que nossas suspeitas estão sendo confirmadas. [...] (Schmalfeldt, 2011: 11)^{lvi}.

Para representar o devir no processo formal, Schmalfeldt utiliza o termo "torna-se" e a seta $\Rightarrow$ provê sua identificação. "[...] Se alguém percebe que, digamos, uma passagem de abertura de um movimento projeta inicialmente as características de uma introdução, mas retroativamente funciona como tema principal [TP], pode-se representar tal percepção analítica como Introdução $\Rightarrow$ TP" (Schamalfeldt, 2011: 9)^{lvii}. Isso quer dizer que o trecho que projeta as características de uma introdução se torna o tema principal à entrada do próximo.

Na figura 2.1 apresentamos a representação do devir no processo formal da *Sonata Tempestade*, de Beethoven, segundo Schmalfeldt. Ela apresenta dois gráficos de vozes condutoras de nível intermediário. O gráfico A é o mais próximo à superfície temática,

enquanto o gráfico B é o mais próximo a estrutura fundamental. Dos compassos 1 ao 6, revela-se que a tônica Ré menor se estabiliza no compasso 3 e o movimento harmônico se dirige à dominante, atingindo uma semicadência no compasso 6. Sugerindo um período, esta é a frase antecedente. A frase consequente se estende do compasso 7 ao 21, ampliada por uma permanência na dominante dos compassos 13 ao 21. No entanto, com a ampliação pela dominante, Schmalfeldt também identifica uma possível estrutura de sentença explicitada sobre o gráfico A. A função formal aparente do trecho é o de uma Introdução Lenta. Com a cadência autêntica perfeita (CAP) em Ré menor atingida no compasso 21, inicia-se o material cuja aparência sugere o início do tema principal. No entanto, quando visualizamos o gráfico de vozes condutoras do trecho entre os compassos 21 a 41, percebemos que o trecho é modulante. Desta maneira, aquilo que parecia ser a introdução é, na realidade, o tema principal e aquele que parecia ser o tema principal é a transição (Intro⇒MT e MT⇒Transition).

INTRO. ⇒ MAIN THEME (MT)
ANTECEDENT CONSEQUENT (sequential; tremendously expanded)

miniature sentence
 1: bl 1: /

2: intro.7 presentation 2: continuation 1: model 1: seq. 1: fragmentation 3

A

B

expanded cadential progression (ECP)

MT $\Rightarrow$ TRANSITION
 sentential (but modulatory)
 8: presentation 13: continuation
 4: CBI 4: (2: frag. as model)

8: (cadenza) (2: seq.) frag.) ST¹

(A) (B)

(m. 63)

Fig. 2.1: Representação gráfica do devir no processo formal da *Sonata para piano* em Ré menor, *Op. 31, n. 2*, (comp. 1-63), de Beethoven (Schmalfeldt, 2011: 39-40).

2.2 O "modelo" e as funções formais da Forma Sonata

A percepção do devir no processo formal em que a reinterpretação retrospectiva se mostra necessária não é possível se o ouvinte não tiver em mente um modelo pré-estabelecido. Sobre isto, Schmalfeldt (2011: 11) nos diz que:

[...] não há percepção de forma [...] fora de um contexto de uma tradição. Sem esta, distinguir o que é único do que é convencional é um ato puramente arbitrário. Somente se os ouvintes de Beethoven esperam reconhecer algumas das convenções associadas às funções formais como "introdução", oposto ao que se chama de "tema principal" ou "transição" é que se terá a noção de que a abertura da *Tempestade* pode promulgar uma dialética forma processual (Schmalfeldt, 2011: 11)^{lviii}.

Ainda assim, em suas análises, Schmalfeldt não apresenta um "modelo" de Forma Sonata, assumindo que seu interlocutor já esteja familiarizado com alguma teoria formal.

Em nossa análise, porém, com o intuito de partirmos de um referencial comum, utilizamos o conhecido "modelo" na maneira como é apresentado por Hepokosky e Darcy (2006: 16-18), em que a ampla estrutura é considerada binária composta (*rounded binary*)

A||BA', sendo a seção da *Exposição* apresentada na primeira parte e as seções do *Desenvolvimento e Recapitulação*²⁶, na segunda parte.

No plano harmônico, a *Exposição* da Forma Sonata introduz a tônica e, por meio de diversas premissas, move-se a uma cadência em uma região secundária. Ainda que estas regiões secundárias possam ser mais distantes da região da tônica, levamos em conta o modelo clássico de sonata, em que, a tônica do modo maior (I) se dirige à região da dominante (V); e a tônica no modo menor (i) se dirige à região do relativo maior (III) ou à dominante menor (v) enquanto região. No plano temático-melódico, ela provê um referencial de temas e texturas que serão posteriormente desenvolvidos.

Quanto as funções formais, a *Exposição* é iniciada pelo *tema principal* (TP) na tônica. Geralmente é o TP quem confere o caráter emocional do trabalho. A *transição* (TR) sucede o TP e, por meio de um contínuo ganho de energia, conduz-nos à zona secundária. A TR pode modular ou não, mas, se houver um processo modulatório, é nela que irá ocorrer. O *tema secundário* ou *região temática secundária* (TS) se estabelece na nova tonalidade e nos conduz a uma cadência autêntica perfeita (CAP) na nova tonalidade, ponto este chamado de encerramento essencial da *Exposição* (EEE). Materiais adicionais podem seguir o EEE e são chamados de *tema ou zona de fechamento* (TF), que também se encerram com uma CAP. A figura 2.2 apresenta as funções formais da seção da *Exposição*.

²⁶ Não é o foco deste trabalho discutir se a Forma Sonata se origina da forma binária ou ternária. Acatamos a visão de Hepokosky e Darcy (2006: 16) que afirmam: "a mais típica das Formas Sonata [...] articula uma estrutura geral de binário composto. As duas partes de sua larga estrutura são, de acordo com a terminologia moderna, (1) a *Exposição* e (2) o *Desenvolvimento* e a *Recapitulação*. [...] Não obstante sua origem binária, este tipo de Forma Sonata contém três seções, novamente a *Exposição*, o *Desenvolvimento* e a *Recapitulação*, dispostas em um grande formato A||BA'. É por isso que a observação comum desta forma frequentemente recai para o plano ternário".

Fig. 2.2: Quadro simplificado das funções formais da Exposição da Forma Sonata (Hepokosky; Darcy, 2006: 17).

A seção que se segue à Exposição é o Desenvolvimento. Nas palavras de Hepokosky e Darcy (2006: 18-19), sua tarefa no plano harmônico é tornar a tensão harmônica anteriormente estabelecida mais fluida e complexa, criando uma sensação de instabilidade tonal. Usualmente, a última cadência do Desenvolvimento é uma semicadência na tônica (V), preparando o ouvinte para a próxima seção, a Recapitulação, em que a tensão tonal originalmente criada na Exposição é resolvida com a apresentação dos materiais do TS e TF na tônica. A figura 2.3 apresenta o esquema da Forma Sonata como um todo, assim como suas funções formais.

Fig. 2.3: Quadro simplificado com o esquema da Forma Sonata (Hepokosky; Darcy, 2006: 17).

2.3 As funções formais da sentença

As funções formais de uma sonata clássica são constituídas, geralmente, por estruturas menores denominadas *temas*. De acordo com Caplin (1998: 9), a noção geral de forma musical "[...] consiste, em si, em como as várias partes de uma composição são arranjadas e ordenadas; como os padrões de repetição aparecem no trabalho e como as diferentes seções são organizadas em temas e como os temas se partem, em si, em *frases* e *motivos* [...]"^{lix}.

Schoenberg (2008 [1967]: 48) identifica que, na música do Período Clássico, "uma ideia musical completa, ou tema, está geralmente articulada sob a forma de período ou sentença". Classificando tais estruturas como tipos temáticos, Caplin (1998) desenvolve uma teoria mais abrangente, apresentando as funções formais desempenhadas pelos motivos que as constituem.

Mas será que Mahler, um compositor romântico das décadas finais do século XIX e iniciais do século XX, utilizaria tipos temáticos da música clássica na construção dos temas de sua *Sinfonia n. 3*? De fato, Schoenberg (2008 [1967]: 57) ressalta que os compositores românticos realmente se afastam das estruturas padrões da música clássica, por meio de técnicas especiais de extensão, redução, entre outras. Em nossa análise, o interesse recai especificamente sobre o tipo temático sentença e na maneira pela qual o compositor austríaco utiliza suas funções formais para construir uma seção da Forma Sonata.

A sentença é um tema de oito compassos construída sobre uma estrutura de duas frases. Neste tipo de estrutura [...] o tema expressa três funções formais - a apresentação, a continuação e a cadencial. A frase inicial contém a primeira destas funções e, assim, é chamada frase de apresentação. A segunda frase incorpora as duas funções remanescentes. Por questões de simplificação (se não pura consistência teórica) ela é denominada frase de continuação (Caplin, 1998: 35)^{lx}.

Tomando cada uma das duas frases em sua individualidade, "[...] a [*frase de*] *apresentação* funciona de maneira a criar uma sólida estrutura de começo para o tema, pelo estabelecimento do conteúdo motivico e tonal em um ambiente de estabilidade harmônica [...]" (Caplin, 1998: 35)^{lxi}. A *frase de continuação* detém a *função formal da continuação*, que, segundo Caplin:

[...] desestabiliza a prevalecente estrutura frasal, o contexto rítmico e harmônico (definido na frase de apresentação) e se caracteriza por uma quebra das unidades estruturais (fragmentação), um acréscimo na atividade rítmico-harmônica (aceleração das mudanças de harmonia e uma mais curta duração superficial) [...] (Caplin, 1998: 40)^{lxii}.

Quanto à *função formal cadencial*, é a que "confere a sensação de encerramento ao tema e é caracterizada pela confirmação tonal (progressão cadencial)" (Caplin, 1998: 40).

O elemento principal da frase de apresentação é a *ideia básica*. Tematicamente, ela se constitui das menores unidades formais, os motivos. Ela não necessariamente precisa ser formada por um único motivo, mas deve fornecer material que possa ser tanto fragmentado, para possíveis desenvolvimentos, quanto integrado a novos materiais - formando, desta maneira, uma unidade formal mais longa. "Uma ideia básica adquire suas qualidades características pela natureza de seus conteúdos melódicos e rítmicos. Uma diversidade em seu conteúdo melódico [...] e a variedade de seus padrões de duração ajudam a conferir individualidade à ideia" (Caplin, 1998: 37)^{lxiii}.

Quanto ao seu conteúdo harmônico, "[...] o estabelecimento inicial da ideia básica enfatiza a harmonia da tônica, usualmente em posição fundamental. Na vasta maioria dos casos, a ideia começa diretamente na tônica, a qual prevalece literalmente sobre a ideia em sua totalidade [...]" (Caplin, 1998: 37)^{lxiv}.

"O final melódico de uma ideia básica é frequentemente marcado por um silêncio, o que realça a necessidade de um material subsequente" (Caplin, 1998: 37)^{lxv}, material este que constitui a *repetição da ideia básica*, em que o material temático é reapresentado: de maneira exata, ou seja, com a harmonia na tônica; como afirmação-resposta, em que a repetição é na dominante; e de maneira sequencial, em que todo o conteúdo harmônico da ideia básica é transposto para algum grau da escala (Caplin, 1998: 39).

"Na apresentação, [...] o efeito da repetição combinado à ausência de um fechamento cadencial provoca fortes expectativas de um material subsequente que traga algo novo, algo que permita ao tema adquirir dinamismo e movimento" (Caplin, 1998: 41)^{lxvi}. Este material subsequente é a frase de continuação, que engloba duas funções formais da sentença: a função de continuação e a função cadencial.

Dos quatro padrões composicionais que Caplin cita como característicos da função de continuação²⁷, dois deles são relevantes à nossa análise. O primeiro diz respeito à aceleração do ritmo harmônico, que caracteriza-se por uma maior velocidade nas "mudanças de suas harmonias de suporte"; a continuação tipicamente se caracteriza pela aceleração harmônica em relação à apresentação (Caplin, 1998: 41). O segundo diz respeito ao incremento na atividade rítmica de superfície, em que:

[...] a função de continuação envolve atividade rítmica em um alto nível estrutural de um tema. Mas a aceleração rítmica pode ser projetada pelos eventos que residem na superfície da textura musical. Os padrões de duração formados por pontos de ataques de cada nota em uma passagem criam várias taxas de atividade rítmica. Em comparação com a apresentação, a função de continuação frequentemente se caracteriza por notas de pequeno valor, por isso o acréscimo de animação na superfície rítmica. O acréscimo de atividade rítmica é particularmente efetiva na ausência de aceleração harmônica (Caplin, 1998: 42)^{lxvii}.

Normalmente, não há um corte entre a função de continuação e a função cadencial, mesmo porque seu papel "é conduzir ao ponto de chegada, ou seja, a ideia ou frase no tema que avisa ao ouvinte que a cadência está se aproximando. [...] Ela cria as condições para o fechamento temático por meio de procedimentos específicos de harmonia, melodia e estrutura frasal" (Caplin, 1998: 43)^{lxviii}.

Tematicamente, a função cadencial apresenta um perfil melódico distinto em relação a função de continuação, "[...] uma melodia que é claramente distinta do material precedente [...]" (Caplin, 1998: 43)^{lxix} e se caracteriza por ser a única das funções formais da sentença que se encerra com uma cadência²⁸.

²⁷ A função de continuação é caracterizada por quatro padrões composicionais: (1) fragmentação frasal-estrutural, (2) aceleração na proporção de mudanças harmônicas, (3) incremento na atividade rítmica de superfície e (4) harmonias sequenciais. Ainda que relacionados uns com os outros, eles são processos distintos e independentes. Além disso, nenhum deles é condição necessária à função [de continuação] (Caplin, 1998: 41).

²⁸ "Agora que o conceito de cadência foi clarificada, é possível confrontá-la com uma importante questão pertinente a frase de apresentação da sentença que não pode ser adequadamente inserida na discussão daquela função. Como muitas teorias tradicionais ensinam que toda frase deve ser encerrada com uma cadência, somos tentados a identificar um fechamento cadencial ao final de algumas frases de apresentação. Este engano analítico pode ser contornado quando entendemos mais claramente o porque que uma frase de apresentação, a princípio, não termina com uma cadência.

A ausência de um suporte cadencial na grande maioria das frases de apresentação não nos permite identificar automaticamente um fechamento cadencial naqueles casos. Ocasionalmente, entretanto, uma apresentação contém um prolongamento que termina com uma dominante em posição fundamental. [...] Nestes casos, a possibilidade de uma cadência é no mínimo sugerida. [...]

A figura 2.4, retirada do primeiro movimento da *Sonata para violino*, em Lá, K. 402/385, de Mozart (comp. 1-8), ilustra uma sentença e suas funções formais.

Fig. 2.4: A sentença e suas funções formais. Mozart, *Sonata para violino*, em Lá, K. 402/385 (comp. 1-8). (Caplin, 1998: 40).

2.4 Introdução lenta

A Exposição de uma Forma Sonata pode ser precedida por uma *introdução lenta*. Esta seção não obrigatória "invoca tipicamente a solenidade, um espírito de seriedade e, também, desperta um forte senso de antecipação do caráter expresso pelo resto do movimento" segundo Caplin (1998: 203). O mesmo autor observa:

Uma notável característica das introduções lentas no estilo clássico é a maneira especial em que elas unem a expressão de dois mundos afetivos aparentemente incompatíveis: o reino do imponente, nobre e solene é combinado com o reino do antecipatório, incerto e instável. O senso de solenidade é expresso pelo andamento lento, gestos de fanfarra, texturas em *tutti*, ritmos pontuados e uma dinâmica inicial forte. O senso de antecipação é criado por marcadas descontinuidades nas dimensões melódicas, rítmicas, de textura e dinâmicas, progressões harmônicas instáveis, [geralmente com ênfase no] modo menor [...] (Caplin, 1998: 205)^{lxx}.

Quanto ao conteúdo temático-motívico das introduções lentas, Caplin (1998: 206) ressalta que tais materiais não costumam apresentar uma relação óbvia com os subsequentes na Forma Sonata, mas que, notadamente, a partir das obras de Beethoven, podem oferecer materiais que serão desenvolvidos mais adiante. Quanto ao material harmônico:

Mas, a não existência de uma cadência na frase de apresentação ocorre por uma razão fundamental. Enquanto uma ideia básica funciona como o início de um tema, a repetição daquela ideia tem de expressar similar função de início. De fato, repetir a ideia de abertura reforça o senso formal de iniciação. Reciprocamente, para constituir um fechamento temático, a ideia básica deve ser seguida por uma material diferente, uma ideia contrastante, que possua o conteúdo harmônico apropriado para expressar a função cadencial. [...]" (Caplin, 1998: 45).

Introduções lentas começam tipicamente na tônica da tonalidade principal, que geralmente é mantida. Tonicizações proeminentes e ênfase no modo menor [...] também são comuns. Na maioria dos casos, o direcionamento harmônico se dá à dominante da tonalidade principal, articulada por uma semicadência (ou chegada à dominante) e seguida por uma permanência na dominante (Caplin, 1998: 205)^{lxxi}.

Ressaltamos que os aspectos da Introdução Lenta levantados aqui serão de grande relevância para justificarmos nosso ponto de vista acerca da função formal desempenhada pelo material motivico-temático do trecho entre os compassos 1-26, assim como seu papel, em um contexto mais amplo, no processo formal do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3* de Mahler, especialmente da seção formal da Recapitulação.

2.5 Gráficos de vozes condutoras

De maneira acessória às nossas discussões a respeito de forma como processo e com a finalidade de ilustrar o direcionamento harmônico de trechos ou seções específicas, recorreremos aos gráficos de vozes condutoras, que utilizam as técnicas e simbologias sugeridas pelas vertentes neo-schenkerianas de Forte e Gilbert (1992) e Neumeyer e Tepping (1992). Dos três níveis estruturais propostos pela análise schenkeriana²⁹, iremos privilegiar os prolongamentos intermediários e em menor proporção a estrutura fundamental e os prolongamentos de superfície, uma vez que respondem mais diretamente aos nossos argumentos.

Com muitos temas e motivos fragmentados, muitas vezes o plano temático de Mahler não segue o padrão descendente da linha fundamental (*Urfine*) proposto pela técnica schenkeriana. Embora Mahler fosse contemporâneo de Schenker (1868-1935), sua música era considerada moderna demais pelo musicólogo, que entendia como “música tonal tradicional [...] a arte musical ocidental nos séculos XVIII e XIX, ou grosseiramente, o período de Bach a Brahms [...]” (Neumeyer; Tepping, 1992: v)^{lxxii}.

²⁹ Prolongamento de superfície (*foreground*), prolongamento intermediário (*middleground*) e estrutura fundamental (*background*).

Nossos gráficos somente apresentarão a linha fundamental de um trecho ou seção nos momentos em que ela for relevante às nossas discussões. Por outro lado, em alguns casos, iremos ilustrar os direcionamentos harmônicos somente pelas linhas de baixo, quando essas puderem "[...] ser interpretadas como uma versão expandida das relações harmônicas funcionais [...]"^{lxxiii} (Neumeyer; Tepping, 1992: v)³⁰. A figura 2.5 demonstra como a representação gráfica de uma linha de baixo é eficiente para ilustrar o direcionamento harmônico de um trecho ou seção.

Fig. 2.5: A representação gráfica de uma linha de baixo pode ser eficiente, por si só, em demonstrar o direcionamento harmônico de uma seção ou trecho. Beethoven, *Sonata op. 14, n. 2, I, comp. 1-7* (Neumeyer; Tepping, 1992: 12).

Ainda na figura 2.5, podemos notar algumas simbologias que utilizaremos em nossa análise. As hastes das notas Fá# e Ré do prolongamento intermediário estão unidas por uma barra diagonal, que indica um desdobramento intervalar, ou seja, "uma apresentação linear de um intervalo harmônico subjacente" (Neumeyer; Tepping, 1992: 28)^{lxxiv}. A grande ligadura com uma ponta em gancho que une a primeira nota Sol (cabeça branca com haste) com a nota Ré (cabeça preta com haste) indica que a nota Dó tem a função de preparador de dominante³¹.

³⁰ "Quem deseja aprofundar-se na análise das linhas superiores, com a mesma profundidade da nossa análise da linha de baixo, deve examinar os seis primeiros capítulos do livro de Forte e Gilbert" (NEUMEYER; TEPPING, 1992: v-vi).

³¹ Não se utiliza o termo subdominante, pois os acordes V/V, vii/V, ii, ii6, IV, Nap6, entre outros, são todos, na visão de Schenker, preparadores de dominantes.

Assim como expõem Neumeyer e Tepping (1992: 6) e Forte e Gilbert (1992: 193-200), notas com cabeça branca e haste são aquelas que pertencem ao nível estrutural mais relevante à progressão harmônica, notas com cabeça preta e haste são de um nível intermediário e, finalmente, notas pretas sem haste são aquelas menos relevantes ao nível estrutural - mas não menos relevantes ao movimento de superfície. Ainda que Neumeyer e Tepping chamem a atenção de que notas pretas sem hastes pertençam ao prolongamento de superfície, ele também as utiliza nos níveis intermediários, assim como nós faremos em nossa análise.

Nas linhas inferiores (especialmente falando), barras unem as hastes das notas que são relevantes estruturalmente à progressão harmônica. Nos casos em que a demonstração da linha fundamental (*Urline*) se fizer necessária, uma barra na linha superior unirá as notas que a compõe. Quanto as ligaduras, elas poderão unir o prolongamento de uma determinada nota estrutural, demonstrar um movimento melódico não aparente à primeira vista, ou mesmo indicar a troca de registro.

Nossa figura 2.6 apresenta um trecho de um gráfico de nível intermediário que será discutido no capítulo 3. Na linha inferior, as notas de cabeça branca com haste, são aquelas relevantes estruturalmente e a barra une suas hastes para demonstrar que pertencem à mesma progressão harmônica. Notas de cabeça preta com haste que se unem a barra demonstram o prolongamento de uma nota estruturalmente relevante à progressão. Ainda na linha inferior, a ligadura que associa a nota Ré com as notas Dó, Sib e Lá (comp. 29-56) indica um movimento melódico descendente em grau conjunto, não aparente devido ao salto ascendente. A ligadura que une as notas Lá do comp. 56 à do comp. 67 indica uma mudança de registro.

Já na linha superior da figura 2.6, as ligaduras que unem as notas de um acorde de Ré menor (Ré, Fá, Lá - comp. 27-41) demonstram o prolongamento deste acorde. Assim como ocorre na linha inferior, as notas brancas também são aquelas mais estruturais, mas não são unidas por uma barra por não formarem a linha fundamental. A ligadura que une o acorde de Ré menor do comp. 65 ao do comp. 67 indica um prolongamento contrapontístico em que a simbologia N.N. (do inglês *neighbor note*) indica que a nota Dó# é uma bordadura da nota Ré.

Fig. 2.6: Demonstração das principais técnicas e simbologias dos gráficos de vozes condutoras em nosso trabalho. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I (comp. 27-67).

Casos específicos serão discutidos no decorrer da nossa análise. Como uma das características do plano harmônico do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, é a progressão harmônica básica expandida por longas conduções cromáticas que, em muitos casos, obscurecem as progressões tonais diatônicas e o direcionamento harmônico fundamental, chegando à suspensão da tonalidade em alguns momentos, em nosso trabalho, os gráficos de vozes condutoras irão ressaltar a estrutura harmônica fundamental do trecho observado. Assim, não iremos nos deter tanto à cifragem de cada formação vertical, muitas vezes resultado da condução de vozes, mas sim, naquela que evidencia a estrutura fundamental em que os processos cromáticos se desenvolvem.

2.6 Os cinco componentes da tonalidade, por Tymoczko

Ao se referir a *Das Lied von der Erde* e a *Sinfonia n. 9*, de Mahler, Paul Becker nos diz que, nestas obras, "embora o conceito de tonalidade não seja abolido, ele é definitivamente (sic) abalado, e o jogo ornamental substitui o compacto fechamento da aparência. Todos os elementos da linguagem musical anterior são testados em sua veracidade e validade futura" (Becker, 1921: 319 apud Hansen, 2012: 721)^{lxxv}. Mas o que Becker quer dizer com "abalar" a tonalidade?

Notadamente, esta característica, que Becker ressalta como latente às duas obras tardias de Mahler, alinha-se a sucessões harmônicas decorrentes do movimento das vozes condutoras de Schubert, por exemplo, que, deixando momentaneamente as progressões típicas da tonalidade, conseguem ressaltar algum outro parâmetro musical, seja textura, rítmica ou

timbre - e, de fato, percebemos a utilização deste procedimento por Mahler, ainda que de maneira pontual, em obras anteriores, incluindo o primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*.

No entanto, o uso de tais conduções não destitui tais obras da tonalidade, mas produz, segundo Tymoczko (2011: 3), um tipo de "[...] música que não se constitui como classicamente tonal, nem completamente atonal, [...] do impressionismo ao pós-minimalismo. Isto também inclui alguns [...] encantadores mistérios da música de Chopin, Liszt e Wagner [...]"^{lxxvi}.

Em seu argumento, Tymoczko ressalta que a percepção da tonalidade clássica ocorre, principalmente, pela junção de cinco fatores, que são:

1. *Movimento melódico conjunto*. As melodias tendem a se mover por distâncias curtas de nota a nota.
2. *Consonância acústica*. Harmonias consonantes são preferidas e tendem a serem utilizadas como ponto de estabilidade musical.
3. *Consistência harmônica*. As harmonias em uma passagem de música, quaisquer que sejam, tendem a ser estruturalmente similares umas às outras.
4. *Macro-harmonia limitada*. Eu utilizo o termo "macro-harmonia" para me referir ao total de coleções de notas percebidas em um intervalo de tempo moderado em música. A música tonal tende a utilizar macro-harmonias relativamente menores, frequentemente de cinco a oito notas.
5. *Centricidade*. Em um intervalo de tempo moderado, uma nota acaba sendo percebida como mais proeminente do que as outras, aparecendo mais frequentemente e servindo como objetivo do movimento musical (Tymoczko, 2011: 4)^{lxxvii}.

Um pouco mais adiante, Tymoczko (2011: 7) afirma que a ideia de *progressão de acordes* é também formativa do fator consistência harmônica, assim como uma marca típica da música ocidental:

Dos cinco fatores, a consistência harmônica é a mais claramente específica de uma cultura. A ideia de que a música deve se consistir de rápidas mudanças de acordes é profundamente ocidental, por uma dupla razão: na medida que isto caracteriza muito da música ocidental após o Renascimento; e é ocidental uma vez que existem muitas culturas que a noção de "progressão de acordes" simplesmente não desempenha nenhum papel. [...] (Tymoczko, 2011: 7)^{lxxviii}.

Nos cinco fatores listados por Tymoczko, a consistência harmônica é descrita com decorrente da predominância de combinações sonoras verticais que se assemelham umas as outras. Desta maneira, a funcionalidade da harmonia tonal clássica, em que os acordes de uma progressão "desempenham de alguma maneira papéis padrões, ou funções, dentro de uma tonalidade" (Kostka; Payne, 2000: xiii)^{lxxix}, também está ligado ao fator consistência harmônica. Nossa experiência com o repertório tonal revela uma predominância de acordes maiores, menores e diminutos e, em uma proporção bem menor, acordes aumentados.

Na linha (d) da figura 2.7, Tymoczko constrói uma condução de vozes preocupada em criar movimentos melódicos por graus conjuntos, consistência harmônica e uma macro-harmonia limitada.

Fig. 2.7: Sequências de alturas (Tymoczko, 2011: 9).

Uma vez que, no exemplo da Fig. 2.7, Tymoczko não avança para o fator centricidade, tomamos a liberdade de acrescentar mais um compasso com as notas que nossa percepção sugere como objetivo do movimento melódico. Assim, nossa figura 2.8 tem a finalidade de demonstrar qual seria o efeito psicológico criado caso a linha (d) apresentasse um centro sonoro.

Fig. 2.8: O último compasso apresenta um possível centro sonoro para a linha (d) de Tymoczko (Fig. 2.7), demonstrando assim, qual seria o efeito psicológico causado pelo acréscimo do fator centricidade.

Alguns trechos da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, são identificados como "nem classicamente tonais, nem completamente atonais", porque o compositor manipula o fator *consistência harmônica*. Nossa análise demonstrará que a supressão da funcionalidade da harmonia tonal criará o mesmo efeito psicológico de ausência da consistência harmônica.

Sobre o fator centricidade, ressaltamos que algumas músicas ou trechos podem apresentar o "[...] uso de dois ou mais centros sonoros distinguíveis auditivamente [...]" (Kostka, 2012: 95)^{lxxx}. Embora tal possibilidade não seja abordada por Tymoczko, ela será útil a nossa análise e nos referiremos a ela como *politonalidade*.

