

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes



Dissertação de Mestrado

**Análise, Gravação e Editoração das músicas para violino
solo de Ernst Mahle**

Celisa Annichino Amaral Frias

Orientador: Professor Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

São Paulo
Dezembro de 1999

Agradecimentos

Ao Professor Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, que me orientou com entusiasmo, compreensão e carinho desde o nosso primeiro encontro.

Ao casal Cidinha e Ernst Mahle, que prontamente estiveram presentes e disponíveis para esclarecer qualquer dúvida apresentada.

Ao colega e amigo Rogério Costa, que me auxiliou nas análises musicais, dividindo e compartilhando o resultado que obtivemos ao longo de muitos meses.

À eminente escritora Ilka Brunhilde Laurito, pelo carinho e presteza com que realizou a revisão de todo o texto.

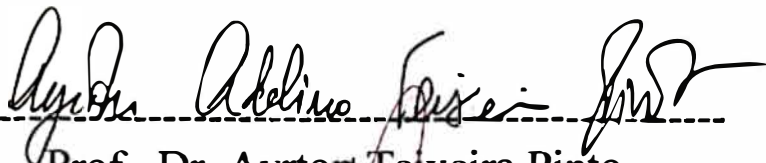
À memória da inesquecível Gilda Mattos Teixeira Pinto e do querido mestre e amigo Prof. Ayrton Pinto, que gentilmente fizeram as traduções deste trabalho, da maneira mais pronta e carinhosa que possa imaginar.

Aos colegas que digitaram as notas musicais: Thomas Hansen, Galaor de Araújo Bortoletto e Francisco Perroni.

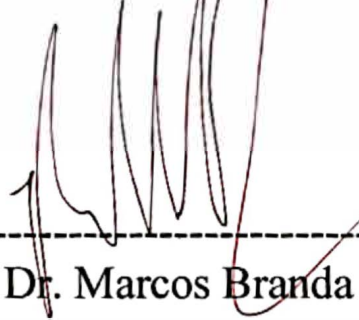
Aos meus pais, Érico e Norma, que sempre me incentivaram no estudo da música e à minha família, Angelo, Beatriz e Angelinho, que me apoiaram durante todo o desenrolar deste trabalho.

À Dra. Flávia Camargo Toni, que me auxiliou tão prontamente e gentilmente na revisão bibliográfica desta dissertação.

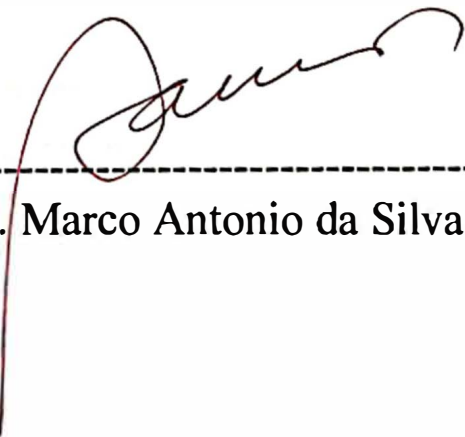
Banca Examinadora



Prof. Dr. Ayrton Teixeira Pinto



Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda



Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

São Paulo, 20 de Março de 2000

Resumo

O presente trabalho apresenta as análises musicais e técnico- interpretativas, editoração das partituras e gravação em CD (compact disc) das obras para violino solo do compositor Ernst Mahle: **Rápsódia 1956, Sonatina 1972 e Solo 1976.**

Abstract

This research work presents the musical and technical-interpretation analyses, editing and CD recording of all the works for violin solo by Ernst Mahle: **Rapsody 1956 Sonatina 1972 and Solo 1976.**

Sumário

Agradecimentos-----	II
Resumo- Abstract-----	III
1. Introdução -----	I
2. Ernst Mahle: Uma cronologia-----	7
3. Sonatina 1972:-----	20
Allegro-----	26
Análise musical-----	37
Análise técnico-interpretativa-----	43
Tempo Rubato	
Análise musical-----	46
Análise técnico-interpretativa-----	54
Vivace	
Análise musical-----	56
Análise técnico-interpretativa-----	63
4. Rapsódia-----	65
Análise musical-----	67
Análise técnico-interpretativa-----	74
5. Solo-----	77
Análise musical-----	83
Análise técnico-interpretativa-----	95
6. Conclusão	
A obra de Ernst Mahle: Uma interpretação-----	98
7. Referências bibliográficas-----	101
8. Anexos	

1. Introdução

A sobrevivência de uma composição no tempo e de todos os seus predicados culturais e históricos depende, entre outros fatores, de sua difusão. Ainda que estejamos vivendo um período na história da civilização em que o acesso à informação está somente a uma ou duas teclas de distância, a música erudita brasileira encontra-se, na maioria dos casos, inacessível. Há uma grande dificuldade de se conseguirem partituras de compositores brasileiros. As existentes ainda são, na grande maioria, manuscritas, mal copiadas e, conseqüentemente, de difícil acesso. Em decorrência desse fato, existem poucas músicas analisadas e registradas em disco. Assim, esse importante patrimônio cultural - a música erudita brasileira - pode simplesmente ser perdido por falta de informação.

Nesse contexto, urge que um programa amplo de resgate e disponibilização da obra de grandes compositores brasileiros seja levado adiante.

Mediante o exposto acima nasceu a idéia dessa dissertação; que tem como objetivo analisar composições de um músico brasileiro - Ernst Mahle.

Em 1953, foi ele um dos fundadores da Escola de Música de Piracicaba –EMP. Ao longo de tantos anos de trabalho como diretor artístico, professor, regente e compositor, conseguiu um exemplo pioneiro de ensino musical brasileiro. Com um grande idealismo e altruísmo lecionou e começou a compor arranjos para os primeiros alunos da sua escola tocarem. À medida que estes se iam desenvolvendo, compunha peças mais difíceis, acompanhando seus desenvolvimentos.

As palavras de Vasco Mariz¹ sobre o papel de E. Mahle em relação a sua cidade, traduzem de uma forma sintética a essência do resultado de seu trabalho:

“Graças a seu esforço ele colocou a cidade no mapa musical do Brasil”.

Hoje E. Mahle, atualmente com setenta anos, tem uma vasta obra orquestral, coral, solística e camerística, que abrange mais de mil arranjos e duzentas e vinte composições.

Dentro do panorama musical da Escola de Música de Piracicaba, a autora diplomou-se em violino na EMP, participando de todos os conjuntos orquestrais e camerísticos formados pela instituição. Posteriormente veio a fazer parte do seu corpo docente, como professora de violino e viola. Seu relacionamento com o compositor tornou-se muito estreito ao longo de trinta e três anos de convívio musical, possibilitando e facilitando a origem deste trabalho.

Dentro da vasta obra musical que Ernst Mahle criou, a autora escolheu para a sua Dissertação de Mestrado o conjunto de obras para violino solo, já que em 1996 gravou num CD (compact disc) com a pianista Bernardete Sampaio toda a obra para violino e piano do compositor. Esse conjunto de obras para violino solo, compreende três peças musicais:

Rapsódia 1956

Sonatina 1972

Solo 1976

¹ MARIZ, Vasco- *História da música no Brasil*, 2.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 1983- página 257.

A **Rapsódia 1956**, é a única que se apresenta editada, pela TONOS- Darmstat, Alemanha. É uma obra da juventude do autor, que demonstra a sua busca por um estilo próprio.

A **Sonatina 1972**, apresenta uma estrutura perfeitamente formal e acadêmica, constituída de três movimentos. Este tipo de linguagem é o mais adotado no seu repertório.

A **Solo 1976**, escrita vinte anos mais tarde que a primeira, tem a preocupação de mostrar uma linguagem atual, contemporânea e inovadora, onde são utilizados quase todos os recursos timbrísticos existentes no violino.

Tanto a **Sonatina 1972** quanto a **Solo 1976** apresentavam somente versões manuscritas. Agora, com a realização desse trabalho, elas estão prontas para serem impressas.

A partir das partituras impressas, as análises musicais aqui contidas e a gravação do CD, poderão realizar outros trabalhos que possam ser originários ou inspirados neste, contribuindo efetivamente para uma interpretação fiel e tecnicamente correta.

Para a realização dos objetivos citados acima, este trabalho estruturou-se da seguinte maneira:

A cronologia de E. Mahle é inédita e foi elaborada a partir de pesquisa feita sobre entrevistas de jornais e entrevista pessoal concedida à autora desta dissertação. Os dados e datas contidos nesta cronologia, foram conferidos pela esposa do compositor a Sra. Maria Aparecida Romera Pinto Mahle. A essa cronologia foi incluída a sua obra composicional, retirada de um catálogo de obras já existente, unindo cronologicamente vida e obra, resultando assim um trabalho mais completo e de referência para outros trabalhos posteriores.

A primeira música a ser analisada é a **Sonatina 1972**. A partitura dessa **Sonatina**, foi inserida antes da análise musical. Esse procedimento foi adotado ao longo de todo o trabalho.

Os três movimentos da **Sonatina**, foram analisados separadamente. No primeiro movimento, o **Allegro**, estabeleceu-se a relação de “Semelhanças- Bach/Mahle”, baseado no fato de a escrita apresentar um fluxo contínuo de semicolcheias, ocultando assim uma complexidade rítmica e uma falsa polifonia.

Os exemplos citados, retirados das partitas para violino solo de Bach, demonstram uma falsa polifonia e polirritmia num movimento monofônico. O mesmo procedimento foi utilizado no **Allegro**, demonstrando estes mesmos dois aspectos na música de F. Mahle.

Outro aspecto abordado foi a técnica instrumental e a “relação com o intérprete como inspiração”, onde são apresentadas afirmativas, que tanto Scriabine quanto Debussy escreviam composições que, de certa maneira, fossem condizentes com as suas condições técnicas como intérpretes. E. Mahle preocupou-se em escrever composições que fossem adequadas à técnica dos artistas para quem suas obras eram dedicadas.

A análise musical deste primeiro movimento desta **Sonatina**, que é estruturada na Forma sonata tradicional, é demonstrada com todos os exemplos musicais.

Logo após a análise, aparecem as “dificuldades de execução”, que são relacionadas sob o ponto de vista técnico do intérprete. A seguir temos a “análise técnico-interpretativa”, onde podemos observar a relação da análise musical feita anteriormente, ligada à interpretação, e também soluções para as “dificuldades de execução” apresentadas. Essa ordem foi utilizada para todos os finais de movimentos e obras analisadas nessa dissertação.

O segundo movimento, **Tempo rubato**, mostra como cada intérprete que se aproxime da obra crie um gesto próprio e particular, ocasionando uma leitura completamente pessoal.

A relação musical Mahle/Bartók é desenvolvida.. Há uma transcrição de um trecho de uma entrevista que E. Mahle concedeu, onde ele admite ter sido influenciado por Bartók. Três aspectos são enfocados nesta relação: a utilização do modalismo como parte da fonte de inspiração, o uso do folclore e a preocupação com o ensino didático musical.

Uma das técnicas utilizadas nesse movimento é o de adensamento e expansão. Um exemplo da obra de Bartók, **O mandarim miraculoso**, que apresenta estas características, é relacionado com a escrita deste segundo movimento.

O terceiro movimento- **Vivace**, é um movimento cheio de surpresas, com dinâmicas contrastantes e floreios musicais (chamados de “notas de retorno”).

A peça *Rapsódia*, escrita em 1956, é uma obra da juventude do compositor. Ela já estava impressa e na análise musical são enfocados os temas originais construídos em uma forma livre, aproximando-se das improvisações populares. O elemento cigano utilizado é bem exemplificado.

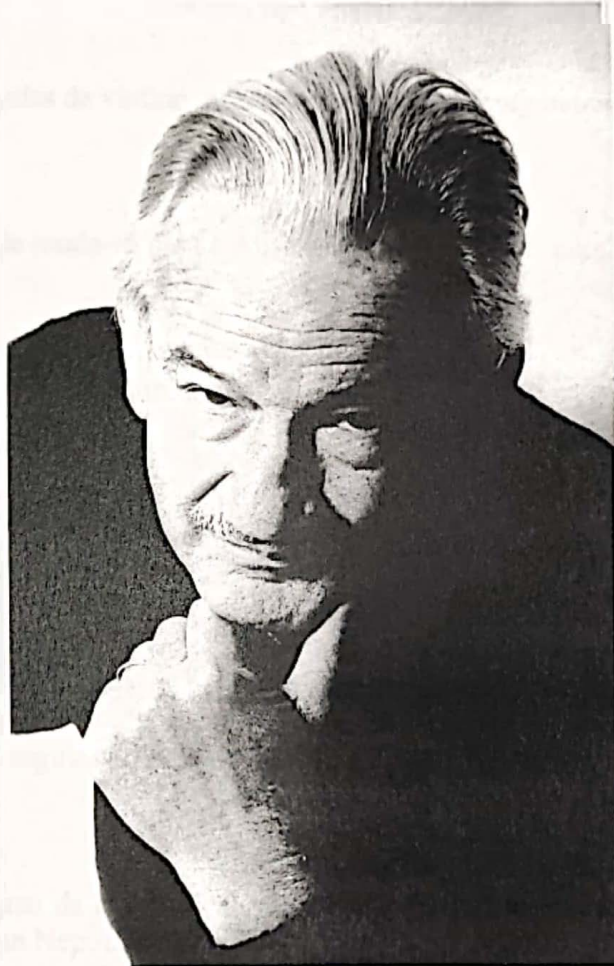
A terceira e última peça, que encerra o ciclo da obra para violino solo de E. Mahle, é *Solo*, que foi escrita em 1976. É uma peça inovadora, tanto do ponto de vista técnico-instrumental, quanto artístico. Apresenta os recursos não usuais do instrumento, com a finalidade de construir um discurso timbrístico. Ela não apresenta uma forma pré-estabelecida, mas está dividida em quatro andamentos distintos, Moderato, Piu vivo, Vivo e Lento.

A conclusão final deste trabalho, “A obra de E. Mahle : Uma interpretação”, tem como objetivo apontar os principais elementos que constituem sua obra, que são: uso do modalismo, ritmos retirados do folclore brasileiro, especificamente da região do Nordeste, dinâmicas contrastantes e o frequente uso de notas repetidas indicando movimento.

Na sua obra, notamos uma grande influência do Neo-classicismo, e sobretudo é uma música não dramática.

Na entrevista concedida ao contrabaixista Antônio Arzolla, da sua Dissertação de Mestrado, E. Mahle conta a relação que vem do “tratado das cores” de Goethe, que associa as cores às emoções. A cor atribuída à disposição intervalar de cada modo representa uma tendência afetiva.

O aspecto didático de suas composições é lembrado e assim como Bartók se utilizou do folclore húngaro para compor para crianças, E. Mahle utilizou-se do folclore brasileiro e europeu como fontes de inspiração para suas composições e inúmeros arranjos.