2.7 Aspectos de textura, rítmica e andamento

O primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, destaca-se por apresentar procedimentos composicionais não usuais à Forma Sonata clássica, inclusive alguns posteriormente identificados com a música pós-tonal do início do século XX. Em nossa análise, o momento que melhor ilustra tal prática é a construção da transição do Desenvolvimento à Reexposição, como veremos adiante no capítulo 3. Mahler não a conduz por um direcionamento tonal tradicional à dominante, preparando o ouvinte, assim, para o retorno à tônica (Hepokosky; Darcy, 2006: 19), mas por uma elaborada construção timbrística e textural, resultando em uma ruidosa textura em camadas, cujos elementos constituintes envolvem o uso, dentre outros parâmetros, de massa sonora, de aspectos rítmicos e, como não poderia deixar de ser em uma sinfonia de Mahler, da orquestração como elemento estruturante que, associada à interação das camadas texturais envolvidas no trecho, conduz o movimento musical.

[...] A textura da musica consiste em seus componentes sonoros; ela é condicionada em partes pelo número de seus componentes soando em simultaneidade, sua qualidade determinada pelas interações, inter-relações e projeções relativas e substâncias dos componentes lineares ou outros fatores sonoros (Berry, 1987: 184)^{lxxxi}.

A análise textural envolve, de acordo com Berry (1987), a avaliação de dois aspectos específicos: os quantitativos, que se referem ao número de eventos simultâneos; e os qualitativos, que se referem a natureza das interações e inter-relações dentro da construção musical. Para ele, o principal conceito dos aspectos quantitativos de uma textura é a *densidade*, "[...] o número de eventos simultâneos (a espessura da construção), assim como os

níveis de compressão dos eventos dentro de um dado intervalo espacial [...]" (Berry, 1987: 184)^{lxxxii}. Ele ainda ressalta que a densidade também carrega em si aspectos qualitativos.

Se uma única nota está soando, uma textura é estabelecida (aqui, um exemplo de máxima simplicidade). Se uma segunda é tocada em simultaneidade, a textura é alterada – sua densidade aumenta [quantitativo]. Se as duas alturas estão separadas por um intervalo de segunda e são sucedidas por duas notas distantes, um intervalo de sexta (a superior movendo-se uma quarta acima e a inferior uma segunda abaixo), um evento textural ocorre – uma sucessão envolvendo não quantidade (densidade-número), mas envolvendo densidade-compressão [qualitativo], além de outros importantes fatores qualitativos na textura vista independentemente de outros elementos. [...] (Berry, 1987: 185)^{lxxxiii}.

Tomando agora como base os aspectos qualitativos de uma textura, a relação entre linhas pode ser de *independência* ou *interdependência*. Segundo Berry, "uma incipiente qualidade da independência interlinear é afirmada pela oposição da direção do movimento - uma qualidade reforçada se uma diferenciação rítmica for introduzida na relação" (Berry, 1987: 185-186)^{lxxxiv}. Para ilustrar tal argumento:

Duas linhas movendo-se em terças paralelas podem, em um importante sentido, constituir um único fator textural real, constituído de dois componentes. Em qualquer ponto em que uma diferenciação é estabelecida - em ritmo, em direção do movimento, na distância do movimento, ou em qualquer outro sentido - a textura inicialmente constituída de um único fator real (de dois componentes sonoros) torna-se uma textura de dois fatores reais (ou pelo menos progride em direção a tal diferenciação). Progressões ou recessões envolvendo mudanças nestes ou análogos tipos de efeitos são decisivos em moldar a estrutura musical (Berry, 1987: 186)^{lxxxv}.

Densidade e interdependência são dois dos fatores que constituem a *massa sonora*. De acordo com Kostka (2012: 233) "o termo massa sonora é utilizado para um acorde em que uma altura individual é irrelevante, comparando-se ao efeito psicológico ou físico do som"^{lxxxvi}. Nela, o grau de interdependência deve garantir a *fusão* das alturas individuais, em uma sonoridade vertical única. Para melhor ilustrar o conceito, tomemos como referência as palavras de Erickson (1975):

Em extremo contraste com texturas estratificadas existem aqueles sons compostos que chamo conjunto de timbres fundidos. Estes apontam para uma mistura dos elementos contribuintes em que a particularidade timbrística está submersa em um

som mais geral, como um todo. Um conjunto de timbres fundidos, para orquestra, é o início de *Pli Selon Pli* de Boulez (1967). [...] Boulez consegue aqui um som muito forte, de rápido decaimento que é, no entanto, um único objeto de percepção musical, e no qual um grande número de timbres instrumentais discretos foram dissolvidos (Erickson, 1975: 165-166)^{lxxxvii}.

Fig. 2.9: As alturas individuais do primeiro acorde da música *Pli Selon Pli* (1975), de Boulez, se fundem em uma sonoridade vertical única, gerando o que chamamos de massa sonora (Erickson, 1975: 165).

Uma sonoridade vertical em que os timbres discretos se fundem não é a única possibilidade de criação de massa sonora. Kostka (2012: 233) ressalta que "[...] ainda outro tipo de massa sonora pode ser criada pela atividade extrema em um grupo [...] em que o efeito é cada instrumento tocando forte e aleatoriamente"^{lxxxviii}. Assim, quando uma quantidade muito grande de notas curtas são executadas em um andamento rápido, a percepção de tais alturas em sua individualidade se torna inviável e elas se fundem em uma sonoridade única. O perfil ascendente e descendente característico deste tipo de massa sonora, define sua "coloratura ou sonoridade" (Berry, 1987: 199).

Na figura 2.10, retirada de um trecho da transição do Desenvolvimento à Reexposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, temos um exemplo da supracitada prática, na seção das cordas. A percepção de cada uma das semicolcheias se torna inviável em um andamento rápido, indicado por Mahler como "tempestuosamente para a frente" (*Vorwärts stürmen*) e elas acabam por se fundir numa sonoridade única, formando a massa sonora. Outra característica é a sua curva ascendente-descendente que define a sonoridade típica deste tipo de textura.

Vorwärts stürmen

The image shows a musical score for the string section of Mahler's Symphony No. 3, I, measures 608-610. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. It shows a dense, rapid texture with many semicolcheias (semibreves) in the upper strings and sustained notes in the lower strings.

Fig. 2.10: A percepção individual de cada uma das semicolcheias não se faz possível no andamento rápido sugerido por Mahler, criando uma massa sonora (Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 608-610, seção das cordas).

A figura 2.10 também revela outro aspecto relevante da textura para nosso trabalho, por referir-se aos *níveis de interdependência* em que, para garantir o grau máximo de fusão entre as linhas individuais, Mahler recorre ao dobramento de uníssonos (entre primeiros e segundos violinos; violas e violoncelos) e oitavas (entre os dois grupos). Berry ressalta que:

Dobramento não resulta em uma interdependência linear sobre qualquer nível absoluto: o intervalo do dobramento tem uma relação estreita com a extensão da associação entre os dois componentes, mesmo quando o dobramento é absolutamente estrito. Este fato deve ser levado em consideração na sucessão de uma situação textural em que ocorre o dobramento, e ela [a situação textural] pode ser apreciada se a diferença entre níveis de interdependência (ou "fusão") for considerada quando o dobramento é de oitavas (duplicação da classe de altura) - de maneira que a textura-espço e a sonoridade são afetadas, mas a qualidade da associação é virtualmente completa [com o mais alto nível de interdependência] - isso é oposto a uma situação em que o intervalo do fator dobrado é dissonante (p.ex. 2ª ou 7ª) e, por consequência, os componentes individuais afirmam um grande grau de independência. O fator intervalar do dobramento e seu impacto em relação à independência interlinear é referente a *dissonância e tamanho* (ou distância entre os componentes dobrados). Certamente, qualquer dobramento intervalar compromete grandemente a independência relativa das linhas (Berry, 1987: 195)^{lxxxix}.

A massa sonora pode se constituir como um tipo de textura independente, ou como um elemento dentro de um contexto textural mais amplo, uma textura em camadas. Ainda que

Berry (1987: 192) liste dez diferentes *tipos de textura*, para nosso trabalho julgamos suficiente os quatro principais apresentados por Kostka (2012: 230), dos quais três pertencem aos tipos mais comuns de textura encontradas no repertório tonal, que são:

1. Monofônica - uma única linha, algumas vezes dobrada em oitavas.
2. Homofônica, significa tanto
 - a. Melodia com acompanhamento ou
 - b. Textura por acordes
3. Contrapontística (sic)³² - linhas relativamente independentes,
 - a. Imitativas ou
 - b. Livres (Kostka, 2012: 230)^{xc}.

O quarto tipo, *textura em camadas*, ocorre quando tipos texturais independentes atuam simultaneamente, constituindo, desta maneira, duas ou mais camadas distintas. Para tornar clara a ideia supra-exposta, utilizamos um exemplo de Kostka (2012: 230) sobre a peça *La cathédrale engloutie, Préludes*, Livro 1, de Debussy, "[...] uma textura de três camadas e onze vozes. Camada 1: três vozes com um imóvel Ré - Sol - Ré no registro mais agudo; camada 2: cinco vozes em movimento paralelo no registro central; camada 3: três vozes em movimento paralelo descendente no registro mais grave"^{xc} (Fig. 2.11).

Fig. 2.11: Exemplo de textura em camadas. Debussy, *La cathédrale engloutie, Préludes*, Livro 1, comp. 1-7.

³² Sobre o termo textura contrapontística, ressaltamos que suas linhas constituintes são relativamente independentes porque "denotam uma condição de interação interlinear que envolve o conteúdo intervalar, a direção, o ritmo e outras qualidades ou parâmetros de diversificação. (O tradicional uso do termo 'contrapontístico' é comparável do uso do termo 'polifônico')" (Berry, 1987: 192).

A figura 2.11 ainda ressalta outro fator da análise da textura. No comp. 6, duas linhas da camada 2 esvanecem-se, alterando sua densidade assim como sua *textura-espço*, que entra em *recessão*³³.

É notado que existe um aspecto da textura que é afetado significativamente pelo dobramento em oitava ou oitavas compostas. Atenção é dada ao âmbito do complexo sonoro (seu espaço, e o perfil delineado nas mudanças de espaço) como um aspecto de textura particularmente importante em certos estilos. Na análise do espaço-textural e sua evolução em progressões e recessões, formada pelo acréscimo e pelo decréscimo, duplicações de oitavas, são, obviamente, significativas. Adotaremos o termo *textura-espço* (ou simplesmente *espço*) para nos referirmos a este aspecto [...] da textura (Berry, 1987: 196)^{xcii}.

O termo *liquidação* será utilizado em nosso trabalho de duas maneiras. A primeira, refere-se tradicionalmente a um procedimento temático-motívico que, de acordo com Schoenberg (2008 [1967]: 59), consiste em "eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos básicos residuais, que pouco possuem em comum com o motivo básico". Quando o processo de *recessão* textural for mais amplo e envolver a *textura-espço*, bem como a eliminação gradual de densidade, atividade rítmica e registro, até um elemento básico, seja ele qual for, utilizaremos o termo *liquidação textural*.

³³ “Para observarmos a função estrutural em música, em relação a linhas de mudanças na intensidade, consideramos, em geral, três possibilidades: a do aumento de intensidade (para o qual usamos o termo *progressão*), a da diminuição da intensidade (para o qual usamos o termo *recessão*), e as sucessões de eventos que não envolvem mudanças nos níveis de intensidade (*estase*, de *estático*)” (BERRY, 1987: 7). Ao longo do livro, Berry expande o conceito à harmonia, à textura (desenvolvimento da complexidade textural) e ao ritmo.

Capítulo 3:

Análise musical do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*

O primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, se constitui como uma Forma Sonata. Como o título da sinfonia informa, a tonalidade principal do movimento é Ré menor. Por questões que iremos discutir adiante, o trecho entre os compassos 1-26 sugere uma Introdução lenta; a Exposição temática se inicia no compasso 27, ponto em que a tonalidade principal se consolida, estendendo-se até a cadência autêntica perfeita (CAP) no compasso 362. O trecho entre os compassos 362-369 compreende a transição da Exposição ao Desenvolvimento. O Desenvolvimento se estende do compasso 369 ao 641, sendo que o trecho entre os compassos 604-641 é considerado, em nossa análise, como a transição entre o Desenvolvimento e a Recapitulação. A Recapitulação temática, por sua vez, principia-se no compasso 642 e se prolonga até a CAP no compasso 856, ponto em que, por elisão, une-se a transição da Recapitulação à Coda. Esta última se efetiva no compasso 862 e conclui no compasso 874.

A obra suscita um discernimento sobre a função formal das estruturas temáticas e uma busca de respostas para certos procedimentos não usuais, sobre os quais discorreremos detidamente no decorrer deste capítulo. É justamente nestes pontos que, em nosso entender, floresce a arte em Mahler, que como ressalta Stravinsky (1996: 64), utiliza-se da Forma Sonata como um molde através do qual sua liberdade criadora se manifesta.

A orquestração é formada por quatro flautas, das quais duas se alternam com *piccolos*; quatro oboés, dos quais um se alterna com corne inglês; três clarinetes em Sib, dos quais um se alterna com clarone; duas requintas em Mib; quatro fagotes, dos quais um se alterna com contrafagote; oito trompas; quatro trompetes em Fá que se alternam com trompetes em Sib; quatro trombones; tuba; dois conjuntos de três tímpanos cada; dois *glockenspiels*; tamborim e pandeiro; tam-tam; triângulo, prato suspenso; dois pares de pratos a dois; caixa clara; bumbo; duas harpas; seção das cordas (a mais numerosa possível)³⁴.

³⁴ A contralto solista interpreta o quarto movimento intitulado "*O Mensch! Gib Acht!*". Já o coro infantil e o coro feminino integram o quinto movimento. Alguns instrumentos citados no capítulo 1 não são utilizados no

Visto que as edições das Sinfonias de Mahler não costumam apresentar números de compasso, para facilitar o acompanhamento de nossa análise, apresentamos uma correlação entre as marcações de ensaio e os números de compasso (Tab. 3.1):

Marcação de ensaio	Comp.	Marcação de ensaio	Comp.	Marcação de ensaio	Comp.	Marcação de ensaio	Comp.	Marcação de ensaio	Comp.
1	14	17	209	33	424	49	582	65	771
2	27	18	225	34	440	50	594	66	777
3	38	19	239	35	455	51	604	67	786
4	49	20	247	36	463	52	614	68	792
5	65	21	256	37	472	53	624	69	803
6	77	22	266	38	482	54	631	70	815
7	91	23	273	39	492	55	642	71	823
8	99	24	289	40	506	56	657	72	831
9	110	25	302	41	514	57	670	73	845
10	118	26	315	42	522	58	683	74	856
11	132	27	331	43	530	59	690	75	862
12	148	28	351	44	538	60	699	76	870
13	164	29	369	45	545	61	718		
14	171	30	380	46	553	62	736		
15	185	31	398	47	563	63	753		
16	194	32	410	48	573	64	761		

Tab. 3.1: Correlação entre casas de ensaio e números de compassos. *Sinfonia n. 3*, de Mahler, I.

3.1 O processo formal na Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*³⁵

O tema de abertura da *Sinfonia n.3*, de Mahler, é um dos mais marcantes da peça, por se constituir de uma monodia - ou textura monofônica - executada por oito trompas, e dinâmica fortíssima e acentuada que se estende do compasso 1 ao 5. No compasso 6, a melodia prossegue nas trompas, mas a textura se altera para uma homofonia com

primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, como por exemplo, os sinos tubulares, que são somados à orquestra no quinto movimento.

³⁵ O resumo expandido deste subcapítulo foi publicado sob o título "O processo do devir formal e as funções formais da Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler", no 38o Festival Internacional de Música Belkiss Spenziari Carneiro de Mendonça (PENTEADO, 2013).

[illegible]

Fig. 3.1: “Tema de abertura” da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, I, comp. 1-26.

No processo formal, quando este trecho se encerra no compasso 26, notamos que essa passagem projeta a função formal de uma *Introdução lenta*. Assim como Caplin (1998: 205) ressalta, percebemos que o plano harmônico começa com a harmonia na tônica (i) prolongada por uma condução cromática até o compasso 14, ponto da afirmação da dominante (V), por sua vez prolongada até o compasso 23, local em que os planos harmônico, melódico e textural se desvanecem. Na figura 3.2, o gráfico localizado abaixo da redução para dois pianos, tem a finalidade de demonstrar o direcionamento harmônico do tema de abertura da *Sinfonia n. 3*, de Mahler.

Seu senso de solenidade é notado por expressões tais como forte-decيدido (*Kräftig. Entschieden*); tempo moderado, que se torna gradualmente mais lento a partir do *Molto riten.*, no compasso 14; gestos de fanfarra, ressaltados pela orquestração em que predomina a sonoridade dos instrumentos de metal e de percussão; texturas homofônicas em *tutti*, como a das oito trompas que abrem a sinfonia (cf. Fig. 3.1).

The image displays a musical score for the first movement of Mahler's Symphony No. 3, measures 1 through 23. The score is written for two pianos (Piano 1 and Piano 2) and includes a functional harmonic diagram at the bottom. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4. The score features various dynamic markings: *ff* (fortissimo) at measures 14 and 20, *f* (forte) at measure 23, *p* (piano) at measure 12, *pp* (pianissimo) at measure 15, and *ppp* (pianississimo) at measure 20. The functional harmonic diagram at the bottom shows the progression of chords, with a 'V' (dominant) marked at measure 14 and another 'V' at measure 23. The diagram also includes a 'i' (tonic) at measure 1 and a 'V' at measure 23, indicating the functional harmonic structure of the introduction.

Fig. 3.2: Direcionamento funcional tonal da Introdução. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 1-23.

Ainda que os aspectos elencados sugerem a função formal de Introdução lenta, nesta audição baseada no “modelo” de Forma Sonata apresentado no capítulo precedente, o trecho entre os compassos 1-26 somente será confirmado como tal se o desenrolar dos eventos constituintes do novo material temático-motívico, que se estende do compasso 27 ao 131, o confirmarem como Tema Primário (TP) ou Conjunto Temático Primário, CTP. Caso contrário, apesar de apresentar as características de Introdução lenta, sua real função formal será a de Exposição do Tema Primário.

Uma compreensão do próximo trecho (cf. Fig. 3.3) pode ser facilitada por sua divisão em quatro segmentos (comp. 27-57, 57-83, 83-99, 99-131, ou seja, da casa de ensaio 2 ao final da casa de ensaio 10).

2 Segmento 1
Schwer und dumpf.
27

30

35

3

Symphony No. 3 (I)

Continua...

4 *Symphony No. 3 (I)*

Symphony No. 3 (I) 5

132

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Hr.

Tr.

Tromb.

Tromb.

Viol.

Viola

Violoncello

Kontrabaß

Bewegt.

Tema 1

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Hr.

Tr.

Tromb.

Tromb.

Viol.

Viola

Violoncello

Kontrabaß

132

65

Rehearsal

Tema 1

Tema 2

Flute

Oboe

Clarinet

Bassoon

Trumpet

Trombone

Tuba

Snare Drum

Cymbal

Timpani

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin

Viola

Cello

Double Bass

Conductor

6 Symphony No. 3 (I)

Symphony No. 3 (I) 7

7. **7. Fächer**

1. **1. Fächer**

2. **2. Fächer**

3. **3. Fächer**

4. **4. Fächer**

5. **5. Fächer**

6. **6. Fächer**

7. **7. Fächer**

8. **8. Fächer**

9. **9. Fächer**

10. **10. Fächer**

11. **11. Fächer**

12. **12. Fächer**

13. **13. Fächer**

14. **14. Fächer**

15. **15. Fächer**

16. **16. Fächer**

17. **17. Fächer**

18. **18. Fächer**

19. **19. Fächer**

20. **20. Fächer**

21. **21. Fächer**

22. **22. Fächer**

23. **23. Fächer**

24. **24. Fächer**

25. **25. Fächer**

26. **26. Fächer**

27. **27. Fächer**

28. **28. Fächer**

29. **29. Fächer**

30. **30. Fächer**

31. **31. Fächer**

32. **32. Fächer**

33. **33. Fächer**

34. **34. Fächer**

35. **35. Fächer**

36. **36. Fächer**

37. **37. Fächer**

38. **38. Fächer**

39. **39. Fächer**

40. **40. Fächer**

41. **41. Fächer**

42. **42. Fächer**

43. **43. Fächer**

44. **44. Fächer**

45. **45. Fächer**

46. **46. Fächer**

47. **47. Fächer**

48. **48. Fächer**

49. **49. Fächer**

50. **50. Fächer**

51. **51. Fächer**

52. **52. Fächer**

53. **53. Fächer**

54. **54. Fächer**

55. **55. Fächer**

56. **56. Fächer**

57. **57. Fächer**

58. **58. Fächer**

59. **59. Fächer**

60. **60. Fächer**

61. **61. Fächer**

62. **62. Fächer**

63. **63. Fächer**

64. **64. Fächer**

65. **65. Fächer**

66. **66. Fächer**

67. **67. Fächer**

68. **68. Fächer**

69. **69. Fächer**

70. **70. Fächer**

71. **71. Fächer**

72. **72. Fächer**

73. **73. Fächer**

74. **74. Fächer**

75. **75. Fächer**

76. **76. Fächer**

77. **77. Fächer**

78. **78. Fächer**

79. **79. Fächer**

80. **80. Fächer**

81. **81. Fächer**

82. **82. Fächer**

83. **83. Fächer**

84. **84. Fächer**

85. **85. Fächer**

86. **86. Fächer**

87. **87. Fächer**

88. **88. Fächer**

89. **89. Fächer**

90. **90. Fächer**

91. **91. Fächer**

92. **92. Fächer**

93. **93. Fächer**

94. **94. Fächer**

95. **95. Fächer**

96. **96. Fächer**

97. **97. Fächer**

98. **98. Fächer**

99. **99. Fächer**

100. **100. Fächer**

101. **101. Fächer**

102. **102. Fächer**

103. **103. Fächer**

104. **104. Fächer**

105. **105. Fächer**

106. **106. Fächer**

107. **107. Fächer**

108. **108. Fächer**

109. **109. Fächer**

110. **110. Fächer**

111. **111. Fächer**

112. **112. Fächer**

113. **113. Fächer**

114. **114. Fächer**

115. **115. Fächer**

116. **116. Fächer**

117. **117. Fächer**

118. **118. Fächer**

119. **119. Fächer**

120. **120. Fächer**

121. **121. Fächer**

122. **122. Fächer**

123. **123. Fächer**

124. **124. Fächer**

125. **125. Fächer**

126. **126. Fächer**

127. **127. Fächer**

128. **128. Fächer**

129. **129. Fächer**

130. **130. Fächer**

131. **131. Fächer**

132. **132. Fächer**

133. **133. Fächer**

134. **134. Fächer**

135. **135. Fächer**

136. **136. Fächer**

137. **137. Fächer**

138. **138. Fächer**

139. **139. Fächer**

140. **140. Fächer**

141. **141. Fächer**

142. **142. Fächer**

143. **143. Fächer**

144. **144. Fächer**

145. **145. Fächer**

146. **146. Fächer**

147. **147. Fächer**

148. **148. Fächer**

149. **149. Fächer**

150. **150. Fächer**

151. **151. Fächer**

152. **152. Fächer**

153. **153. Fächer**

154. **154. Fächer**

155. **155. Fächer**

156. **156. Fächer**

157. **157. Fächer**

158. **158. Fächer**

159. **159. Fächer**

160. **160. Fächer**

161. **161. Fächer**

162. **162. Fächer**

163. **163. Fächer**

164. **164. Fächer**

165. **165. Fächer**

166. **166. Fächer**

167. **167. Fächer**

168. **168. Fächer**

169. **169. Fächer**

170. **170. Fächer**

171. **171. Fächer**

172. **172. Fächer**

173. **173. Fächer**

174. **174. Fächer**

175. **175. Fächer**

176. **176. Fächer**

177. **177. Fächer**

178. **178. Fächer**

179. **179. Fächer**

180. **180. Fächer**

181. **181. Fächer**

182. **182. Fächer**

183. **183. Fächer**

184. **184. Fächer**

185. **185. Fächer**

186. **186. Fächer**

187. **187. Fächer**

188. **188. Fächer**

189. **189. Fächer**

190. **190. Fächer**

191. **191. Fächer**

192. **192. Fächer**

193. **193. Fächer**

194. **194. Fächer**

195. **195. Fächer**

196. **196. Fächer**

197. **197. Fächer**

198. **198. Fächer**

199. **199. Fächer**

200. **200. Fächer**

201. **201. Fächer**

202. **202. Fächer**

203. **203. Fächer**

204. **204. Fächer**

205. **205. Fächer**

206. **206. Fächer**

207. **207. Fächer**

208. **208. Fächer**

209. **209. Fächer**

210. **210. Fächer**

211. **211. Fächer**

212. **212. Fächer**

213. **213. Fächer**

214. **214. Fächer**

215. **215. Fächer</**

Continua..

Symphony No. 3 (I)

Fig. 3.3: Textura em camadas do trecho entre os comp. 27-131. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

O complexo textural do primeiro segmento (comp. 27-57, Fig. 3.3) se constitui por *camadas*, alicerçadas em cinco elementos motivicos independentes, apresentados na figura 3.4.

Sobre a *Sinfonia n. 3*, Hurwitz (2004: 33) nos diz que "o primeiro movimento é essencialmente uma batalha (sic.) entre duas marchas bem diferentes, uma lenta e ominosa, a outra animada e alegre". No compasso 27, a expressão "pesado e enfadonho" (*Schwer und dumpf*.) sugere o tempo lento. Já a atmosfera "ominosa" é ressaltada pelos motivos "c" e "d", este último, um movimento melódico ascendente, constituído por uma tríade menor com sétima maior, caracteristicamente orquestrado para trompetes. Um aspecto marcial é conferido ao trecho, principalmente pelas características rítmicas dos motivos "a", "b" e "e", que acabam por enfatizar os tempos um e três da métrica quaternária.

Fig. 3.4: Apresentação, no primeiro segmento (comp. 27-57), dos cinco elementos motivicos que constituem as camadas texturais do trecho entre os comp. 27 e 131. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

A partir do compasso 32, a viola inicia mais uma camada textural, constituída por semibreves em trêmulos. Esta camada desempenha, em nossa análise, o papel do suporte harmônico. Pela figura 3.4, podemos observar que Mahler constrói o trecho entre os compassos 27 e 57 pela sobreposição de camadas texturais constituídas pelos motivos apresentados na figura 3.4, juntamente com a camada de suporte harmônico executada pelas violas.

O segundo segmento (comp. 57-83, Fig. 3.3) presta continuidade à textura em camadas. A camada que provê o suporte harmônico é conferida às violas nos compassos 56 e 57 e transferida para os primeiros violinos nos compassos 58 e 59, até que, no compasso 60, ganha densidade quando os segundos violinos e as violas se juntam aos primeiros violinos (Fig. 3.3). Nota-se também um novo material temático, realizado pelas trompas e apresentado na figura 3.5, em som real, o qual iremos denominar "tema 1".

Fig. 3.5: Denominaremos “tema 1” o novo tema que surge nas trompas. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 57-79.

Pela figura 3.3, percebemos que, no trecho entre os compassos 57-83, predominam as camadas texturais do suporte harmônico (notas sem destaque) e do "tema 1" (retângulos); e no compasso 64 nota-se o acréscimo de uma nova camada textural, constituída por uma expansão do motivo "e" (retângulos pontilhados). No compasso 77, ponto em que o "tema 1" se conclui, a textura entra em processo de recessão. O retorno do motivo "d" (retângulos tracejados), nos trompetes (comp. 76-88) e nas trompas, clarinetes e fagotes (comp. 80-83), juntamente com uma escala cromática descendente nas violas e violoncelos (comp. 80-83), funciona como o elemento conectivo ao terceiro segmento.

Este terceiro segmento (comp. 83-99, casa de ensaio 8) é caracterizado pela entrada do "tema 2", executado pelos trompetes e apresentado, em som real, na figura 3.6. Destacamos a incorporação do motivo "d" em sua estrutura temática, a partir do qual é gerado um novo motivo, a que denominaremos "f", constituído por um gesto melódico ascendente, seguido de um *glissando* descendente. Ainda que no "tema 2" o motivo "d" deixe de se constituir por uma tríade menor ascendente e passe a se constituir por uma tríade aumentada ascendente, nossa percepção não deixa de relacioná-los, já que possuem perfis melódico e rítmico assemelhados.

Fig. 3.6: O "tema 2" que surge nos trompetes, incorpora em sua estrutura o motivo "d" e gera o motivo "f".
Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 83-99.