Ernst Mahle

2. Ernst Mahle: Uma Cronologia

3 de Janeiro de 1912 - Nasce em Stuttgart, Alemanha, Ernst Hans Mahle

1917 - Aprende flauta doce na escola de primeiro grau

1939 - Começa a ter aulas de violino, ano em que irrompe a segunda grande guerra na Alemanha

1942 - A família Mahle muda-se para a Áustria, e Ernst trabalha numa fábrica como torneiro mecânico

1945 - Fim da segunda guerra mundial

1946 - Mahle desiste de se tornar engenheiro, como era de tradição na família e resolve se dedicar integralmente à música estudando piano

1949- O esforço demasiado do estudo pianístico acarreta-lhe uma tendinite em ambos os braços, impossibilitando-o de seguir carreira como pianista

1950 - Ingressa no curso de composição da “Staatliche Hochschule für Musik” de Stuttgart, tendo aulas com o professor Johann Nepomuk David

1951- Muda-se para São Paulo e ingressa no Conservatório Dramático Musical de São Paulo

1952 - Começa a tomar aulas com o professor H. J. Koellreuter, na Escola Livre de Música Pró-Arte

- Composições: **Trio para Flauta, Violino e Piano**

Suíte para Flauta Solo

1953 - Participa do Curso Internacional de Férias de Teresópolis-RJ

- É um dos fundadores da Escola de Música de Piracicaba, ocupando o cargo de Diretor e professor de diversos instrumentos

- Composição: **4 Estudos para Flauta**

Entre 1953 e 1955 - Participa de diversos Cursos de Férias na Europa, estudando composição com os professores: Ernst Krenek, Olivier Messiaen, Wolfgang Fortner; e regência com os professores: Lovro Von Matijic, Hans Muller- Kray e Rafael Kubelic

1954 - Leciona no Primeiro Seminário de Música da Universidade da Bahia

- Composições: **7 Peças sobre 1 e 2 notas só, para Piano**

Peça para Piano

Aventuras de uma Estudante de Música (Ballet)

1955 - Casa-se com Maria Aparecida Romera Pinto, também Fundadora e Professora da Escola de Música de Piracicaba

- Leciona no Segundo Seminário de Música da Universidade da Bahia

- Composições: **Peças Modais para Piano a 4 mãos**

Sonatina para Violino

1956 - Compõe a **Rapsódia para violino solo**

- Composições: **Sonatina para Violino nº 02**

Invenção para 2 Violinos

Trio para 2 Violinos e Piano

Trio para 2 Violinos e Violoncelo

Prelúdio e Fuga para Flauta, Violino e Piano

Quarteto para Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo

Divertimento para 2 Clarinetas, 2 Violinos, Trompa e Piano

Sonatina para Violoncelo (ou Viola)

Sonatina para Piano

1956 – Composições : **Variações para Piano e Orquestra Sinfônica**

Variações sobre Melodia Grega para Flauta e Piano

Variações sobre Canção dos Cegos para Piano e Orquestra Sinfônica

Tocatta para Harmônio

1957 – Composições: **Quarteto para Flauta Transversal, Violino, Viola e Piano**

Sexteto para Flauta Transversal, Clarineta, Fagote, Trompete, Trompa, Trombone e Piano

Concertino para Flauta Transversal e Orquestra de Cordas

Tocatta para Piano a 4 mãos

Sinfonietta para Orquestra Sinfônica

Marcha para Orquestra Sinfônica

1958 - Composições : **Quarteto Duplo para 2 Violinos, Viola e Violoncelo**

Concertino para Violoncelo

Concertino para Violoncelo e Orquestra de Cordas

Sonata para Flauta

Quarteto para Flauta Doce Soprano, Violino, Violoncelo e Piano

Música Concertante para Tímpano e Sopros

Desfile dos Animais (Ballet)

1960 – Composições : **Concertino para Trompa**

Intervalos para Orquestra Sinfônica

1961- Recebe o prêmio de composição “Universidade da Bahia” com a obra **Intervalos**

- Composições : **Cinco Canções para Canto (texto M. Bandeira)**

O menino doente para Canto (texto M. Bandeira)

9 Canções de Natal para Coro Feminino (ou Misto), Flauta e Cordas

1962 - Naturaliza- se brasileiro

- Composição: **Missa em Mi para Coro Feminino e Orquestra de Cordas**

1963 – Composição : **Suite Brasileira para Coro Misto a 5 vozes (M. Bandeira)**

1964 – Composições: **12 Duetos para Flautas Transversais**

Magnificat para Coro Feminino e Orquestra Sinfônica

1965 - Recebe o título de “Cidadão Piracicabano”

- Medalha de Prata “Manuel de Falla” no Concurso Universidade da Bahia

- Menção honrosa no Concurso da Rádio Ministério da Educação e Cultura com a obra

Um dia de verão

- Composições: **Salmo 127 para Coro Misto e Orquestra de Cordas**

Te Deum para Coro Misto e Orquestra Sinfônica

Um dia de verão para Coro Misto e Orquestra Sinfônica

1966 – Composições : **Prelúdio e Fuga para Órgão**

Rotação (Canône a 3 vozes)

Rotação (3 vozes e Piano)

Rosamor para Coro (ou Canto e Piano)

Salmo 150 (Vozes Mistas e Orquestra Sinfônica)

Para uma cigarra (Canto e Piano)

1967 – Composições : **Quarteto de Cordas para 2 Violinos, Viola e Violoncelo**

Divertimento para 2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo

Miniaturas para Flauta

2 Peças para Canto e Violão (poesias: Guilherme de Almeida/ Rib. Couto)

Categiró para Coro Misto

E agora, José? para Coro Misto

Couro de Boi para Coro Misto

O Rei mandou me chamar para Coro Misto

Cambinda Elefante para Coro Misto

1968 – Composições : **Sonata para Violino**

Sonata para Viola

Sonata para Violoncelo

Quarteto para Flauta, Oboé, Clarineta e Fagote

1969 - Leciona no Curso Internacional de Curitiba

- Composições: **Duetos Modais para Violinos**

Sonata para Fagote

Sonata para Oboé

Trio para Flauta, Oboé e Clarineta

Prelúdio, Fuga e Toccata para Cravo

1970 – Composições: **Trio para Violino (Oboé), Violoncelo e Piano**

Sonata para Clarineta

Miniaturas para Clarineta

Trio para Clarineta, Violoncelo e Piano

Sonatina para Flauta-Block (ou Oboé)

Quando o Galo Canta para Piano

Salmo 148 para Coro, Órgão e Orquestra de Cordas ou Sinfônica

Ou isto ou aquilo – Rio na Sombra – O violão e o vilão para Canto, Flauta, Oboé e Piano (texto de C. Meireles)

1971 até 1998 - Idealizador e Presidente dos Concursos Jovens Instrumentistas de Piracicaba-Brasil

1971 – Composições : **Diálogo para Violão e Cordas**

Sonata para Flauta

Trio para Flauta, Violoncelo e Piano

Trio para Flauta, Clarineta e Piano

E agora, José? para Canto e Piano

1971 – Composições : Leilão de Jardim para Canto e Piano

Leilão de Jardim para Violão e Piano

Sonatina para Órgão

Sonata para Piano

1972 - Comõe a Sonatina para violino solo

- Composições: Concertino para Violino e Orquestra de Cordas

Concertino para Clarineta e Orquestra de Cordas

Sonatina para Trompa

Ponteio para piano

Sinfonia em 1 movimento

Missa pentatônica (coro misto)

Nasceu hoje o Salvador (Moteto de Natal) (Coro Misto)

Salmo 127 (Canto, Piano ou Órgão)

Queixa da moça arrependida (Canto e Piano)

Categiró (Canto e Piano)

Ave Maria (Canto e Órgão)

1973 – Composições : Sonatina para Piano Solo

Sonatina para Flauta Block Contralto e Piano

Divertimento para Oboés e Orquestra de Cordas”

Aleluia (coro misto)

Campanário de São José (canto e piano)

Cristo Ressuscitou (Moteto de Páscoa)

Ave Maria (coro misto)

1974 - É premiado nos Concursos: Segundo Concurso de Composição promovido pelo Instituto Goethe e pela Sociedade Brasileira de Música Contemporânea; e Concurso promovido pelo Madrigal Renascentista de Belo Horizonte

- Recebe o Prêmio da APCA - Associação dos Críticos de Arte de São Paulo

1974 – Composições : **Quinteto de Sopros**

Pai Nosso (Coro Misto)

Sonatina para Violino (nº 3)

Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas

Concertino para Piano e Orquestra de Cordas

Concertino para Trompa e Orquestra de Cordas

Sonatina” para Clarineta

Coro dos Satisfeitos

2 Peças para Canto, Flauta e Violão (texto de C. Meireles)

Duetos Modais para Violoncelos

Maroquinhas Fru Fru (Ópera)

Valsa (da Ópera Maroquinhas Fru Fru)

Sonatina para Fagote

1975 – Composições : **Sonatina para Contrabaixo**

Sonatina para Piano

Fantasia para Violino e Orquestra

Septeto para Clarineta, Fagote, Trompa, Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo

Ondina para Oboé e Piano

Oração de São Francisco de Assis para Coro Misto

Duetos Modais para Oboés

Quarteto para 2 Violinos, Viola e Violoncelo

Sertão para Coro Misto

Elegia para Coro Misto

Suite para violão

1976 - Compõe a peça Solo, para violino solo

- Premiado nos Concursos: Secretaria de Educação do Estado da Paraíba e Funarte com as obras **Carimbó, Sinfonia Modal, Pentafonia e Divertimento Hexatonal**

- Composições : **Capricho para Violino e Piano**

O amor é um som para Canto, Flauta, Clarineta, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Piano e Percussão

Concertino para Flauta Transversal ou Contralto

Missa de São Francisco para Coro Misto

Peça para 10 instrumentos de Percussão

3 Peças para Voz Falada e Percussão (poesia G. de Almeida)

Suite Nordestina para Cordas

Sonatina para Violoncelo e Piano

Sonatina para Flauta e Piano

Concertino para Trompete e Cordas

Concertino para Violoncelo e Cordas

Sonatina para Viola e Piano

Sonatina para Oboé e Piano

Sonatina para Clarineta e Piano

1977 – Composições : **Suite Nordestina para Piano a 4 mãos**

Duetos Modais para Clarinetas

Duetos Modais para Fagote

Pequena Suite para Flauta, Oboé e Fagote (2 ob. e fg.) (2 vl. e vlc.)

Duetos Modais para Trombones

Noneto para Oboé, Clarineta, Fagote, Trompa, 2 Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo

Duetos Modais para Trompete

Martim Cererê – Cantata (Coro Misto, texto de Cassiano Ricardo)

O Caçador de Esmeraldas (Ballet em 2 atos)

Duetos Modais para trompas

30 Melodias Modais para Flauta Doce ou Oboé

1978 – Composições : 2 peças para Canto e Percussão

Sinfoniet para Cordas

Coco do Major (Duo vocal e Piano)

Concerto para Violino

A Arca de Noé (Coro Misto)

Concertino para Viola e Cordas

Concertino para Contrabaixo e Cordas

1979 – Composições : Concertino para Trombone e Cordas

Missa de São Paulo para Coro Misto (conjunto ad libitum)

Sonatina para Trompete e Piano

Sonatina para Trombone (ou Violoncelo) e Piano

Divertimento Americano para Trompete (ou Oboé), Trompa (ou Corno Inglês), Trombone ou Tuba (ou Fagote)

1980 – Composições : Duo para Violino (ou Oboé) e Violoncelo (ou Fagote)

Sonata para Violino e Piano

Duetos Modais para Contrabaixo

Concertino para Fagote

Berimbau (Piano) (Ponteio nº 2)

Dança em Volta do Fogo (Piano) (Ponteio nº 3)

Os Sinos (Canto e Piano)

Elegia (Canto e Piano)

Natal para Trio Vocal e Piano (ou Coro e Cordas *ad libitum*)

Canto de Natal (Coro Misto)

A Moreninha (Ópera em 2 atos) (texto port. e alemão)

Figurinhas (3 vozes iguais) (texto de C. Meireles)

1981 – Composições : 12 Pequenos Prelúdios para Órgão

Quartetos ao Cair da Tarde (4 Violinos)

Trio para Violinos

**Quadras ao Gosto Popular para Canto e Violão (ou Trio Vocal e Violão)
(ou Canto e Piano) (texto de F. Pessoa)**

Ou Isto ou Aquilo para Trio Vocal e Violão (texto de C. Meireles)

Leilão de Jardim para Trio Vocal e Violão (texto de C. Meireles)

1982 – Composições : Trio para Flautas Doces Sopranos

O Eco para Trio Vocal e Piano (texto de C. Meireles)

O Pato para Trio Vocal e Piano (ou Coro) (V. Moraes)

Poema para Lili para Trio Vocal e Piano (ou Coro) (texto de F. Pessoa)

Noite de Natal (Coro Misto) (texto popular brasileiro)

Máscaras (Coro Misto) (texto de C. Ricardo)

Carimbó (Suite de Cantos Paraenses) (Coro Misto)

Quadras ao Gosto Popular para Trio Vocal e Piano (texto de C. Meireles)

Ou isto ou aquilo para Trio Vocal e Piano (texto de C. Meireles)

Leilão de Jardim” para Trio Vocal e Piano (texto de C. Meireles)

A Chácara do Chico Bolacha- Trio Vocal e Piano (texto de C. Meireles)

O Menino Doente para Trio Vocal e Piano (texto de M. Bandeira)

O Campanário de São José para Trio Vocal e Piano (texto de C. Ricardo)

Girassol para Coro (texto de V. Moraes)

Uma Flor Quebrada para Coro (texto de C. Meireles)

1983 – Composições : Concerto para Trombone

Sonatina para Corno Inglês

Natal para Trio Vocal e Piano (ou Coro e Cordas *ad libitum*) (texto de V. Moraes)

Suite Arca de Noé para Coro (texto de V. Moraes)

Pentafonia para Orquestra de Cordas

1983 – Composições : Divertimento Hexatonal para Orquestra de Cordas

Sinfonia Modal para Orquestra Sinfônica

1984 – Composições : Duetos modais para Flauta Transversal

O Relógio (Soprano e piano) (texto de V. Moraes)

Canavial (3 vozes femininas e Piano) (texto de C. Meireles)

Concertino para Tuba

1985 – Composições : 7 Trios para Flautas Transversais

Quartetos para Flautas Transversais

Quinteto para Flautas Transversais

Sonata para Violino e Violão

1986 – Composição : Suite sobre Melodias Paraenses para 2 Pianos ou Piano a 4 mãos

Miniatura para Flauta Transversal Solo

1987 – Composições : Sonatina Nordestina para Flauta e Piano

Sonata para Clarone e Piano

Natal para Canto e Violão (V. Moraes)

Noite de Natal (Folclore) para Coro, Orquestra de Cordas e Percussão

1988 – Composições : Oculi Omnium (Moteto) para Coro Misto

Quarteto Madeiras para Flauta, Oboé, Clarineta e Fagote

Concerto para Clarineta e Cordas

Concerto para Clarineta e Sinfônica

1990 – Composições : **Quarteto para Clarinetas**

Catimbó Suite para Coro

Sinfonia Nordestina para Orquestra Sinfônica

Boi Bumbá Suite para 2 Pianos ou Piano a 4 mãos

Concerto para Contrabaixo

Pequena Suite para 2 Flautas Doces Sopranos e Contralto

1991 – Composições : **Ductos Modais para Violas**

Quarteto para Trombones

1992 – Composições : **A Festa no Céu para Narrador e Orquestra Sinfônica**

Trio para Violino, Violoncelo e Violão

1993 – Composições : **Arapuá – Tupana (Ballet)**

Concertino para Flauta

1994 – Composições : **Arapuá – Tupana Suite para Orquestra Sinfônica**

Carimbó Suite para Cordas

1995 – Composições : **Solo para Vibrafone**

Solo para Clarone

Quarteto para Contrabaixos

Tempo será (mezzo soprano e quarteto de cordas)

Concerto para Flauta, Oboé, Clarineta, Fagote e Orquestra de Cordas

1996 – Composições : **Jangada de Iemanjá para 8 Contrabaixos (ou para Piano a 4 mãos)**

1997 - Ocupa o cargo de Vice-Presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea

- Membro de Academia Brasileira de Música

- Composições : **Não me deixes sofrer para Tenor, Baixo e Piano**

Tira o chapéu para Tenor, Baixo e Piano

Suite Brasileira para Orquestra Sinfônica

Trem de Ferro para Piano

Cidadezinha para Coro Misto (ou Canto e Piano)

D. Janaína para Coro Misto (ou Canto e Piano)

1998 – Composições : **Sertão para Piano**

Couro de Boi para Piano

As Máscaras para Piano

Os Sapos para Piano

Trio para 2 Violinos e Piano

Introdução e Dobrado para Banda

Moça Tomando Café para Quarteto de Vozes e Piano

1999 – Composições : **Concertino para Corno Inglês**

Concerto” para marimba

- Já compôs também, cerca de mil arranjos para os mais variados conjuntos.

Sonatina (1972) para violino-solo

Ernst Mahle

Allegro



33 Musical staff starting at measure 33. It features a series of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

37 Musical staff starting at measure 37. It includes a key signature change to one flat (B-flat). A dynamic marking of *sfz* (sforzando) is present.

41 Musical staff starting at measure 41. It features a series of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present.

45 Musical staff starting at measure 45. It features a series of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present.

49 Musical staff starting at measure 49. It features a series of eighth and sixteenth notes.

53 Musical staff starting at measure 53. It features a series of eighth and sixteenth notes.

57 Musical staff starting at measure 57. It features a series of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present.

61 Musical staff starting at measure 61. It features a series of eighth and sixteenth notes.

65 Musical staff starting at measure 65. It features a series of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *nt* (no tenuto) is present.

Tempo Rubato





Vivace

The musical score consists of ten staves of music, numbered 1 through 24. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Vivace'. The score includes various dynamics and articulations:

- Measure 1: *f*, *pizz.*
- Measure 2: *arco*, *p*
- Measure 3: *f*
- Measure 4: *f*, *pizz.*
- Measure 5: *arco*, *p*
- Measure 6: *cresc.*
- Measure 7: *p*, *f*
- Measure 8: *p*
- Measure 9: *cresc.*
- Measure 10: *p*
- Measure 11: *rit.*
- Measure 12: *cresc.*
- Measure 13: *f*
- Measure 14: *mf*
- Measure 15: *cresc.*

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and ties. It begins with a dynamic marking of *f* and ends with a *pizz.* marking and a dynamic of *p*.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and ties. It begins with a dynamic marking of *pp* and ends with a dynamic marking of *p*.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and ties. It ends with a dynamic marking of *cresc.*

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and ties. It ends with a dynamic marking of *f* and a second ending bracket with a '2' above it.

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and ties. It ends with a dynamic marking of *ff* and a second ending bracket with a '2' above it.

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and ties. It begins with a dynamic marking of *pp* and ends with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 7: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and ties. It begins with a dynamic marking of *mf* and ends with a dynamic marking of *cresc.*

Musical staff 8: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and ties. It begins with a dynamic marking of *ff* and ends with a dynamic marking of *pp* and a *cresc.* marking.

Musical staff 9: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and ties. It begins with a dynamic marking of *ff* and ends with a *pizz.* marking and a dynamic marking of *mf*.

The musical score consists of ten staves of music, all in treble clef. The notation includes various dynamics and performance instructions:

- Staff 1: *f*, *pizz.*, *p*
- Staff 2: *pp*, *p*
- Staff 3: *cresc.*
- Staff 4: *f*
- Staff 5: *ff*
- Staff 6: *pp*, *f*
- Staff 7: *mf*, *cresc.*
- Staff 8: *ff*, *pp*, *cresc.*
- Staff 9: *ff*, *mf*, *pizz.*

Locamo, 10-7-72

3. Sonatina 1972 para violino solo

Esta sonatina é composta de três movimentos: Allegro, Tempo de Rubato e Vivace.

Primeiro Movimento

Allegro

a) Semelhanças - Bach / Mahle

O primeiro movimento chama a atenção pelo uso de uma linguagem simples, somente semicolcheias, escrito numa tessitura pequena abrangendo do Sol-2 ao Si-4, podendo ser tocada somente na primeira posição do violino.

Aparentemente tem-se a impressão de se tratar de um movimento homofônico; no entanto, no processo de estudo instrumental e analítico deste movimento, foi ficando clara a semelhança da escrita desta música com a de Johann Sebastian Bach. Ele é considerado o alicerce da literatura violinística, e suas Partitas e Sonatas para violino solo são consideradas o mais absoluto conjunto de obras de referência técnica e composicional existentes.

O fato de a música ser escrita com base num fluxo contínuo de semicolcheias oculta uma complexidade rítmica que em parte é resultado desta “falsa polifonia²” e que se manifesta nas acentuações e fraseados assimétricos e imprevisíveis.

- ² *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Edited Stanley Sadie, página 70, volume 15- Verbetes Polyphony- A term used in connection with the technique of composition to designate various important categories in European music: music in more than one part, music in many parts, and the style in which all several of the musical parts move to some extent independently.

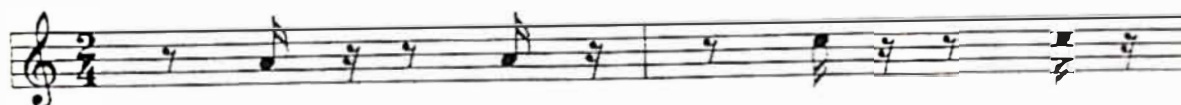
Um termo usado em conexão com a técnica de composição para designar várias categorias importantes na música europeia: música em mais do que uma parte, música em várias partes, e o estilo no qual diversas partes musicais movem-se independentemente

O principal elemento desta “falsa polifonia” deve-se ao fato de o *motivo* ser apresentado em fatores rítmicos e intervalares diferenciados. Retiramos do texto alguns compassos, que podem exemplificar bem esta afirmativa;

Nos compassos 1 e 2, se imaginarmos duas vozes, teríamos o elemento rítmico predominante na voz inferior:



e na voz superior:



Já nos compassos 3 e 4 o motivo já passa a ser intervalar e ampliado nas suas dimensões de extensão e tessitura, abrangendo dois compassos inteiros:



No decorrer da obra esses motivos aparecem em tamanhos e amplitudes diferenciados, ocasionando pontos de apoio em lugares variados, estabelecendo quebras de expectativas constantes. Há o uso tanto do fator rítmico quanto do intervalar. Um exemplo que ilustra bem este caso é dos compassos 38 ao 42, onde as acentuações por direcionamento dão a direção da linha melódica:

As direções das hastes foram mudadas, para melhor visualização dos agrupamentos de notas, tornando o compasso como uma simples referência de leitura.



E também na última variação que o motivo sofre, na Coda, a partir do compasso 57 até o final:



Outro processo observado é o *encadeamento*, onde a mesma nota que termina uma semifrase já serve de início de uma próxima. Um exemplo que ilustra bem este caso é o dos compassos 38 ao 42, onde os acentos indicam o agrupamento de notas e as ligaduras referem-se ao encadeamento melódico das semifrases:



Os acentos que não estão explicitados na partitura surgem naturalmente, como resultado ou de mudanças de direções dos motivos ou pela necessidade de enfatizar as vozes dessa latente falsa polifonia.

No segmento deste trabalho, elegemos alguns trechos retirados do prefácio da edição revisada por Henrik Szeryng da Sonatas e Partitas de Bach, procurando mostrar de forma bem definida as bases que utilizaremos posteriormente na comparação com a Sonatina de E. Mahle:

*"Uma das características do fraseado de Bach é que ele não dá importância à barra de compasso: freqüentemente as inflexões melódicas não coincidem com o tempo forte"*³.

Os exemplos usados acima para ilustrar (compassos 38 ao 42 e 57 até o final), servem também para exemplificar o menosprezo com a barra de compasso no Allegro desta Sonatina de E. Mahle, mostrando que os acentos (inflexões melódicas) também não coincidem com os tempos fortes dos compassos.

*"Tanto quanto possível a textura polifônica é notada no dedilhado apresentado. A sonoridade nas posições baixas é muitas vezes vantajosa, e torna possível, através do uso das quatro cordas, uma grande variedade de vozes e timbres diferenciados. Isto facilita a realização de uma textura polifônica consistente, viva, particularmente nos movimentos sem acordes, como na Segunda Partita- Giga de Bach"*⁴:



³ SZERYNG, Henryk- *Bach- Sonatas e Partitas para violino solo*, Mainz, Alemanha, Editora Schott's Sone, 1981, página 14

⁴ Idem, *ibidem*, página 9.

Mais adiante temos:

"Deve ser notado que todos os movimentos tem uma textura polifônica mesmo quando não é obvio na primeira leitura do texto musical (polifonia latente). A acentuação leve de notas simples que são parte de um tema ou fragmento de um tema é efetuada tanto pelo arco quanto pela mão esquerda, e portanto, não deve ser exagerada³".

Num outro trecho encontramos:

"Nos movimentos monofônicos encontramos uma polifonia latente na linha melódica quando considerarmos que o nosso "ouvido interior" também pode ouvir as harmonias que circundam o desenrolar melódico. Uma textura de três partes na Corrente da Partita em si menor, por exemplo, pode ser graficamente representada da seguinte maneira:

Forma original:



³Idem, ibidem, página 14

Representação gráfica:



Se as notas das três partes que são ouvidas pelo "ouvido interior" são estendidas para formar uma parte sonora contínua, o resultado é a seguinte partitura de três partes:⁶:



O mesmo procedimento foi usado para fazer o gráfico deste primeiro movimento da Sonatina de E. Mahle, resultando:

Forma original:

Allegro



Representação gráfica:

⁶ Idem, ibidem, página 17

Comp. I

Musical score for 'Comp. I' in 2/4 time. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a final note in the bottom staff.

Comp. 23

Musical score for 'Comp. 23' in 2/4 time. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a final note in the bottom staff.

Comp. 57

Musical score for 'Comp. 57' in 2/4 time. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a final note in the bottom staff.

“Se as notas das três partes que são ouvidas pelo “ouvido interior” são estendidas para formar uma parte sonora contínua, o resultado é a seguinte partitura de três partes”:

A musical score consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is mostly empty, with a few notes at the end of the piece.

Comp. 9

A musical score for three parts in 2/4 time. The top staff has a melodic line with some chromaticism. The middle staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Comp. 23

Musical score for 'Comp. 23' consisting of three systems of three staves each. The first system is in 2/4 time and features a complex melodic line in the upper staff with many accidentals, a rhythmic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the lower staff. The second system continues the piece with similar complexity. The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the upper staff and a steady bass line.

Comp. 57

Musical score for 'Comp. 57' consisting of two systems of three staves each. The first system is in 2/4 time and features a complex melodic line in the upper staff with many accidentals, a rhythmic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the lower staff. The second system concludes the piece with a final melodic flourish in the upper staff and a steady bass line.

De tudo o que levantamos acima podemos apontar os seguintes itens que aproximam o Allegro desta Sonatina da música para violino solo de Bach:

falsa polifonia

Quando observamos tanto a escrita dos Doubles quanto a Corrente da Partita número 1- BWV 1002 de Bach, com o Allegro da Sonatina de E. Mahle, temos a impressão de se tratar de um movimento monofônico, mesmo porque foi escrita originalmente para violino, um instrumento, que na maioria das vezes, toca somente a melodia, num solo ou como numa voz superior de um conjunto.

À medida que vamos entendendo seus procedimentos de escrita, fica claro que há uma falsa polifonia e que deve ser mostrada e enfatizada pelo intérprete.

falsa densidade rítmica

A questão do ritmo também nos leva a crer à primeira vista que se trata de somente uma seqüência de semicolcheias, com um único tipo de figuração, mas em virtude mesmo do uso das diferentes formas do *motivo*, as notas acabam se agrupando em diferentes desenhos, originando ritmos diferenciados (polirritmia) e também densidade rítmica. É claro que está intimamente ligado com a falsa polifonia, pois a melodia que se forma numa voz, ocasiona um determinado tipo de ritmo, que também deve ser enfatizado pelo intérprete.

uso de semicolcheias

O Double da Partita número 1 apresenta semicolcheias, da mesma forma que o Allegro da Sonatina de E. Mahle.

uso de uma pequena tessitura

Nos movimentos da Partita de Bach que estão sendo comparados, a tessitura utilizada abrange do Sol-2 ao Ré-4, podendo ser tocados até no máximo na terceira posição do violino.

Já a Sonatina também apresenta uma tessitura pequena, abrangendo do Sol-2 ao Si-4 e pode ser tocada somente na primeira posição.

b) A técnica instrumental e a relação com o intérprete como inspiração

Do livro “O som pianístico de Debussy⁷”, ressaltamos:

“O compositor russo Scriabine, pianista que executava em público quase que exclusivamente obras próprias, adequou a escrita de suas composições às condições do pianista “Scriabine”.

“Debussy dava a sua linguagem musical pianística, em inúmeros casos, uma orientação preestabelecida, visando a utilizar essas células conscientes ou inconscientemente adequadas à sua técnica”.

Essas duas afirmações nos levaram a pensar que, da mesma forma que Scriabine e Debussy procuraram adequar suas composições às suas técnicas pessoais de execução, E. Mahle sempre se preocupou em escrever suas composições de maneira que fossem adequadas à técnica dos artistas para quem suas obras eram dedicadas.

A questão da técnica do instrumento determina em grande parte a construção da obra.

Muito da inspiração do compositor parece um trabalho a partir da técnica específica do violino (ao contrário de se ter uma idéia melódica e depois escolher o instrumento adequado).

Isso pode ser percebido pela análise efetuada pelo próprio compositor. “Existe uma tendência de repetir o que fez numa corda, numa outra”⁸, conforme relato do autor.

Há uma exploração de certa potencialidade técnica e expressiva do instrumento e do instrumentista⁹ e em suas características técnicas e interpretativas.

⁷ MARTINS, José Eduardo- *O som pianístico de Claude Debussy*, São Paulo, Editora Novas Metas, 1982, páginas 59 e 60

⁸ Vide análise feita por E. Mahle, na página I da Sonatina 1972

⁹ Esta peça foi composta e dedicada ao violinista Stanislaw Smilgin (vide dedicatória na partitura)

Esta Sonatina apresenta características que a aproximam de um Estudo¹⁰ ou de um Moto Perpétuo¹¹, pois o intérprete é chamado a explorar e aperfeiçoar a execução de uma figuração rápida, sem deixar de lado o teor expressivo da música.

Análise musical

Primeiro Movimento- Allegro

A Sonatina¹² tem a forma de uma Sonata, somente que mais breve.

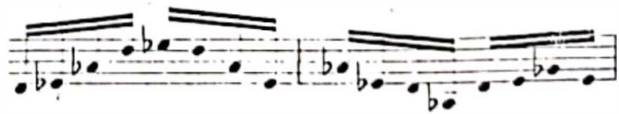
Dentro da vasta obra composicional de E. Mahle, encontramos muitas sonatinas, concertinos, visando a facilidade técnica de suas execuções.

Esta Sonatina é estruturada na “forma Sonata” tradicional, que é aplicada somente no primeiro movimento- Allegro.

Nos quatro primeiros compassos instala-se um discurso sobre o Ré pentatônico, que flui por ondas de tamanhos diferentes. As várias maneiras com que se trabalham as formas dessas ondas ininterruptas geram, para o ouvinte, momentos de mobilidade diferentes.

Os primeiros compassos são marcados por progressões simétricas, que se percebem entre os grupos “antercedentes” (compassos 1 e 2, 5 e 6) e respostas “consequentes” (compassos 3 e 4, 7 e 8)

Allegro



¹⁰ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, página 304 do volume 18, verbete Study- An instrumental piece, usually of some difficulty and most often for stringed keyboard instrument, designed primarily to exploit and perfect a chosen facet of performing technique, but the better for having some musical interest. Uma peça instrumental, geralmente de alguma dificuldade e na maioria das vezes para instrumentos de teclados, designados principalmente para explorar e aperfeiçoar uma faceta escolhida da técnica de execução, mas melhorada pela demonstração de algum interesse musical.

Dicionário Grove de Música- Edição Concisa-, página 624- Verbetes Moto perpétuo- Expressão usada para uma figuração rápida, mantida persistentemente.

¹² *Dicionário de Música - Borba, Tomás- Graça Fernando Lopes, Edição Cosmos- Lisboa, 1963, página 568* Verbetes Sonatina- é uma sonata de proporções reduzidas, mas conservando a forma e as características gerais do gênero.

Este tipo de procedimento investe no preenchimento das expectativas do ouvinte, que passa a “prever” o desenrolar do movimento melódico da obra. Pode-se dizer que dos compassos 1 ao 8, trabalha-se com um elemento temático denominado de a (expandindo nos compassos 3 e 4, 7 e 8).

Estabelece-se no trecho uma mobilidade mais claramente direcionada e diferentes pontos de apoio (acentuações) geralmente nos “nós” de inflexão das ondas e nos pontos culminantes.

A Exposição, do início até o compasso 22, apresenta os materiais que serão trabalhados:

Allegro

Dos compassos 1 ao 4, o elemento a discursa em torno do Ré pentatônico, mais estático em torno deste centro modal. Dos compassos 5 ao 8, o elemento a discursa em torno de uma escala do modo Lídio, da escala de Lá b Maior, estático em torno deste centro modal.

nos compassos 9 ao 12, o elemento b derivado de a, modulante, mostra uma direção ascendente

e dinâmica, devido ao fato de quarta semi-oleha apontar para cima.

Os compassos 13 e 14 – transição – temos o elemento c derivado de a invertido, que conduz para um trecho paralelo ao início, transposto.

15 ao 22- idem- elemento a transposto quinta acima e equivalente a uma suposta região de dominante, trecho paralelo ao início.

A Transição, dos compassos 23 ao 30, utiliza-se de elementos que foram retirados da exposição:

The image shows a musical score for a transition section, measures 23 to 30. It consists of three staves of music. The top staff shows a melodic line with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The middle staff shows a more complex melodic line with various intervals and a 'cresc.' marking. The bottom staff shows a melodic line starting at measure 29 with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a style that suggests a transition or modulation.

Nos compassos 23 e 24 é utilizado o elemento b.

A transição utiliza-se dos elementos já expostos ampliando a ideia já exposta nos compassos 13 e 14 no sentido de conduzir a um novo momento na obra.

A escala aparece completa (no compasso 27).