Na figura 3.3, percebemos que, na textura do trecho entre os compassos 83 e 99, as camadas do "tema 2" (retângulos) e do suporte harmônico (notas sem destaque) predominam. A partir do compasso 90, tanto a melodia iniciada pela trompa, um pequeno fragmento do "tema 1" (retângulos tracejados), quanto o motivo "f" (retângulos pontilhados), assumem uma relação de contraponto ao "tema 2", não constituindo, portanto, camadas texturais independentes, mas uma textura polifônica.

No quarto segmento (comp. 99-131, do início da casa de ensaio 8 ao final da 10, Fig. 3.3), percebe-se o retorno do "tema 1", nas trompas (retângulos), justaposto à camada do suporte harmônico (notas sem destaque). No compasso 109, o motivo "d" é realizado como uma camada textural independente (retângulo pontilhado), mas, no compasso 111, assume papel contrapontístico e, assim, torna-se interdependente a camada do "tema 1" (retângulo tracejado). Pela recessão dinâmica, a camada de suporte harmônico desvanece nos compassos 112 e 113. Uma melodia cromática descendente, já notada nos compassos 108 e 109, nos conduz do compasso 116 ao repouso harmônico no compasso 118, ponto em que todas as camadas se fundem. Sobre esta camada única, Mahler ainda interpola, entre os compassos 118-124, uma melodia em saltos ascendentes e descendentes de quintas justas.

De maneira semelhante ao procedimento realizado no compasso 19, o plano harmônico, melódico e textural se dissolve entre os compassos 124 ao 126, por recessão, restando apenas o plano rítmico. A ligação deste trecho ao novo material motivico-temático iniciado no compasso 132 é feita pelo bumbo, nos compassos 126-131.

Ao se fechar o compassos 131, nossa compreensão retrospectiva nos leva a concluir que a função formal deste trecho, iniciado no compasso 27, é a de Exposição do Conjunto Temático Primário (CTP), já que sua totalidade se dá pela interação dos seis elementos motivicos "a", "b", "c", "d", "e" e "f", assim como do "tema 1" e do "tema 2", além de trazer uma camada de suporte harmônico. Quem confere a unidade e coesão ao trecho caracterizado por um fragmentado plano motivico temático e textura em camadas é o plano harmônico, constituído por uma progressão harmônica centrada em Ré menor, a tonalidade principal, prolongada por uma condução de vozes altamente cromática (Gráfico A, Fig. 3.7).

Com a confirmação da função formal de Exposição do CTP, elemento este que confere forte caráter emocional à peça (marcha lenta), é também confirmada a função formal do

trecho anterior (comp. 1-26) como sendo uma Introdução lenta. Por essa razão, o tema do trecho entre os compassos 1-26 é denominado "tema de abertura" em nossa análise.

Fig. 3.7: Gráfico das vozes condutoras do trecho entre os comp. 27-118. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Pelo gráfico A da figura 3.7 percebemos que a progressão harmônica básica i-V-i é prolongada por uma elaborada condução cromática. Também podemos entender porque nos referimos ao compasso 118 como ponto de repouso harmônico e não como ponto cadencial. Se observarmos os dois gráficos (A e B), iremos perceber que a resolução da dominante na tônica se dá sobre o compasso 77, e é amenizada por um prolongamento cromático (ver gráfico B) que obscurece a sensação de conclusão gerada por uma cadência autêntica perfeita (CAP). Tanto o segmento 3 quanto o 4 são, portanto, prolongamentos da harmonia da tônica, e em nenhum momento uma dominante é afirmada entre os compassos 77-117. Desta maneira, o compasso 118 soa como ponto de repouso, mas não como uma CAP; ou seja, a gramática desses acordes é suplantada por seu significado no contexto harmônico da obra musical.

Segundo o “modelo” de Forma Sonata (Hepokosky e Darcy, 2006), espera-se que o novo material motivico-temático, compreendido entre os compassos 132-163 (casas de ensaio 11 e 12), desempenhe a função formal de transição. A textura deste novo material, iniciado no compasso 132, é homofônica-homorrítmica e se mostra mais tradicional, se comparada à textura em camadas do trecho precedente. No compasso 136, o “tema 4”³⁶, apresentado pelos oboés, é acrescentado à essa textura homofônica, que se torna, então, uma melodia acompanhada. Este material temático é transferido para o violino solo a partir do compasso 139, mas o tipo de textura permanece inalterado. No compasso 148, nota-se um súbito corte na textura, e os clarinetes, por meio do motivo “h” (cf. Fig. 3.17), nos conecta ao compasso 150 (Fig. 3.8).

The image displays a musical score for Symphony No. 3 (I), measures 135 to 149. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. Measures 135-138 show a homophonic texture with a melody in the oboes (labeled 'Tema 4'). Measures 139-147 show the melody transferred to the violin solo (labeled 'Tema 4'). Measure 148 shows a sudden change in texture, with the clarinet playing a motif 'h'. Measure 149 shows the continuation of the texture.

Symphony No. 3 (I) 13

Continua...

³⁶ Optamos por apresentar o "tema 4" e "tema 5" antes do "tema 3" porque este último está intimamente ligado ao conjunto temático primário (CTP) e representa uma síntese dos "temas 1 e 2". Nossa opção também se justifica por antever a ordem pelo qual estes materiais serão reapresentados na Recapitulação.

14 Symphony No. 3 (I)

15 Symphony No. 3 (I)

Fig. 3.8: Trecho entre os compasso 132-163. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Pela figura 3.8, também podemos observar que o compasso 150 (2 compassos após a casa de ensaio 12) traz um importante ponto de apoio harmônico³⁷, além do início de um processo de recessão textural. Nele, o "tema 5", constituído pela reiteração cíclica da escala de Réb maior, se inicia nos violoncelos (figura 3.9).

Fig. 3.9: "Tema 5", tal qual apresentado pelos violoncelos. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 150-154.

Não negamos que, ao se fechar no compasso 163, o trecho que se iniciou no compasso 132 apresenta caráter temático mais substancial e homogêneo, além de texturas mais tradicionais, se comparado ao CTP (comp. 27-131). Em uma Forma Sonata clássica, a transição costuma apresentar material mais fragmentado do que as zonas temáticas. No entanto, não podemos negar que ele cria a expectativa do novo. Temos assim, o surgimento de um paradoxo, já que, mesmo em meio a uma sólida superfície temática e de texturas típicas de zonas temáticas, se projetam as características de uma transição.

Este paradoxo se resolve quando entendemos que tais atributos - a fragmentação do material e a expectativa do novo - são gerados pelos elementos rítmicos, de andamento e harmônicos. Em seu quadro sobre as funções formais que constituem a Exposição de uma Forma Sonata, Hepokosky e Darcy (2006: 17) ressaltam que, ainda que a modulação não seja quesito obrigatório, as transições se caracterizam por uma série de "módulos em ganho de energia". Na passagem em questão identificamos alguns elementos com tal característica e os descrevemos a seguir.

No compasso 132 (Fig. 3.8), a atmosfera de marcha lenta e ominosa é completamente dissipada com a entrada da textura homofônica nas flautas, e associada aos trêmulos, nos violinos e violas, que conferem leveza e agilidade ao novo material que se inicia.

Além disso, a partir do compasso 27, nossa sensação real de pulso se transfere do nível métrico das semínimas para o das mínimas, característica mantida até o compasso 135. Com a

³⁷ Devido a certas condições que serão abordadas adiante, também não podemos nos referir a este como uma CAP.

entrada do "tema 4" no compasso 136, a percepção da pulsação se transfere novamente para o nível métrico das semínimas e, assim, este novo "módulo" iniciado no compasso 136 se constitui como o segundo ponto relevante em ganho de energia. A figura 3.10 tem como objetivo demonstrar que, embora a fórmula de compasso escrita (FCE) permaneça inalterada, quando nossa sensação real do pulso (SRP) se transfere do nível métrico das mínimas para as semínimas, temos a impressão de que o andamento se tornou duas vezes mais rápido.

Fig. 3.10: Comparação entre a fórmula de compasso escrita (FCE) e nossa sensação real do pulso (SRP) - entre os comp. 27-135 no nível métrico de mínimas, a partir do comp. 136 no nível métrico de semínimas - o que se constitui um importante ponto de ganho de energia, típico das transições, segundo Hepokosky e Darcy (2006). Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

No compasso 150, a entrada do "tema 5" constitui o terceiro elemento identificado com ganho de energia, tanto pelas suas características rítmicas (até aqui, o único tema caracterizado por divisões em semicolcheias) e dinâmicas (no trecho entre os compassos 132-163, o único tema atacado em dinâmica *ff*)³⁸.

Além de se caracterizar por três elementos geradores de energia, este trecho também é instável harmonicamente e modulante. O gráfico A de vozes condutoras da figura 3.11, demonstra haver uma tonicização em Réb maior, no compasso 136. Podemos observar também que o processo de modulação se dá por meio de notas comuns (destacado com ligaduras pontilhadas). O compasso 140 se destaca pelo retorno do centro em Ré maior, também pelo processo de notas comuns. Uma breve progressão I-V-I em Ré maior ocorre entre os compassos 140-147, no compasso 148, o centro se consolida definitivamente em Réb, estabelecendo uma modulação. A estrutura fundamental do trecho, gráfico B, tem como objetivo demonstrar sua instabilidade harmônica.

³⁸ Dinâmica esta que gradualmente cai para dinâmica *p*, devido ao processo de recessão textural.

Fig. 3.11: Gráficos das vozes condutoras do trecho entre os compassos 132-163. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

É por se projetar como transição que o trecho compreendido entre os compassos 132-163 cria fortemente a expectativa de um material motivico-temático novo, contrastante ao ambiente de marcha ominosa ao qual Mahler constrói seu CTP.

Ao se referir às características do perfil melódico do "tema 5", que nos remete a movimentos circulares que nos impulsionam adiante, Becker (1921: 127 apud Hansen, 2012: 269) nos diz que "[...] o ímpeto parece nos conduzir adiante, circulando, quando o movimento, mais uma vez, corre em direção a uma parada [...]"^{xciii}. Após criar a expectativa de um material subsequente, contrastante ao CTP, Mahler nos surpreende com o súbito retorno dos materiais motivicos do CTP no compasso 164, inclusive pela atmosfera lenta e pesada (*Langsam. Schwer.*) sugerida através das indicações de expressão. E é justamente neste ponto que o processo formal, de acordo com Schmalfeldt (2011), no primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, começa a se mostrar evidente, uma vez que a real função formal do trecho entre os compassos 132-163 permanecerá em aberto, até que a conclusão do excerto iniciado no compasso 164 se finalize no compasso 224 e nos forneça evidências suficientes para chegarmos a alguma conclusão.

O meio pelo qual o trecho entre os compassos 132-163 poderá se confirmar firmemente como transição reside na questão do retorno do material do CTP demonstrar que a Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, a constitui como *monotemática*. Este termo é utilizado quando a região secundária de uma Exposição de Forma Sonata utiliza o tema principal, ou um material motivico do grupo temático principal o uma variação destes.

Rosen (2002: 9-10) levanta a questão crucial, quando apresenta a Exposição monotemática: "[...] a seção inicial na tônica, que apresenta o tema principal, é relativamente curta. O movimento na dominante é realizado por uma longa seção com considerável desenvolvimento motivico; o tema principal, ou uma variante dele, aparece na dominante [...]". Assim, como não há contraste de ordem temática, ele é transferido ao plano harmônico. Levando em conta o período histórico em que Mahler se insere, em que as relações harmônicas são expandidas para além dos limites I-V e i-III, a Exposição do primeiro movimento de sua *Sinfonia n. 3* somente será considerada por nossa análise como monotemática se a tônica estabelecida no trecho que se inicia no compasso 164 for qualquer outra nota que não Ré.

Este trecho que se inicia no compasso 164, também tem sua textura constituída por camadas. Nossa sensação real de pulso é transferida do nível métrico das semínimas para o das mínimas, confirmado pelas fórmulas de compasso, escritas em 3/2 e 2/2. Pela figura 3.13, notamos o retorno da camada do suporte harmônico a partir do compasso 166, desta vez estabelecida pelos clarinetes, clarones, fagotes e contrafagotes.

O elemento mais marcante deste compasso 166 é o estabelecimento de uma novo elemento temático executado por um trombone solo. Por sua qualidade de timbre, este material, apresentado na figura 3.12 e identificado em nossa análise como "tema 3", configura-se, ao lado do tema de abertura, como um dos elementos temáticos mais marcantes da *Sinfonia n.3*, de Mahler. Hurwitz (2004: 36) chega a se referir a ele como "o mais longo e impressionante solo de trombone escrito em uma sinfonia". Ele também compartilha características motivicas tanto do "tema 1" quanto do "tema 2" (cf. figuras 3.5 e 3.6), constituindo-se, assim, como a síntese daqueles dois.

Fig. 3.12: “Tema 3”. Sua característica tímbrica - solo de trombone - o configura como um dos mais marcantes da *Sinfonia n. 3*, de Mahler (I, comp. 166-209).

Assim, na figura 3.13, podemos observar que, do compasso 164-193, a textura se constitui exclusivamente pelo uso dos motivos "a", "b", da camada de suporte harmônico (notas sem destaque), e do "tema 3". No compasso 194, ponto marcado pela súbita mudança de dinâmica, começamos a caminhar ao ponto culminante do trecho, atingido no compasso 202, com a afirmação do acorde de Ré maior. A partir daí, o movimento se direciona ao ponto cadencial no compasso 209. A textura deste trecho (comp. 194-209), é formada por duas camadas principais, a de suporte harmônico e a do "tema 3". No compasso 198, uma linha de baixo se une a camada de suporte harmônico e, por iniciar uma relação de interdependência a esta, não se constitui como uma camada textural a parte.

A finalização do "tema 3" ocorre no ponto cadencial do compasso 209. Neste compasso, se destaca também o retorno do motivo "d" (trompetes, comp. 208-212;

trombones, comp. 212-214) e o início do processo de recessão textural. No compasso 221 violoncelos e contrabaixos funcionam como ligação ao material que se inicia no compasso 225.

The image displays two pages of a musical score for Symphony No. 3 (I). The left page covers measures 145 to 165, and the right page covers measures 170 to 175. The score is written for a full orchestra, including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianississimo). There are also section markers labeled 'Tema 3' and 'Bossa di Leggend.'.

16 Symphony No. 3 (I)

15 Symphony No. 3 (I)

Continua...

[illegible]

[illegible]

[205]

[210]

17 Wieder zurückkehrend.

17 Wieder zurückkehrend.

Tema 3

Trinitas Klavier liest.

A nach G, B hoch nach C

The image displays a musical score for Mahler's Symphony No. 3, I, specifically the section between measures 164 and 224. The score is presented in two pages. The left page covers measures 164 to 215, and the right page covers measures 216 to 224. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, strings, and percussion. It also includes vocal parts for a soprano, alto, tenor, and bass. The music is in German and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The title 'Symphony No. 3 (I)' is visible on the right side of the right page.

Fig. 3.13: textura do trecho entre os comp. 164-224. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Na figura 3.14, apresentamos o plano harmônico do trecho entre os compassos 164-224. Neste gráfico de vozes condutoras, podemos perceber que o centro tonal se estabelece em Ré menor. Dos compassos 164 a 176, a tônica Ré menor (i) é prolongada por meio de uma condução cromática, que atinge a região da dominante Lá (V) no compasso 177. Neste ponto, o símbolo 5! indica a formação de uma sonoridade vertical pela sobreposição do intervalo de quinta justa, Lá e Mi, sem a presença da terça Dó#, afirmada apenas no compasso 192.

O trecho que compreende os compassos 177-193, prolonga a dominante. A partir do compasso 194, a harmonia retorna à tônica, porém, sobre um pedal de dominante, que perdura até o primeiro tempo do compasso 202. Na segunda metade do compasso 202, a afirmação da tônica Ré maior (I), coincide com o ponto culminante do "tema 3". O prolongamento do compasso 202 ao 207 se dá sob o campo harmônico de Ré maior e somente com a afirmação do cadencial seis-quatro de Ré menor, na segunda metade do compasso 207, é que retornamos

ao domínio da tônica menor. A cadência no compasso 209 se configura, pela primeira vez, como autêntica perfeita (CAP).

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 164-175) shows a sequence of chords with labels 'c. 164', 'c. 167', 'c. 169', 'c. 171', 'c. 172', and 'c. 175'. The second system (measures 177-192) shows a sequence of chords with labels 'c. 177 (5!)', 'c. 185', 'c. 188', and 'c. 192 (3!)'. The third system (measures 194-202) shows a sequence of chords with labels 'c. 194', 'c. 198', 'c. 199', 'c. 200', 'c. 201', and 'c. 202'. The fourth system (measures 205-224) shows a sequence of chords with labels 'c. 205', 'c. 206', 'c. 207', 'c. 208', 'c. 209', 'c. 218', and 'c. 220-224'. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings like 'Pedal de dominante' and 'N. C.'.

Fig. 3.14: gráficos das vozes condutoras do trecho entre os compassos 132-163. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Quanto a sua função formal, nossa análise considera este trecho como conjunto temático primário, CTP'. Ainda que o "tema 3" seja um elemento marcante, seu fator "novidade" está associado ao campo do timbre, uma vez que, tematicamente, percebemos que

ele se constitui como uma síntese dos "temas 1 e 2". CTP e CTP' compartilham os motivos "a", "b" e "d", a camada de suporte harmônico, a textura em camadas, os meios expressivos, o centro tonal e possuem prolongamentos semelhantes.

O CTP' centrado em Ré menor elimina a possibilidade da Exposição desta Forma Sonata se constituir como monotemática, uma vez que o contraste harmônico se constitui como o pilar deste tipo de construção. Entramos assim em um impasse no processo formal, já que a aparente transição entre os compassos 132-164, que criava fortemente a expectativa de uma material novo, contrastante ao CTP, parece não cumprir sua função formal projetada, permanecendo, *neste ponto do tempo*, indefinida. A figura 3.15, tem como objetivo ilustrar o processo formal, no *momento* em que *nossa escuta no tempo* alcança o compasso 224.

Comp. 1-26	Comp. 27-131	Comp. 132-163	Comp. 164-224
Introdução	CTP	Transição⇒?	CTP'

Fig. 3.15: A função formal do trecho entre os compassos 132-163 como transição só seria confirmada se o CTP' ocorresse sobre qualquer outro centro tonal diferente de Ré. Com a afirmação de CTP' em Ré menor, a função formal aparente do trecho anterior não é cumprida, surgindo, assim, um impasse no processo formal, uma vez que, no momento em que nossa audição atinge o compasso 224, ela permanece indefinida.

O mesmo material motivico temático dos compassos 132-163 retorna no compasso 225. Assim como em sua primeira recorrência, apresenta caráter temático mais substancial e homogêneo, e textura tradicional, se comparado ao CTP' (comp. 164-224), além de criar a expectativa do novo por seus elementos rítmicos, de andamento e harmônicos.

Pela figura 3.22, podemos perceber que seu primeiro "módulo em ganho de energia", compreendido entre os compassos 225-228, se caracteriza pela textura homofônica nas flautas, associadas a harpa, aos violinos e as violas, que conferem leveza e agilidade ao discurso musical e dissipam a atmosfera de marcha lenta do material precedente. No compasso 229, nossa sensação real de pulso se transfere para o nível métrico das semínimas, com a entrada do "tema 4", desta vez nos violoncelos e contrabaixos, iniciando-se, assim, o segundo "módulo em ganho de energia". No compasso 232, o "tema 4" se transfere ao oboé.

O movimento musical é interrompido pelo material dos compassos 237 e 238, o motivo "h" nos clarinetes. No compasso 239, o terceiro "módulo" se inicia com a entrada do "tema 5".

Na figura 3.16, observamos que o plano harmônico se caracteriza pela instabilidade. O gráfico das vozes condutoras demonstra o estabelecimento de um novo centro tonal pelo processo de notas comuns (destacado com ligaduras pontilhadas), em Réb maior, no compasso 229, e mantido até o compasso 236, quando, no compasso 237, o centro se estabelece em Dó maior.

Fig. 3.16: Gráficos das vozes condutoras do trecho entre os compassos 225-246. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

No trecho entre os compassos 132-163, a criação de expectativa de um elemento novo, contrastante ao CTP era interrompida pelo CTP'. Já no trecho entre os compassos 225-246, ele realmente nos conduz a um novo material motivico venturoso, diferente da marcha lenta e ominosa que caracterizava aqueles. A expectativa gerada parece se cumprir, e assim, reforçar, por hora, nossas suspeitas de que sua função formal é a de transição. Nosso pressuposto, no entanto, só poderá ser provado se o novo material que se estende entre os compassos 247-278 se confirmar como Tema Secundário (TS).

A textura deste novo trecho se constitui por camadas entre os compassos 247-252, sustentadas pelos motivos "g", "h" e "i", apresentados na figura 3.17. O motivo "g", deriva do "tema 5" pelo processo de liquidação (cf. Fig. 3.22, comp. 245-246), enquanto o motivo "i" forma a camada do suporte harmônico, além de gerar o "tema 6". No compasso 253, a entrada do "tema 6", nos clarinetes, estabelece uma relação de interdependência com a camada de suporte harmônico, alterando assim, a textura, que se torna melodia acompanhada (cf. Fig. 3.22).

Fig. 3.17: Motivos "g", "h", "i" e parte do "tema 6", que configuram a textura do trecho entre os compassos 247-272. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Na figura 3.22, podemos observar que, no compasso 255, o "tema 6" se transfere para as cordas, mas o movimento musical é subitamente interrompido pelo retorno da textura em camadas no compasso 258. Neste ponto, o motivo "h" é ressaltado ao primeiro plano musical. O material motivico observado nos primeiros violinos não se constitui como uma continuação do "tema 6", mas sim como motivo "i", da camada de suporte harmônico. No quarto tempo do compasso 259, o movimento musical, que fora interrompido no compasso 258, é retomado. O "tema 6" ressurgue nas cordas e a textura, novamente, se estabelece como melodia acompanhada.

O compasso 266 é demarcado por outro corte abrupto pela textura em camadas. No compasso 268, o movimento musical é reestabelecido com o retorno do "tema 6", assim como a textura de melodia acompanhada. A partir do quarto tempo do compasso 272, o "tema 7", derivado do tema de abertura, é apresentado nas trompas e respondido pelos primeiros violinos, a partir do quarto tempo do compasso 276 (cf. Fig. 3.22). Ele estabelece uma relação de interdependência com o suporte harmônico, mantendo, assim, a textura de melodia acompanhada e nos conecta ao material subsequente, que se inicia no quarto tempo do compasso 278, por meio de uma semicadência em Fá Maior (cf. Fig. 3.20).

Fig. 3.18: Apresentação do "tema 7". Comparado ao "tema de abertura", percebemos suas semelhanças intervalares e de perfil no movimento ascendente e descendente. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 1-6 e 273-278.

Na figura 3.19, tomamos o trecho entre os compassos 253-272 e retiramos os compassos 258-259 e 266-267, conectando os excertos em melodia acompanhada, com a finalidade de demonstrar que estes se constituem como um movimento musical contínuo, e assim, evidenciar que a entrada da textura em camadas funciona como uma interrupção do movimento musical. O quadro apresentado logo abaixo do exemplo frisa a alternância entre texturas que caracteriza a construção do trecho entre os compassos 247-278.

Comp. 247-252	Comp. 253-257	Comp. 258-259	Comp. 260-265	Comp. 266-267	Comp. 268-278
Textura em camadas	Textura homofônica	Textura em camadas	Textura homofônica	Textura em camadas	Textura homofônica

Fig. 3.19: Ao retirarmos os compassos 258-259 e 266-267, notamos que os trechos que se constituem pela textura em melodia acompanhada (comp. 253 ao 272) formam um movimento musical contínuo. O quadro frisa a alternância entre texturas que caracteriza a construção do trecho entre os compassos 247-278.

No plano harmônico, o trecho entre os compassos 247-278 se caracteriza pela instabilidade, em que duas regiões tentam se estabelecer como tônica: a região de Lá menor (v) e Fá maior (III). Essa ambivalência entre dois polos tonais, coincide com os abruptos cortes texturais observados no quadro da figura 3.19. Desta maneira, no gráfico de vozes condutoras da figura 3.20, percebemos que, entre os compassos 247-252, Lá menor se firma como importante ponto de apoio harmônico. O estabelecimento de Fá maior como centro tonal ocorre no compasso 254 e a progressão harmônica se direciona à semicadência do compasso 278. Nos compassos 258-259 e 266-267, pontos em que a textura em melodia acompanhada é interrompida subitamente pela textura em camadas, Lá menor intercepta a progressão harmônica em Fá maior, em uma tentativa de se estabelecer como a nova tônica.

Fig. 3.20: Gráficos das vozes condutoras do trecho entre os compassos 247-278. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Ao se iniciar no compasso 247, este trecho se insinua como Tema Secundário (TS). Mas ao longo do discurso, a fragmentação da textura e a instabilidade harmônica conferem a ele fortes características de transição, frustrando sua aparência inicial; assim, TS⇒Transição. Chegamos, agora, ao ponto fulcral do processo formal da Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler: se considerarmos o trecho entre os compassos 225-246 como transição, a função formal do trecho entre os compassos 247-278 permanecerá indefinida, já que este não se confirma como TS; se considerarmos o trecho entre os compassos 247-278 como transição, a função formal do trecho entre os compassos 225-246 é que permanecerá em aberto. Além disso, nenhuma das duas alternativas revela a real função formal do trecho entre os compassos 132-163, que permanece, até este ponto no tempo, em aberto. A tomada de uma decisão, terá de ser adiada mais uma vez. A figura 3.21, ilustra o processo formal no momento em que nossa escuta no tempo alcança o compasso 278.

Comp. 1-26	Comp. 27-131	Comp. 132-163	Comp. 164-224	Comp. 225-246	Comp. 247-278
Introdução	CTP	Transição⇒?	CTP'	Transição⇒?	TS⇒Transição⇒?

Fig. 3.21: O ponto fulcral do processo formal da Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler.

Se considerarmos o trecho entre os compassos 225-246 como transição, a função formal do trecho seguinte permanecerá indefinida; se consideramos o trecho entre os compassos 247-278 como transição, a função formal do trecho precedente é que permanecerá em aberto. Além disso, nenhuma das duas alternativas revela a real função formal do trecho entre os compassos 132-163.

22 Symphony No. 3 (I)

Continua...

245 with gradually veiled.

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Continua...

The image displays a musical score for Mahler's Symphony No. 3, I, measures 225-278. The score is divided into two systems. The first system (measures 225-275) features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Piccolo) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The second system (measures 275-278) features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Piccolo) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, f, ff). Key markings include 'Tema 6' and 'Tema 7'.

26 Symphony No. 3 (I)

Symphony No. 3 (I) 25

Fig. 3.22: Trecho entre os comp. 225-278. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

O trecho que se inicia no compasso 279 e se estende ao compasso 297 é uma típica marcha de fanfarra ou banda militar. Sobre este estilo musical, Schwandt (2007) ressalta que ele se constitui como uma "música com fortes ritmos repetitivos e um estilo simples normalmente utilizado nos movimentos de ordem militar e procissões". Mais adiante, prossegue dizendo que:

A música de marcha é essencialmente uma ornamentação de um fixo, regular e repetido ritmo de tambor. Traços estilísticos da marcha, que parecem estar presentes ao longo de sua história, incluem padrões rítmicos com acentos regulares, construídos em frases ou períodos; harmonias e texturas simples; e melodias despretensiosas, mas muitas vezes memoráveis. O estilo melódico geralmente triádico e a aparente preferência para as tonalidades maiores da maioria das músicas marcha, pode refletir em alguma medida as limitações técnicas dos instrumentos de sopro para a qual elas foram escritas, muitos dos quais eram confinados às notas da série harmônica até o século XIX [...]. Divisões métricas duplas e triplas eram comuns, e as fórmulas de compasso mais frequentes foram 2/4 e 6/8 (Schwandt, 2007).

Levando em consideração que "o primeiro movimento é essencialmente uma batalha entre duas marchas bem diferentes, uma lenta e ominosa, a outra animada e alegre" (Hurwitz, 2004: 33), é evidente que esta segunda marcha, contrastante a atmosfera do CTP, tem como ponto de partida o compasso 279 (cf. Fig. 3.30). Ela se estabelece em uma textura em melodia acompanhada, e seu plano temático se constitui pelo "tema 8", "em estilo triádico", segmentado na figura 3.23 em três partes. O primeiro segmento, se estende entre os compassos 279-284; o segundo, entre os compassos 285-288; e o terceiro, entre os compassos 289-297.

Na figura 3.24, podemos notar que, embora a fórmula de compasso escrita seja 2/2, a sensação real de pulso ocorre em 2/4, uma vez que o padrão rítmico predominante nos tímpanos, violoncelos e contrabaixos se faz pela intermitente alternância entre uma nota aguda e uma grave, enfatizando a acentuação forte-fraco, típicas das marchas de fanfarras e bandas militares.