A partir do compasso 31 até o 42 inicia o **Desenvolvimento**, o qual apresenta uma instabilidade modal muito grande, trazendo contrastes, assimetrias e, conseqüentemente, imprevisibilidade.



Apesar de inicialmente investir na simetria, esta é abandonada no compasso 38. A partir daí nota-se uma grande instabilidade harmônica, melódica e rítmica, devido aos deslocamentos de pontos de inflexão, que criam acentuações em lugares inesperados.

A Reexposição

The image displays a musical score for a section titled "A Reexposição". It consists of five staves of music, all written in a single treble clef. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and a section label "A" with a superscript "x". The second staff is marked *mp*. The music features a complex melodic line with frequent chromaticism and a rhythm that is primarily eighth-note based. The key signature changes from one flat to two flats between the second and third staves. The notation includes various articulations and phrasing slurs, indicating a highly expressive and technically demanding passage.

começa no compasso 43 e volta “contaminada” pelos procedimentos assimétricos e desestabilizadores que foram trabalhados no desenvolvimento. A partir do compasso 51 instala-se também uma grande instabilidade harmônica.

Também podemos notar uma radicalização de assimetria a partir do compasso 57.

A partir do compasso 60 temos a Coda,

The musical score shows three staves of music. The first staff begins at measure 60 and ends at measure 61. The second staff begins at measure 62 and ends at measure 64. The third staff begins at measure 65 and ends at measure 66. The music is written in treble clef and features a descending melodic line with eighth notes. A dynamic marking of 'f' is present at the beginning of the first staff, and 'nt.' is present above the second staff.

que surge com o aparecimento de um grupo de emíolas em progressão descendente, abrindo caminho para o final do movimento.

No compasso 62, onde há a quebra da emíola atingindo a nota Ré (tônica), e depois do compasso 64, quando há uma nova quebra da emíola, atinge-se a nota Lá (Dominante de Ré). Delineia-se então um perfil cadencial que dá conclusão à obra. Pode-se notar nos compassos 66 em diante uma redução da simetria, que passa a inserir-se no âmbito de um compasso e que dá a sensação de *stretto*, acentuando-se a tendência resolutiva da cadência plagal (sol/ ré).

Dificuldades de execução

- a velocidade, pois a indicação é *Allegro*, dificultada pelo uso de muitas mudanças de cordas consecutivas.
- a afinação é dificultada mediante o uso de dissonâncias, trítomos, segundas maiores e menores, seqüência de quartas, uso de diversos modos, arpejos e escalas.
- mudanças de notas em cordas distantes, compasso 60.
- acentuações em diferentes pontos de apoio - compassos 38 ao 42.
- timbre, já que na interpretação é utilizado um jogo entre as arcadas em *detaché* e o *spicatto*.

Análise técnico-interpretativa

Pelo fato de o primeiro movimento da *Sonatina* de E. Mahler- o *Allegro*; ter a característica de um *Moto Perpétuo*, o autor não se utiliza do uso de ligaduras neste movimento. Desta forma, os recursos utilizados pelo intérprete, para dar a variação timbrística necessária são: notas com arcadas em *detaché*, em *spicatto* e pontos de apoio em diferentes notas.

A falsa polifonia apresentada neste movimento deve ser enfatizada, acentuando levemente as notas Lá (primeiro compasso), Dó (segundo compasso), Lá, Ré, Mi, Ré, Lá (terceiro compasso) e Lá (quarto compasso).

Essas notas fazem parte de uma voz superior e inferior, devem ser tocadas com um apoio maior no arco, usando um pouco mais de pressão nelas. As demais notas (voz intermediária) devem ser tocadas com intensidade moderada. Esse procedimento deve ser levado em consideração no decorrer de todo o movimento.

Nos dois primeiros compassos apresenta-se o antecedente e devem ser tocados em *spicatto*. O terceiro e o quarto compassos constituem o conseqüente e devem ser tocados em *detaché*.

Os antecedentes sugerem o pulsar de um relógio, e os conseqüentes um alargamento e expansão desta pulsação.

Os compassos 5e6 e os compassos 7e8, devem ser tocados de maneira análoga aos primeiros compassos.

No compasso 9 há uma seqüência ascendente começando com a nota Ré. O golpe de arco é o *spicatto* e à medida que o crescendo assinalado é sendo feito (onde podemos imaginar estarmos subindo uma montanha), há necessidade de se mudar para o *detaché* nos compassos 12 e 13 (onde o cume da montanha é atingido), retornando o *spicatto* no decrescendo do compasso 14.

É necessário mostrar essa progressão ascendente mediante o apoio das primeiras notas dos compassos 9,10,11,12.

Os compassos 15 ao 22 devem ser tocados de maneira análoga aos primeiros oito compassos.

O compasso 27, na subida da nota Sol, deve começar em *spicatto* e à medida que se vai atingindo as notas Sol, La, Si (do compasso 29) é usado o *detaché* para dar mais ênfase ao ponto culminante da frase.

O compasso 30, o *spicatto* é novamente introduzido na nota Dó e permanece até o compasso 33, onde é retomado o *detaché* no crescendo assinalado e retornando ao *spicatto* no decrescendo.

O compasso 35 é em *spicatto*, o 36 em *detaché*.

O mesmo sucede nos compassos 37 e 38.

No trecho dos compassos 38 ao 42 devem-se acentuar diferentes pontos de apoio, como já foi demonstrado anteriormente, facilitando a execução e facilitando a compreensão do trecho. O golpe de arco utilizado deve ser o *detaché*. O clima criado neste trecho é de desorganização, e a partir da segunda metade do compasso 41 a organização é trazida de volta.

A reprise nos compassos 43 ao 50 deve ser executada de maneira análoga aos primeiros compassos.

No compasso 51, a primeira metade do compasso é em *spicatto*; e a segunda metade e o compasso 52 em *detaché*.

O mesmo sucede nos compassos 53 e 54.

A partir do *sf* do compasso 55, o golpe de arco permanece no *detaché* já fazendo um prenúncio para a Coda no compasso 60 até o final.

Nesse trecho aparecem também os deslocamentos dos tempos fortes dos compassos, havendo necessidade de se fazerem inflexões (acentos) em diferentes pontos, como já foi demonstrado anteriormente. As constantes trocas de cordas do trecho são facilitadas na sua execução quando se enfatiza as primeiras notas de cada emíola, dando um pequeno acento nessas notas. Novamente o clima de desorganização é lembrado seguido do trecho das *emíolas* (compassos 60 ao 66) onde aparece uma progressão descendente nervosa e insistente, dando idéia de uma descida interminável. A partir do compasso 66 até o final, a reorganização é retomada e o clima torna-se menos tenso, devido às consonâncias de intervalos de quintas descendentes e quartas descendentes, que preparam muito bem a última nota ré em uníssono, deixando no ar um clima finalizador, deixando no ar um clima de relaxamento total.

O dedilhado utilizado é sempre na primeira posição, não havendo dúvidas para a sua realização, somente na última nota Ré, em corda dupla com fermata em cima, é conveniente tocar na terceira posição com o segundo dedo e a corda solta juntos, obtendo maior sonoridade.

Segundo movimento

Tempo rubato

Este movimento, em particular, não apresenta quase nenhuma indicação de dinâmica ou andamento; portanto, o intérprete é chamado a conduzir o tempo do discurso, com seus *acelerandos* e *ritardandos*, apesar de em alguns momentos o compositor sentir necessidade de explicitar algumas indicações.

O mesmo se pode dizer das dinâmicas, que ficam praticamente por conta do intérprete.

É um grande canto, aproximando o instrumentista do gesto ¹³de um cantor.

Usamos como referência o termo “gesto” retirado de um trecho da “Revista Música” escrito por Marco Antonio da Silva Ramos :

“É comum que o músico, mergulhado em seu fazer, observe em sua arte apenas os fatos e fenômenos que ocorrem no âmbito exclusivo do discurso da música, que observe e estude suas macro e micro formas, seus modos de ação e construção, sua estrutura, a articulação dos parâmetros sonoros em discurso musical, as leis diretoras do edifício harmônico ou contrapontístico, as partes da melodia, etc.

Existem, porém, momentos em que o discurso musical se constrói a partir de ou sobre uma referência exterior a ele mesmo. É neste momento que se configura o que chamamos GESTO MUSICAL...

...Assim consideramos o uso do gesto na música: o momento musical que faz referências intencionais a um universo não musical... ¹⁴

¹³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda, *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S. A. 11ª edição, página 601- verbete Gesto- Movimento do corpo, especialmente da cabeça e dos braços, ou para exprimir idéias ou para fazer realçar a expressão.

¹⁴ RAMOS, Marco Antonio da Silva- *Revista Música*- Departamento de Música ECA- USP, *O uso musical do Silêncio*, São Paulo, v.8, n.1/2, p.149, 150, maio/nov. 1997 e um dos capítulos da tese de doutorado do mesmo autor, defendida na ECA- USP em 1996.

O texto acima cabe de modo muito próprio, para uma tentativa de mostrar como cada intérprete que se aproxime da obra, possa criar um gesto próprio e particular, ocasionando uma leitura completamente pessoal, impregnada de uma dicção peculiar. Por isso a indicação do tempo rubato.

Mahle/Bartók- Relações musicais

Da entrevista concedida por E. Mahle à Revista Concerto ¹⁵, existe um aspecto que gostaríamos de ressaltar, que é o da influência de Bela Bartók e seu universo composicional. Transcrevemos abaixo o trecho que se refere a este assunto:

“CONCERTO”- Quais são as principais influências musicais em suas composições?

Ernst Mahle – O compositor húngaro Béla Bartók e o folclore brasileiro, que tem presença fundamental em minha obra, especialmente o do Nordeste. Com seu modalismo, esta música tem sido uma fonte de inspiração permanente para mim.”

De fato, há pontos em que tal influência se torna muito nítida, alguns dos quais apontaremos a seguir: a utilização do modalismo como parte da fonte de inspiração para suas composições; e como Bartók a se preocupação com o ensino didático musical e o uso folclore; no caso, o brasileiro.

A obra composicional de E. Mahle está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento acadêmico dos jovens instrumentistas. Sua atividade durante quarenta e cinco anos na direção artística da Escola de Música de Piracicaba e a idealização dos “Concursos Jovens Instrumentistas” (desde 1971), comprovam esta afirmativa.

Um exemplo marcante da influência que o modalismo exerce em suas composições é a série de “Duetos Modais”, para instrumentos iguais, que se baseia exclusivamente nos modos. Cada dueto é

sobre um modo diferente e apresentam um grande valor artístico. O lado didático é muito evidente também, pois ele coloca o intérprete em contato direto com os principais modos.

E. Mahle escreveu seus **Duetos Modais** para: violino, viola, violoncelo, contra baixo, flauta transversal, oboé, clarineta, fagote, trompa, trombone. É sem dúvida uma grande contribuição para o enriquecimento da literatura desses instrumentos. Note-se que os instrumentos escolhidos são os que integram uma orquestra sinfônica.

Do ponto de vista composicional, é possível visualizar muito claramente a influência de Bela Bartók em E. Mahle mediante a comparação entre a obra **O mandarim miraculoso** opus 19 de B. Bartók com o segundo movimento desta **Sonatina**. Temos um exemplo desse procedimento no trecho da dança da sedução da personagem feminina nos números 13, 14 e 15 da partitura editada pela Philharmonia e durante outros trechos mais adiante.

Muitas das práticas musicais modais, particularmente da Ásia e da Europa Oriental (Hungria inclusive) partem de modelos/motivos melódico-rítmicos que passam, num processo de improvisação, por gradativo adensamento e *expansão*¹⁶ (tanto rítmica, quanto no que diz respeito à ampliação da tessitura).

Voltando à Sonatina, podemos chegar a uma nova conclusão a partir do que dissemos acima: Mahle usou um procedimento típico de Bartok neste Movimento, quando nos compassos iniciais ele nos apresenta uma melodia em *expansão*, que caminha em direção ascendente partindo e retornando de notas polares. Vejamos como isto pode ser conferido nos exemplos que se seguem no **O mandarim miraculoso** de Bartók:

¹⁵ *Concerto*- Guia mensal de música erudita, entrevista com Ernst Mahle, São Paulo, Clássicos Editorial LTDA. Janeiro/Fevereiro-1999, página 12

¹⁶ *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Edited Stanley Sadie, páginas 54 e 55- verbete- Improvisação
... "Analogous to the south Asian raga are modal forms such as the Arabic and Turkish magān and the Persian dastgāh which are basis for composition and improvisation" ...
... "The development of the taqsim and āvāz, like the ālāpa, is based gradual expansion of tonal range. This expansion is more formalized in some Islamic traditions" ...

... "Idênticas à raga sul asiática são as formas modais tais como as magān turcas e árabes e a persa dastgāh que são bases para composição e improvisação" ...

... "O desenvolvimento do taqsim e āvāz, como o ālāpa, é baseado na expansão gradual dos limites tonais. Esta expansão é mais formalizada em algumas tradições islâmicas" ...

to the window: *calmandosi* (♩ = 96) *Moderato* **13** *Rubato*
(ter jeu de séduction)
(1st decoy game)
p colla parte

Cl. in La
 Cl. basso in La
 Fg.
 Cor. in Fa
 Trbn.
 Tb.
 VI. I
 Vlc.

poco rit. *a tempo* **14** *agitato (quasi più mosso)*

Cl. in La
 Cl. basso in La
 Vlc.

a tempo *poco rit.*

Cl. in La
 Cl. basso in La
 Vlc.

a *p* *cresc.* **15**

Cl. in La
 Cl. basso in La
 Vlc.

a tempo poco rit. *a tempo* *sempre più agitato*

Sie erblickt einen Mann -
 Elle aperçoit un homme -
 She sees a man -

Cl. in La
 Cl. basso in La
 Fg.
 Cor. in Fa
 Timp.
 Vlc.

2. 4. *con sord.* *pp*

Em E. Mahle a expansão já aparece no início do movimento durante os seis primeiros compassos.

Tempo Rubato



O movimento é estruturado na forma A-B-A'-B'.

O discurso melódico parte de centros bem definidos- compassos 2,3,4 → nota Lá como centro polar, compassos 5,6,7 → nota Mi como centro polar- expandindo a tessitura na direção ascendente e, para tanto, utilizando diversos modos.

Tempo Rubato

Musical score for the second system of 'Tempo Rubato'. It consists of four staves in treble clef with a common time signature (C). The first two staves contain measures 1 through 7. The third staff contains measures 8 through 11, featuring a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano). The fourth staff contains measure 12, marked with a dynamic of *nt.* (niente). The score shows a clear progression of dynamics and tempo changes, with a crescendo leading to a fortissimo piano section and a final niente section.

Este tipo de procedimento produz uma tensão tanto do ponto de vista das dinâmicas (que na nossa interpretação sugerem um crescendo), quanto do ponto de vista de andamento, que gradativamente se acelera com pontos de repouso nos centros polares.

Outro procedimento utilizado para acentuar a tensão dramática do trecho é o uso de síncopas, que deslocam a simetria do discurso, a partir dos compassos 6 e 7.

A partir do Dó # do compasso 8 instala-se uma espécie de progressão harmônica em acordes arpejados, construídos por sobreposição de intervalos de quartas e quintas, que têm função de conduzir no compasso 11 a um Ré.

A sequência referida é a que se segue:

O acorde Dó #/Fá #/Si/Mi/Lá, polariza (por ½ tom /sensível) o seguinte;

Si b/Fá/Dó/Sol, que polariza (também por ½ tom) o seguinte;

Lá b/Mi b/Si b/Fá, que polariza (mediante de um salto de quinta) o seguinte;

Dó/Sol/Si, que polariza o Lá (no compasso 10)

Neste mesmo compasso Mi b/Si b/Do/Sol, funciona como uma Dominante para a nota Ré do compasso 11, que é o repouso da frase.

A indicação de dinâmica *fp* nesta nota, traz um duplo significado. Ele é o ponto de chegada do trecho anterior e o ponto de partida para a parte **B** que vem a seguir. A partir daí o discurso harmônico/polifônico, que era latente, explicita-se numa escrita em cordas duplas.

Vemos novamente a elaboração da expansão, desta vez a partir da nota Ré em uníssono, com a voz inferior abrindo gradativamente em intervalos de segundas e terças, repousando na terça Dó/Mi (do compasso 12).

No compasso 13, temos o **B**.

The image displays three staves of musical notation. The top staff shows a melodic line with a fermata over a note. The middle staff shows a bass line with a fermata over a note and a 'dim.' marking. The bottom staff shows a bass line with a fermata over a note and a 'nt.' marking.

A expansão alarga-se com a utilização de intervalos de maior extensão, repousando desta vez no acorde de terça Sol/Si do compasso 14.

A partir do compasso 15 o centro de expansão é a nota Do # e a sobreposição de quartas volta a ser a utilizada para atingir a nota Lá por meio da sua sensível Sol # no compasso 16. O Lá por sua vez é a sensível do Si b, que funciona como repouso provisório do trecho.

A seguir, o Mi e o Fá # preparam uma seqüência de sextas, com um caráter mais brando (acordes de sextas sugerem ao intérprete uma execução de caráter mais suave, expressivo e menos dramático, pelo fato deste intervalo ser uma consonância dentro do contexto deste movimento). A sexta Lá #/Fá # é o centro polar de onde se expande o discurso nos compassos 16 e 17.

A partir do compasso 19, o Mi b passa a cumprir o papel de “repouso provisório” finalizando o trecho num “repousante” intervalo de quarta Si b/Mi b, no compasso 21.

A partir do compasso 21, a reprise com variações se inicia- A'.

The image displays a musical score in a single system with four staves. The first staff continues from the previous page. The second staff begins at measure 24. The third staff begins at measure 27 and features a triplet of eighth notes. The fourth staff begins at measure 30 and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

As variações encontram-se nas ligaduras e alguns detalhes de deslocamentos de tempo. A partir do compasso 30, elabora-se uma ponte que conduz ao B' só que, como numa *Forma Sonata*, o B' retorna desta vez com o centro polar na nota Lá (tônica) e não em Ré (Dominante), como em B.

O trecho **B'**, compasso 33, começa de maneira análoga ao trecho **B**, só que transposto uma quinta acima.



O salto de décima segunda aumentada (que é o maior salto de toda a peça), encontra-se no compasso 35, dando uma base de apoio, na região mais grave do violino (quintas Lá b/Mi b) para se alcançar o Si, criando o ponto culminante do movimento; conduz então, como uma grande Dominante ao Sol #, sensível de Lá (compasso 36 e 37), inaugurando uma espécie de Coda do movimento.



Aqui são citados elementos melódicos do início, reafirmando o Lá como centro polar, por meio de uma série de procedimentos de expansão, já utilizados.

As notas do último compasso finalizam este processo, enfatizando o primeiro e o segundo harmônicos de Lá, com as notas Lá/ Mi, dadas em *pizzicato* na mão esquerda.

Dificuldades de execução

O uso de constantes dissonâncias, cordas duplas, intervalos de quartas e quintas e diversos modos que dificultam a afinação.

O andamento indicado é *Tempo rubato*, que não deve ser tocado de maneira “quadrada” e contida. *Tempo rubato* sugere ao intérprete uma leitura livre, sem se preocupar com a exatidão rítmica e sim com o discurso musical, por meio do gesto musical.

Análise Técnico-interpretativa

Tempo Rubato

Nesse movimento o intérprete é convidado pelo autor a conduzir o seu próprio tempo do discurso; por isso escreveu esta indicação de andamento.

As arcadas estão marcadas na partitura e foram escritas de maneira que o intérprete se sinta livre para a execução.

A intenção sonora sugere uma interpretação obscura e nebulosa.

Nos três primeiros compassos, a nota polar é o Lá, devendo ser tocado com bastante vibrato e com bastante som. Nos compassos 4,5,6 o centro polar é a nota Mi, e é esta nota que deve ser enfatizada. Ela é aonde que chegam e de onde partem as outras notas.

O uso de síncopas deve também ser enfatizado com um vibrato maior e mais apoio do arco sobre elas.

O crescendo do compasso 7 deve ser feito gradualmente, usando cada vez mais arco para se atingir a nota dupla Ré em *fp* do compasso 10.

No compasso 8, na última nota do compasso, a nota Si deve ser tocada com o segundo dedo na terceira posição, facilitando o uso de vibrato mais intenso e ganhando mais expressividade.

A partir do trecho em cordas duplas, dos compassos 10 ao 20, deve-se tocar de uma maneira que se enfatize as expansões já mencionadas na análise musical; e no trecho das notas duplas em acordes de sextas (compassos 16,17,18) deve-se tocar com muita expressividade, já que é um raro trecho de consonância dentro desse movimento, apresentando um clima intenso e sonoro.

A Reexposição apresenta similaridade com a Exposição, diferenciando apenas em algumas ligaduras e deslocamento dos tempos, dando a oportunidade ao intérprete de variar o colorido das frases, nesta segunda vez.

No compasso 29 apresenta-se uma tendência psicológica que aponta para uma luz, que se vai apagando no compasso seguinte, dado que este movimento tem, a meu ver, um caráter predominantemente nebuloso e triste.

Ressalta-se o ponto culminante do movimento no compasso 34, onde é encontrado o maior salto (intervalo de décima segunda aumentada), que deve ser apoiado nas quintas Lá b/Mi b com o arco para baixo, para facilitar a mudança para a corda Mi, na nota Si. No compasso 39, a nota Fá #, pode ser tocada com o terceiro dedo na corda Sol, na quarta posição, ganhando uma expressividade e colorido peculiar desta corda e necessário neste momento.

Terceiro Movimento

Vivace

O movimento inicia-se sob um modo pentatônico de Ré, utilizando (ré, mi, sol, lá, dó). O *pizzicato* dá um impulso inicial, mas logo no segundo compasso é deixado de lado, e o arco começa a ser utilizado.

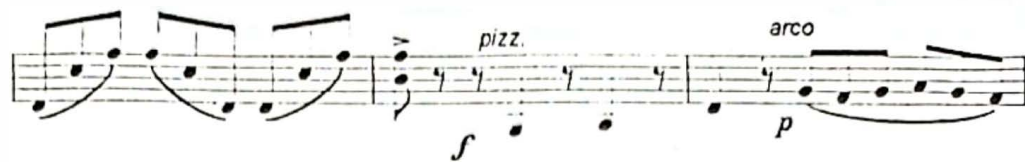


O modo pentatônico gera uma estabilidade harmônica, e nos compassos 2 e 3 temos uma melodia simétrica, constituída de “notas de retorno” em volta do ré (ré,do,ré,mi,ré,do,ré) e uma seqüência descendente, que é apoiada no Lá (dominante).

Nos compassos 4 e 5 aparecem as dissonâncias (sétima aumentada e trítano), introduzindo uma instabilidade no discurso.

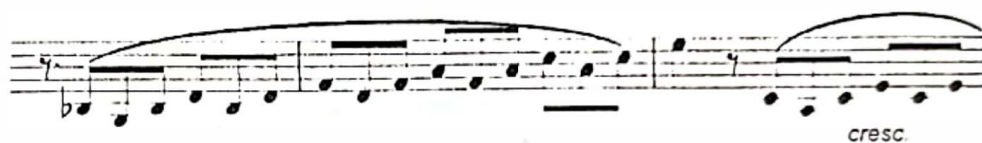


Esta desestabilização trazida pelas dissonâncias reflete-se no compasso 6, que volta a trabalhar o modo pentatônico, conduzindo no compasso 7 a quinta diminuta si/fá, que abre caminho para a realização do tema transformado e deslocado em sua simetria, desta vez com base em Sol (subdominante).

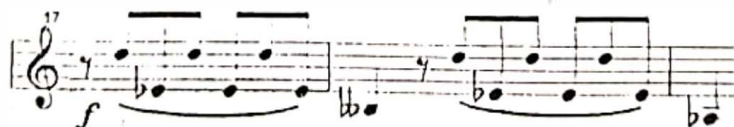


Do compasso 10 ao 13 temos uma espécie de *Ponte* constituída por uma seqüência “harmônica” com acordes menores- Sol m (acorde de décima terceira, nona e sétima) e Lá m (acorde de décima terceira, nona e sétima).

O crescendo assinalado no compasso 12 acentua o caráter de passagem deste trecho, que conduz no compasso 15 a um Mi b m (acorde de décima primeira, nona e sétima).



Nos compassos 16 e 17 o motivo em sétimas utilizado no início para instabilizar (trazer dinamismo) é usado para que o Mi b se estabeleça como Dominante de Lá b (usando o Si bb como sensível superior).



O motivo melódico apresentado nos compassos 18 e 19 (sobre Lá b) apresenta os elementos que irão conduzir (*strettando* gradualmente) até um centro em Si b do compasso 24. É um motivo sinuoso descrito da seguinte maneira:



Sua utilização na seqüência se dá por fragmentação e eliminação. Apresenta simetria inicialmente e aos poucos se vai desorganizando até o compasso 24.

Nos compassos 24, 25 e 26 chegamos a um centro em Si b, onde se anunciam elementos do primeiro motivo da obra (notas de retorno) e se percebe um repouso harmônico provisório.



A partir do compasso 27, quando os semitons são introduzidos nas “notas de retorno”, este motivo transforma-se gradualmente, conduzindo uma grande expansão que culmina, no compasso 33, numa série de sétimas descendentes, construídas sobre duas pentatônicas superpostas (sol, lá, si, ré, mi e fã, sol, lá, dó, ré).



Dos compassos 35 ao 38 temos uma seqüência de caráter harmônico conduzindo até o Sol alterado.

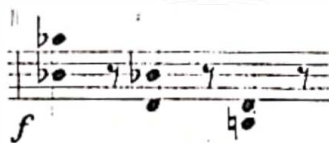


Esta seqüência utiliza-se do motivo apresentado no compasso 4 que, no trecho, soma a sua sonoridade à nota grave dos primeiros tempos, o que dá à seqüência seu caráter harmônico, da seguinte maneira: (dó #, mi, mi # → si, ré, fá → si b, dó #, ré → lá b, si, ré).

A partir do compasso 39 temos um movimento em onda expandindo-se ascendentemente e que tem seus pontos de inflexão deslocados continuamente até o compasso 42. Este tipo de procedimento é encontrado em inúmeros exemplos na obra de Bartók (vide seus quartetos, microcosmos ou música para cordas, percussão e celesta).



No compasso 43, a seqüência de sétimas, sextas e quartas em dinâmica forte é o ponto final desta seção da peça e repete a figuração do primeiro compasso da música. A sétima é o ponto final, e os dois acordes seguintes são como ecos em movimentos descendentes.



A Reprise no compasso 44 é apresentada em *pizzicato* e *piano* súbito. A volta do modo pentatônico e do caráter mais estável estende-se durante os próximos compassos até o 52, introduzindo aos poucos as notas que irão caracterizar o modo de Sol Mixolídio.



A reprise inicia-se de maneira idêntica à da exposição inicial, sendo que a melodia precedida do impulso em *pizzicato* se repete, desta vez na região da Dominante Lá. Temos a impressão de que o autor irá trabalhar de maneira simétrica as frases melódicas, mas a todo momento um elemento inesperado é apresentado.

A partir do compasso 49 o perfil melódico é abandonado e passa a trabalhar de modo mais escalar, “varrendo” a tessitura e depois no 51, introduzindo as terças.



São várias maneiras que o autor encontra de discursar sobre o modo Mixolídio mantendo o centro polar estável.

Todos esses elementos já apareceram no desenrolar da primeira parte da peça.

A partir do compasso 52, com a introdução do Fá #, passa-se a trabalhar no âmbito de Mi Eólio, se utilizando-se ainda das terças superpostas e com esse momento “varrendo” a tessitura em torno do centro Mi.



Nos compassos 56 e 57 vemos uma espécie de cadência:

(Mi/Ré) → Lá- tons inteiros

D S → T

Esses compassos são repetidos logo a seguir nos 58 e 59. É a primeira vez que se introduzem elementos diferentes como a duina e a quartina. O final da escala de tons inteiros (compassos 57 e 59) conduzem para a volta em Mi.



Existe uma ambiguidade no reconhecimento do centro “tonal”, que pode ser considerado o Mi. Neste caso a cadência pode ser entendida da seguinte maneira:

Mi / Ré → Lá
 T S D → Mi
 (DD) D compasso 60



Nos compassos 62 e 63 temos uma espécie de ponte modulante construída com intervalos de quarta e trítono num movimento ascendente.



Do compasso 64 em diante temos uma grande Dominante, que se vai afirmando longamente em cordas duplas, (em *detaché*), num trecho de caráter pronunciadamente rítmico em que se sentem os vários intervalos com afastamentos e aproximações da nota Lá, num crescendo que conduzem ao uníssono no compasso 70.

The image shows a musical score for violin, measures 65 to 74. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *ff*, *pp*, and *pizz.* The music consists of sixteenth-note patterns with various articulations and slurs.

grave da tessitura do violino.

No compasso 72 aparece um *pianíssimo* súbito, seguido de um crescendo, que conduz para o compasso 74, apresentando uma ligadura não usada anteriormente (duas colcheias ligadas e uma desligada), proporcionando o necessário vigor para que se possa atingir o ponto culminante desta Dominante (com o aparecimento do Sol # e Fá #) preparando a volta da tônica como um eco do início em *pizzicato* (IV-V-I)

Dificuldades de execução

-A velocidade é difícil de ser atingida, quando o arco tem que percorrer rapidamente duas, três até quatro cordas, dentro de uma única ligadura.

-Retomada rápida do arco após o *pizzicato*, com apenas uma pausa de colcheia para colocá-lo na corda.

-O andamento deve ser respeitado, sem tomar liberdades, pois prejudicaria o fluxo da obra (as indicações de *rallentando* já constam na partitura).

Análise técnico-interpretativa

Vivace

Neste movimento o autor apresenta um jogo entre notas tocadas em *pizzicato* e notas tocadas com o arco. Essas trocas devem ser feitas de maneira ininterrupta, de maneira que não se desestabilize o tempo de execução.

O primeiro compasso, que começa em *pizzicato* e com a dinâmica *forte* causa uma surpresa, deve ser tocado na terceira posição para que as notas Ré e Lá possam ser vibradas com o segundo dedo. Já nos compassos 2 e 3, no elemento das notas de retorno em volta da nota Ré, a segunda posição facilita a execução, dando mais precisão numa dinâmica contrastante, *piano súbito*. Essas notas fazem um floreio delicado e contrastante tanto com o compasso anterior, quanto o trecho posterior no compasso 4. Esse floreio lembra o vôo de um pássaro.

Os compassos 4,5,6 conduzem para o tritono do compasso 7, devendo ser executados com um pequeno crescendo, mesmo dentro na dinâmica *forte*. Esses intervalos acrescidos da dinâmica *forte* criam um clima agressivo e de suspense também.

Os compassos 7 ao 12 devem ser tocados de maneira análoga aos seis primeiros compassos.

No compasso 12 começa uma seqüência de terças superpostas com uma indicação de dinâmica crescendo. Para se conseguir uma boa interpretação, é aconselhável começar na nota Dó em *pianíssimo* e ir fazendo o crescendo gradualmente, usando cada vez mais arco também.

Nos compassos 14 e 15, deve-se começar em *pianíssimo* e fazer no final do compasso 15 um crescendo de maneira abrupta, passando da dinâmica *piano* ao *forte* em apenas um tempo de compasso.

A nota Mi do compasso 16 deve ser executada em *forte* e com bastante vibrato.

Os compassos 22 e 23 conduzem as notas em *sf* do compasso 24, que devem ser executadas com acentos tanto na mão esquerda quanto no arco, acrescidas de vibrato.

Os compassos 29 ao 32 conduzem uma progressão ascendente num elemento constituído de notas de retorno. As nota duplas em acordes de sétima no compasso 33, devem ser tocadas com todo o arco e com muito vibrato, para auxiliar a indicação da dinâmica *fortissimo* indicada na partitura.

A Reexposição é feita em *pianíssimo*, de uma maneira contida e com pouco arco.

No compasso 55 aparece um trecho que nos revela insistência, devido à repetição do motivo

No compasso 56, onde aparece o elemento rítmico de duina, ela deve ser enfatizada, utilizando bastante arco e vibrato sobre ela, bem como no compasso seguinte sobre as quatro semicolcheias. Aqui o caráter muda e instala-se um novo clima, magistral e com ampla sonoridade

No compasso 63 a indicação é de *spicatto*, mas à medida que vai aparecendo o crescendo assinalado, o golpe de arco deve ser mudado para o *detaché* ganhando maior amplitude sonora para atingir o *fortissimo* do compasso 70.