Fig. 3.23: "tema 8", segmentado em três partes. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 279-297.

Fig. 3.24: Ainda que a fórmula de compassos escrita seja 2/2, a intermitente alternância entre uma nota aguda e uma grave pelos tímpanos, violoncelos e contrabaixo, enfatiza a acentuação forte-fraco em 2/4. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 279-282.

Pelo gráfico de vozes condutoras da figura 3.25, observa-se que, no plano harmônico, as longas conduções cromáticas que prolongavam as estruturas fundamentais foram deixadas de lado e a estrutura fundamental é aparente mesmo em gráfico de nível intermediário. A tonalidade estabelecida em Fá maior, prolongada por uma progressão do IV entre os compassos 285-288, é o centro que se espera em um Tema Secundário de uma sonata clássica cujo CTP está Ré menor (relação i-III). Nota-se que a estrutura fundamental I-IV-I, coincide com as três segmentações do "tema 8", na figura 3.23.

Fig. 3.25: Gráficos das vozes condutoras do trecho entre os compassos 279-297. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Com a estabilidade no plano textural, harmônico e a unidade temática, podemos concluir que a projeção de Tema Secundário (TS) se confirma quando o trecho supracitado se encerra no compasso 297. Ainda assim, o conflito processual dos eventos formais anteriores, apresentados na figura 3.21, permanecem em aberto e sua resolução, mais uma vez, terá de ser adiada. À medida que um novo elemento formal se inicia, a tensão³⁹ que caracteriza o devir do processo formal desta Exposição se intensifica, porque, ao mesmo tempo em que tentamos buscar respostas para os elementos formais do tempo presente, também tentamos encontrar neles as respostas para as questões que os eventos passados deixaram em aberto.

Um novo trecho se inicia no quarto tempo do compasso 298 e se estende ao compasso 314. Sua estrutura é uma recombinação dos segmentos texturais do trecho entre os compassos 247-278. Comparando a figura 3.22, com a figura 3.30, podemos observar que o segmento entre os compassos 298 ao 301 é semelhante, nos planos harmônico, textural e temático, aos compassos 262-265. Nos compassos 302-306, o movimento musical é interrompido pela

³⁹ Aquele tipo de tensão que Adorno já havia identificado em Beethoven e pelo qual "um *tema* ou ideia sofre mudanças [de sua função original] retendo, contudo, suas características originais" (Adorno apud Schmalfeldt, 2011: 3).

textura em camadas, que ressalta o motivo "h" e que tenta estabelecer Lá menor como centro tonal. O segmento que compreende os compassos 306-310 se assemelha aos compassos 253-257. No compasso 311 e 312, observamos o retorno da textura em camadas, com suas características motivicas e harmônicas habituais. Os compassos 313 e 314 são semelhantes aos compassos 260 e 261.

O retorno da marcha se dá no compasso 315, mais vigorosa se comparada ao trecho entre os compassos 279-297. A dinâmica forte, o timbre dos instrumentos de metais em evidência e a interação à textura pelos instrumentos de percussão nos remetem à sonoridade das fanfarras, característica esta recorrente nas sinfonias de Mahler.

Na figura 3.26, percebemos que, em seu plano temático, destaca-se o "tema 9", como um período. Sua frase antecedente compreende os compassos 315-318, sendo executada pelo primeiro trompete, primeiros e segundos violinos, e pelas flautas; em relação de contraponto a ela, as trompas realizam uma variação do "tema 7". Sua frase consequente, que se inicia no compasso 319 e se estende até a cabeça do compasso 323, é executada pelos segundos violinos, violas e primeiros violoncelos; em relação de contraponto a ela, o "tema 8", é realizado pelas flautas, oboés e clarinetes (cf. instrumentação na Fig. 3.30). No gráfico de vozes condutoras podemos observar que o centro tonal deste trecho é Fá maior, em que a frase antecedente do "tema 9" se estabelece sobre a tônica e se direciona à dominante, e a frase consequente se estabelece sobre a dominante e se direciona para a tônica.

Fig. 3.26: A frase antecedente e a frase consequente que configuram o "tema 9" como um período; as relações de contraponto a ele; e o seu plano harmônico, apresentado pelos gráficos de vozes condutoras A e B. Mahler, *Sinfonia n. 3, I*, comp. 315-323.

Novamente, a estabilidade harmônica, de textura e a homogeneidade temática conferem a este trecho fortes características temáticas, que se confirma como TS2 quando a cadência autêntica (CA), em Fá maior, é atingida na cabeça do compasso 323. Neste ponto do tempo, podemos esclarecer também a função formal do trecho entre compassos 298-314, que funciona como ponte entre TS1 e TS2. Mas os trechos anteriores, cujas reais funções formais não havia sido possível definir, ainda permanecem em aberto e, mais uma vez, terão que ser adiadas. A figura 3.27, tem como objetivo demonstrar o processo formal no momento em que nossa escuta no tempo atinge a CA no compasso 323.

Comp. 1-26	Comp. 27-131	Comp. 132-163	Comp. 164-224	Comp. 225-246	Comp. 247-278
Introdução	CTP	Transição⇒?	CTP'	Transição⇒?	TS⇒Transição⇒?
Comp. 279-297		Comp. 298-314		Comp. 315-323	
TS1		Ponte		TS2	

Fig. 3.27: O processo formal quando nossa escuta no tempo atinge a CA no compasso 323. À medida que um novo elemento formal se inicia, a tensão aumenta - uma vez que temos, ao mesmo tempo, que tentar buscar entender sua função no contexto formal e encontrar nele as respostas para os pontos anteriores que permanecem em aberto.

O "tema 10", que se inicia no compasso 323, funciona como uma ponte e nos conecta ao novo trecho que se inicia no compasso 331. Seu plano textural, assim como o do TS2, configura-se como melodia acompanhada que forma uma textura homofônica. No plano harmônico, a condução cromática notada no gráfico de vozes condutoras da figura 3.28 nos encaminha da região tonal de Fá maior para a região tonal de Ré maior.

The image shows a musical score for 'Tema 10' from Mahler's Symphony No. 3, I. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 325 and ends at measure 330. The second system starts at measure 327 and ends at measure 330. The key signature is one flat (F major). The first system is labeled 'Tema 10' and 'Fá maior'. The second system is labeled 'Ré maior' and 'Pedal de dominante'.

Fig. 3.28: O "tema 10", funciona como uma ponte entre TS2 e o novo material que se inicia no comp. 331. A condução cromática nos encaminha da região tonal de Fá maior para a de Ré maior. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 323-331.

O trecho que se inicia no compasso 331 se estabelece na região tonal de Ré maior sobre um pedal de dominante, criando, assim, uma forte sonoridade cadencial. No modelo ideal de Forma Sonata, de acordo com Hepokosky e Darcy (2006), ele se projeta como Tema de Fechamento (TF), já que são fortes as expectativas de uma resolução para a tensão de natureza harmônica, gerada pelo pedal de dominante. Pelo gráfico de vozes condutoras da figura 3.29, podemos observar que a harmonia não se caracteriza por longas conduções cromáticas e que ela se estabelece no I (Ré maior) dos compassos 331-335, no V (Lá Maior) dos compassos 336-340 e no iii (Fá# menor) dos compassos 341-346, estando todos estes trechos sobre um pedal de dominante. Entre os compassos 347-350, nota-se a progressão IV - V - IV - V - I, mas que não pode ser chamada de CAP por dois motivos: ela não se constitui como ponto de repouso cadencial, além de ocorrer sobre o pedal dominante.

A harmonia retorna à tônica Ré maior no compasso 351 e perdura até o compasso 357. Ainda que o pedal de dominante não seja mais notado nos baixos, a sensação de suspensão harmônica permanece, uma vez que ele foi transferido para uma região aguda nos instrumentos de sopro (cf. flautas, oboés e clarinetes na figura 3.30). Neste ponto, temos o

retorno do "tema 10", que, anteriormente, havia servido de ponte entre o TS2 ao trecho atual. Ele é realizado por toda a seção das cordas, pelas trompas 3-4 e 7-8, por três fagotes e pelo contrafagote. Em contraponto ao "tema 10", o trompete realiza uma melodia ascendente, conduzindo-nos à dominante, Lá Maior, no compasso 359, resolvida na CAP em Ré maior, no compasso 362.

The image displays a musical score for Mahler's Symphony No. 3, I, measures 331-362. The score is in D major and 3/4 time. It features a vocal conductor's plan and graphic for the string section. The plan includes measures 331-336, 339-345, 346-350, 352-355, and 357-360. The graphic shows the string section's accompaniment, including a dominant pedal point in measure 331, a 'Tema 10' section in measure 346, and a 'Contraponto ao tema 10' section in measure 352. The score is written for a vocal conductor and a string section.

Fig. 3.29: Plano temático e gráfico de vozes condutoras do trecho entre os compassos 331-362. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

<

Continua...

293

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839.

[illegible]

325

Tema 8

320

1. Viol. 1
2. Viol. 2
Viola
Violoncello
Kontrabaß

Tema 10

1. Viol. 1
2. Viol. 2
Viola
Violoncello
Kontrabaß

Tema 9, consequente

Tema 10

1. Viol. 1
2. Viol. 2
Viola
Violoncello
Kontrabaß

34 Symphony No. 3 (I)

315

Tema 8

295

1. Viol. 1
2. Viol. 2
Viola
Violoncello
Kontrabaß

Tema 9, antecedente

Tema 7

290

1. Viol. 1
2. Viol. 2
Viola
Violoncello
Kontrabaß

Tema 9, antecedente

Tema 9, consequente

33

34 Symphony No. 3 (I)

Continua...

[illegible]

Continua...

38 Symphony No. 3 (I)

Continua...

355

Pedal de dominante

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

1005

1010

1015

1020

1025

1030

1035

1040

1045

1050

1055

1060

1065

1070

1075

1080

1085

1090

1095

1100

1105

1110

1115

1120

1125

1130

1135

1140

1145

1150

1155

1160

1165

1170

1175

1180

1185

1190

1195

1200

1205

1210

1215

1220

1225

1230

1235

1240

1245

1250

1255

1260

1265

1270

1275

1280

1285

1290

1295

1300

1305

1310

1315

1320

1325

1330

1335

1340

1345

1350

1355

1360

1365

1370

1375

1380

1385

1390

1395

1400

1405

1410

1415

1420

1425

1430

1435

1440

1445

1450

1455

1460

1465

1470

1475

1480

1485

1490

1495

1500

1505

1510

1515

1520

1525

1530

1535

1540

1545

1550

1555

1560

1565

1570

1575

1580

1585

1590

1595

1600

1605

1610

1615

1620

1625

1630

1635

1640

1645

1650

1655

1660

1665

1670

1675

1680

1685

1690

1695

1700

1705

1710

1715

1720

1725

1730

1735

1740

1745

1750

1755

1760

1765

1770

1775

1780

1785

1790

1795

1800

1805

1810

1815

1820

1825

1830

1835

1840

1845

1850

1855

1860

1865

1870

1875

1880

1885

1890

1895

1900

1905

1910

1915

1920

1925

1930

1935

1940

1945

1950

1955

1960

1965

1970

1975

1980

1985

1990

1995

2000

2005

2010

2015

2020

2025

2030

2035

2040

2045

2050

2055

2060

2065

2070

2075

2080

2085

2090

2095

2100

2105

2110

2115

2120

2125

2130

2135

2140

2145

2150

2155

2160

2165

2170

2175

2180

2185

2190

2195

2200

2205

2210

2215

2220

2225

2230

2235

2240

2245

2250

2255

2260

2265

2270

2275

2280

2285

2290

2295

2300

2305

2310

2315

2320

2325

2330

2335

2340

2345

2350

2355

2360

2365

2370

2375

2380

2385

2390

2395

2400

2405

2410

2415

2420

2425

2430

2435

2440

2445

2450

2455

2460

2465

2470

2475

2480

2485

2490

2495

2500

2505

2510

2515

2520

2525

2530

2535

2540

2545

2550

2555

2560

2565

2570

2575

2580

2585

2590

2595

2600

2605

2610

2615

2620

2625

2630

2635

2640

2645

2650

2655

2660

2665

2670

2675

2680

2685

2690

269

Fig. 3.30: Trecho entre os comp. 279-362. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

3.1.1 Resignificação da Exposição

A cadência autentica perfeita do compasso 362 é considerada, por nossa análise, como a mais forte de toda a seção da Exposição, porque ela resolve a tensão gerada por 32 compassos de pedal de dominante, assim como demarca o final da seção da Exposição, elidindo com a transição de sete compassos, que nos conecta ao Desenvolvimento. Uma importante questão surge: de acordo com o “modelo” de Forma Sonata (cf. Capítulo 2 do presente trabalho), se a tonalidade principal do movimento é Ré menor (i), a CAP esperada no compasso 362 deveria ocorrer sobre a tonalidade de Fá maior (III) ou Lá menor (v). No entanto somos surpreendidos por uma CAP em Ré Maior, o que revela que a Exposição temática não modula⁴⁰. Existe, desta maneira, uma razão para que Mahler tenha optado por cadenciar a Exposição do primeiro movimento de sua *Sinfonia n. 3* na tonalidade da tônica, ainda que maior?

A resposta para este questionamento se configura como basilar ao nosso ponto de vista do processo formal. Observando a figura 3.27, fica evidente que a Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, não se encaixa no “modelo” de Forma Sonata. Somente com a CAP em Ré maior, observada no compasso 362, podemos entender que as funções formais da Exposição são, na realidade, as de uma *sentença* (cf. Capítulo 2 do presente trabalho).

Quando analisamos o trecho entre os compassos 132-163, ressaltamos que ele projetava-se como transição, devido aos seus elementos rítmicos, de andamento e harmônicos. Mas também não negamos seu forte caráter temático, e assim, entendemos que esta característica se sobressai àquelas, constituindo-se como o CTP2 (transição⇒CTP2). Mesmo em meio à instabilidade harmônica e aos constantes módulos em ganho de energia, optamos por esta nomenclatura, porque CTP e CTP2 se unem, tornando-se a *ideia básica* da sentença (CTP+CTP2⇒ideia básica).

⁴⁰ Para Kostka e Payne (2000: 300-302) só podemos nos referir a modulação nos casos em que efetivamente houve uma mudança da nota tônica. Quando por questões de facilidade de leitura o compositor opta por substituir a tonalidade de Dó# pela de Réb, por exemplo, chamamos tal caso de *tonalidades enarmônicas equivalentes*; quando uma tonalidade maior compartilha a mesma nota tônica com uma tonalidade menor, nos referimos a tal caso como *tonalidades paralelas* ou mesmo *mistura de modos*.

A pergunta que surge neste momento é, se CTP+CTP2 se unem, por que eles não se tornaram um grande CTP? A resposta para este questionamento também nos ajuda a entender porque fomos surpreendidos pela súbita entrada de CTP' no compasso 164. De acordo com Caplin (1998: 37), para que uma sentença se constitua como tal, a ideia básica deve ser imediatamente repetida. O trecho entre os compassos 225-246, que apresentam mesmo material motivico temático do trecho entre os compassos 132-163, se torna CTP2' (transição⇒CTP2'). Por sua vez, CTP' e CTP2' se congregam, tornando-se a *repetição da ideia básica* da sentença (CTP'+CTP2'⇒repetição da ideia básica).

No plano harmônico, ao observar a figura 3.31, percebemos que, assim como ressalta Caplin (1998: 37) "o estabelecimento inicial da ideia básica enfatiza a harmonia da tônica [...] começa[ndo] diretamente na tônica, a qual prevalece literalmente sobre a ideia em sua totalidade". Na mesma figura, também podemos notar que o trecho entre os compassos 27-246, constitui-se, então, como a *frase de apresentação* da sentença.

O processo formal do trecho entre os compassos 247-278 que, ao se iniciar, insinuava-se como TS, mas que, em seu desenrolar projetava as características de uma transição, realmente se confirma como TS⇒transição. Ele, também, demarca o início da *frase de continuação* e sua união ao TS1 (comp. 279-297), à ponte (comp. 298-314), ao TS2 (comp. 315-323) e à próxima ponte (comp. 323-330), estabelece a *função de continuação* (transição+TS1+ponte+TS2+ponte⇒continuação).

Podemos entender, também, porque o trecho iniciado no compasso 247 se insinuava como TS e somente em seu percurso é que a função de transição se tornava evidente. "A função de continuação desestabiliza a prevalecente estrutura frasal, o contexto rítmico e harmônico (definido na frase de apresentação) e se caracteriza por uma quebra das unidades estruturais (fragmentação), um acréscimo na atividade rítmica-harmônica" (Caplin, 1998: 40). Além disso, com os dados levantados por nossa análise, pudemos demonstrar que, comparada a ideia básica, a função cadencial apresenta uma "aceleração na proporção de mudanças harmônicas e incremento na atividade rítmica de superfície" (Caplin, 1998: 41).

Finalmente, o trecho que se iniciava no compasso 331, criando forte sonoridade cadencial por se estabelecer sobre um pedal de dominante, no "modelo" de Forma Sonata, cumpriria a função formal de tema de fechamento (TF); mas, quando entendemos que esta

Exposição se constitui pelas funções formais da sentença, o TF se torna a *função cadencial* da frase de continuação (TF⇒cadencial). Fica claro, também, porque a CAP no compasso 362 ocorre sobre o acorde de Ré maior: "a função cadencial confere a sensação de encerramento ao tema e é caracterizada pela confirmação tonal" (Caplin, 1998: 40).

Na figura 3.31, apresentamos, através de um gráfico de vozes condutoras, a redução da Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, à sua estrutura de nível intermediária mais próxima da fundamental, para demonstrar como a ela pode ser entendida como uma sentença.

Fig. 3.31: Gráficos das vozes condutoras. A estrutura intermediária mais próxima a fundamental, da seção da Exposição, e as funções formais da sentença. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 1-362.

A figura 3.32, resume o devir do processo formal da Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, caracterizado pelo acréscimo de tensão, quando o discernimento das funções formais dos trechos entre os compassos 132-163, 225-246, 247-278 têm que ser adiadas, até o momento em que, na CAP do compasso 362, o processo formal do trecho se consuma, revelando que a Exposição desta Forma Sonata, na realidade se constitui como uma sentença.

Exposição de Forma Sonata, de acordo com "modelo" comum															⇒	Sentença
Compassos:
1-26	Projeta-se como:
Introdução Lenta
Compassos:
27-131	Confirma-se como?
Não	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Ideia Básica	Apresentação
	Projeta-se como:
CTP	Confirma-se como?
Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
132-163	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
164-224	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
225-246	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
247-278	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
279-297	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
298-314	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
315-323	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
324-330	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
Compassos:
331-362	Projeta-se como:
Introdução Lenta
Compassos:
363-423	Confirma-se como?
Não	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Repetição da Ideia Básica	Continuação
	Projeta-se como:
CTP	Confirma-se como?
Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
424-494	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
495-565	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
566-636	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
637-707	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
708-778	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
779-849	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
850-920	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
921-991	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
Compassos:
992-1062	Projeta-se como:
Introdução Lenta
Compassos:
1063-1123	Confirma-se como?
Não	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Função de continuação	Cadencial
	Projeta-se como:
CTP	Confirma-se como?
Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
1124-1194	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
1195-1265	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
1266-1336	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
1337-1407	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
1408-1478	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
1479-1549	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
1550-1620	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		
	Compassos:
1621-1691	Projeta-se como:
Transição	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim		

Fig. 3.32: o dever do processo formal da Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler.

3.2 A seção do Desenvolvimento

Alguns dos principais teóricos da Forma Sonata não preveem funções formais para o interior da seção do Desenvolvimento. Em obras de referência no estudo da forma, como Berry (1966), Charles Rosen (1988) e Caplin (1998):

A seção que segue a Exposição [Desenvolvimento] é, frequentemente, uma livre manipulação das ideias apresentadas anteriormente (Berry, 1966: 189).

É nesta parte da Forma Sonata [Desenvolvimento] que as mais distantes e mais rápidas modulações são encontradas e a técnica de desenvolvimento é a fragmentação dos temas da Exposição e a reformulação destes fragmentos em novas combinações e sequências (Rosen, 1988: 2).

O material melódico-motívico de um Desenvolvimento normalmente deriva da Exposição. Este material frequentemente é sujeito a significativa variação, transformação e recombinação (Caplin, 1998: 139).

Notadamente, as teorias mais recentes de Caplin (1998), Hepokosky e Darcy (2006) ressaltam que o material temático-motívico do Desenvolvimento pode até seguir uma ordem de apresentação semelhante à da Exposição, sendo tais ocorrências consideradas como casos específicos em determinadas obras, ou mesmo uma característica comum no conjunto de obras Haydn.

Haydn [...] geralmente restringia seus desenvolvimentos aos padrões de motivo e acompanhamento da Exposição. Além disso, algumas vezes ele apresenta novamente o material da Exposição no Desenvolvimento em uma ordem similar à seção anterior (Caplin, 1998: 139).

Em termos de suas estratégias retóricas, os Desenvolvimentos podem ser, ou não, completamente ou parcialmente rotacionais (ou seja, guiados em longa medida pelo ordenado padrão temático estabelecido na Exposição) (Hepokosky e Darcy, 2006: 19).

Sem uma ordem pré-estabelecida, ou funções formais, a seção do Desenvolvimento não provê "pontos de referência e previsibilidade" (Schmalfeldt, 2011: 6) e, desta maneira, possui menos questões a serem discutidos no processo formal. Para não fugir do objetivo maior deste trabalho, que é a análise do devir do processo formal, assim como aspectos relevantes que alinham esta peça de Mahler a certos procedimentos não comuns ao repertório

tonal, e que, mais tarde, se identificariam como procedimentos comuns a certas práticas da música pós-tonal das primeiras décadas do século XX, evitaremos uma análise puramente descritiva desta seção, focando dois trechos relevantes: compassos 362-422 (porque nossa análise considera que o trecho entre os compassos 362-422 como pertencente ao Desenvolvimento) e o direcionamento musical através da textura, na transição entre a seção do Desenvolvimento à Recapitulação, que compreende os compassos 604-641.

3.2.1 O trecho entre os compassos 362-422

"De repente, no auge e aparente ponto final de Ré maior, há uma mudança abrupta para Sib maior: o motivo da 'oposição' [...] se inflama em uma força que irrompe sem transição" (Becker, 1921: 132 apud Hansen, 2012: 274). Neste excerto, Becker se refere ao súbito ataque de um acorde de Sib maior que caracteriza a segunda metade do compasso 362. Em dinâmica *ff*, ele é realizado pela orquestra em quase sua totalidade (cf. instrumentação completa do primeiro movimento, pág. 60): 4 flautas, sendo uma *piccolo*, 4 oboés, 3 clarinetes em Sib, 3 fagotes, 1 contrafagote, 8 trompas, 1 trompete em Fá, 4 trombones, 1 tuba, primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos (cf. Fig. 3.39).

A textura observada nos oboés, clarinetes, primeiros e segundos violinos, nos compassos 360-361 (cf. Fig. 3.30), é homofônica-homorrítmica, uma vez que os acordes gerados são, na realidade, a justaposição de linhas melódicas ascendentes que, individualmente, têm como objetivo auferir uma das três notas que compõem o acorde de Ré maior, no compasso 362. Já as alturas discretas do acorde de Si bemol, atacado na segunda metade do compasso 362, não têm como meta a criação de linhas melódicas individuais, mas sim, produzir uma sonoridade orquestral compacta, uma massa sonora caracterizada pela "mistura dos elementos contribuintes em que a particularidade timbrística está submersa em um som mais geral, como um todo" (Erickson, 1975: 165) (cf. Fig. 3.39).

Na figura 3.39, podemos observar ainda que, no compasso 363, gestos melódicos ascendentes são sobrepostos à massa sonora. Pela figura 3.33, percebemos que o gesto do trompete, rememora o motivo "c", enquanto o gesto verificado nos primeiros violinos e clarinete em Mi, recordam o motivo "e". O retorno do motivo "e", se constitui como um

importante evento textural, iniciando um movimento melódico descendente, a partir do compasso 364, cujas linhas individuais tem como objetivo alcançar as notas o acorde de Dó# diminuto, no compasso 369, alterando a textura em massa para homofônica (cf. Fig. 3.39).

The figure contains four musical staves. The top-left staff is labeled 'Gesto trompete comp. 363-365' and shows a melodic line in G major with a descending eighth-note pattern. The top-right staff is labeled 'Motivo "c"' and shows a similar descending eighth-note pattern. The bottom-left staff is labeled 'Gesto violinos e clarinetes comp. 363-365' and shows a dense, rapid sixteenth-note passage. The bottom-right staff is labeled 'Motivo "e"' and shows a descending eighth-note pattern in a lower register.

Fig. 3.33: Gestos dos trompetes, violinos e clarinetes (comp. 363-365), comparados aos motivos "c" e "e".
Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Ainda que Becker ressalte que o trecho que se estende entre os compassos 362 e 368 se constitua como uma "nova força que irrompe sem transição", em nosso ponto de vista, ela é a transição que nos conecta da CAP em Ré maior, no compasso 362, ao novo material que se inicia no compasso 369. Ao examinarmos o gráfico de vozes condutoras da figura 3.34, identificamos que o contraste harmônico se dá pela relação de "empréstimo modal" I - bVI (Ré maior - Sib maior)⁴¹. O ataque do acorde de Sib maior também serve para que nossa percepção seja conduzida novamente a região tonal de Ré menor. No compasso 368, o preparador de dominante Nap6 (acorde de Mib maior, em primeira inversão) nos conecta ao novo trecho que se inicia no compasso 369.

⁴¹ "O termo mistura de modos [ou empréstimo modal] se refere ao uso de alturas de um modo (modo, aqui, se refere a maior e menor) em uma passagem em que se predomina um outro modo. Geralmente, a mistura envolve colorir uma passagem em que se predomina as alturas do modo maior com notas de seu paralelo menor" (Kostka, 2000: 355).

"O mais frequente exemplo encontrado de mistura de modos envolve acordes que empregam b6 [inclusive o bVI]. O 'b6' se refere aqui a sexta nota da escala maior, rebaixada um semitom (Kostka, 2000: 356).

"O bVI é algumas vezes utilizado como efeito dramático..." (Kostka, 2000: 359).

Fig. 3.34: Gráfico de vozes condutoras do trecho entre os compassos 331-362. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

O novo material, atacado no compasso 369, inicia um impasse em nossa audição no tempo. Entrecorre os compassos 369-410, a repetição quase literal do "segmento 2" (comp. 58-82), e do "segmento e 3" (comp. 83-98) do CTP1. Desta maneira, durante o tempo em que estes 41 compassos perduram, não podemos afirmar que este trecho pertence à seção formal do Desenvolvimento, tampouco à Exposição.

Na figura 3.35, comparamos o "tema 1" (comp. 58-79) com sua recorrência, no trecho entre os compassos 369-390. Se nos determos ao gráfico de vozes condutoras apresentado na figura 3.37, notaremos que o plano harmônico também é semelhante ao observado anteriormente no "segmento 2" (cp. Fig. 3.37 com Fig. 3.7). Ainda que o direcionamento tonal tenha como objetivo a tônica Ré menor (i), no compasso 387 não podemos falar em cadência, já que ele não é imediatamente precedido por sua dominante, o acorde de Lá maior; a chegada na nota tônica Ré, na linha de baixo, é protelada para o compasso 394; assim como a suspensão gerada pelo motivo "d", observada nos trombones (entre os compassos 392-397) e resolvida de maneira inesperada no compasso 398, impede a sensação de repouso de uma cadência autêntica.

Já na figura 3.36, comparamos um trecho do "tema 2" (comp. 83-94), com sua recorrência, um segmento entre os compassos 398-409. Ao observamos o gráfico de vozes condutoras da figura 3.37, podemos perceber que o movimento musical é igual ao do segmento 3, contemplado anteriormente (cp. Fig. 3.37 com Fig. 3.7). No entanto, o acorde de Si maior, que no compasso 95 se configurava como um acorde cuja função era preencher o prolongamento da harmonia da tônica Ré menor, no compasso 410, ele se torna um importante ponto de apoio harmônico.

Fig. 3.35: Comparação entre o "tema 1", no trecho entre os compassos 58-79 e sua recorrência no trecho entre os compassos 369-390. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Fig. 3.36: Comparação entre o "tema 2", no trecho entre os compassos 83-94 e sua recorrência no trecho entre os compassos 398-409. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Fig. 3.37: Gráfico das vozes condutoras do trecho entre os compassos 369-410. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

O material motivico-temático que identificamos como semelhante ao “segmento 3” do CTP1, da ideia básica, é estendido sobre o campo harmônico de Si maior, entre os compassos 410-422. Como na Exposição, “segmentos 2 e 3” se constituíam como uma unidade temática, aqui não podemos separá-los como elementos independentes. Desta maneira, somente no

momento em que o acorde de Si maior é afirmado (no compasso 410) como ponto de apoio harmônico, é que podemos identificar a primeira modulação e, assim, confirmar nossas suspeitas de que estamos realmente na seção do Desenvolvimento.

Comp. 362-368	Compasso 369 em diante...
Transição da Exposição ao Desenvolvimento	Desenvolvimento

Fig. 3.38: O quadro apresentado na figura acima, somente pode ser confirmado quando o acorde de Si maior é afirmado como ponto de apoio harmônico no compasso 410, iniciando a sequência de modulações que irão caracterizar o Desenvolvimento. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

362

40 Symphony No. 3 (I)

Continua...

365

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

Continua...

395

396

44 Symphony No. 3 (I)

[illegible]

Symphony No. 3 (I) 44

Continua..

400

31

401

32

402

33

403

34

404

35

405

36

406

37

407

38

408

39

409

40

410

41

411

42

412

43

413

44

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899</

Fig. 3.39: Trecho entre os comp. 362-412. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

3.2.2 Direcionamento musical através da textura na transição do Desenvolvimento à Recapitulação⁴²

Uma tendência das décadas anteriores a 1990⁴³, na análise da música de Mahler, era a de que as "extravagâncias" contidas em suas partituras eram apenas reflexos de condições emocionais que conduziam ao impulso criativo, muitas delas dependentes de suportes extramusicais (Kennedy, 1988: 106-107). Entretanto, o fato dos programas originais de suas quatro primeiras sinfonias terem sido retirados das edições finais figura entre os que comprovam que sua música independe de suportes extramusicais. E pesquisas atuais têm indicado procedimentos composicionais de Mahler que se alinham à música pós-tonal:

Passado mais de um século da exploração das alturas num ambiente harmônico que costumamos classificar, de maneira geral, como pós-tonal, podemos identificar na obra de Claude Debussy (1862-1918) e Gustav Mahler referências estilísticas e processos composicionais a partir dos quais tais aspectos compositivos se desenvolveram e se enredaram (Molina, 2011: 74).

Um exemplo da afirmação supra-exposta é a transição entre o Desenvolvimento e a Recapitulação, compreendida entre os compassos 604-641. Nela, a sensação de suspensão da tonalidade se deve ao fato de que o direcionamento musical é conduzido, sobretudo, pelo timbre e pela textura. Na tentativa de descrever esta passagem, o filósofo e literato Jorge de

⁴² Este subcapítulo foi publicado em formato de artigo no III Etam 2013 sob o título "Direcionamento musical através da textura na transição do Desenvolvimento à Reexposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler" (Penteado; Moreira, 2013).

⁴³ Sustentamos nosso argumento pela seguinte afirmação de Kaplan (1996: 213): "Uma geração inteira se passou desde o florescimento inicial do interesse na música de Mahler, entre músicos e ouvintes sérios. Naquele momento, a obra sinfônica de Mahler - um corpo de trabalho que era exclusiva e artisticamente preservado por uma pequena comunidade de devotos e advogados - tomou firmemente o seu lugar no repertório orquestral. Um exemplo da questão é a *Sexta Sinfonia*, que esperou surpreendentes 43 anos até sua estreia americana, e ainda mais tempo para a sua primeira gravação, mas que por volta de 1992, aproximadamente 45 anos mais tarde [da *première* americana], recebeu mais de três dezenas de gravações comerciais, não menos do que oito delas, por orquestras americanas.

A música de Mahler foi também adotada por um número crescente de estudiosos musicais; enquanto esta aceitação tem sido, inevitavelmente, um pouco mais lenta, o paralelo entre as duas tendências é inconfundível. Uma geração anterior de escritores sobre a música de Mahler - Diether, Cooke e Cardus, por exemplo, para citar três figuras centrais do "movimento Mahler" dos 1950 e 1960 - pareciam considerar suas missões, em grande parte, pela advocacia; eles podem ser considerados, talvez, como os homólogos literários aos anteriores defensores como Walter, Klemperer e Mitropoulos. O mundo musical deve a esses defensores uma dívida incalculável de gratidão; é justo dizer, no entanto, que tais esforços agora não são mais necessários. A literatura recente sugere, tanto na sua quantidade, quanto no seu conteúdo, que nos movemos para além dessa fase de defesa, a um ponto em que as sinfonias de Mahler começaram a ser objeto de legítimo exame analítico".

Almeida definiu-a como um "turbilhão literal, onde [...] os temas tentam surgir e são tragados pelo tumulto..." (Almeida, 2010). Este "turbilhão" se refere à textura em duas camadas, caracterizada pela inter-relação entre uma monodia formada por fragmentos temáticos, apresentada nos metais, e uma massa sonora, nas cordas (Fig. 3.40), assim como de suas breves interações com madeiras e percussão.

Consideramos que uma compreensão desse amálgama (comp. 605-638) seja mais efetiva se iniciada pela análise da massa sonora na seção das cordas, seu elemento mais homogêneo (Fig. 3.40), "[...] por sua completa extensão [do contrabaixo ao violino], com apenas algumas pequenas variações em seus diferentes registros" (Adler, 2004: 7). Na passagem em questão, uma ampliação do "tema 5", essa homogeneidade por identidade timbrística é reforçada pelo uso de dobramentos de alturas⁴⁴. Movendo-se através de uma escala de Ré b maior, a passagem traz dobramentos tanto em uníssono (entre violoncelo e viola; violino I e II), como em oitavas, entre os dois grupos citados. No entanto, essa sonoridade compacta é alterada constantemente por interações - dessa camada em massa sonora e da camada monódica - com instrumentos de percussão, e eventualmente madeiras, que ora se relacionam à homogeneidade das cordas, ora à camada monódica de fragmentos temáticos, o que provoca grande adensamento na textura-espço⁴⁵ (Fig. 3.40). A dinâmica em fortíssimo também desempenha papel relevante à densidade e ao efeito textural como um todo.

⁴⁴ Nesse sentido, Berry (1987: 195) observa que "[...] quando o dobramento é por oitavas, [...] há o mais alto nível de interdependência".

⁴⁵ Textura-espço compreende a extensão vertical entre os elementos texturais, considerados: as duplicações, o timbre e a densidade, "[...] sua evolução em progressões e recessões, formadas por acréscimo e decréscimo [...]" (Berry 1987: 195-196).

The musical score for Mahler's *Sinfonia n. 3*, I, measures 611-620, illustrates the transition from the Development to the Recapitulation. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation shows a complex interplay of textures. The monodic layer in the brass is highlighted by solid rectangles, while the dense sound mass in the strings is highlighted by dashed rectangles. Percussion and woodwinds interact with both the sound mass and the monodic layer, as indicated by the dashed and solid rectangles. The score is divided into measures 611-620, with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The tempo is marked 'Tempo 1' and 'Tempo 2'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 3.40: Camada monódica de fragmentos temáticos nos metais e massa sonora nas cordas. Percussão e madeiras interagem, alterando a densidade e o timbre, uma vez que ora dialogam com a massa sonora (destacada por retângulos tracejados), ora com a camada monódica (retângulos contínuos). Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, trecho da transição do Desenvolvimento à Recapitulação, comp. 611-620.

Ainda em relação à figura 3.40, tomando-se por base que uma massa sonora "pode ser criada pela extrema atividade [rítmica] de um grupo..." (Kostka, 2012: 233), observamos que a figuração em semicolcheias confere grande atividade rítmica à passagem, própria deste tipo de massa sonora, sendo ressaltada pelo andamento rápido - *sempre no mesmo tempo, marchando* (*Immer dasselbe Tempo, Marsch*), em torno de 120 a 130 semínimas por minuto, dependendo do intérprete - e por expressões que acompanham o movimento musical, tais como: *todas as cordas com terrível violência* (*Alle Streicher mit furchtbarer Gewalt*, comp. 603) e *tempestuosamente para frente* (*Vorwärts stürmen*, comp. 608).

O contorno melódico ascendente-descendente, presente na massa sonora, é também característica determinante à coloração de sua sonoridade⁴⁶ (Berry, 1987: 199). Na Fig. 3.41, este contorno é explícito no gráfico A das vozes condutoras, entre os comp. 605-624 (o trecho que compreende os comp. 625-638 diz respeito à recessão textural que caracteriza o final da ocorrência da massa sonora e será discutido mais adiante). O âmbito do movimento ascendente-descendente compreende, inicialmente, o espaço de 15J (Fig. 3.41, graf. A, comp. 606-607, extensão Lá-Lá), fechando-se gradualmente a uma 11J (Fig. 3.41, graf. A, comp. 622-624, Lá-Ré) e, assim, afetando a coloratura da massa sonora. O gráfico B demonstra mais claramente a recessão no perfil ascendente-descendente do trecho.

Esta massa sonora reitera ciclicamente a escala de Réb maior e esta centricidade estática contribui para uma sensação de suspensão no movimento de direcionamento tonal. O gráfico de vozes condutoras A, da figura 3.41, também demonstra que o movimento escalar tem como pontos culminantes as notas da tríade homônima. Ainda que o movimento escalar seja elaborado contrapontisticamente (indicadas com N.N., bordadura), o gráfico B reforça que tais elaborações constituem prolongamentos de uma estrutura marcada pela estagnação harmônica. Assim, sua estrutura fundamental, no gráfico C, é a própria tríade de Réb maior.

Essa breve suspensão do movimento tonal não indica ausência de tonalidade, mas um trecho "que nem pode ser classificado como tonal, nem como completamente atonal" (Tymoczko, 2011: 3). Ao negar a consistência harmônica na massa sonora pela ausência de progressões harmônicas, Mahler influencia diretamente nossa sensação tonal, transferindo o parâmetro musical condutor da tonalidade à textura, trazendo-a ao primeiro plano musical.

⁴⁶ "[...] A coloração é realizada pela curva ascendente-descendente" (Berry, 1987: 199).

The image displays a musical score for Mahler's Symphony No. 3, I, measures 605-638. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The vocal parts are marked with 'S1', 'S2', 'S3', and 'S4' respectively. The piano part is marked with 'P'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A small inset labeled 'C' shows a piano accompaniment detail. The score is divided into sections A, B, and C. Section A covers measures 605-615, Section B covers measures 615-638, and Section C is a detail of the piano accompaniment.

Fig. 3.41: Gráficos das vozes condutoras da camada da massa sonora. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 605-638.

Na Fig. 3.42, o pedal em Réb, executado pelo primeiro tímpano, com eventuais dobramentos do contrabaixo (que ora executa a nota pedal, ora o movimento escalar da massa sonora), ressalta a centricidade estática e reforça a atividade rítmica, pelo trilo do tímpano e o trêmulo do contrabaixo, além de ampliar a densidade, sendo esta última também alterada pelas eventuais entradas das madeiras (cf. Fig. 3.40).

The image displays a musical score for two instruments: Timpano I and Contrabaixo (Double Bass). The score is divided into two systems. The first system, spanning measures 605 to 624, shows the Timpano I playing a sustained bass pedal (Réb) with a forte (ff) dynamic. The Contrabaixo plays a tremolo pattern, also marked ff. The second system, spanning measures 625 to 624, shows the Timpano I playing a trill pattern, marked p-ff. The Contrabaixo continues with a tremolo pattern, marked p-ff and sf. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature.

Fig. 3.42: Pedal em Réb executado pelos tímpanos, com eventuais dobramentos ao contrabaixo. Juntos, contribuem para a centricidade estática, assim como reforçam a atividade rítmica e a densidade da massa sonora. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 605-624.

A segunda camada textural da transição do Desenvolvimento à Reexposição, executada pelos instrumentos de metal (cf. Fig. 3.40), é formada por fragmentos e variações dos temas e motivos apresentados na Exposição. Diferentemente da camada da massa sonora, o movimento musical da segunda camada textural é direcionado por uma progressão harmônica tonal centrada em Si b menor, texturalmente constituída por uma monodia. Seu direcionamento implícito é demonstrado pelo gráfico das vozes condutoras (prolongamento de superfície, *foreground*), no Fig. 3.43.

Fig. 3.43: Gráfico das vozes condutoras da camada monódica dos fragmentos temáticos: direcionamento tonal implícito em Si b menor. Mahler, *Sinfonia n. 3, I* (comp. 605-627).

A alta densidade da segunda camada é garantida, não pelo número de eventos concorrentes, mas pela utilização de instrumentos de metal, cuja potência sonora (embora em menor número, se comparado à quantidade de executantes da massa sonora) é incomparavelmente superior a um de corda ou sopro em sua individualidade (Adler, 2004: 296) e reforçada por dobramentos em oitavas e dinâmica *ff* (cf. Fig. 3.40). Vale lembrar que, assim como ocorre com a camada da massa sonora, tanto a densidade como o timbre são constantemente alterados pelas interações dos instrumentos de percussão e pelos sopros (cf. Fig. 3.40).

Ainda que o direcionamento tonal da camada monódica seja seu elemento estruturador, ele se torna irrelevante frente ao efeito musical dessa transição do Desenvolvimento à Reexposição, cuja sonoridade⁴⁷ particular reside em uma densa textura de duas camadas, extremamente ruidosa, marcada pelo embate entre os fragmentos temáticos tonalmente direcionados e seu esfacelamento pela justaposição a uma massa sonora de alta densidade e atividade rítmica, predominantemente textual.

⁴⁷ Sonoridade “[...] pode ser definida como a característica sonora total, determinada pela textura (incluindo os dobramentos) e pela coloração [timbre] (incluindo a articulação e a intensidade das dinâmicas)” (Berry, 1987: 192).

É tão forte o fato das relações entre alturas deixarem de ser o elemento direcionador do movimento musical, que a politonalidade⁴⁸ resultante da sobreposição de dois centros sonoros distintos (um em Si b menor, outro em Ré b maior) se torna secundária. Assim, diferentemente de uma condução tradicional pela tonalidade, em que "os tipos de textura [...] são [...] coordenados como complementares à relação entre melodia e harmonia" (Lester, 1989: 34), aqui, as relações harmônicas e melódicas são coordenadas como complementares à textura.

O retorno do material temático na Reexposição é preparado pela recessão do evento textural. O esfacelamento da camada de fragmentos temáticos decorre do processo de liquidação (comp. 625-629). A passagem que compreende o processo supracitado (Fig. 3.44, comp. 625-626) constitui um fragmento da linha da camada monódica (disso decorre o fato de não ter sido interpretado como elemento estrutural das vozes condutoras, na Fig. 3.43), reduzida ao seu motivo mais básico nos compassos 626, 627 e 629.

Fig. 3.44: Processo de liquidação da camada monódica. O fragmento da camada monódica (comp. 625-626) é reduzido ao seu motivo mais básico (b) (comp. 627 e 629). Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 625-629.

A finalização da camada monódica por liquidação é um dos mais importantes eventos recessivos da textura. Soma-se a isso o fato da própria camada de massa sonora estar em recessão, perdendo densidade significativamente a partir do compasso 625, com a saída dos violinos 1 e 2, embora ainda continue a interação dos fagotes. Uma breve reaparição dos violinos 2 (comp. 626-627) acrescenta densidade momentaneamente; porém, no compasso 628, temos a saída das violas, assim como a dos violoncelos, no comp. 629. A densidade textural é, desta maneira, reduzida unicamente à seção dos contrabaixos (Fig. 3.45, comp. 630).

⁴⁸ "[...] o uso simultâneo de dois ou mais centros tonais" (KOSTKA, 2012: 95).

A massa sonora entra em recessão rítmica entre os comp. 631-638 por meio de um *rallentando* escrito (Fig. 3.45). A recessão também ocorre no âmbito do registro em um movimento descendente que abrange cinco oitavas (Fig. 3.41, gráf. A, comp. 624-638). O processo descrito revela uma liquidação textural, no caso da massa sonora, com a retirada gradual de seus elementos formadores: densidade, atividade rítmica e registro.

Chegamos a um momento crucial de nosso processo de compreensão dessa transição. Um parâmetro musical que, nessa peça, esteve fortemente subordinado à atividade da massa sonora é trazido ao primeiro plano musical a partir do compasso 635: o ritmo. Desta maneira, a escolha por uma caixa (um instrumento musical sem altura definida) entre os comp. 635-642 (Fig. 3.45) como elemento de ligação à Reexposição se dá pelo fato de que, frente à recessão textural, todos os fatores musicais (inclusive as alturas) são reduzidos a ritmo.

The image displays a musical score for Mahler's Symphony No. 3, I, measures 624-642. The score is written for a full orchestra, including Violins 1 and 2, Viola, Violoncello (Vlc), Contrabasso (Cb), Klarinete Transversal (Kl. Tr.), and Violão (Vcl). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score shows a transition from a dense, multi-layered texture to a simplified rhythmic texture. Measures 624-638 show a gradual reduction in density and register. Measures 635-642 feature a prominent rhythmic pattern in the Cb (Cello/Bass) part, which serves as a bridge to the Reexposition. The score includes staves for Vln 1, Vln 2, Vla, Vlc, Cb, Kl. Tr., and Vcl. Dynamics range from pppp to ff.

Fig. 3.45: Recessão textural da massa sonora pelo processo de liquidação, em que todos os elementos constituintes são reduzidos a ritmo. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 624-642.

Assim, após a seção de Desenvolvimento de grande atividade cromática, nossa escuta é desviada da movimentação harmônica e confrontada com a supracitada textura em primeiro

plano musical, que aos poucos vai se tornando esparsa através do processo de liquidação, até que permanece o ritmo, sem alturas, elemento último que conduz à Recapitulação.

3.2.3 A escrita idiomática para orquestra

Uma redução para piano da grade orquestral da transição do Desenvolvimento à Reexposição da *Sinfonia n. 3*, é um importante guia de estudo para um regente. Entretanto, o efeito musical do trecho só será alcançado em sua plenitude quando realizado pela orquestra, uma vez que no direcionamento musical pela textura, fatores como densidade e timbre são fundamentais.

Desta maneira, a complexidade musical no trecho analisado não se dá pelo número de eventos concorrentes, ou mesmo pela relação entre alturas, mas sim, pela inter-relação entre os diversos componentes orquestrais. A densidade da massa sonora, por exemplo, se dá pelo grande número de executantes, e sua constante progressão e recessão pela interação da percussão e sopros. Além disso, a liquidação dos elementos texturais que a caracteriza entre os comp. 625-638 em muito se dá pela recessão da densidade com a retirada gradual das seções das cordas.

O timbre também é elemento determinante. A alta densidade e intensidade que caracteriza a camada monódica de fragmentos temáticos é influenciada, em grande medida, pela utilização dos instrumentos de metais. Além disso, a própria massa sonora não alcançaria seu efeito musical se não fosse realizada, sobretudo, pela seção das cordas. As interações de percussão e sopros também causam variações fundamentais não só à densidade mas ao timbre.

Temos, desta maneira, um exemplo de escrita idiomática, em nosso caso, orquestral, uma tendência intensificada no século XIX e fundamental à música do século XX, em que "o uso do timbre como parte integral da concepção musical" faz com que "transcrições dessas obras para outros instrumentos, sem exceção, não possuam nenhum interesse" (Rosen, 2000: 63). Legitima-se, então, a máxima de que "Mahler foi um grande virtuose da orquestra, assim como Liszt fora do piano e Paganini do Violino" (Horta. In: Barford, 1983).

3.3 O processo formal na Recapitulação do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*

O compasso 642 destaca-se pelo retorno do "tema de abertura", caracterizado pela monodia executada por oito trompas, dinâmica fortíssima e acentuada que se estende até o compasso 646 (Fig. 3.47). No compasso 647, a melodia prossegue nas trompas e a textura é alterada para uma melodia acompanhada. Desta vez, a seção das cordas, os bumbos e tímpanos realizam a linha de baixo. No compasso 650, as trompas se dividem em dois grupos (trompas 1,3,5,7; e 2,4,6,8). A partir do compasso 654, a textura homofônica passa de melodia acompanhada para homorrítmica.

O plano harmônico (Fig. 3.46) caracteriza-se pelo retorno à harmonia da tônica Ré menor (i). No compasso 657, afirma-se a região da dominante Lá menor (v), prolongada até o compasso 662, onde Mahler utiliza a recessão dinâmica para que os planos harmônico, melódico e textural se desvançam, restando apenas o rítmico⁴⁹, entre os compassos 665-669 (cf. Fig. 3.47).

Fig. 3.46: redução em duas pautas do trecho entre os compassos 642-665 e linha de baixo de um gráfico de vozes condutoras. No compasso 642, nota-se o retorno à tônica Ré menor, enquanto que, no compasso 657, a região da dominante lá menor é afirmada. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

⁴⁹ Assim como na Exposição, uma versão em pequena escala da recessão textural que caracteriza a transição do Desenvolvimento a Recapitulação, do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler.

55 Wie im Anfang.

645

Nicht ohne.

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

Fig. 3.47: trecho entre os comp. 642-669. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

A demanda, agora, recai sobre a seguinte questão: ainda que Caplin (1998: 206) ressalte que as introduções lentas possam fornecer material motivico-temático que serão posteriormente desenvolvidos, não parece ser um procedimento comum a seção da Recapitulação se iniciar com o material de uma introdução lenta, uma vez que ela não pertence a seção da Exposição, mas sim, nos conduz a ela. Comparando-se a figura 3.2 à figura 3.46, notaremos que a única diferença no plano harmônico do "tema de abertura" (compassos 1-23) com sua recorrência entre os compassos 642-665, é que, no primeiro, a tônica Ré menor se dirige à *dominante como acorde*, Lá maior - V; e, no segundo, a tônica se dirige a *região da dominante*, Lá menor - v.

O retorno à tônica nos remete à possibilidade daquilo que os teóricos da Forma Sonata classificam como *falsa recapitulação*: "ela é quando nos 'enganamos' com o que poderia, a princípio, ser erroneamente entendido como o início da recapitulação" (Hepokosky e Darcy, 2006: 222). Hepokosky e Darcy (2006: 222) consideram que as questões que giram em torno do tópico são "numerosas" e, citando Bonds, Rosen, Webster e Caplin, prosseguem dizendo:

Bonds [...] considerava apenas o estabelecimento do TP na tônica para qualificar as falsas recapitulações, uma vez que somente aquelas eram capazes de satisfazer o "critério" da "conotação de surpresa do ouvinte". O [livro] *Sonata Forms*, de Rosen, tem sido ligeiramente mais inclusivo: "se a reprise não é na tônica (ou na subdominante), ela engana somente os que não iniciados". No artigo do *New Grove* sobre Forma Sonata - e sua revisão - Webster escreve que "nos últimos anos [de Haydn], a falsa recapitulação pode aparecer em uma tonalidade diferente da tônica (Haydn, Sinfonia n. 102, I, comp. 185)" e o mesmo ponto de vista é compartilhado por Caplin (Hepokosky e Darcy, 2006: 222).

Sobre o mesmo sujeito, Caplin (1998) nos diz que:

Existe pouco consenso na literatura teórica sobre o significado de *falsa recapitulação*, também conhecido como *falso retorno* ou *falsa reprise*. Para Berry, isto inclui uma aparência, antes da genuína recapitulação, do tema principal [TP] em uma tonalidade "diferente", mas também possível na tonalidade da tônica. [...] Rosen insiste que uma genuína falsa recapitulação ocorre somente na tonalidade da tônica ou da sua subdominante. [...] Mark Evan Bonds restringe somente à tonalidade da tônica (*Haydn's False Recapitulation and the Perception of Sonata Form in the Eighteenth Century*, Ph.D. diss., Harvard University, 1988, 229). Green enxerga a falsa recapitulação ocorrendo na Forma Rondó, em que um par, inicia-se em uma tonalidade diferente da tônica, mas imediatamente, corrige a si mesmo para a tonalidade da tônica (*Form in Tonal Music*, 159). A falsa recapitulação para Kohs é inteiramente diferente em que envolve antecipação motivica do TP em uma

permanência na dominante [*standing on the dominant*] (*Musical Form*, 266) (Caplin, 1998: 277).

Ao refletirmos sobre as citações supracitadas, nossa análise aceita aquela em que a falsa recapitulação ocorre quando o material motivico-temático da Exposição retorna na tonalidade da tônica, mas que, em seu decorrer, revela-se como a transição entre o Desenvolvimento à Recapitulação.

Considerando que nosso trabalho fundamenta-se em uma escuta temporal, adiaremos a resposta deste dilema para o momento em que sua real função formal, no conjunto, possa ser concebida. Neste momento da escuta, somente podemos ressaltar que, caso tal possibilidade se confirme, haverá uma reinterpretação retrospectiva em larga escala, uma vez que o trecho entre os compassos 604-641, identificado inicialmente por nossa análise como transição do Desenvolvimento a Recapitulação, não desempenhará mais papel transitório; o trecho entre os compassos 642-669, identificado inicialmente como Recapitulação, se tornará a transição entre o Desenvolvimento à Recapitulação; e, finalmente, o trecho que se inicia no compasso 670, tornar-se-á o início da Recapitulação.

Comp. 604-641	Comp. 642-669	Comp. 670 em diante...
Transição do Desenvolvimento à Recapitulação⇒Desenvolvimento (sem função transitória)	Falsa Recapitulação⇒Transição do Desenvolvimento à Recapitulação	Recapitulação

Fig. 3.48: A reinterpretação retrospectiva em larga escala, caso o trecho entre os compassos 642-669 se confirme como falsa recapitulação. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

No compasso 270, temos o retorno do material motivico-temático de CTP1, assim como a marcha lenta, "um pouco contida", sugerida pela expressão *Etwas zurückhalten*. Assim como na Exposição, sua textura se configura por camadas e, ao observarmos a figura 3.49, notaremos que a construção do trecho entre os compassos 670 à 681 se dá exclusivamente pela utilização dos motivos "a", "b", "c", "d", "e", além da camada do suporte harmônico. No compasso 682, nota-se o retorno do "motivo 3", no trombone. Entre os

compassos 682 ao 699, o complexo textural se dá pela utilização dos motivos "a", "b", da camada do suporte harmônico e do "tema 3".

Um importante evento textural ocorre a partir da segunda metade do compasso 702: a textura se altera de camadas para melodia acompanhada. Os motivos "a", "b", "e", identificados por nossa análise como os principais motivos que conferiam ao CTP1 a característica de marcha lenta, são deixados de lado, restando apenas o "tema 3", sobre um suporte harmônico, dissipando, assim, aquela atmosfera pesada e ominosa, característica do CTP. A suavidade impera, ressaltada por expressões como "muito solene" (*Sehr getragen*), e "novamente contido" (*Wieder zurückhalten*); pela predominância da dinâmica *p*; e também por uma instrumentação contida (clarinetes, clarone, fagotes, contrafagotes, três trompas, um trombone, um par de tímpanos, violas, violoncelos e contrabaixos). No compasso 727, o "tema 3" é transferido ao violoncelo, que, com suas características únicas de timbre, se encarrega de sua finalização no compasso 734.

The image shows a page from a musical score, specifically measures 670 to 734 of Symphony No. 3 (I). The score is written for a large orchestra, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation is complex, with many dynamic markings and articulations. The score is divided into two systems, with measures 670-700 on the left and measures 701-734 on the right. The right system is further divided into measures 701-720 and 721-734. The score is labeled 'Symphony No. 3 (I)' and '77'.

Continua...

690

685

680

675

670

665

660

655

650

645

640

635

630

625

620

615

610

605

600

595

590

585

580

575

570

565

560

555

550

545

540

535

530

525

520

515

510

505

500

495

490

485

480

475

470

465

460

455

450

445

440

435

430

425

420

415

410

405

400

395

390

385

380

375

370

365

360

355

350

345

340

335

330

325

320

315

310

305

300

295

290

285

280

275

270

265

260

255

250

245

240

235

230

225

220

215

210

205

200

195

190

185

180

175

170

165

160

155

150

145

140

135

130

125

120

115

110

105

100

95

90

85

80

75

70

65

60

55

50

45

40

35

30

25

20

15

10

5

0

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 62

Continua...

cadencial (comp. 730-733) nos prepara para uma CAP em Ré maior, mas o preparador desta dominante (o iv, Sol menor), pertence ao campo harmônico de Ré menor.

The musical score is presented in five systems, each consisting of a bass staff and a treble staff. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is labeled with measure numbers 682, 692, 697, 702, 707, 712, 717, 722, 727, 732, and 737. The score also includes a 'Pedal de dominante' section and a 'Campo harmônico ii (mi menor)' section.

Pedal de dominante

Campo harmônico ii (mi menor)

Campo harmônico iv (Sol menor)

Fig. 3.50: Gráfico de vozes condutoras do CTP1, na Recapitulação do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler. Compassos 670-734.