A partir do compasso 64, as arcadas aparecem desligadas e indicam um movimento eletrizante, conduzindo no compasso 70 à volta do floreio (“notas de retorno”) nas notas mais graves do violino

No compasso 74 deve-se apoiar mais o arco para baixo nas duas colcheias ligadas do que na terceira colcheia desligada. Essa terceira colcheia deve ser tocada meio destacada (*stacatto*) pois é uma nota repetida anteriormente. Para uma melhor execução, deve-se separar notas repetidas melhorando a sua articulação e facilitando a sua audição.

As indicações de ligadura devem ser respeitadas, pois auxiliam no aumento da variação tímbrica do movimento.

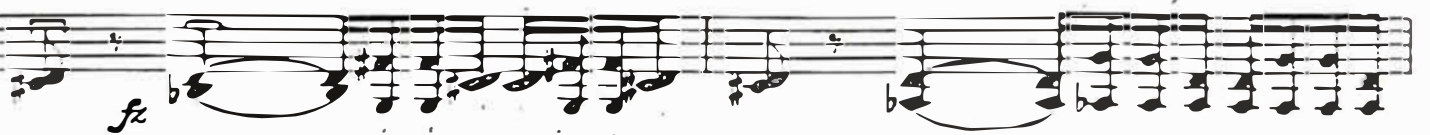
Para WALDIR BELLUCO
RAPSODIA

(1956)

para Violino - Solo

ERNST MAHLE

Largo



accelerando (rep ad lib.)



bb

pp *accelerando* e *crescendo*

pp *expressivo*

fz *mf* *pizz*

3

4. Rapsódia para violino solo

Análise musical

Esta peça foi composta em 1956, no período da juventude de E. Mahle, mas já apresenta sua principal característica composicional: o modalismo.

O termo Rapsódia¹⁷, que vem do grego Rhapsodia, designa obras com temas originais construídas em uma forma livre, aproximada das improvisações populares.

O elemento cigano, que aparece geralmente nas Rapsódias para violino, foi utilizado aqui também. No compasso 14, as indicações *accelerando* e repetição *ad libitum* mais o uso dos modos Dórico e Lídio, convidam o intérprete a tocar esta cadência de uma maneira improvisada e livre. No compasso 15 há uma descida com notas em graus conjuntos, retiradas do elemento cigano também.



¹⁷ Rapsódia

Rhapsody- *New Grove Dictionary of music and musicians*-Edited by Stanley Sadie, página 786

Originally the song of the ancient Greek rhapsodist, or professional reciter and chanter of epic poetry. A Naepic poem such as Homer's *Iliad* consists of a number of rhapsodies recited or written down in sequel. The term was applied to instrumental music early in the 19th century and is among the innovatory titles employed by Tomasek; it was first used by him in a set of six rhapsodies for piano (c 1803). His pupil Alexander Dreyschock added other works to the repertory.

The rhapsody had no regular form and not confined to any particular medium. Early examples are restrained in character, but free fantasias of na epic, heroic or national character were later often given the title, and during the 19th century its utterance became more sbullient and high- flown and its emotion more uncontrolled.

The identification of the rhapsodic quality in music witch Hungarian or gypsy violin(1846-85)

Originalmente uma canção do antigo grego "rapsodista", ou um cantor e declamador profissional da poesia épica. Um poema épico como a *Iliada* de Homero consiste em um número de rapsódias declamadas ou escritas em seqüência. O termo era usado para a música instrumental no começo do século 19 e está entre os títulos mais inovados e usados por Tomasek; foi primeiramente usado por ele num conjunto de 6 rapsódias para piano (c 1803). Seu aluno Alexander Dreyschock aderiu outras obras ao repertório.

A rapsódia não tinha forma regular e não era limitada a um meio em particular. Os primeiros exemplos eram restritos ao caráter, mas posteriormente receberam o nome de rapsódia fantasias livres de um caráter épico, heróico e nacional e durante o século 19 sua expressão tomou-se mais entusiasmada e desprendida e sua emoção mais incontrolável.

A identificação da qualidade rapsódica na música para violino húngaro ou cigano, chegou ao auge com as 19 Rapsódias Húngaras de Lizst (1846-85).

A nossa análise apóia-se na percepção de que há dois centros “polares” principais na obra. Na primeira parte A (do compasso 1 ao 14) apresenta-se a nota SOL como centro e transita-se sobre diversas formas modais constituídas sobre este centro. Da metade do compasso 14 até o compasso 15, faz-se uma transição, cadenciando para o outro centro polar.

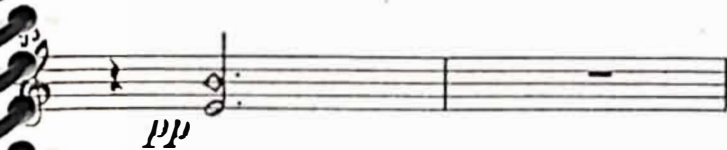
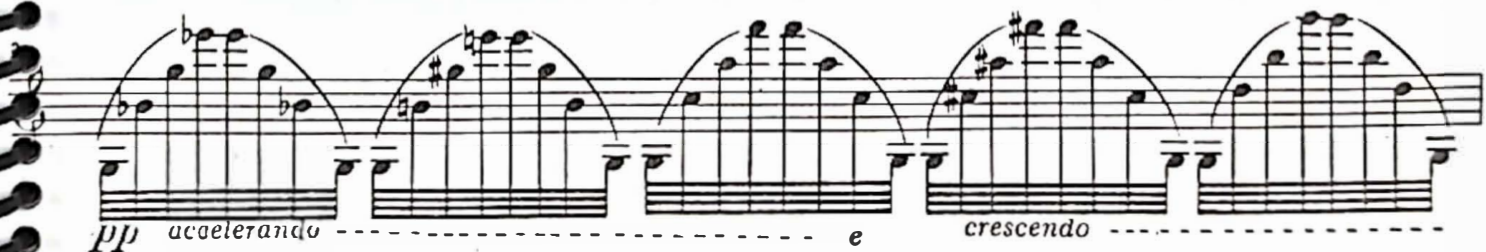
ERNST MAHLE

The image displays a musical score for Ernst Mahle, consisting of seven staves of music. The first staff begins with the tempo marking "Largo" and a dynamic marking "f". The notation includes various note values, rests, and slurs. The second staff features a melodic line with a long slur and a dynamic marking "f". The third staff continues the melodic development with a slur and a dynamic marking "f". The fourth staff shows a complex rhythmic pattern with a dynamic marking "f". The fifth staff includes a dynamic marking "f" and a slur. The sixth staff has a dynamic marking "f" and a slur. The seventh staff concludes with a dynamic marking "f" and a slur. The score is annotated with "accelerando (rep ad lib.)" at the bottom of the sixth staff.

Na Segunda parte B (do compasso 16 ao 21) apresenta-se a nota RÉ como centro.



A volta da primeira parte A' dá-se no compasso 21 (terceiro tempo), onde a nota Sol volta a ser o centro.



A Coda inicia-se no compasso 35 e encerra-se no final da obra.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is labeled 'expressivo' and 'CODA'. The bottom staff shows a sequence of chords and melodic lines with dynamics 'fz' and 'mf', and a 'Pizz' marking. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

O compasso 1 anuncia o acorde central de toda a obra (sol/fá #/si), que insinua o modo de Jônico, o qual chamaremos de Primeiro momento. Ele é apenas anunciado e logo abandonado, pois no quarto tempo do primeiro compasso a mesma configuração harmônica funciona como uma espécie de Dominante para o Segundo momento com o acorde (sol/fá/si b), que engendra o modo Dórico de Sol. É neste segundo momento que um discurso se estabelece. O segundo e terceiro compassos (até o terceiro tempo da fermata) instala e amplia a sonoridade do Sol Dórico (que é o novo centro modal). A partir da segunda metade do terceiro compasso dá-se um “Prolongamento” (no sentido estabelecido por Felix Saltzer no seu livro “Structural Hearing”) dentro do âmbito do Sol Dórico (discurso modal) estabelecendo um discurso ascendente em arpejo e descendente em escala, expandindo-se em direção a nota culminante (mi no compasso 4 e sol no compasso 6) e trazendo de volta à nota Dominante (Ré-dominante de Sol).

O trecho todo (do compasso 3 ao compasso 7) discursa sobre o modo de Sol Dórico, que é a sonoridade harmônica/modal predominante no trecho.

Este modo Dórico é um modo mais brando (sol menor 7), do que o Jônico que no início se insinua, no Primeiro momento.

Depois disto, a pausa de semínima com fermata em cima com função de separação entre as partes abre caminho para, a partir do compasso 8, estabelecer-se o Terceiro momento. Com maior

mobilidade harmônica, os vários modos de Sol (menor- lídio no compasso 8, frígio no compasso 9, maior frígio no compasso 10) entrelaçam-se em polarizações apontando para a volta do acorde central (sol/fã #/si) no compasso 11 (as polarizações se dão por meio dos intervalos de sensível e os trítonos que direcionam as novas tensões). Este Terceiro momento tem caráter mais rítmico, deciso e agressivo (citando Mahle).¹⁸

No Quarto momento, que aparece nos compassos 11 e 12, praticamente temos a volta da situação do Primeiro e Segundo momentos (com uma redução de suas dimensões) mas, ao invés de o discurso se dar como no início sobre o modo sol dórico, a partir do compasso 14 (nota culminante) começa uma Transição para o que chamaremos de Segunda parte- B da obra, quando se estabelece um novo centro → RÉ (ou, mais propriamente, um momento de “caráter” dominante em que o discurso se torna mais instável).

Esta transição se dá mediante de uma gradual transformação do modo de Sol Dórico, que acaba por conduzir no compasso 16 ao novo centro polar (RÉ) numa forma análoga ao do compasso 8 (terceiro momento). O *accelerando* assinalado no compasso 14, só vem reforçar a intenção de conduzir para um novo momento.

A parte B apresenta a mesma figuração rítmica do terceiro momento, mas aqui em cima de um discurso modal menor Lídio (compasso 16) e menor Frígio (compasso 17), precedendo uma progressão ascendente em intervalos sobre os acordes de quintas aumentadas, que conduzem ao Ré (tônica do trecho B) e Dominante de Sol.

Os compassos 20 e 21 preparam, à maneira de uma grande Dominante, a volta do acorde inicial, o qual chamaremos de A'. Durante os compassos 21, 22 e 23 a volta do acorde inicial (acrescida da sonoridade nova trazida pela nota mi) adquire um peso maior com o aumento da duração das notas e das pausas.

O quarto tempo do compasso 23 polariza a volta do modo Dórico (como no início) também acrescida da nota Mi.

¹⁸ Vide análise na página 1 da partitura

A partir da metade do compasso 24 estabelece-se por meio da introdução do Mi b o modo Sol Eólio, que traz uma nova sonoridade. Sobre esse modo Sol Eólio, numa construção análoga à do Segundo momento (arpejo ascendente e escala descendente) faz-se um *Prolongamento* em direção a um ponto culminante (lá do compasso 26) voltando e preparando o final da obra (diferentemente do início A, onde na escala descendente nos compassos 5 e 7 afirma-se o Ré Dominante de Sol que aponta para a continuidade).

Nos compassos 30 e 31, modos sobre Sol são apresentados e, de certa maneira, resumindo os procedimentos construtivos da obra. A nota Sol é utilizada como pedal neste trecho sendo a base da progressão em intervalos de sextas menores conduzindo para a nota Si, que é o ponto culminante de toda a obra. Além de ser a nota mais aguda, ela se repete no compasso seguinte (em outra região), como se fosse um “espelho”, e é seguido do único compasso inteiro de pausa. Este procedimento se diferencia de outros momentos análogos.

Paralela ao discurso sobre os modos, há uma direção ascendente estabelecida pelos sucessivos pontos culminantes da obra que conduzem para a nota Si (Mi no compasso 4, Sol compasso 6, Lá compasso 26).

A partir do compasso 35 tem início a Coda. Do compasso 35 ao 37 através de várias dissonâncias (tritonos, segundas menores) polariza-se a volta final do acorde inicial, apresentado em *pizzicato*, que insinua o modo Sol Lídio.

O aparecimento da nota Do # nos compassos 39 e 40 faz prevalecer a sonoridade de Sol Lídio.

Dificuldades de execução

- Afinação nos acordes de tritonos, quartas, sétimas e nas notas agudas que são os pontos culminantes da peça.
- O controle do arco, para a sustentação do som em notas longas e agudas.
- Saber identificar trechos que devem ser tocados de uma maneira cantabile, expressiva, dos mais enérgicos e rítmicos.
- Vibrato nos acordes de duas, três e quatro notas.

Análise técnico-interpretativa

O acorde inicial deve ser executado com o arco nas três cordas ao mesmo tempo (*plaquê*), caminhando lentamente com o arco, pois há uma fermata sobre elas. Esse acorde transmite uma impressão de dor, sofrimento. Um *decrescendo* no final dessa primeira fermata, seguida de pausa de colcheia, facilita a audição do acorde repetido no quarto tempo do primeiro compasso e funciona como *levare* para o segundo compasso. A arcada nesse acorde deve ser feita com o arco para cima e com o arco posicionado na região da sua metade inferior, conduzindo para o acorde (sol/fã #/si b). Este acorde deve começar a ser tocado na região do talão do arco.

O quarto tempo do segundo compasso deve ser tocado de maneira análoga ao primeiro compasso, já que funciona também de *levare* para o acorde de quatro notas no compasso 3.

As colcheias dos compassos 3 e 4 devem ser tocadas a tempo, mas conduzindo na dinâmica para a nota Mi em mínima (compasso 4). Ressalta-se que o arco nessas colcheias deve ir caminhando para o talão a fim de que sobre bastante arco para realizar a nota Mi em mínima.

A escala descendente do compasso 4, deve ir direcionando para o Ré do quinto compasso, começando um pouco mais lento (economizando o arco no começo) e depois ir acelerando.

O acorde do compasso 5 deve ser tocado bem a tempo. Não chegar com o arco até a região da ponta e sim até o meio para tocar as colcheias do compasso 6 cada vez com mais arco, devido ao caráter insistente do trecho, conduzindo a nota Sol (quarto tempo do compasso 6). Essa nota Sol deve ser tocada mais forte que a nota Mi (mínima) do compasso 4, pois ela está numa região de uma terça acima.

A fêrmata do compasso 6 deve ser bem enfatizada, pois tem a função de separação das partes.

A primeira parte da peça (compassos 1 ao 7) não apresenta muita mobilidade modal, e a interpretação pode ser feita de uma maneira mais livre.

A partir do compasso 8 até o final, onde encontramos maior mobilidade modal, o ritmo deve ter seu tempo mais fixo e com menos liberdades.

No compasso 8, o segundo acorde (no segundo tempo) deve ser tocado com o arco no talão e caminhar somente até o meio para que as colcheias seguintes possam ser realizadas na região do meio do arco e com o golpe de arco em *spiccato*. O caráter é muito preciso e rítmico.

O *accelerando* do compasso 14 deve ser feito de forma gradual, começando lento e ir chegando até a velocidade mais rápida possível no final do compasso. Um caráter displicente e improvisado norteia os compassos 14 e 15, que conduzem a um tempo preciso no compasso 16.

As fusas do compasso 18 e 19 devem ser executadas bem a tempo e com um *crescendo* direcionando para a nota Ré do compasso 20, traduzindo uma intenção agitada, nervosa e de suspense.

A chegada do compasso 20 serve como ponto de chegada e repouso, relaxamento, conduzindo em acordes consonantes de quartas à Reexposição.

A Reexposição no compasso 21 aparece em posições deslocadas dentro dos tempos de compasso da Exposição. Deve-se ter atenção, pois desta vez não aparecem fermatas e as pausas têm seus valores aumentados também.

A nota Lá (do compasso 26) é a nota de maior duração da peça e o arco deve ser usado com lentidão e força, para não perder a intensidade sonora que o trecho requer. A escala descendente que se segue deve conduzir para a nota Sol (compasso 29) de uma maneira cantabile e expressiva. A preparação do acorde em *fz* deste mesmo compasso deve ser feita enquanto ainda está se tocando a nota Sol, (na corda solta Sol), possibilitando a preparação dos dedos 1,2,3 nas cordas seguintes, na quinta posição.

Não levantar os dedos da corda depois de tocar esse acorde, pois ele será repetido no compasso seguinte em *pianissimo* (compasso 30). Começar a progressão ascendente bem lenta e usando pouco arco e, à medida que for fazendo o crescendo assinalado, ir usando mais arco. O clima é de suspense.

A nota Si (mínima pontuada do compasso 32) deve ser tocada em *forte*, para poder ser feito o decrescendo assinalado, no final do compasso.