Evidencia-se, aqui, uma característica de Mahler na construção do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, que é a utilização de técnicas composicionais distintas, em um mesmo movimento, para alcançar determinados efeitos dramáticos. Pouco menos de 100 compassos antes, no trecho entre os compassos 604-641, fomos confrontados com a suspensão da tonalidade, para que a textura fosse ressaltada em primeiro plano, consubstanciando dois elementos distintos e criando, assim, uma ruidosa força que se tornava esparsa à medida que o processo de recessão textural resumia seus membros a puro ritmo. Já a partir do compasso 703, o compositor abre mão das longas conduções de vozes cromáticas e da textura em camadas em prol de uma construção harmônica mais tradicional e uma textura homofônica, para criar o efeito deleitoso que caracteriza a finalização do CTP1, na Recapitulação.

Na seção da Exposição, a finalização de CTP1 gerava a expectativa de que o material subsequente (o já identificado CTP2, comp. 132-163) se configurasse como uma transição. Apesar deste material apresentar aspectos temáticos mais substanciais, se comparado ao CTP1, suas qualidades de textura, de harmonia e de rítmica, conferiam a ele fortes características de transição. No entanto, sua verdadeira função dentro do contexto formal pode ser compreendida somente quando, na CAP em Ré maior do compasso 362, entendemos que seu perfil temático se sobressaia ao transitório e, desta maneira, ele se caracterizava como CTP2, unindo-se a CTP1 para formar a ideia básica de uma sentença.

Uma vez assimilado que a Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, não se configura pelo modelo referencial comumente aceito, mas sim como uma sentença, esta compreensão é retida em nossa memória e, desta maneira, as expectativas que nortearão nossa audição na Recapitulação, serão aquelas sobre o modelo da sentença. Quando CTP1 se finaliza no compasso 735, esperamos o retorno de CTP2. No entanto, tal conjectura é frustrada quando, no compasso 736, CTP2 é suprimido e, em seu lugar, é apresentado o material do trecho que, na Exposição, identificamos como a Transição (comp. 247-278).

Fig. 3.51: Adaptamos para o plano formal uma representação gráfica utilizada por Hasty (1997). Na Recapitulação, a seta abaixo de CTP1, indica sua execução, no tempo. Devido a nossa memória da seção da Exposição, quando ele se finaliza, projeta-se CTP2 (seta pontilhada), mas esta expectativa é frustrada (seta com X), quando este é suprimido e, em seu lugar, inicia-se o material que, na Exposição, havíamos identificado como Transição.

A textura deste novo segmento, que se inicia no compasso 736, estabelece-se inicialmente como uma monodia, constituída pelo motivo "i". No compasso 746, com a aparição do motivo "h", ela se altera para camadas. Já no compasso 749, o fragmento do "tema 7", nas trompas, se constitui como uma terceira camada textural. No compasso 753, a textura novamente se altera, assumindo caráter de melodia acompanhada: nos primeiros violinos, nota-se o "tema 6"; a linha de baixo, constituída pelo motivo "i" e o suporte harmônico (segundos violinos e violas) assumem uma relação de interdependência e constituem, portanto o acompanhamento. Nos compassos 757-758, o motivo "h" se soma, como uma camada independente, a essa estrutura de melodia acompanhada (cf. Fig. 3.52).

Ainda que os cortes abruptos da textura não sejam tão evidentes como haviam sido na Exposição, notamos que as recorrências do motivo "h" estão relacionadas com a tonalidade de Lá menor. A linha de baixo de vozes condutora apresentada na figura 3.52 tem como objetivo demonstrar que a modulação ocorre entre os compassos 736-748. A partir do compasso 749, a tonalidade se estabelece em Fá maior, interceptada por Lá menor nos compassos 750, 752 e 757-758. Essa controvérsia tonal tem como máxima o compasso 760, quando a resolução esperada do acorde de Dó maior em Fá maior (V-I) é frustrada pela sequência V-i, em Lá menor, em um processo semelhante a uma cadência de engano.

The image displays a musical score for Mahler's *Sinfonia n. 3, I*, measures 736-760, reduced for two pianos. The score is organized into four systems, each containing three staves: a vocal staff (top), a piano staff (middle), and a figured bass staff (bottom). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked 'Adagio'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The figured bass staff uses letters (F, A, M, L, m) and numbers (3, 7, 9) to indicate the harmonic structure. The score is divided into measures, with measure numbers 740, 745, 750, 755, and 760 clearly marked. The final measure (760) is labeled 'Cad. engano' (false cadence) and includes the Roman numerals V, Viii, and I.

Fig. 3.52: Planos motivico-temático, textural e linha de baixo de um gráfico de vozes condutoras do trecho entre os compassos 736-760. Mahler, *Sinfonia n. 3, I*, redução para dois pianos.

O perfil motivico-temático, a construção da textura, que se alterna entre monodia, camadas e homofonia em melodia acompanhada, e a instabilidade tonal, em que dois centros tentam se afirmar como tônica, conferem ao trecho entre os compassos 736-760 as características de uma transição.

No compasso 761, nota-se o retorno de TS1. Na figura 3.53, isolamos o segmento 1 e 2, do "tema 8" (comp. 761-770), elemento superficial mais aparente, na pauta A. Na pauta B, inserimos a melodia que assume com o "tema 8" uma relação de contraponto, notadamente, uma variação, em *aumentação*, do "tema 6" (cp. Fig. 3.17). No compasso 68, surpreendentemente, o segmento 1 é inserido em confronto com o segmento 2 e a variação do "tema 6" (pauta c). Em face a uma superfície temática contrapontística, a textura do trecho entre os compassos 761-770 se configura como uma melodia acompanhada (cf. Fig. 3.57).

The figure displays a musical score reduction for the thematic plane between measures 761 and 770 of Mahler's Symphony No. 3, I. It consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A contains the notation for 'Tema 8 - Segmento 1' and 'Var. Tema 6 e Aumentação'. Staff B contains the notation for 'Tema 8 - Segmento 2' and 'Var. Tema 6 e Aumentação'. Staff C contains the notation for 'Tema 8 - Segmento 1'. The score includes measure numbers 765 and 770, indicating the specific measures being analyzed.

Fig. 3.53: Redução do plano temático do trecho entre os compassos 761-770. Mahler, *Sinfonia n. 3, I*.

Na seção da Exposição, o terceiro segmento sucedia o segmento 2, do "tema 8". Na Recapitulação, somos surpreendidos pelo retorno do material da transição no trecho entre os

compassos 771-776, uma repetição muito aproximada do conteúdo harmônico, da textura e do material motivico-temático do trecho entre os compassos 757-760 (cp. fig. 4.47 e fig. 4.45, comp. 757-760).

Fig. 3.54: Planos motivico-temático, textural e linha de baixo de um gráfico de vozes condutoras do trecho entre os compassos 771-776. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, redução para dois pianos.

O segmento 3, do "tema 8", segue a partir do compasso 777 e se estende ao compasso 785. Assim como o segmento 1 e 2, na Recapitulação, o segmento 3 possui superfície temática mais contrapontística em relação a Exposição. Na figura 3.55, apresentamos na pauta A, o segmento 3 que, já na Exposição, se dividia em duas linhas. Na pauta B, apresentamos a melodia, executada pelas trompas, que assume relação de contraponto ao segmento 3. Mais uma vez, somos surpreendidos quando, no compasso 782, o segmento 1 é inserido em confronto com o segmento 3 e o contraponto das trompas, nas flautas, oboés e clarinetes (pauta C). A textura do trecho entre os compassos 777-785, como um todo, configura-se como uma melodia acompanhada (cf. Fig. 3.57).

Pelo gráfico de vozes condutoras da figura 3.56, podemos perceber que, no compasso 761, a tonalidade se confirma como Fá maior. A progressão harmônica em Fá maior é prolongada pelo IV (campo harmônico de Sib maior), no trecho entre os compassos 767-770. No ponto em que o material motivico-temático da transição intercala o segmento 2 e 3 do "tema 10" (comp. 771-776), Lá menor interrompe a progressão em Fá maior em dois pontos - primeiramente, nos compassos 771-772; depois, com a cadência de engano V-i, em Lá menor,

no compasso 775 e o prolongamento deste para o compasso 776. O segmento 3 se destaca por um pedal de tônica, e o acorde estrutural de Fá maior (I) é prolongado pelo acorde de Sol menor (ii). Ainda que não se constitua como uma CAP, a segunda metade do compasso 785 soa como importante ponto de repouso harmônico.

Fig. 3.55 shows a thematic reduction of the passage between measures 777 and 785. It consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A is labeled 'Segmento 3 - Tema 8' and contains a melodic line with various ornaments and rests. Staff B is labeled 'Contraponto (trompas)' and contains a counterpoint line. Staff C is labeled 'Segmento 1 - Tema 8' and contains a melodic line with various ornaments and rests. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat.

Fig. 3.55: Redução do plano temático do trecho entre os compassos 777-785. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Fig. 3.56 shows a conductor's score for the first movement of Mahler's Symphony No. 3, measures 761-785. It consists of three systems of staves. The first system shows measures 761-770, with a key signature change from one flat to one sharp. The second system shows measures 771-775, with a key signature change from one sharp to one flat. The third system shows measures 776-785, with a key signature change from one flat to one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Labels like 'Lá m', 'V/iii', 'iii', 'V', and 'ii' are present, indicating specific musical elements or chords. A 'Pedal de Tônica' (Tonic Pedal) is marked at the beginning of the third system.

Fig. 3.56: Gráfico de vozes condutoras do TS1, na Recapitulação do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, compassos 761-785.

[illegible]84 *Symphony No. 3 (I)*[illegible]

Symphony No. 3 (I) 83

[illegible][illegible]

Fig. 3.57: trecho entre os comp. 761-785. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

No processo formal, quando a expectativa de que CTP2 sucedesse ao CTP1 fora frustrada com a entrada do material que, na Exposição, havíamos identificado como transição, Mahler já havia deixado claro que aquele modelo de sentença que configurava aquela seção da Forma Sonata fora abandonado na Recapitulação. Refletindo sobre os dados analíticos supramencionados do trecho entre os compassos 761-785, principalmente sobre seu plano harmônico, fortemente centrado em Fá maior, podemos discernir que ele realmente se configura como o retorno de TS1, variado, é claro, por uma superfície temática mais contrapontística e com a inserção do material da transição entre o segmento 2 e 3, do "tema 8".

Neste ponto do tempo, ainda que não possamos afirmar que Mahler compôs a Recapitulação do primeiro movimento de sua *Sinfonia n. 3* seguindo o modelo comum de Forma Sonata (até porque, de acordo com tal proposta, TS1 deveria ocorrer sobre a tonalidade

da tônica Ré maior, cf. fig. 2.3), pelo menos podemos suspeitar. A figura 3.58 tem como objetivo resumir o processo formal no momento em que atingimos o compasso 785.

Tema de abertura	Sentença ⇒Recapitulação de acordo com o "modelo"?		
	Comp. 642-669	Comp. 670-735	Comp. 736-760
Recapitulação ou Falsa Recapitulação?		CTP1	Transição
			Comp. 761-785
			TS1

Fig. 3.58: Resumo do processo formal, no momento em que atingimos o compasso 785. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Um novo trecho se inicia no quarto tempo do compasso 785 e se estende ao compasso 798. Sua estrutura é uma repetição, ligeiramente ampliada daquele segmento identificado, na Exposição, como a ponte entre TS1-TS2. A grande novidade, na Recapitulação, é que o segmento 1, do "tema 8", é inserido em contraponto ao complexo textural, entre os compassos 790-795 (cf. Fig. 3.64).

Rememorando o plano temático do TS2, na seção da Exposição, ele se caracterizava pelo "tema 9", em uma estrutura de período, em que o "tema 7" assumia uma relação de contraponto a sua frase antecedente. Na seção da Recapitulação é o "tema 7", que assume papel de destaque no TS2, uma vez que o "tema 9" é suprimido. O segmento 1, do "tema 8", que assumia uma relação de contraponto a frase consequente do "tema 9" é omitido.

Ao optar pelo "tema 7" como elemento primeiro do TS2, Mahler substitui aquela estrutura periódica de oito compassos, por uma estrutura de sentença de oito compassos (cf. Fig. 3.59). Ao observarmos o gráfico de vozes condutoras da figura 3.59, notaremos que, na ideia básica, a harmonia se dirige da tônica Fá maior (I) para a dominante Dó maior (V). Na frase consequente, somos conduzidos para uma semicadência no compasso 806 e, mais uma vez, enganados por uma progressão V-i em Lá menor.

Fig. 3.59: A sentença que caracteriza o "tema 7" no TS2 da Recapitulação e linha de baixo de um gráfico de vozes condutoras. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 799-806.

O trecho que se inicia no compasso 807 e se estende ao compasso 815 é um bom exemplo de como um *contraponto livre, por espécies*, pode assumir elevado grau artístico e dramático. Como a textura do trecho se constitui exclusivamente como contrapontística, na figura 3.60, iremos nos deslocar de uma maneira não usual à nossa análise até o momento, saindo da estrutura mais fundamental para a superfície. Na figura 3.60a, o gráfico de vozes condutoras demonstra que a harmonia do trecho nos conduz da dominante Dó maior (V) à tônica Fá maior (I). Imediatamente abaixo do gráfico, abrimos as combinações verticais em uma condução de contraponto a quatro vozes em primeira espécie.

Fig. 3.60a: Gráfico de vozes condutoras e abertura das sonoridades verticais em contraponto a quatro vozes em primeira espécie. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 807-815.

Fig. 3.60d: Linha superior da Fig. 3.60a individualizada e ornamentada. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I, comp. 807-815.

Na figura 3.60e demonstramos a redução, em quatro pautas, do trecho entre os compassos 807-815.

Fig. 3.60e: Redução em quatro pautas do trecho entre os compassos 807-815. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

O trecho que se inicia no compasso 815 se estende até o compasso 856 e resgata o material motivico temático daquele segmento que, na Exposição, projetava-se como um tema de fechamento, tornando-se a função cadencial quando, na CAP em Ré maior do compasso 362, percebíamos que as funções formais daquela seção eram, na realidade, as de uma sentença.

Na figura 3.61, podemos observar que no plano motivico-temático do trecho entre os compassos 815-822, o "tema 7" se desdobra em duas linhas melódicas e o "tema 5" é inserido em contraponto a ele. No trecho entre os compassos 823-826 notamos uma sobreposição de três elementos distintos: uma variação do "tema 10", o "tema 5", assim como aquela textura homofônica-homorrítmica (cf. Fig. 3.8, comp. 132-135) que, na Exposição, antecedia a entrada do "tema 4" e dissipava a atmosfera lenta e ominosa do CTP1. Tanto esta textura homofônica-homorrítmica quanto o "tema 5" eram, naquela seção, elementos constituintes do

CTP2. Podemos deduzir, desta maneira que, se por um lado Mahler opta em não retomar o CTP2 imediatamente após CTP1 na seção da Recapitulação, por outro, ele não deixa de retomar seus elementos temáticos característicos. No segmento dos compassos 845-852, o “tema 10” ganha densidade e dinâmica, executado pelos primeiros violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, trombones, fagotes, contrafagote. O trompete realiza uma melodia em contraponto ao “tema 10”. No compasso 854, uma melodia ascendente nos conduz à CAP no compasso 856 (cf. tb. Fig. 3.64). A textura do trecho entre os compassos 815-856 se constitui como melodia acompanhada. Ressaltamos que este segmento se caracteriza por uma alta densidade com a predominância de dinâmicas *fff* e *ff* (cf. Fig. 3.64).

The musical score reduction shows the following structure:

- Measures 815-820:** Tema 7, Tema 7 (variação), Tema 5.
- Measures 821-825:** Tema 10 (variação), Textura homofônica-homorrítmica (CTP2).
- Measures 826-833:** Tema 10, Contraponto (trompa).
- Measures 834-840:** Tema 10 (finalizando), Contraponto (trompetes).
- Measures 841-852:** Melodia ascendente final, CAP.

Fig. 3.61: Redução do plano motívico-temático do trecho entre os compassos 815-856. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

Ao nos determos sobre o plano harmônico do trecho entre os compassos 815-856 (Fig. 3.62), notaremos que o pedal de dominante, elemento primeiro ressaltado em nossa análise do tema de fechamento, na seção da Exposição, é abandonado na Recapitulação. No entanto, relembramos que, anteriormente, o pedal de dominante visava criar uma forte expectativa cadencial, visto que o tema de fechamento, na realidade, desempenhava a função formal cadencial da frase de continuação de uma sentença. Como os indícios apontam para uma Recapitulação de acordo com o “modelo” de forma sonata comumente aceito, a função formal projetada deste segmento é a de tema de fechamento, o que torna compreensível o abandono do pedal de dominante.

Fortemente centrado em Fá maior, na primeira frase (comp. 815-822), o movimento harmônico parte da tônica Fá maior (I) e se dirige à dominante Dó maior (V). Na segunda frase (comp. 823-830), novamente, o movimento parte do I em direção ao V. Já o trecho entre os compassos 831-839 é um prolongamento do I. No trecho entre os compassos 839-845, o movimento se dirige da tônica à dominante. O trecho entre os compassos 845-855 constitui-se como um prolongamento da dominante. O segmento do “tema 10” que se inicia no compasso 845 ocorre sobre o prolongamento da dominante cadencial seis quatro. O movimento melódico ascendente iniciado no compasso 854, nos conduz a CAP em Fá maior no compasso 856.

1

820

823

825

830

N.C.

831

835

839

840

845

V⁶₄

846

850

855

V⁶₄ add6 V³ add6 V³ I

Fig. 3.62: Gráfico de vozes condutoras do trecho entre os comp. 815-856. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

O prolongamento da dominante, a partir do compasso 845, gera uma forte expectativa de resolução, efetivada pela CAP em Fá maior que, por sua vez, demarca o final da seção da Recapitulação. No entanto, levando em conta o modelo de Forma Sonata comumente aceito, é nesta seção que "a tensão tonal [...] é resolvida com a apresentação dos materiais do TS e TF na tônica" (Hepokosky e Darcy, 2006: 18-19). Mas ao levarmos em conta o contexto histórico em que Mahler se insere, esta condição parece não ser *sine qua non*. Como precedente histórico, ressaltamos que, no primeiro movimento da *Sinfonia n. 3* (1883), em Fá Maior, de Brahms, a finalização da Recapitulação ocorre sobre uma CAP em Ré menor e o retorno à região de Fá maior (e a consequente resolução do conflito tonal) ocorre na *Coda* (cf. Fig. 3.65). Assim, em nossa escuta no tempo, iremos adiar nossa expectativa de resolução do conflito tonal no primeiro movimento da *Sinfonia n. 3* de Mahler para a seção da *Coda*.

Com o encerramento da seção da Recapitulação na CAP em Fá maior, no compasso 846, podemos afirmar que as funções formais desta seção formal seguem o modelo comumente aceito de Forma Sonata. Ainda assim, não tivemos até o presente momento de nossa escuta no tempo, elementos suficientes que sustentem um argumento sobre a real função formal do trecho entre os compassos 642-669. Desta maneira, além da expectativa da resolução tonal, que foi postergada para a *Coda*, é nesta, também, que buscaremos a resposta para uma questão processual: se trecho entre os compassos 642-669 se constitui como Recapitulação, ou como falsa Recapitulação. O quadro apresentado na figura 3.63 tem como objetivo resumir o processo formal da Recapitulação da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, até o momento em que nossa escuta no tempo atinge a CAP em Fá maior, no compasso 856.

Introdução	Sentença ⇒ Recapitulação de acordo com o "modelo"		
Comp. 642-669	Comp. 670-735	Comp. 736-760	Comp. 761-785
Recapitulação ou Falsa Recapitulação?	CTP1	Transição	TS1
Comp. 786-798	799-806	807-815	815-856
Ponte	TS2	Ponte	TF

Fig. 3.63: Resumo do processo formal, no momento em que atingimos o compasso 856. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The page is numbered 67 in the top left corner. The score is written for multiple instruments, including strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium), and percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbals, Triangle, Gong, Bells, Chimes, etc.). The score is written in a standard musical notation with various dynamics (p, f, mf, sf, etc.) and performance instructions (e.g., "all Dampfer", "mit Dampfer"). The first measure of the first staff is highlighted with a red box.

The image shows a page from a musical score, specifically a page numbered 68. The score is for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The music is written in a complex, modern style, characteristic of Carlos Chávez's work. The score is in Spanish, with the title 'El Comandante' and the composer's name 'Carlos Chávez' visible. The page is numbered 68 in the top left corner. The music is written in a complex, modern style, with many notes and rests. There are several measures of music, some of which are highlighted with a black box and labeled 'Tema 8'. The score is for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The music is written in a complex, modern style, with many notes and rests. There are several measures of music, some of which are highlighted with a black box and labeled 'Tema 8'. The score is for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The music is written in a complex, modern style, with many notes and rests. There are several measures of music, some of which are highlighted with a black box and labeled 'Tema 8'.

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281</

Symphony No. 3 (I) 89

820

92 *Symphony No. 3 (I)*

810

1. St. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 80

Symphony No. 3 (I) 91

Continua...

[illegible]

Fig. 3.64: Trecho entre os comp. 761-785. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

The image displays a page from a musical score for Brahms' *Sinfonia n. 3, I*, covering measures 177 to 224. The score is organized into three distinct sections: **Recapitulação** (measures 177-224), **Transição p/ Coda** (measures 217-224), and **Coda** (measures 217-224). The instruments listed on the left are Fl, Ob, Klar (B), Fag, K. Fag, Hr, Trpt (F), Pos, Pa, 1. Viol, 2. Viol, Br, Viol, and K. B. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'f', 'cresc.', and 'dim.'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The page number 165 is visible in the top right corner.

Fig. 3.65: Brahms, *Sinfonia n. 3, I*, comp. 177-181; comp. 217-224. A resolução do conflito tonal ocorre na *Coda*.

O trecho entre os compassos 856-862, compreende a transição da Recapitulação à *Coda* e sua estrutura motivico-temática é a mesma da transição da Exposição ao Desenvolvimento. Assim como fora anteriormente, podemos notar, na figura 3.67, que as alturas discretas no acorde atacado na segunda metade do compasso 856 não criam linhas melódicas individuais, mas sim, produzem uma sonoridade orquestral compacta, uma massa sonora. A partir do compasso 858, podemos observar o início de um movimento melódico descendente, cujas linhas individuais tem como objetivo alcançar as notas do acorde de Solb maior, no compasso 862, alterando a textura em massa para homofônica.

A *Coda*, iniciada compasso 862, constitui-se como uma massa sonora "criada pela atividade extrema em um grupo [...] em que o efeito é cada instrumento tocando forte e aleatoriamente" (Kostka, 2012: 233). Esta *Coda* se caracteriza como o segmento de maior densidade em toda a peça e, se a compararmos à transição do Desenvolvimento à Recapitulação (comp. 604-641), o efeito alcançado é ainda mais ruidoso, marcado pela grande atividade rítmica, fortemente percussiva e dinâmica fortíssima. No compasso 872, a densidade se reduz e o "tema 5", uma reminiscência da transição do Desenvolvimento à Recapitulação, nos conduz a CAP final, no compasso 874. Essa redução repentina na densidade faz com que esta CAP, de duração de uma colcheia, dinâmica *fff* e alta densidade, soe como um grande golpe percussivo. Assim, em contraste ao CTP1, que se caracterizava por uma marcha lenta, de atmosfera ominosa, este primeiro movimento da *Sinfonia n.3*, de Mahler, se encerra com uma *Coda* caracteristicamente eufórica.

Em relação ao plano harmônico, o direcionamento tonal iniciado no compasso 856 tem como objetivo a CAP no compasso 874. Após a CAP em Fá maior do compasso 856, podemos observar no gráfico de vozes condutoras da figura 3.66, que o contraste se dá pela relação de "empréstimo modal" I - bVI (Fá maior - Réb maior). A partir do compasso 858, uma condução cromática nos conduz ao acorde de sexta Napolitana (Solb maior), no compasso 862. Na transição da Exposição ao Desenvolvimento (comp. 362-369), a Napolitana atuava como um preparador de dominante, uma vez que o início do Desenvolvimento iniciava-se no V. Já no compasso 862, o acorde de Napolitana demarca o início da *Coda* e é prolongado até o compasso 864. Ele retorna, no entanto, para a tônica Fá maior, no compasso 866, sem passar pela dominante, o acorde de Dó maior. O acorde de Fá maior é, então, prolongado ao compasso 871. No compasso 872, nota-se que a harmonia

[illegible][illegible]

[illegible]

Fig. 3.67: trecho entre os comp. 761-785. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I.

A conclusão do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler, em uma CAP, em Fá maior, é inesperada. Isso porque nossas expectativas de resolução do conflito tonal, o contraste Ré menor - Fá menor, não fora resolvido. Conforme ressalta Adorno (apud Schmalfeldt, 2011: 3), no entanto, em uma análise processualmente baseada, somente com a "consumação da forma como um todo é que os aparentemente motivos antitéticos são entendidos em suas identidades". Nossa análise compreende, desta maneira, que a permanência na região tonal de Fá maior, configura-se como uma questão crucial do processo formal, revelando que Mahler, não recapitula os elementos temáticos apresentados na seção da Exposição com o objetivo de resolver um contraste tonal, mas sim, com o objetivo de efetivar todas as expectativas formais, temáticas e harmônicas que foram frustradas por uma Exposição sustentada pelas funções formais de uma sentença.

Ao compararmos a seção da Exposição com a seção da Recapitulação, nosso ponto de vista torna-se mais aparente. Na primeira, a finalização do conjunto temático primário 1, CTP1, gerava uma forte expectativa de que o material posterior cumprisse a função formal de transição. Com a consumação da Exposição como um todo, entendemos que, na realidade, CTP1 era sucedido pelo CTP2 e que o conjunto CTP1-CTP2 formava uma ideia básica de sentença, imediatamente repetida. Já na seção da Recapitulação, CTP2 é revogado e, assim, o CTP1 se conecta diretamente com a transição. Em nossa escuta no tempo, este era o momento em que o ouvinte percebia que a estrutura de sentença havia sido abandonada na Recapitulação. Os conflitos que a seção da Exposição gerava em relação as transições (quando não tínhamos, ainda, a noção do todo), não se manifestaram na Recapitulação, já que a sucessão transição, TS1, TS2, e TF indicavam o "modelo" de Forma Sonata comumente aceito. Com a consumação da Recapitulação, no compasso 856, ficou evidente que suas funções formais realmente seguiam aquelas do "modelo" comum que norteava nossas expectativas formais na Exposição.

A evidência fulcral, no entanto, reside no plano harmônico de ambas seções. Lembramos que TS1 e TS2, na Exposição, estavam em Fá maior, portanto, em contraste com a tonalidade principal Ré menor. No entanto, no TF, iniciado no compasso 331, a região tonal retornava a Ré maior, sustentado por um pedal de dominante, criando uma forte sensação cadencial. Éramos, então, surpreendidos por uma CAP em Ré maior no compasso 362, que encerrava a Exposição, revelando sua estrutura de sentença. Mas o retorno a tonalidade de Ré

se configurava como um fator surpreendente, já que, de acordo com o "modelo", uma Exposição se encerra em uma tonalidade diferente da original. Desta maneira, na Recapitulação, Mahler nos surpreende com seu fechamento na tonalidade de Fá maior, que era esperada na Exposição.

Nossa análise, desta maneira, sustenta o argumento de que Mahler confirma a tonalidade de Fá maior, no compasso 874, para salientar que seu objetivo não é a resolução de um conflito tonal, como na *Sinfonia n. 3*, de Brahms, mas sim, consumir aquela expectativa harmônica que, na Exposição, fora frustrada com o retorno da tonalidade principal.

Finalmente, conseguimos tomar uma decisão sobre o último tópico de natureza processual que permanece em aberto. Assim, como esta Recapitulação é, na realidade, a Exposição que não foi, e como a Exposição era precedida por uma abertura, entendemos que o trecho entre os compassos 642-669 resgata um material previamente apresentado e, assim, integra-se a Recapitulação, mesmo em face de que a literatura de Forma Sonata, que embasa nossa análise, não ressalta o retorno de uma introdução lenta como um procedimento comum. O quadro apresentado na figura 3.68, tem como objetivo resumir o devir do processo formal da Recapitulação do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler.

Conclusão

Resgatando o discurso de Schmalfeldt (2011), de que não há percepção de forma fora do contexto de uma tradição, ao sermos confrontados com um primeiro movimento de sinfonia, exposto ao contexto temporal e cultural em que Mahler estava inserido (que pudemos observar no Capítulo 1 de nosso trabalho), é natural que nossa expectativa primeira seja a de uma Forma Sonata guiada pelo "modelo" comum. De fato, pudemos observar que os eventos musicais mais amplos se encaixam no molde de Forma Sonata, havendo uma clara seção de Exposição temática, Desenvolvimento e Recapitulação.