O Si em harmônico do compasso 33 deve ser feito o mais *piano* possível, já que a nota em harmônico precisa de um mínimo de pressão no arco para ser bem audível, como o reflexo de uma imagem num lago.

A Coda (a partir do compasso 35) aparece com a indicação de expressivo e deve ser enfatizada no quarto tempo (nos compassos 35 e 36) com um leve acento de arco sobre esses tempos.

Os *pizzicati* arpejados devem ser feitos de uma maneira clara e expressiva, com os dedos deslizando na diagonal do espelho para soar melhor.

Ressalta-se que nessa peça deve ser usado muito vibrato, principalmente nos acordes dissonantes e notas longas da região aguda do violino.

A partir da Coda o clima de dor é reinstalado, finalizando a obra com notas em intervalos de quartas, dando a impressão de indefinição. Uma pergunta é lançada no ar sem nenhuma resposta

Solo (1976)

Para Violino

Ernst Mahle

Moderato

senza vibrato
fz
gliss (III)
y saltellato
f ponticello p tasto pp cresc. ff mf

6

y sul tasto
vibrato bar.
ppp
cresc.

9

mf
v
f

11

ponticello
rit.
ff
p (subito)
(III)
(IV)
V

Piu vivo
pizz.
pp
f
arco
pizz.
arco
mf
 (1)

18
gliss
p
pp
f
ff
pizz.
arco
pizz.
arco

22
III
p
pizz.
Tempo I (III)
ppp
V

cresc.
fz
steccato
(IV)
fz
batt. °
p
accel.
cresc.

(II)
III
III
III
III
pp
dim.
pp
sibile
pizz.
ponticello lunga

Vivo
legno battuto

(salt.)

pizz.

(II)
(III)

arco

p *mf* *f* *pp*

37 *legno battuto*

pizz.

arco

p *mf* *f* *pp*

42

pp sul ponticello

cresc. -----

48

54

f *dim.*

gliss

Vivo
legno battuto

32 *p* (salt.) *mf* *f* *pp*

pizz. *arco* (II) (III)

Musical staff 32-36: Treble clef, key signature of two flats. Measure 32 starts with a piano (*p*) dynamic and a 'legno battuto' instruction. The music features a sequence of chords with a 'salt.' (saltando) instruction. Measure 34 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a 'pizz.' (pizzicato) instruction. Measure 35 has a forte (*f*) dynamic and an 'arco' instruction. Measure 36 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic and a fermata. Fingerings (II) and (III) are indicated above the notes in measure 36.

37 *p* *mf* *f* *pp*

legno battuto *pizz.* *arco*

Musical staff 37-41: Treble clef, key signature of two flats. Measure 37 starts with a piano (*p*) dynamic and a 'legno battuto' instruction. The music features a sequence of chords with a 'pizz.' (pizzicato) instruction in measure 39. Measure 40 has a forte (*f*) dynamic and an 'arco' instruction. Measure 41 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic and a fermata. Fingerings 1 and 2 are indicated above the notes in measure 41.

42 *pp* *cresc.*

sul ponticello

Musical staff 42-47: Treble clef, key signature of two flats. Measure 42 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and a 'sul ponticello' instruction. The music features a sequence of chords with triplets indicated by a '3' over the notes. A 'cresc.' (crescendo) instruction is shown with a dashed line extending to the right.

48

Musical staff 48-53: Treble clef, key signature of two flats. Measure 48 starts with a sequence of chords. A dashed line extends to the right below the staff.

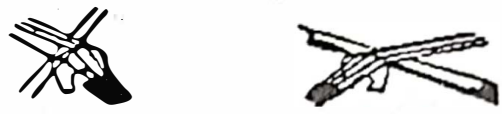
54 *f* *dim.* *gliss.*

Musical staff 54-58: Treble clef, key signature of two flats. Measure 54 starts with a forte (*f*) dynamic. The music features a sequence of chords with a 'gliss.' (glissando) instruction in measure 57. A 'dim.' (diminuendo) instruction is shown with a wedge-shaped line in measure 58. A dashed line extends to the left below the staff.

50 *legno battuto*

mf *f* *pp*

mf *p* *mf*



8

p *fz* *arco* *lunga* *ff* *pp*

74

pp

rit.

82

legno tratto *mf* *pizz.* *arco* *p*

Lento
sul ponticello ————— *poco a poco mais movimentado*

107 *ponticello*

mf f sp sp sp sp sp

Detailed description: This staff contains measures 107 through 112. It begins with a dynamic marking of *mf*, followed by *f*, and then a series of *sp* (sforzando) markings. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. A *ponticello* instruction is written above the staff.

108 *ponticello*

sp sp

Detailed description: This staff contains measures 108 and 109. It starts with a dynamic marking of *sp*, followed by another *sp*. The music consists of eighth notes and rests. A *ponticello* instruction is written above the staff.

109

sp sp sp

Detailed description: This staff contains measures 109 through 114. It begins with a dynamic marking of *sp*, followed by another *sp*, and then a final *sp*. The music features eighth notes and rests, with some notes having accents.

110

f p fz p fz p

Detailed description: This staff contains measures 110 through 115. It starts with a dynamic marking of *f*, followed by *p*, and then a series of *fz p* (forzando piano) markings. The music features eighth notes and rests, with some notes having accents.

111

fz p fz p ff pp ff

gliss

Detailed description: This staff contains measures 111 through 116. It starts with a dynamic marking of *fz p*, followed by another *fz p*, and then *ff*, *pp*, and *ff*. A *gliss* (glissando) instruction is written above the staff. The music features eighth notes and rests.

112

p *accel.* *gliss* *gliss* *gliss* *simile*

Detailed description: This staff contains measures 112 through 117. It starts with a dynamic marking of *p*, followed by *accel.* (accelerando), and then a series of *gliss* (glissando) markings, and finally *simile*. The music features eighth notes and rests.

113

gliss *lunga*

Detailed description: This staff contains measures 113 through 118. It starts with a *gliss* (glissando) instruction, followed by a *lunga* (longa) instruction. The music features eighth notes and rests.

5. SOLO –1976 para violino solo

Esta peça foi composta para ser apresentada na Bienal de Música Brasileira do Rio de Janeiro em 1976. Ela foi dedicada ao violinista Stanislaw Smilgin (para quem foi também dedicada a *Sonatina 1972* para violino solo).

Existe uma gravação ao vivo dessa obra, em fita cassete, realizada durante a Bienal, e cópia dessa fita encontra-se na Biblioteca da ECA.

O autor preocupou-se em escrever uma composição inovadora, tanto do ponto de vista técnico instrumental, quanto do artístico. O próprio nome da obra, *Solo*,¹⁹ abre um leque de possibilidades muito grande, uma vez que o título não indica nenhuma forma preestabelecida.

Nessa obra há a intenção de se trabalharem recursos não usuais do instrumento, com a finalidade de construir um discurso timbrístico.

As indicações de andamento são:

Moderato- Piu Vivo- Vivo- Lento

¹⁹ *Dicionário Grove de música*- Edição concisa editado por Stanley Sadie, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994. Verbetes Solo- (italiano, sozinho), termo que identifica, numa partitura, uma passagem que deve ser executada por um só intérprete (em vez de dobrada por outros), ou aquelas partes de um concerto dominadas pelo solista. O termo também é usado para uma peça executada por um único instrumentista

Análise Musical

No **Moderato** podemos observar que o autor se preocupou em trabalhar essencialmente com a criação de movimento, a partir da transformação dos materiais.

A peça parte da estabilidade proporcionada pela consonância de uma oitava (Lá b/Lá b).

Com o aparecimento, no compasso 2, do acorde em *pizzicato* (Ré/Lá/Mi), são geradas “dissonâncias” (além do aparecimento de um novo timbre), que instabilizam o discurso, gerando movimento: o Ré polariza o Lá b e, a partir da pulsação (que se produz com os acentos de arco assinalados em cima do trítono Lá b/ Ré), vai se estabelecendo uma direção ascendente que conduz ao Dó b, (passando pelo acorde de nona), polarizado pelo semitom (Si b/Dó b).

As dinâmicas assinaladas no trecho reforçam o Dó b (em *ff*) como ponto de chegada, no compasso 5. Nesse mesmo compasso faz-se um silêncio com função de respiração, seguido de uma figuração em fusas, utilizando as notas do trecho anterior. As fusas conduzem o movimento numa direção de sentido inverso (descendente).

Os intervalos de segunda, sétima, nona e trítono, revelam uma importância fundamental nos vários níveis construtivos da peça: melódicos, harmônicos e timbrísticos.

O salto Sol/Ré b, no compasso 6, traz um ponto final para essa primeira parte. O Ré b polariza a parte seguinte da peça, pela sua proximidade de segundas com o “aglomerado” de notas que se segue.

A pausa de mínima com fermata em cima, no mesmo compasso, tem a função de separação entre as partes.

para Stanislaw Smilgin

Solo (1976)

Para Violino

Ernst Mahle

Moderato

senza vibrato
fz
gliss (III)
y saltellato
f *ponticello* *p tasto* *pp cresc.* *ff* *mf*

*vibrato batt. **

Na Segunda parte (compasso 7), aparece um “aglomerado timbrístico pulsante”. O timbre característico de um *cluster sul tasto* e a pulsação presente nas semicolcheias (Dó/Mi), somadas ao crescendo, conduzem o “aglomerado” ao seu ponto culminante e de maior tensão, quando há a transformação do material no compasso 11. Um novo timbre (uníssono em duas cordas em *ponticello*), também pulsante devido à oscilação das notas fá # e Mi #, seguido da repetição em *piano* e *rallentando*, produz um efeito distensor e conclusivo.

v sul tasto

ppp

cresc.

mf

f

ff

p (subito)

rit.

ponticello

tasto

(III)

(IV)

- Battez avec le doigt (main gauche seule)
- Bater com o dedo (mão esquerda sozinha)

Todas as pausas têm um caráter rítmico, contribuindo para criar no trecho uma sensação mais “nervosa”.

No compasso 24, temos uma pausa de semínima com fermata em cima, com função de separação entre as partes.

Segue-se o Tempo I, no compasso 25, em que temos pela primeira vez um trecho puramente melódico em *ppp*, onde se percebe também o uso dos intervalos básicos citados anteriormente e a presença de uma direção rumo ao compasso 27 (*fz*), ponto culminante deste movimento melódico.

The image displays a musical score for a string instrument, likely a violin or viola, across three measures. Measure 26 begins with a half note on the staff, marked with a fermata above it. The dynamics are indicated as *cresc.* and *fz*. Measure 29 is a long melodic line with a fermata above it, marked with *steccato*, *(IV)*, *batt. **, *p*, *accel.*, and *cresc.*. Measure 30 shows a section marked *ponticello lunga*, with dynamics ranging from *ff* to *pp*, marked *dim.* and *pizz.*. The score includes various performance instructions and dynamic markings throughout.

Após o “impulso” que é proporcionado pela sétima Lá/Sol, aparece um trecho análogo aos “aglomerados” do Moderato. É uma onda que se desenrola cromaticamente, segundas acrescidas de timbres (puxando a corda e deixando bater no espelho), num acelerando com crescendo que estabelece

No *Piu vivo*, evidencia-se uma forma mais “familiar”, fazendo uso de uma estrutura constituída de antecedentes e consequentes sendo que o primeiro consequente é suspensivo e o segundo é conclusivo (como nas formas temáticas tradicionais do classicismo). Por outro lado, a caracterização desses periodos dá-se não só pela sua personalidade melódica, mas também principalmente pelas características rítmicas e timbrísticas.

Assim os antecedentes compreendidos nos compassos (14,15, 16) e (19,20,21)

Musical notation for measures 14-16 of *Piu vivo*. The piece is in 4/2 time and D major. Measure 14 starts with a piano (*pp*) pizzicato (*pizz.*) chord. Measures 15 and 16 feature a dynamic shift to forte (*f*) with alternating arco and pizzicato textures. Measure 16 ends with a fortissimo (*ff*) arco chord. A fermata is placed over the final chord.

Musical notation for measures 19-21 of *Piu vivo*. Measure 19 begins with a piano (*pp*) pizzicato (*pizz.*) chord. Measures 20 and 21 show a dynamic shift to forte (*f*) with alternating arco and pizzicato textures. Measure 21 concludes with a fortissimo (*ff*) arco chord and a fermata.

se utilizam novamente das segundas, alternando arco e *pizzicato*, ocasionando assim uma forte personalidade rítmica (lembrando Bartók, vide quartetos). Os consequentes nos compassos (17,18) e (22,23,24), utilizam-se de outros intervalos citados (como o trítono) além das segundas e o do *glissando*.

Musical notation for measures 17-18 of *Piu vivo*. Measure 17 starts with a mezzo-forte (*mf*) arco chord. Measure 18 features a glissando (*gliss*) over a piano (*p*) chord, marked with a first ending bracket (I).

Musical notation for measures 22-24 of *Piu vivo*. Measure 22 begins with a piano (*p*) pizzicato (*pizz.*) chord. Measure 23 features a piano (*p*) arco chord. Measure 24 concludes with a piano (*p*) pizzicato (*pizz.*) chord and a fermata, marked with a third ending bracket (III).

uma direção de tensionamento, culminando no *pizzicato* em *ff* no compasso 31, apresentando um eco logo a seguir no final do compasso com as notas mi/mi/mi em *ponticello*.

No início do Vivo, compasso 32, o qual chamaremos de A, temos uma estrutura perfeitamente análoga à do Piu Vivo, isto é, um primeiro momento estruturado em duas frases constituídas por antecedentes e conseqüentes com a utilização de materiais diferentes.

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins at measure 32, marked 'Vivo' and 'legno battuto' with a dynamic of 'p'. It contains a sequence of chords, with a '(salt.)' marking above measure 34. Measure 34 is marked 'pizz.' and 'mf'. Measure 35 is marked 'arco' and 'f'. Measure 36 is marked 'pp' and includes fingerings '(II)', '(III)', and '2'. The bottom staff begins at measure 37, also marked 'legno battuto' and 'p'. It follows a similar pattern: measure 38 is marked 'pizz.' and 'mf'; measure 39 is marked 'arco' and 'f'; measure 40 is marked 'pp' and includes fingerings '2' and '0'.

Os antecedentes (compassos 32,33,34 e 37,38,39) são idênticos, têm novamente um caráter rítmico pronunciado e uma clara caracterização timbrística (indicado pelo *legno battuto*).

O conseqüente diferencia-se radicalmente do antecedente no que diz respeito ao timbre, *pizzicato*, corda dupla tocada com o arco, além da mobilidade de dinâmica.

Os conseqüentes (compassos 34,35,36 e 39,40,41), tem um caráter mais melódico, sendo que a primeira e a segunda vez são diferentes. Nos compassos 34,35,36 são mais suspensivos e os compassos 39,40,41, mais conclusivos, como se imaginássemos num *ritornello* a casa 1 e casa 2.

Aqui o material intervalar difere do Piu Vivo, pela utilização de intervalos mais brandos (terças e sextas), embora se façam presentes as polarizações por meio do semitom (compasso 33 para o 34 e 34 para o 35) e do tritono (compasso 41).

O segundo momento, B, (compassos 42 ao 58), volta a exibir um “aglomerado” rítmico-timbrístico, que se move lentamente, estabelecendo uma direção evidente com auxílio da dinâmica (*pp* > *ff*, na região *sul ponticello* do cavalete), que pulsa através de um movimento em semitons.

O *glissando* final do compasso 57, soa como um rebatimento da onda depois da chegada no compasso anterior em *ff*, no seu ponto culminante.

Seque no compasso 59 o momento A', o primeiro desenvolvimento de uma idéia temática (originária do antecedente) em que se trabalham contrastes entre as regiões grave e média e as dinâmicas distintas de cada trecho, como se fosse um eco. O material intervalar mais brando (só terças) traz suavidade ao trecho.

59 *legno battuto*
mf *pizz.* *f* *pp* *legno battuto*

64
mf *p* *mf*

69
p *pizz.* *fz* *arco* *lunga* *ff* *pp*

O *pizzicato* do compasso 71 em *fz* interrompe abruptamente o trecho anterior e conduz ao Sol em *ff*, que será utilizado no momento seguinte.

O momento A', compassos 59 ao 73, não estabelece um discurso direcionado e sim uma alternância entre regiões e as dinâmicas e uma espécie de brincadeira rítmica sem direção estabelecida.

A pausa de semínima com fermata, no compasso 73, serve de viabilizadora de execução, pois o intérprete se utiliza da pausa para colocar o arco por debaixo das cordas.