No entanto, quando começamos a descrever nossa percepção no tempo das funções formais da seção da Recapitulação, percebemos a existência de uma Introdução Lenta entre os compassos 1 e 26 e de um Conjunto Temático Primário (CTP), em Ré menor, entre os compassos 27 e 131. O trecho entre os compassos 132 e 163 projetava-se como transição, criando uma forte expectativa de um material novo, contrastante ao CTP. Pudemos observar também que, mesmo em meio a uma superfície temática mais homogênea e textura mais tradicional, se comparadas ao CTP - e também pela progressão harmônica que expusemos nos gráficos schenkerianos -, o aspecto de transição se dava pelas suas características rítmicas e de andamento que, segmentada em nossa análise em “quatro módulos em ganho de energia”, dissipava progressivamente a atmosfera lenta do CTP, criando a expectativa do “novo”.

No entanto, observamos que, quando o material subsequente se inicia no compasso 164, somos confrontados com um inesperado retorno do material motivico-temático de CTP. O trecho entre os compassos 132 e 163 só poderia ser confirmado como transição, se o trecho entre os compassos 164 e 224 confirmassem o estabelecimento de uma Exposição monotemática. No entanto, a confirmação da tonalidade em Ré menor e a consequente consolidação de CTP' não permite tal consideração e a função formal projetada do trecho entre os compassos 132 e 163 precisa ser reinterpretada retrospectivamente, surgindo, assim, o primeiro impasse: qual seria a nova função formal desta aparente transição (transição $\Rightarrow$)?

Seguindo adiante, pudemos notar que o material motivico-temático do trecho entre os compassos 225 e 246 se assemelha ao do trecho entre os compassos 132 e 163. Ele realmente

nos conduz a um novo material, mais venturoso e contrastante ao CTP (comp. 247-278). Assim, sua função parece se confirmar como transição. O novo material que se inicia no compasso 247 se insinua fortemente como Tema Secundário (TS), função esta que é negada quando ele se encerra no compasso 278. Devido às suas características de textura (fragmentada), harmônicas (embate Fá maior e Lá menor) e motivicas, este trecho parece cumprir, de maneira mais efetiva, a função de transição. Surge, assim, o ponto crucial do processo formal da seção da Exposição: se o trecho entre os compassos 225 e 246 for considerado como transição, a função formal do trecho entre os compassos 247 e 278 permanece indefinida, e vice-versa (comp. 225 e 246: transição⇒?; comp. 247 e 278 TS⇒transição⇒?).

Na sequência, pudemos concluir, por meio da análise, que o trecho entre os compassos 279 e 297 se consolidava como TS (consolidação de Fá maior); o trecho entre os compassos 298-314 como ponte; o trecho entre os compassos 315-323 como TS2 (Fá maior); e o trecho entre os compassos 323 e 330 como ponte.

Finalmente, o trecho entre os compassos 331 e 362, com fortes características cadenciais pelo estabelecimento de um pedal de dominante, conduz-nos à cadência autêntica perfeita (CAP) final no compasso 362, projetando as características de Tema de Fechamento (TF). Esta CAP, que ocorre sobre a tonalidade de Ré maior em um ponto em que se espera Fá maior, torna-se o ponto central de nosso argumento: conforme Adorno ressalta, ela nos confere a noção do todo, e revela que as funções formais da seção da Exposição não são aquelas do "modelo", mas sim, as de uma *sentença*.

Esta *ressignificação* da Exposição se resume da seguinte maneira: trecho entre os compassos 132 e 163 ⇒ CTP2; CTP1+CTP2 ⇒ ideia básica, imediatamente repetida; trecho entre os compassos 225 e 246 ⇒ transição; transição+TS1+ponte+TS2+ponte ⇒ continuação; trecho entre os compassos 331 e 362 ⇒ cadencial. Nossa análise entende que a CAP no compasso 362 ocorre sobre o acorde de Ré maior porque a função cadencial de uma sentença confere a confirmação tonal.

A transição entre a Exposição e Recapitulação (comp. 368-368) restabelece a tonalidade de Ré menor. Quando o novo trecho se inicia no compasso 369 somos defrontados com a uma dubiedade: como ele resgata o material temático e de condução harmônica dos

"temas 1 e 2", não podemos concluir se estamos realmente no Desenvolvimento ou ainda na Recapitulação até atingirmos o compasso 410, ponto em que se iniciam as modulações, típicas de uma seção de Desenvolvimento.

Através da análise musical da transição que ocorre entre Desenvolvimento e a Recapitulação (comp. 604-641) demonstramos um dos aspectos pelo qual a música de Mahler se alinha às tendências pós-tonais do século XX: o direcionamento musical pela textura em um ponto da Forma Sonata tradicionalmente demarcado pelo direcionamento harmônico que prepara o ouvinte para o restabelecimento da tônica, por meio de sua dominante. O resultado é um efeito musical extremamente ruidoso, marcado por um embate entre uma monodia de fragmentos temáticos tonalmente direcionados e seu esfacelamento pela justaposição a uma massa sonora de alta densidade e atividade rítmica, predominantemente textural.

A partir do compasso 625, um processo de liquidação textural entra em curso, até que permaneça apenas o ritmo (comp. 635), elemento último que conduz à Recapitulação no compasso 642. Do compasso 604 ao 635, a suspensão da sensação de tonalidade se dá pela ausência de consistência harmônica da camada da massa sonora e as relações harmônicas e melódicas são coordenadas como complementares à textura.

Em todo o trecho da transição que ocorre entre o Desenvolvimento e a Recapitulação, o timbre e a densidade tornam-se elementos fundamentais, ao ponto do uso da politonalidade, pela sobreposição de dois centros sonoros distintos nas camadas texturais, tornar-se secundário. Causa-nos maior impacto a densidade da camada monódica efetivando-se pela utilização dos instrumentos de metal; a densidade da massa sonora sendo garantida pelo grande número de integrantes da família das cordas; os instrumentos de percussão e sopros adensando e suprimindo a densidade de ambas as camadas texturais. Timbre e densidade agem, desta forma, como aspectos complementares que influenciam a recessão textural e determinam uma escrita idiomática orquestral, uma vez que o efeito musical escrito por Mahler, neste trecho, somente se efetiva se executado pela orquestra.

Entendemos, ainda, que o direcionamento pela textura justamente nesta passagem crucial do discurso musical do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3* - tradicionalmente um ponto estrutural da Forma Sonata essencialmente dominado pelo direcionamento harmônico - posiciona-lhe historicamente como um paradigma a outras obras do século XX, cujo discurso musical é, muitas vezes, completamente direcionado pela textura.

Na Recapitulação, Mahler trabalha a questão da rememoração em três painéis distintos, um tríptico memorial. No primeiro painel, ele explora nossa *memória retida* da Exposição. Desta maneira, quando CTP1 retorna em Ré menor no compasso 736, nossa expectativa é a de que a Recapitulação resgate a estrutura de sentença da Exposição. No entanto, tal expectativa é negada quando, no compasso 761 CTP1 elide diretamente com o material da transição, em que CTP2 é completamente abandonado.

O segundo painel é traçado quando nossa percepção converge a uma Recapitulação de acordo com o "modelo" comumente aceito de Forma Sonata, no momento em que a circunstância supra-exposta ocorre. De fato, a sequência transição + TS1 (Fá maior) + ponte + TS2 (Fá maior) + ponte + TF (Fá maior) parece confirmar este pressuposto. Neste momento, ressaltamos a relevância do procedimento harmônico do TF na Exposição e na Recapitulação: na primeira, Mahler criava uma forte sonoridade cadencial por um pedal de dominante uma vez que TF era, na realidade, a função cadencial de uma sentença. Já na segunda, este pedal de dominante é abandonado e TF se estabelece sobre a tônica Fá maior. Também reforçamos que a primeira demarcava o retorno a tônica Ré maior, uma vez que a função cadencial da sentença confere a confirmação tonal.

O encerramento do TF na tonalidade relativa de Ré menor não constitui um elemento surpresa tão radical, visto que pudemos localizar pelo menos um precedente histórico, na obra de Brahms. No entanto, a confirmação tonal de Fá maior na Coda e o consequente não retorno à tônica impugna de uma vez por todas este segundo quadro, que tem por base o "modelo" comum de Forma Sonata, estabelecendo o terceiro e definitivo painel: aquele que rememora nossas expectativas, temáticas e harmônicas, que foram negadas pela Exposição estruturada em um modelo de sentença e as concretizam.

Quando o todo se faz evidente, podemos concluir que o último impasse em aberto, o da retomada do tema de abertura entre os compassos 642 e 669 já constituir-se a Recapitulação ou uma falsa Recapitulação, chegamos à conclusão de que, uma vez que Mahler está resgatando nossas expectativas da Exposição e esta era precedida por uma Introdução lenta, este material resgata um outro previamente estabelecido e, assim, pertence à Recapitulação.

Ressaltamos aqui a importância da análise processual, de acordo com Schmalfeldt, associada a aspectos da análise schenkeriana e da interação entre parâmetros musicais em

nosso trabalho, uma vez que, somente quando resgatamos esse perfil de contradições da seção da Exposição é que podemos projetar na Recapitulação o resgate de tais expectativas.

Por fim, confrontando os resultados de nossa análise com os elementos levantados no primeiro capítulo, podemos concluir, também, que a influência do panorama cultural da época de Mahler, principalmente as questões de literatura e filosofia vão muito além de abordagens programáticas, que nas sinfonias *Wunderhorn* foram abandonados definitivamente após a gênese da *Sinfonia n. 5*, e dominam a estrutura musical.

Bibliografia

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3 ed. New York: W. W. Norton, 2002.
- ADORNO, Theodor. *Mahler: A Musical Physiognomy*. Chicago: U. Chicago Press, 1992.
- AGAWU, Kofi. Tonal Strategy in the First Movement of Mahler's Tenth Symphony. *19th-Century Music*, v. 9, n. 3, Special Strauss-Mahler Issue, 1986, p. 222-233.
- ALDWELL, Edward; SCHATER, Carl. *Harmony and Voice Leading*. 3 ed. NY: Schirmer, 2003.
- ALMEIDA, Jorge de. *Os mundos de Mahler: parte 2*. Podcast OSESP. São Paulo: OSESP, 2010. Disponível em iTunes Store <<http://feeds.podbr.com/OsespPodCast>>.
- ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.
- ARLIN, Mary I. Metric and Modulation: The Nineteenth-Century Speculations of F. J. Fetis. *Journal of Music Theory*, v. 44, n. 2, 2000, p. 261-322.
- AUNER, Joseph. *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. NY: W. W. Norton, 2013.
- BARFORD, Philip. *Mahler: Sinfonias e Canções*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BASS, Richard. Enharmonic Position Finding and the Resolution of Seventh Chords in Chromatic Music. *Music Theory Spectrum*, v. 29, n. 1, 2007, p. 73-100.
- _____. Half-Diminished Functions and Transformations in Late Romantic Music. *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 1, 2001, p. 41-60.
- BAXENDALE, Carolyn. The Finale of Mahler's Fifth Symphony Long Range Musical Thought. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 112, n. 2, 1986-1987, p. 257-279.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão europeia do livro-Difel, 1960.
- BENT, Ian; POPLE, Anthony. Análise. In: SADIE, Stanley, Ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001.
- BERNARD, Jonathan. Chord, Collection, and Set in Twentieth-Century Theory. In: BAKER, James M. et al. (Ed.). *Music Theory in Concept and Practice*. Rochester: U. Rochester Press, 2009. p. 11-51.
- BERRY, Wallace. *Form in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966.
- _____. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BONDS, Mark Evan. *Haynd's False Recapitulations and the Perception of Sonata Form in the Eighteenth Century*. Cambridge, 1988. Dissertação (Doutorado em Música). Harvard University.
- BRAHMS, J. *Johannes Brahms: Complete Symphonies in Full Score*. New York: Dover Publications, Inc, 1974. 4 partituras.

- BROWN, David. The B Minor Sonata Revisited Deciphering Liszt. *The Musical Times*, v. 144, n. 1882, 2003, p. 6-15.
- BROWN, A. Peter. *The Second Golden Age of the Viennese Symphony: Brahms, Bruckner, Dvorák, Mahler, and Selected Contemporaries*. The Symphonic Repertoire, v. 4. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- CAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge U. Press, 2007.
- COOK, Nicholas; POPE, Anthony. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge U. Press, 2004.
- COOKE, Deryck. *Gustav Mahler: An Introduction to His Music*. NY: Cambridge U. Press, 1988.
- DARCY, Warren. Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony. *19th-Century Music*, v. 25, n. 1, 2001, p. 49-74.
- DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. California: University of California Press, 1989.
- ERICKSON, Robert. *Sound Structure in Music*. California: University of California Press, 1975.
- FISCHER, Jens Malte. *Gustav Mahler*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler: The Symphonies*. Portland: Amadeus Press, 1997.
- FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. *Introducción al análisis Schenkeriano*. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- FRANCOLÍ, Miguel A. Roig. *Harmony in Context*. New York: McGraw-Hill, 2003.
- FRANKE, Veronica Mary. Mahler's Reorchestration of Schumann's Spring Symphony Op.38 Background Analysis. *Acta Musicologica*, v. 78, n. 1, 2006, p. 75-109.
- FRANKLIN, Peter. Mahler, Gustav. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed., v. 15. New York: Oxford University Press, 2001.
- GALAND, Joel. Some Eighteenth-Century Ritornello Scripts and their Nineteenth-Century Revivals. *Music Theory Spectrum*, v. 30, n. 2, 2008, p. 239-282.
- GARTENBERG, Egon. *Mahler: The Man and His Music*. London: Cassel, 1978.
- GRANGE, Henry-Louis De La. *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- GRANGE, Henry-Louis De La (Ed.); WEISS, Gunter (Ed.). *Gustav Mahler: Letters To His Wife*. In collaboration with Knud Martner. NY: Cornell University Press, 2004.
- GREEN, Douglas M. *Form in Tonal Music: an introduction to analysis*. Second Edition. Michigan: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- HANSEN, Kelly Dean. *Gustav Mahler's Symphonies (Gustav Mahlers Sinfonien) by Paul Bekker (1921): a Translation with Commentary*. Boulder, 2012. Dissertação (Doutorado em Música). Colorado University.
- HASTY, Christopher F. *Meter as Rhythm*. NY: Oxford University Press, 1997.
- HELFING, Stephen. Das Lied von der Erde Mahler's Symphony for Voices and Orchestra or Piano. *The Journal of Musicology*, v. 10, n. 3, 1992, p. 293-34.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- _____. Beyond the Sonata Principle. *Journal of the American Musicological Society*, v. 55, n. 1, 2002, p. 91-154.
- _____. The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition. *Music Theory Spectrum*, v. 19, n. 2, Outono, 1997, pp. 115-154.
- HORTA, Luiz P. In: Barford, Philip. *Mahler: Sinfonias e Canções*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- HURWITZ, David. *The Mahler Symphonies: An Owner's Manual*. New Jersey: Amadeus Press, 2004.
- JONES, Ryan C. Cadence in Mahler: Principles, Types, and Transformations. *American Musicological Society Society for Ethnomusicology Society for Music Theory 2012 Annual Meetings Abstracts*. Abstracts of Papers Read, 2012, p.251.
- KANGAS, Ryan R. Mourning, Remembrance, and Mahler's "Resurrection". *19th-Century Music*, v. 36, n. 1, Summer 2012, p. 58-83.
- KAPLAN, Richard A. Temporal Fusion and Climax in the Symphonies of Mahler. *Music The Journal of Musicology*, v. 14, n. 2, 1996, p. 213-232.
- KENNEDY, Michael. *Mahler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KOHS, Ellis B. *Musical Form*. Boston: Houghton Mifflin, 1976.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 4 ed. Boston: Pearson, 2012.
- KOSTKA, Stefan M.; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4 ed. New York: McGraw-Hill, 2000.
- KRAMER, Jonathan (Ed.). *Time in Contemporary Musical Thought* (Contemporary Music Review). Newark: Harwood Academic Publishers, v. 7, part 2, 1993.
- _____. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. NY: Schirmer Books, 1988.
- _____. The Concept of Disunity and Musical Analysis. *Music Analysis*, v. 23, n. 2/3, p. 361-372, 2004.
- LARSEN, Juliane C. *A forma sonata em três obras inaugurais: diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição*. São Paulo, 2010. 139f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo.

- LEE, Sherry. "Ein seltsam Spielen": Narrative, Performance, and Impossible Voice in Mahler's Das klagende Lied. *19th-Century Music*, v. 35, n. 1, Summer 2011, pp. 72-89.
- LEEUW, Ton de. *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam: U. Press, 2005.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. NY: W. W. Norton, 1989.
- _____. Notated and Heard Meter. *Perspectives of New Music*, v. 24, no. 2, 1986, p. 116-128.
- LIBERMAN, Arnaldo. Gustav Mahler: um coração angustiado. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- LONGYEAR, Rey M. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. 3 ed. New Jersey: Prentice Hall, 1988.
- MAHLER, Alma. *Gustav Mahler: Memories and Letters*. 3ed. Washington: Univ of Washington Press, 1968.
- MAHLER, Gustav. *Symphonies nos. 3 and 4 in full score*. New York: Dover Edition, 1989. 2 partituras.
- MARTINS, José Oliveira. *The Dasian, Guidonian, and Affinity Spaces in Twentieth-century Music*. PhD Dissertation. University of Chicago, 2006.
- _____. Interval Cycles, Affinity Spaces, and Transpositional Networks. In: AGON, Carlos Agon et al. (Ed.). *Mathematics and Computation in Music*. Heidelberg: Springer, 2011. p. 126-139.
- MATHES, James. *The Analysis of Musical Form*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2007.
- MATHEWS, Colin. *Mahler at Works: Aspects of the Creative Process*. New York: Garland, 1989.
- MCCALDIN, Denis. Mahler and Beethoven's Ninth Symphony. *Proceedings of the Royal Musical Association*, v. 107, 1980-81, p. 101-110.
- MICZNIK, Vera. Music and Narrative Revisited Degrees of Narrative in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 126, n. 2, 2001, p. 193-249.
- _____. Mahler and The Power of Genre. *The Journal of Musicology*, v. 12, n. 2, 1994, p. 117-151.
- MOLINA, Sérgio. Des pas sur la neige: aspectos técnico-composicionais do prelúdio de Claude Debussy. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Porto Alegre: ANPPOM, v. 17, n. 1, p. 73-96, jun. 2011.
- MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Camara no I*. São Paulo: Rondo, 2003.
- MONAHAN, Seth. "Inescapable" Coherence and the Failure of the Novel-Symphony in the Finale of Mahler's Sixth. Review. *Music Theory Spectrum*, v. 31, n. 1, Summer 2007, p. 53-95.
- _____. Review of Janet Schmalfeldt: In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music (Oxford: Oxford

University Press, 2011). *MTO: a journal of the Society for Music Theory*, v. 17, n. 3, October 2011.

_____. "I have tried to capture you ...": Rethinking the "Alma" Theme from Mahler's Sixth Symphony. *Journal of the American Musicological Society*, v. 64, n. 1, Spring 2011, p. 119-178.

_____. Success and Failure in Mahler's Sonata Recapitulations. *Music Theory Spectrum*, v. 33, n. 1, Spring 2011, p. 37-58.

MOREIRA, Adriana L. C. *Olivier Messiaen: Inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2008.

MORGAN, Robert. Are There Two Tonal Practices in Nineteenth-Century Music? The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality by William Kinderman; Harald Krebs. Review. *Journal of Music Theory*, v. 43, n. 1, 1999, p. 135-163.

_____. The Concept of Unity and Musical Analysis. *Music Analysis*, v. 22, n. 1-2, p. 7- 50, 2003.

NEUMEYER, David; TEPPING, Susan. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1992.

NOTLEY, Margaret. Volksconcerte in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony. *Journal of the American Musicological Society*, v. 50, n. 2/3, 1997, p. 421-453.

PÁDUA, E. M. M. *Metodologia da pesquisa: abordagem teórico prática*. Campinas: Papiros, 1996.

PEARSALL, Edward. *Twentieth-Century Music Theory and Practice*. NY: Routledge, 2011.

PENTEADO, Ronaldo A. O processo do devir formal e as funções formais da Exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 3*, de Mahler". In: *38o festival internacional de música Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça* - UFG, 2013, Goiânia. Caderno de Resumos Expandidos - 2013 - 38a edição, 2013. p. 46-48.

PENTEADO, Ronaldo A.; MOREIRA, Adriana L. C. Direcionamento musical através da textura na transição do Desenvolvimento à Reexposição. In: *III encontro internacional de teoria e análise musical: dimensão temporal na análise musical*, São Paulo. Anais: 2014. Mídia digital.

17 PLATININGA, Leon. The Nineteenth Century. *The Journal of Musicology*, v. 1, n. 1, 1982, p. 54-58.

REDDICK, Carissa Ann. *Formal fusion and rotational overlap in sonata forms from the Chamber music of Brahms, Dvorak, Franck, and Grieg*. Cambridge: ProQuest, UMI Dissertation Publishing, 2011.

RICHARDS, Mark. Review: Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth- Century Sonata, by James Hepokoski and Warren Darcy. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*. v.3, 2010, p. 245-262.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. Revised Edition. New York: W. W. Norton, 1988. Original publicado em 1980.

_____. *A geração romântica*. Trad. Eduardo Seincman. Edição em língua portuguesa. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded ed. New York: W. W. Norton & Company, 1997. Original publicado em 1971.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROWELL, Lewis. *The Time of Music by Jonathan D. Kramer*. Review. *Journal of Music Theory*, v. 34, n. 2, p. 348-359, 1990.

SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1982.

SAMUELS, Robert. *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SCHMALFELDT, Janet. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011.

_____. Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the Tempest' Sonata. *Beethoven Forum* 4, 1995, p. 37-71

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera Editora, 2004.

_____. *Fundamentos da composição musical*. 3 ed. São Paulo: EDUSP, 2008. Original publicado em 1967.

SCHWANDT, Erich. Verbete: "March". In: *Grove Music Online*. 2007-2014. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40080?q=march&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#S40080.4>. Acesso em 03/04/2014.

SEIBT, Johanna. Process Philosophy. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition). Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/process-philosophy>>. Acesso em 15/01/14.

SHEINBAUM, John J. Adorno's Mahler and the Timbral Outsider. *Journal of the Royal Musical Association*, v.131, n. 1, 2006, p. 38-82.

SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. 2 ed. NY: Schirmer, 1996.

SMITH, Peter H. Brahms and Schenker a Mutual Response to Sonata Form. *Music Theory Spectrum*, v. 16, n. 1, 1994, p. 77-103.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice- Hall, 2005.

_____. Scale Networks and Debussy. *Journal of Music Theory*, v. 48, n. 2, p. 219-294, 2004.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford Studies in Music Theory. Oxford: Oxford U. Press, 2011.

TRIPPETT, David. *Après une Lecture de Liszt Virtuosity and Werktrue in the Dante Sonata*. *19th-Century Music*, v. 232, n. 1, 2008, p. 52-93.

WALSH, Stephen. *The Time of Music by Jonathan D. Kramer*. Review. *Music Analysis*, v. 10, n. 3, p. 374-380, 1991.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WEISBERG, Arthur. *Performing Twentieth-Century Music: A Handbook for Conductors and Instrumentalists*. New Haven: Yale University Press, 1993.

Notas de fim

Introdução

ⁱ “[...] The “sonata” is not a definite form like a minuet, a da capo aria, or a French overture: it is, like the fugue, a way of writing, a feeling for proportion, direction, and texture rather than a pattern” (Rosen, 1997 [1971]: 30).

ⁱⁱ “This is what all lovers of “serious” music correctly understand as sonata form. Most of them know, too, that the heyday of the form was the late eighteenth century, and many of them realize that the foregoing description applies rather badly to many eighteenth-century works, and in general misrepresents the practice of that century. [...]” (Rosen, 1988 [1980]: 2).

ⁱⁱⁱ “The term “sonata form” itself is the invention of Marx. His codification of the form helped to establish its nineteenth- and twentieth-century prestige as the supreme form of instrumental music [...]” (Rosen, 1988 [1980]: 3).

^{iv} “[...] Marx has been deemed the principal founder of the theory of musical form; he has also taken much of the credit, or blame, for having inaugurated the tradition of courses and textbook on form. His formal categories - for example, his three *Grundformen* (the *Satz*, the *Gang*, and the *Periode*) and his progressively larger-scale types, the *Liedformen*, the scherzo, the variation form, the rondo forms, the *Sonatinenform*, and the culminative *Sonatenform* - inspired the codifications of high-classical forms by later nineteenth-century theorist [...]” (Schmalfeldt, 2011: 25).

^v “As we can see from the titles of these works, the purpose of the definition was not the understanding of the music of the past but a model for the production of new works. The definition does not work well for the eighteenth century because it was never intended to” (Rosen, 1988 [1980]: 3).

^{vi} “[...] Deny, or suppress the creativity, spontaneity, and novelty of actual musical experience [...]” (Hasty, 1997: vii).

Capítulo 1

^{vii} Fischer nos chama a atenção para o fato de que “sua data de nascimento é dada por vários documentos contemporâneos como sendo em 1º e 14 de julho de 1860, mas os documentos da comunidade judaica do local ajudam a resolver esta discrepância: o dia 14 de julho foi o dia da circuncisão de Mahler. [...] O que não permanecia claro devia-se ao fato dos relatórios escolares de Mahler indicarem que ele teria nascido ao dia 1º de julho, embora a explicação mais simples seja que o número 7 - escrito naquela época com uma barra cruzada, assim como na grafia moderna - foi confundido com o número 1, um erro que se perpetuou (Fischer, 2011: 17).

^{vii} As regiões da Boêmia e da Morávia, que hoje integram a República Checa, pertenciam ao Sacro Império Romano-Germânico, instaurado no séc. X e dissolvido em 1806, pelo então Imperador Franz II, que se tornou Franz I, Imperador da Áustria, cujo poder incluía a dominação do Reino da Hungria e sua nobreza. O ano de 1848 foi marcado por ondas de choque revolucionárias e pela dissolução do regime imperial da Hungria, que um ano depois, em 1849, declarou sua independência, uma situação que não perdurou por muito tempo. Os movimentos separatistas cresciam em todo o território do Império Austríaco, especialmente após a guerra Austro-Prussiana em 1866, quando um acordo entre as nobrezas da Áustria e da Hungria estabilizou a situação, com a criação do Império Austro-Húngaro em 1867, uma dupla monarquia subordinada ao Imperador da Áustria a oeste do rio Leitha, e ao rei da Hungria, a leste do mesmo rio - “uma dupla monarquia [...] com um imperador e um rei”. Boêmia e Morávia passaram a ser totalmente governadas pelo Imperador da Áustria e, por esta razão, Mahler sempre se declarou um legítimo “austríaco de língua alemã” (Fischer, 2011: 12-15)

Desde o início da fé cristã, a influência dos judeus sempre foi temida pela Igreja. Durante centenas de anos, este povo viveu disperso pela Europa, até a instituição do “gueto” em Veneza no século XIV, um bairro construído em uma antiga siderúrgica de fundição de ferro, em que os judeus foram confinados. A criação de locais específicos para judeus, com a finalidade de evitar sua influência, se espalhou por toda a Europa cristã (Lieberman, 2010: 52), até que, “[...] durante o governo da Imperatriz Maria Teresa [1717-1780], [...] [chegou-se] a um acordo com relação a lhes permitir residir somente em uma região pobre, escassamente povoada: as colinas checo-morávias do sudeste da Boêmia [...]” (Lieberman, 2010: 52-53).

Estes judeus “ficaram mais ou menos dispersos ao longo da fronteira da Boêmia e da Morávia” (Fischer, 2011: 14), foram sendo beneficiados por algumas medidas tolerantes do Império da Áustria, no século XIX. Entre elas, a possibilidade do ofício de comerciante, ainda que o único permitido a um judeu, segundo Lieberman (2010: 53), possibilitou a elevação de uma considerável parte desta população a uma classe média baixa.

Graças ao comércio, os avós paternos de Mahler conseguiram a elevação à classe média. "Simon e Marie [Bondy] Mahler se casaram sem a permissão das autoridades locais" (Fischer, 2011: 16)^{vii}, uma vez que, "uma lei [...], que só será revogada depois de 1848 (a *Familiengesetz*), não reconhecia para o primogênito de uma família judia o direito de casar-se" (Lieberman, 2010: 52), o que fez com que "seus dez filhos [inclusive Bernhard Mahler, o pai de Gustav] só fossem legitimados em 1850" (Fischer, 2011: 16).

^{viii} "For at least a section of the Jewish population, acculturation and the ascent of the social ladder went hand in hand with a veritable thirst for education, a desire for cultural improvement evident from autobiographical accounts of many Bohemian and Moravian Jews. In particular, those who had attended grammar Schools retained a lifetime commitment to the ideal of education and learning. They read more enthusiastically and more intensively than the Czech population and owned a treasured collection of books which in middle-class families was carefully kept in a glass-fronted cupboard in the living room. Central to these small private library were generally the German classics, Lessing, Goethe, Schiller and, above all, Heinrich Heine, a writer whom they regarded as one of their own, preferring to ignore his somewhat awkward relations with Judaism. [...]" (Fischer, 2011: 19).

^{ix} "[...] He too clearly shared this desire to improve his mind. Mahler himself rarely had a good word to say about his father, and yet he reports that even as a carrier Bernhard used to have books [...]" (Fischer, 2011: 19).

^x "[...] On it [o acordeão] he would pick out the notes of the music he had just heard, acquire a certain proficiency on the instrument within a short space of time. [...]" (Fischer, 2011: 25).

^{xi} "[...] His op. 1 was a [...] typical combination of a polka and a introductory funeral march. [...]" (Fischer, 2011: 27).

^{xii} "[...] The success scored by the future piano virtuoso with his listeners was considerable and did him credit [...]" (Fischer, 2011: 33).

^{xiii} "Mahler made frequent appearances as a pianist during this period. At a concert that he gave in 1872 at the Iglau Grammar School he performed Liszt's paraphrase of the Wedding March and Dance of the Elves from Mendelssohn's incidental music to *A Midsummer Night's Dream*, a piece within the grasp only of players with a exceptional technique. And in April 1873 the wedding of Habsburg Archduchess Gisela and Prince Leopold of Bavaria preoccupied Iglau's cultural world to a unusual degree, prompting the town to push the boat out: there were services in the leading churches and also in the synagogue [...] and [...] a concert at the Municipal Theatre. Mahler's contribution to the concert was the Fantasy on motifs from Bellini's *Norma* by Sigismond Thalberg [...]" (Fischer, 2011: 37).

^{xiv} "[...] Not only did he [Schwarz] write to Bernhard Mahler, he also responded to the youth's urgent entreaties and travelled to Iglau to convince Bernhard of the need to act. [...] It says much for Schwarz's powers of persuasion that Bernhard Mahler gave his permission for his son to go to Vienna. [...]" (Fischer, 2011: 40).

^{xv} "[...] Schwarz reports that Epstein was not especially taken by Mahler's piano playing and picked up his ears only when Mahler played him some of his own compositions, whereas Epstein remembered exactly the opposite: the piece of his own composition that Mahler played did not impress him, but he was in no doubt that he was in the presence of a born musician. [...]" (Fischer, 2011: 41).

^{xvi} "And with whom did Mahler study conducting? The answer is simple: with no one, for at this date conducting was not taught at any conservatory or college of music. [...] young conductors learnt their trade almost in passing by means of chorus and orchestral rehearseals [...], accompanying singers and, most important of all, attending concerts given by the leading conductors of their day [...] case meant Bülow, Nikisch, Strauss ant, to a lesser extention, the somewhat stolid Hans Richter, but also, and above all, by gaining pratical expirience in the provinces. [...]" (Fischer, 2011: 67).

^{xvii} "[...] The cult of Wagner played an important role in Vienna's cultural life, leaving a mark on Mahler that went far beyond mere questions of musical taste" (Fischer, 2011: 60).

^{xviii} "Brahms was also regarded as a "conservative" composer [...] and hence as one of the figureheads of the party that opposed the "musician of the future", as members of the New German School were often called. This antagonism had come to the fore at the latest by 1860, when a Berlin newspaper published a declaration by a handful of signatories informing the world that they could "only deplore and condemn as contrary to the most fundamental essence of music the products of the leaders and disciples of so-called New German School". Among the protest's signatories were (sic) Brahms himself and his friend Joseph Joachim, the most famous German violinist of his day. Only a short time earlier a whole series of musicians and music critics under Liszt's organizational and intellectual aegis had coined the term "New German School" with reference to themselves [...]. They viewed themselves as the party of progress and felt that they could overcome the hegemony of Viennese Classicism only by abandoning traditional sonata form and symphonic form in the conservative sense of those terms and by espousing new forms of expression, namely, the Wagnerian music drama and programme

(sic) music. (The symphonic poem played an important role here, and it is no accident that Berlioz and his *Symphonie fantastique* were much touted by Liszt.)” (Fischer, 2011: 61).

^{xix} “The local paper [Laibach] reported that it passed off “without any untoward disruption” - one wonders what other performances were like if this point had to be specially made. “The orchestra under Herr Mahler’s direction held its ground” (Fischer, 2011: 103).

^{xx} “[...] He [Mahler] chalked up a number of successes in the town [Laibach], both as a conductor and as the soloist at a concert by the local Philharmonic Society. [...]” (Fischer, 2011: 108).

[...] Inadequate orchestral musicians, largely untalented singers and amateurs choristers, all of them lacking in enthusiasm. [...]” (Fischer, 2011: 103-104).

[...] Of the works that he conducted in Laibach, only Mozart and Weber can really have been to his liking [...]” (Fischer, 2011: 104-105).

^{xxi} “The following day, at nine o’clock in the morning, the new conductor, whose name was Gustav Mahler, held a rehearsal for the chorus. When we went to a full ensemble rehearsal an hour later, the chorus singers came to us in absolute despair, claiming that they were completely hoarse and refusing to work with the new conductor any more. [...] He stared at the rehearsal without bothering to introduce himself to anyone. All his colleagues [...] regarded the new conductor with unconcealed hostility, which they expressed loudly and without reserve. Mahler, however, did not react to any of the interruptions, but demanded strict compliance with his orders. No one dared to contradict the young man. Two days later we saw him on the podium for the first time. We were performing *Les Huguenots*. [...]” (Karpath apud Fischer, 2011: 109).

^{xxii} “His ability to inspire even inadequate opera companies, orchestras and choruses to raise themselves to a higher than normal level [...]” (Fischer, 2011: 111).

^{xxiii} “[...] Heinrich Schütz had been trained as a boy chorister in the town [Kassel] and had also been active as an organist and assistant conductor - Mahler’s position - before leaving Dresden in 1615. Beethoven would have become Court Kapellmeister there in 1809, if the Viennese aristocrats had not persuaded him to stay with a better offer. [...]” (Fischer, 2011: 115).

^{xxiv} O volume de trabalho, tanto para o regente principal, quanto para o segundo regente, era realmente desproporcional se comparado ao de um teatro nos dias atuais. Sobre as atividades de Mahler: “[...] Ele [Mahler] tinha que dividir a regência de todo o repertório com o regente principal; tinha de contratar os *performers* adicionais das obras que ele mesmo iria conduzir; adaptar obras grandes aos recursos da companhia local; [...] ensaiar e reger aberturas e entreatos de encenações teatrais; [...] ensaiar o coro por pelo menos uma hora ao dia; fazer testes musicais; e, ainda, escrever e reger música para ocasiões particulares. [...] Ele acumulava os deveres de quatro pessoas de uma casa atual de tamanho comparável [...]” (Fischer, 2011: 116). “[...] Not only he had to conduct everything left after the principal conductor had taken his pick, he also had to engage any additional performers needed at the performances that he himself conducted; adapt large-scale works to the resources of the local company, which meant arranging the existing parts for forty-seven permanent orchestral musicians and a chorus of thirty-eight; rehearse and conduct the overtures and entr’act music in plays, a task that Mahler particularly hated; rehearse the chorus for at least an hour a day; take music calls; and write and conduct music for particular occasions [...]. The result was a combination of duties which in a house of comparable size would now be divided up among at least four different people [...]” (Fischer, 2011: 116).

^{xxv} “With the production of *Das Rheingold* and *Die Walküre* you, Sir, have brilliantly achieved two points of your artistic programme, for on the one hand you have shown what one is capable of achieving through sheer hard work, while on the other hand you have also proved that with our national resources, so often and so unjustifiably disparaged, even the most difficult artistic tasks may be carried out; you have shown that it is possible to produce the greatest artistic creations of the present day, without the addition of people from outside, and in the Hungarian language. This circumstance will certainly fill every patriot with real joy and contentment” (Beniczky apud Fischer, 2011: 185).

^{xxvi} “[...] “Most excellent, admirable, what a deuce of a fellow!” He [Brahms] then ran on to the stage and embraced Mahler with typically grumpy cordiality. [...]” (Fischer, 2011: 187).

^{xxvii} “[...] First, there was his ability to grasp the essence of the work that he was conducting and to communicate that view to the other members of the cast and orchestra, inspiring them to give of their best; second, there was the extreme precision of his cues to the singers and players; third, the vast dynamic range of his performances; fourth, his extreme care in his treatment of nuance and phrasing; fifth, his ability to bring out the work’s rhythms with altogether exemplary clarity; sixth, the climaxes were overpoweringly dramatic and well placed; and finally, he had an almost magical effect on his performances [...]” (Fischer, 2011: 213).

^{xxviii} “One of the most wonderful musical memories of my life is of a performance of *Fidelio* in London, in the course of which he [Mahler] conducted the *Leonore* Overture no. 3, interpreting Beethoven’s genius so

marvellously that I had the feeling of being present at the original creation of this sublime work" (Dukas apud Fischer, 2011: 219).

^{xxix} "[...] The conductor here is not merely passable, but actually has genius, and he ardently desires to conduct the first performance. [...]" (Fischer, 2011: 213).

^{xxx} "[...] 'new symphony' that he had been wanting to write since his days with Hans Rott. [...]" (Fischer, 2011: 231).

^{xxxi} "Your Excellence,

... This is no private matter but one that concerns all opera lovers. I have just heard that Jahn's dismissal has been agreed - this is no great misfortune. The only two applicants worth considering are said to be Mottl and Mahler. But misfortune could be in store if - in my own humble opinion - Mottl were to become director. We know from his work in Karlsruhe that he loves and performs only Wagner, together with the whole of Wagner's evil imitators of German and French extraction. [...] Conversely, it may be assumed on the strength of his achievements in Prague and Hamburg, that Mahler will breathe new life into our opera without violating its classical traditions. Forgive me, Your Excellency, if on this occasion I ignore my own precept of never voting without first being asked to do so, but I wanted to get this off my chest. I can also assure you that I am speaking on behalf of the finest and most serious music lovers and connoisseurs. I am Your Excellence's most devoted servant. Dr. Eduard Hanslick" (Hanslick apud Fischer, 2011: 209).

^{xxxii} "[...] The Munich orchestra was far better disposed towards him, even if it failed to reach the same high performance standards. [...]" (Fischer, 2013: 333).

^{xxxiii} "So you mean to try to do the Fourth? This persecuted step-child that has so far known so little joy in the world. I am tremendously glad you like the work, and I can only hope that an audience educated by you will feel and understand as you do. My own experience in general has been that humor of this type (as distinct from wit or good humor) is frequently not recognized even by the best of audiences" (Mahler apud Fischer, 2011: 333).

^{xxxiv} "[...] It is the prime of a man's life; even if the inspiration does not reach the same high level as it once did, it is replaced by full strength and complete ability. I feel that I can achieve anything and that for a long time to come my resources will belong to me and obey me. [...]" (Fischer, 2011: 385).

^{xxxv} "[...] There is no need for words, everything is purely musically expressed [...]" (Mahler apud Fischer, 2011: 386).

^{xxxvi} "[...] Bright and darker colours (sic) alternate in a demonstration of the composer's supreme skill as an orchestrator, producing a chiaroscuro effect [...]" (Fischer, 2013: 461).

^{xxxvii} "[...] I myself do not know what the whole thing could be called. [...]" (Mahler apud Fischer, 2011: 562).

^{xxxviii} "[...] one of the most radical dovetailing of existing genres in the whole history of music until then [...]" (Danuser apud Fischer, 2011: 563).

^{xxxix} "I have been working very hard and am just putting the finishing touches to a new symphony. Unfortunately my vacation is also nearly finished - and as always I am in the tiresome position of having to rush back to town still quite breathless from composing, and to start work again. Well, that just seems to be my lot. The work itself [...] is a very satisfactory addition to my little family. In it something is said that I have had on the tip of my tongue for some time - perhaps (as a whole) to be ranked beside the Fourth, if anything. (But quite different)" (Mahler apud Fischer, 2011: 611).

^{xl} "[...] It would be absurd if my most important work happened to be the easiest to understand [...]" (Fischer, 2013: 520).

Capítulo 2

^{xli} "[...] The dominant research paradigm in the history of Western philosophy [...]" (Seibt, 2013: 2).

^{xlii} "[...] Being should be thought of as simple, hence as internally undifferentiated and unchangeable. [...]" (Seibt, 2013: 2).

^{xliii} "[...] The primary units of reality, called 'substances' must be static - they must be what they are at any instant in time. [...]" (Seibt, 2013: 2).

^{xliv} "Process philosophy is based on the premise that being is dynamic and that the dynamic nature of being should be the primary focus of any comprehensive philosophical account of reality [...]" (Seibt, 2013: 1).

^{xl} "[...] They do not deny that there are temporally stable and reliably recurrent aspects of reality. But they take such aspects of persistence to be the regular behavior of dynamic organizations that arise due to the continuously ongoing interaction of process. [...]" (Seibt, 2013: 1).

^{xlvi} "A special branch of process thought opened up in late 18th and early 19th century German Idealism, when Johann G. Fichte, Friedrich W. J. Schelling, and Georg W. F. Hegel responded to Immanuel Kant's system of a transcendental idealism. All three of these thinkers alerted to the processual nature of the "transcendental subject," and aimed to overcome Kant's incongruous postulate of unknowable "things in themselves" by focusing on the process by which the world of knowable appearances, including reflective reasoning, is generated [...]. Hegel called this movement "dialectics" [...]" (Seibt, 2013: 6).

^{xlvii} "[...] The metaphilosophical debate between Fichte, Hegel, and Schelling, which deeply influenced the further development of 'continental' philosophy from Nietzsche to Heidegger to Derrida and onwards [...]" (Seibt, 2013: 7).

^{xlviii} "In think about music it is difficult to avoid representing any concrete instance as if it were a stable and essentially pre-formed entity composed of fully determinate and ultimately static objects or relations. [...]" (Hasty, 1997: vii).

"[...] Misrepresent music's inescapably temporal nature. [...]" (Hasty, 1997: vii).

"[...] Deny or suppress the creativity, spontaneity and novelty of actual musical experience [...]" (Hasty, 1997: vii).

^{xlix} "[...] But music as experienced is never so arrested [...] but this is an organization that is communicated in process [...]. A piece of music or any of its parts, while it is going on, is incomplete and not fully determinate [...] and in the process of becoming a piece of music or a part of that piece" (Hasty, 1997: 3).

ⁱ "[...] So that through the incessant 'mediation' between individual moments, and finally through the consummation of the form as a whole, the seemingly antithetical motifs are grasped in their identity" (Adorno apud Schmalfeldt, 2011: 3).

ⁱⁱ "[...] *The special case whereby the formal function initially suggested by a musical idea, phrase, or section invites retrospective reinterpretation within the large formal context.* [...]" (Schmalfeldt, 2011: 9).

ⁱⁱⁱ "Dahlhaus's favorite example of the idea of form as process – an illustration much inspired by August Halm – can be found in his recurring discussions of the first movement of Beethoven's "Tempest" sonata, the Piano Sonata No. 17 in D Minor, Op. 31, no. 2. Dahlhaus contends that this movement will continue to be the topic of controversy "as long as the disputants go on suppressing the contradictions between motivicism, syntax, and harmony ... by stressing one element at the expense of another. They would do better to understand these 'antitheses' as the vehicle of a *dialectics*, by means of which the *form of the movement come into being* as a musically perceived transformational process.

The crux of the matter for Dahlhaus is the argument about whether the beginning of the 'Tempest' should be regarded as an introduction or as the exposition of a theme, given that the subsequent passage [...] provides the 'more substantial manifestation' of the initial idea but also serves the modulatory function of a transition. In Dahlhaus view [...] 'ambiguity should be understood as an aesthetic quality' [...] 'the beginning of the movement is not yet a subject, the evolutionary episode is one no longer'; because Beethoven 'goes straight from a proto-form to developmental elaboration, the form is process'" (Schmalfeldt, 2011: 9-10).

^{liii} "Traditional formal schemata were like a 'subject' for composition to Beethoven: they were neither adopted [nor] rejected, but were used as material which changed its function according to the context in which it found itself. [...]" (Dahlhaus apud Schmalfeldt, 2011: 9).

^{liv} "[...] On the issue of development, Adorno perpetuates a tradition already begun with A. B. Marx; as the grand *Bewegung* within a large-scale *Ruhe-Bewegung-Ruhe* dynamic [...]. Adorno found that in Beethoven 'the development ... becomes the focal point of the entire form' [...] the technique whereby a *theme* or idea undergoes change while nevertheless retaining its original identity. Expressly invoking Hegel's subject-object dialectic, Adorno never hesitates in referring to the composer's original theme [...] as the 'musical subject': [...] "a moment in the *dialectical process manifest in musical form*. This moment marks the irreducibly subjective element in this process and, by means of its inexplicability, further designates this aspect of music as its essence". Conversely the technique of developing variations – the 'working out' of the theme – 'represents the process of objectivity and the *process of becoming*'. [...]" (Schmalfeldt, 2011: 29).

^{lv} "[...] In this sense, form is the manner in which a work's content is made intelligible [...]. Conventional patterns, by providing listeners with points of reference and predictability, facilitate the presentation of a content [...]" (Bonds apud Schmalfeldt, 2011: 5-6).

^{lvi} "[...] To perceive this extraordinary passage as 'not yet' a main theme, we need to recreate the experience of hearing *in time*, for the first time, for only when a perfect authentic cadence is achieved with the elision at m. 21 [...] can we suspect that a 'theme' [...] has been presented and completed. And only when we begin to perceive the function of a modulatory transition at mm. 21-41 can we imagine that our assumption is being confirmed. [...]" (Schmalfeldt, 2011: 11).

^{lvii} “[...] If one were thus perceive that, say, the opening passage of a movement initially projects the characteristics of an introduction but retroactively functions as a main theme, one could represent that analytic perception as ‘Introduction⇒MT’” (Schmalfeldt, 2011: 9).

^{lviii} “[...] There can simply be no perception of ‘form’ [...] outside the context of a received tradition. For without the latter, to distinguish the unique from the conventional would be a purely arbitrary act. And only if Beethoven's listeners can be expected to recognize some of the conventions associated with the formal function of ‘introduction’, as opposed to, say, ‘main theme’, or ‘transition’, will they entertain the notion that the opening of the ‘Tempest’ might enact a dialectical formal process” (Schmalfeldt, 2011: 11).

^{lix} “[...] Form concerns itself with how the various parts of a composition are arranged and ordered; how standard patterns of repeated material appear in works; how different sections a work are organized into themes; and how the themes themselves break down into smaller phrases and motives. [...]” (Caplin, 1998: 9).

^{lx} “The sentence is an eight-measure theme built out of two four-measure phrases. In this group structure [...] the theme expresses three formal functions - presentation, continuation, and cadential. The opening phrase contains the first of these functions and thus is termed a presentation phrase. The second phrase incorporates the remaining two functions. For the sake of simplicity (if not absolute theoretical consistency), this unit is normally termed a continuation phrase” (Caplin, 1998: 35).

^{lxi} “[...] The presentation functions to create a solid structural beginning for the theme by establishing its melodic-motivic content in a stable harmonic-tonal environment. [...]” (Caplin, 1998: 35).

^{lxii} “[...] Destabilizes the prevailing phrase-structural, rhythmic, and harmonic context (as defined by the presentation) and features a breaking down of the structural units (fragmentation), an increase in rhythmic activity (acceleration of harmonic change and shorter surface durations) [...]” (Caplin, 1998: 35).

^{lxiii} “[...] A basic idea acquires its characteristic quality by the nature of its constituent melodic and rhythmic motives. A diversity of intervallic content [...] and a variety of durational patterning help bestow individuality on the idea. [...]” (Caplin, 1998: 37).

^{lxiv} “[...] The initial statement of a basic idea emphasizes tonic harmony, usually in root position. In the vast majority of cases, the idea begins directly with the tonic, which often literally prevails throughout the entire idea [...]” (Caplin, 1998: 37).

^{lxv} “The melodic end of a basic idea is often marked by silence, which sets off the idea from subsequent material [...]” (Caplin, 1998: 37).

^{lxvi} “In the presentation [...] the effect of repetition combined with the absence of any cadential closure sets up strong expectation for ensuing material that will bring something new, something that will permit the theme to acquire momentum and drive. [...]” (Caplin, 1998: 41).

^{lxvii} “[...] Continuation function involves rhythmic activity at a relatively high structural level in a theme. But rhythmic acceleration can also be projected by events lying at the very surface of the musical texture. The durational patterns formed by the attack points of every note in a passage create varying rates of activity. In comparison to the presentation, the continuation function frequently features shorter note values, hence an increased animation in the surface rhythm. Increasing surface rhythmic activity is particularly effective in the absence of harmonic acceleration” (Caplin, 1998: 42).

^{lxviii} “[...] The time span leading up to this point of arrival, that is, the idea or phrase in the theme that communicates to the listener that “the cadence” is forthcoming [...]. It creates the requisite conditions for thematic closure by means of specific harmonic, melodic, and phrase-structural devices” (Caplin, 1998: 43).

^{lxix} “[...] A cadential function often contains a distinctive melodic profile [...]” (Caplin, 1998: 43).

^{lxx} “A notable characteristic of slow introductions in the classical style is the special way in which they unite the expression of two seemingly incompatible affective worlds: the realm of the stately, heraldic, and solemn is combined with the realm of the anticipatory, uncertain, and unstable. The sense of solemnity is expressed by the slow tempo, fanfare gestures, tutti textures, dotted rhythms, and an initial forte dynamic. The sense of anticipation is created by marked discontinuities in such dimensions as melody, rhythm, texture, and dynamics, instabilities of harmonic progression, minor modality [...]” (Caplin, 1998: 205).

^{lxxi} “Slow introductions typically begin with tonic harmony of the home key and generally remain in that key throughout. Prominent tonicizations and an emphasis on minor modality [...] are common. In the majority of cases, the harmonic goal is the dominant of the home key, articulated by a half cadence (or dominant arrival) and followed by a standing on the dominant. [...]” (Caplin, 1998: 205).

^{lxxii} “‘Traditional tonal music’ [...] Western art music in the eighteenth and nineteenth centuries, or roughly the period from Bach to Brahms. [...]” (Neumeier; Tepping, 1992: v).

^{lxxiii} “[...] Can be interpreted effectively in terms of a somewhat expanded version of the functional harmonic relationships [...]” (Neumeier; Tepping, 1992: v).

^{lxxiv} “[...] Is the linear presentation of a underlying harmonic interval” (Neumeier; Tepping, 1992: 28).

^{lxxv} “[...] While the concept of tonality is not abolished, it is definitely shaken, and ornamental play replaces the compact closure of the appearance. All elements of the previous musical language are tested in their truthfulness and their future validity. [...]” (Becker, 1921: 319 apud Hansen, 2012: 721).

^{lxxvi} “[...] Music that is neither classically tonal nor completely atonal [...] from impressionism to postminimalism. It also includes some of the most mysterious and alluring music of Chopin, Liszt, and Wagner [...]” (Tymoczko, 2011: 3).

^{lxxvii} “1. *Conjunct melodic motion*. Melodies tend to move by short distances from note to note.

2. *Acoustic consonance*. Consonant harmonies are preferred to dissonant harmonies, and tend to be used at points of musical stability.

3. *Harmonic consistency*. The harmonies in a passage of music, whatever they be, tend to be structurally similar to one another.

4. *Limited macroharmony*. I use the term “macroharmony” to refer to the total collection of notes heard over moderate spans of musical time. Tonal music tends to use relatively small macroharmonies, often involving five to eight notes.

5. *Centricity*. Over moderate spans of musical time, one note is heard as being more prominent than the others, appearing more frequently and serving as a goal of musical motion” (Tymoczko, 2011: 4).

^{lxxviii} “Of these five features, harmonic consistency is clearly the most culturally specific. The idea that music should consist of rapidly changing chords is a deeply Western idea, in a double sense: it is deep, insofar as it characterizes much Western music since before the Renaissance; and it is Western, since there are many cultures in which the notion of a “chord progression” simply plays no role. [...]” (Tymoczko, 2011: 7).

^{lxxix} “[...] Each chord tends to have more or less standard roles, or functions, within a key [...]” (Kostka; Payne, 2000: xiii).

^{lxxx} “A combination of two or more aurally distinguishable pitch centers [...]” (Kostka, 2012: 95).

^{lxxxi} “[...] The texture of music consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations, and relative projections and substances of component lines or other component sounding factors” (Berry, 1987: 184).

^{lxxxii} “The number of concurrent events (the thickness of the fabric) as well as the degree of “compression” of events within a given intervallic space. [...]” (Berry, 1987: 184).

^{lxxxiii} “If a single pitch is sounded, a texture (here one of maximal simplicity) is established. If a second pitch is sounded in simultaneity, the texture is altered - its density is increased. If two pitches are a 2nd apart and they are succeeded by two pitches a 6th apart (the upper moving up a 4th, the lower down a 2nd), a textural “event” takes place - a succession involving not pure quantity (density-number) but involving density compression and a number of important qualitative factors *in the texture viewed independently of other elements*. [...]” (Berry, 1987: 185).

^{lxxxiv} “[...] An incipient quality of interlinear independence is asserted in the opposition of direction of movement - a quality subject to enhancement if rhythmic differentiation in the relations is introduced” (Berry, 1987: 185-186).

^{lxxxv} “Two lines moving in parallel 3rds may in an important sense be said to constitute a single *real* texture factor consisting of two *components*. At any point at which differentiation is established - in rhythm, in direction of motion, in the distance of motion, or in any other sense - a texture initially consisting of a *single real factor* (of two sounding components) becomes a texture of *two real factor* (or at least progresses in the direction of such differentiation). Progressions and recessions involving changes of these kinds or of analogous effect are decisive in the shaping of musical structure. [...]” (Berry, 1987: 186).

^{lxxxvi} “The term sound-mass is sometimes used for a chord in which the pitch content is irrelevant compared to the psychological and physical impact of the sound. [...]” (Kostka, 2012: 233).

^{lxxxvii} “In extreme contrast with layered textures are those composite sounds which I have called fused ensemble timbres. These aim for a blend of the contributing elements in which timbral particularity is submerged in the more general sound of the whole. A fused ensemble timbre for full orchestra from the beginning of *Pli Selon Pli* by Boulez (1967). [...] Boulez achieves here a very loud but quickly decaying sound which is nevertheless a single perceptual and musical object, and in which a large number of discrete instrumental timbres have been dissolved. [...]” (Erickson, 1975: 165-166).

^{lxxxviii} “[...] Yet another kind of sound-mass can be created by extreme activity in a large ensemble [...] where the effect is of every instrumentalist playing both loudly and randomly” (Kostka, 2012: 233).

^{lxxxix} “Doubling does not result in interlinear interdependence of any certain, absolute degree: the interval of doubling has much to do with the extent of association between two doubled components, even when the doubling is absolutely strict. This fact has to be taken into account in evaluation of a textural situation in which doubling occurs, and it can be appreciated if the differences in degree of interdependence (or "fusion") are considered when doubling is at the octave [duplication of PC (pitch-class)], with texture-space and sonority affected but with the qualitative association of the doubled lines virtually complete, as opposed to a situation in which the interval of doubling is dissonant (e.g., 2nd, or 7th), where individual components assert a great degree of independence. The factor of interval of doubling and its impact with respect to interlinear independence is one of dissonance and size (or distance between the doubled components). Of course, any doubling at whatever interval greatly compromises the relative independence of lines” (Berry, 1975: 195).

^{xc} “1. Monophonic - a single line, perhaps doubled at the octave

2. Homophonic, meaning either

a. Melody with accompaniment or

b. Chordal texture

3. Contrapuntal - relatively independent lines, either

a. Imitative or

b Free” (Kostka, 2012: 230).

^{xci} “[...] A three-part texture is thickened into 11 voices:

Part 1: three voices on the immobile D-G-D in the highest register.

Part 2: five voices in similar motion in the middle register

Part 3: three voices descending in parallel motion in the lowest register” (Kostka, 2012: 230).

^{xcii} “It is noted above that there is one aspect of texture which is affected significantly by doubling at octave or compound-octave distances. Attention is given later to the range of the sounding complex (its space, and the profiles delineated in spatial changes) as an aspect of texture particularly important in certain styles. In the analysis of texture-space, and in the evaluation of progressions and recessions formed by its increases and decreases, octave duplications are of course significant. We shall adopt the term texture-space (or simply "space") in referring to this aspect [...] of texture” (Berry, 1987: 196).

^{xciii} “[...] The impetus appears to work further, circling around - then the motion runs once again to a halt. [...]” (1921: 127 apud Hansen, 2012: 269).