O momento C, compreendido entre os compassos 74 ao 81, apresenta uma onda com característica rítmico timbrística semelhante à do momento B (com trêmulos, semitons e notas duplas) e se desenrola sem a direcionalidade de B, uma vez que a dinâmica se mantém em *pp* e se dilui num *decrescendo* com *ritardando* como um *fade-out*. A própria estaticidade deste momento acaba por sugerir sua extinção. O momento anterior A' parece ter "contaminado" com sua não-direcionalidade neste momento.

O Lá em *pizzicato* com a mão esquerda, no compasso 78, tem o sentido de quebrar a redundância excessiva que se estabelece em quatro compassos idênticos e consecutivos. Ele acontece bem no meio do trecho e dá um fôlego (pela inesperada mudança de timbre), para a audição dos quatro compassos restantes que vêm a seguir.

No compasso 82, o *legno tratto* e o acorde em *pizzicato* com a mão esquerda servem para viabilizar a retirada do arco por debaixo do cavalete e a colocação na posição usual, em cima dele. A nota Si deste mesmo compasso inicia um longo trecho em trêmulo, ora com ligaduras, ora desligadas.

O trecho compreendido entre os compassos 83 ao 92 estabelece ondas que têm dimensões de dois compassos, utilizando a dinâmica de *crescendos* e *diminuendos*, e os *mf*, *f* e *fp* aparecem justamente em cima das notas que têm acordes dissonantes de sétimas e trítonos.

Os compassos 89, 90 e compassos 91 e 92, são uma variação dos compassos 83,84 e dos compassos 85,86, onde a nota Si, direciona para o Lá, que será usado como nota polar até o compasso 109.

A nota Lá aparece estabilizada nos compassos 93 e 94 para, no compasso 95, num movimento de rítmico aleatório, criar um suspense com o trítono e sétimas, conduzindo novamente ao acorde de Lá menor, no compasso 96, induzindo outra vez uma estabilidade que é logo abandonada por uma acorde no compasso 97 análogo ao compasso 95, que conduz novamente para o acorde de Lá menor.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The first staff begins at measure 93, marked with a forte-piano (*fp*) dynamic. It features a sequence of chords and melodic lines, with a *ponticello* instruction above the notes in measures 95 and 96. The second staff starts at measure 96, also marked *fp*, and continues the melodic and harmonic development. The third staff begins at measure 99, showing dynamics of *f* and *p*, and includes *fz p* markings. The fourth staff starts at measure 105, marked *fz p*, and includes dynamics of *ff* and *pp*, along with a *gliss* instruction. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Os compassos 99,100 e os compassos 101,102 são retirados dos compassos 83,84 e dos compassos 85,86, somente que em *piano*, com acento sobre os trítomos.

A seqüência que aparece a seguir é nos compassos 103 ao 106, onde quatro acordes de trítomos, acrescidos das notas Mi e Lá em *pizzicato* com a mão esquerda, dão a idéia de um trecho extremamente tenso.

Os compassos 107 ao 109 conduzem num jogo de dinâmicas (*ff* e *pp*) e dissonâncias (segundas e trítomos) à *Coda* final, que compreende os compassos 110 ao final.

A *Coda* é apresentada dentro de uma dinâmica *p* uma seqüência ascendente de acordes raramente usados, a sétima conduz para a sexta menor, e a mesma nota inferior do acorde de sexta serve como base do acorde de sétima que vem a seguir, e assim sucessivamente. A seqüência interrompe-se no compasso 117, onde chega numa tessitura de uma oitava acima do seu início, no compasso 110. O Lá # é a última nota escrita na música, pois ela vai conduzir por meio de um *glissando* a uma nota indeterminada, muito longa, que vai morrendo num *decrescendo*, finalizando o movimento e a peça propriamente dita.

A pausa de semibreve com fermata em cima, no último compasso, tem a função de caráter finalizador, tanto para o instrumentista, que não deve retirar logo o instrumento da posição em que estava, quanto para o ouvinte, que vai relaxar somente depois de ver acabar o movimento gestual do intérprete.

The musical score shows measures 110 to 117. Measure 110 begins with a piano (*p*) dynamic and a glissando. The sequence continues with various chords and glissandos, marked with *accel.*, *gliss*, and *simile*. Measure 117 features a long glissando leading to a final note marked *lunga* (long) with a fermata. The piece concludes with a decrescendo hairpin.

Dificuldades de execução

-Tocar um acorde com o arco e fazer outro acorde em *pizzicato* com a mão esquerda, sem parar o som do acorde inicial.

-Afinação das notas apresentadas em acordes ou saltos dissonantes de tritonos, sétimas, nonas...

-Notas tocadas em harmônico.

-Tocar com o arco por detrás do cavalete e bater com os dedos na terceira corda.

-Tocar as cordas Sol e Mi concomitantemente, colocando o arco por debaixo das cordas.

-Fazer notas trêmulas com os harmônicos e notas reais.

Análise técnico-interpretativa

A peça inicia-se com um acorde de oitavas, com as indicações, *senza vibrato e ponticello*, e deve ser tocada com o arco sendo puxado muito lentamente e com bastante pressão sobre as cordas. O acorde em *pizzicato* com a mão esquerda deve ser tocado de uma maneira forte e precisa, já dando uma idéia para o ouvinte de que se trata de uma obra diferente das usuais. Os acentos sobre os acordes de tritono no compasso 2 devem ser feitos com uma leve pressão do arco nas cordas, se auxiliados pelo vibrato na mão esquerda. O clima gerado nesses compassos é tenebroso.

Os compassos 3 e 4 devem ser tocados, para ajudar criar o clima de suspense, de uma maneira que ainda sobre arco para se tocar o acorde de nona no compasso 5 em *ff*, criando um caráter de surpresa. As fusas desse mesmo compasso em *saltellato*, devem ser feitas na região do meio do arco, para se ter certeza que as notas sairão claras e precisas ritmicamente.

No compasso 7, o suspense é reinstalado onde se inicia um “aglomerado” de notas; o controle do arco, aqui também é imprescindível para a boa execução do trecho. O crescendo é feito do compasso 6 até o 11, aumentando cada vez mais a pressão do arco sobre as cordas e intensificando o vibrato à medida que for chegando próximo ao *ff*. É preciso um bom controle de arco também no compasso 12, onde aparece um *p* súbito.

O Piu Vivo, no compasso 14, é um movimento contrastante com o anterior, e as pausas de colcheia que aparecem (no compassos 14 ao 24) de forma eletrizante, servem para deixar o trecho mais “nervoso” ritmicamente. As alternâncias de notas tocadas em *pizzicato* e arco, também contribuem para ajudar a criar esse clima. Portanto, esse trecho deve ser tocado de uma maneira rigorosamente a tempo. As diversas indicações de dinâmica também dificultam a execução. É bom lembrar que as notas tocadas com arco devem ser tocadas na região do talão do arco, para que a próxima nota a ser tocada em *pizzicato*, já esteja com o dedo indicador (da mão direita), bem posicionado para “beliscar” a corda.

O *glissando* a partir da nota em *staccato* no compasso 27, deve ser feito muito rapidamente, para que se torne audível.

A sequência a partir do último tempo do compasso 27 até o compasso 31 é como se fosse o começo do girar de uma roda, que vai crescendo e apressando paulatinamente, acrescida de ruídos externos (voz superior dos compassos 29 ao 31)

O primeiro tempo do compasso 31 é a chegada em *ff*, onde reflete o som no restante do compasso, num acorde calmo, etéreo e longínquo.

O *legno battuto*, indicado nos compassos 32,33,34 (anteriores), deve ser tocado na metade superior do arco, por ser o lugar em que se obtém maior precisão rítmica. Já com os seguintes, nos compassos 34,35,36, o primeiro acorde (si/sol) deve começar na metade inferior do arco para que se chegue ao acorde (Sol #/Mi), com o arco bem no talão e fazendo o *glissando* lentamente para a nota Mi na segunda corda. Os compassos seguintes (37 ao 41) devem ser tocados de maneira análoga ao trecho anterior.

O trecho que foi chamado de B na análise (compasso 42) cria um clima tenso e nervoso e deve ser tocado de maneira que evidencie a onda sempre presente no trecho, de dois em dois compassos. A onda começa nas notas Ré #/Mi que conduzem para o Fá #/Mi, retornando no compasso seguinte para o Ré #/Mi. O movimento tem seu trecho culminante no compasso 55, onde deve ser tocado com muito arco e acentos, tanto na mão direita quanto na esquerda, acrescidos de vibrato. O *glissando* no compasso seguinte, deve ser feito, caminhando com o arco paulatinamente até se atingir a região da ponta.

A trecho A', 59 ao 73, deve ser tocado de maneira análoga ao A, 32 ao 41. A pausa de semínima com fermata em cima é de viabilidade técnica, para que o instrumentista tenha tempo de posicionar o arco por debaixo das cordas, a fim de que se possam tocar as cordas Sol e Mi ao mesmo tempo, no trecho chamado de C, nos compassos 74 ao 81. O trecho não deve ser tocado lentamente, pois é uma seqüência de oito compassos idênticos em *pp* com um decrescendo e um *rallentando* no final. O *ostinato* está presente no trecho. O *pizzicato* de mão esquerda no compasso 78, deve ser tocado de maneira bem audível, para tentar quebrar a monotonia causada pela repetição dos compassos.

O lento, no compasso 82 inicia-se com um acorde tocado sob as cordas, de maneira que já se tire o arco debaixo delas e, enquanto se estiver tocando o próximo acorde em *pizzicato* de mão esquerda, ir posicionando o arco perto do talão e das cordas.

A onda aqui aparece num movimento diferente, de dois em dois compassos, e a alternância da nota real com o seu harmônico, deve ser feita de maneira meticulosa. A pressão do dedo, quando estiver apertando a nota real, não deve ser muito grande, para que quando mude para a nota em harmônico, já esteja mais próxima da pressão desejada (pouca pressão). Aqui o arco deve trabalhar de maneira independente da mão esquerda, fazendo os crescendos, diminuendos, *f*, *fp* assinalados no trecho.

Nos compassos 95 e 97, em *fp*, o arco deve parar na região do meio, para facilitar as notas em trêmulo que seguem nos próximos compassos.

Nos compassos 103 ao 106, enfatizar bem as notas em *pizzicato* de mão esquerda, já que os trítomos que se seguem são facilmente audíveis.

Nos compassos 106 e 108, o arco deve ir caminhando em direção ao talão para que o acorde de oitava que se segue, seja tocado em *ff* no talão.

Na Coda final, compassos 110 até final, os trêmulos devem ser tocados na região da ponta do arco, pois são em *p*, facilitando assim a execução.

Os acordes de sétima que se resolvem nas sextas sucessivamente, escritos ascendentemente e em *p*, criam um clima muito singelo. A obra finaliza numa nota muito aguda, indeterminada e etérea.

6. Conclusão

A obra de Ernst Mahle: uma interpretação

O idiomático de E. Mahle, em toda a sua obra, traduz-se no uso de diversos modos ritmos retirados do folclore brasileiro, especificamente do Nordeste, dinâmicas contrastantes e o freqüente uso de notas repetidas indicando movimento.

Para se conseguir uma interpretação de sua obra é bom que se ressalte o uso dos modos e o porquê da sua utilização.

Seguem abaixo trechos de um relato que E. Mahle fez ao contrabaixista Antônio Arzolla, na sua Dissertação de Mestrado²⁰:

“Mahle gosta de utilizar basicamente, na harmonização desses modos, os acordes formados pelas suas próprias notas, porque assim a característica modal se torna mais efetiva.

Não abandona a hierarquia das funções harmônicas²¹, havendo um centro tonal definido mesmo quando expande a tonalidade em direção ao cromatismo, pois acha que tendo a quinta e a oitava, o modo fica melhor assimilado pelo ouvinte. Há momentos em que ainda busca inspiração em algum modo que não tenha

²⁰ ARZOLLA, Antônio- Dissertação de Mestrado defendida em 1996 na UNI-RIO, RJ.

usado, dedicando-se então a formular uma base harmônica em função de suas notas, trabalho que pode ser complicado, mas que sempre fornece material alternativo para a composição.

Acredita na correspondência de cada escala básica a um tipo de emoção. Para ele, a relação vem do "Tratado das cores" de Goethe, que associou as cores às emoções; por extensão, a cor atribuída à disposição intervalar de cada modo representa uma tendência afetiva. Assim explica:

Os modos maior e menor (jônio e eólio) podem ser considerados equilibrados. De um lado do modo maior (pelo círculo das quintas), tem o lídio, que é mais luminoso (amarelo). Do outro, tem o mixolídio, que tem um pouco de sombra (amarelo+azul=verde). De um lado do eólio, temos o dórico, mais luminoso (verde), e do outro, o frígio, mais tenebroso (azul)... O verde representa o equilíbrio banal, sem muita emoção. O amarelo é muito luminoso, jovial e alegre.

O azul é mais sério, relacionado ao sacrifício e à devoção.

A noção de claro e escuro corresponde, aproximadamente, às considerações de Persichetti ²²sobre o acréscimo de sustenidos ou bemóis (respectivamente) à escala diatônica natural (dó). O modo lídio (dó com fá #), por exemplo, seria mais "claro", enquanto o frígio (dó com 4 bemóis), seria mais "escuro"

E. Mahle sempre se preocupou com o aspecto didático do ensino musical e percebeu uma lacuna muito grande de material didático para os estudantes iniciantes em música. Sendo assim, ele compôs um número muito grande de partituras destinadas a crianças e jovens.

²¹ Para E. Mahle, a resolução harmônica é indispensável, pois acredita que a harmonia equivale ao pensamento.

Assim como Bartók se utilizou do folclore húngaro para compor para crianças, E. Mahle utilizou-se do folclore brasileiro e europeu como fonte de inspiração para suas composições e inúmeros arranjos. O próprio E. Mahle diz ter sido influenciado pelo compositor Bartók, nesse sentido, conforme consta numa entrevista dada à Revista Concerto²³ (ver em anexos).

É importante acrescentar que ele não compôs somente para crianças, havendo peças de difícil execução, que somente grandes instrumentistas são capazes de executá-las com perfeição.

Aqui julgamos importante apontar uma grande influência do Neo-clássicismo na música de E. Mahle. O racionalismo está sempre presente em suas composições, bem como o uso do desenvolvimento temático e o da Forma Sonata. Sua música é sobretudo uma música não dramática, sua linguagem é simples, clara, sem uma polifonia e polirritmia aparentes.

Concluimos que, na música de E. Mahle, as frases melódicas devem ser tocadas de uma maneira expressiva e as frases rítmicas com muita clareza, não deixando de lembrar que muitos dos elementos rítmicos utilizados nas suas composições foram retirados do folclore nordestino brasileiro.

O trabalho de pesquisa, análise e definição de padrões interpretativos, que desenvolvemos para a realização desta dissertação, tem como conclusão uma visão de intérprete das obras escolhidas. É na realização final do músico, que toda análise, toda editoração, todo esforço técnico, toda atitude interpretativa encontram o caminho final desta dissertação.

²² PERSICHETTI, V. /s.d./p. 35-6

²³ Revista Concerto- Janeiro de 1999

7. Referências Bibliográficas

ANDRADE, Edson Queiroz. *A comprehensive performance projet in violin literature with an essay entitled: Body awareness in physical and psychological aspects of violin playing*, Iowa Tese de doutorado apresentada à Universidade de Iowa, USA, 1988.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 2^a ed. São Paulo; Martins; Brasília; Instituto Nacional do livro, 1972.

ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia dal Pozo- *Uma abordagem analítico- interpretativa do Concerto 1990 para Contra- Baixo e Orquestra de Ernst Mahle*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado apresentada à UNI- RIO, 1996.

AUER, Leopold. *Violin Playing- As I Teach It*. New York, Dover Publications, 1980.

BACHMANN, Alberto. *An encyclopedia of the violin*. New York, Da Capo Press, New York, 1980.

BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. Lisboa, Cosmos, 1963.

- BOSÍSIO, Paulo Gustavo. *Paulina d'Ambrosio e a modernidade violinística no Brasil*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado apresentada à UNI-RIO, 1996.
- CHERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milano. Fratelli Riccioni, 1926.
- DIIONÁRIO Grove de Música. Rio de Janeiro, Stanley Sadie, Jorge Zahar, 1994.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tes*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- GALAMIAN, Ivan. *Principles of violin Playing and Teaching*. Printice Hall, Englewood Cliffs, 1962.
- GILLIES, Malcolm. *Bartók- Remembered*. Grã-Bretanha, W.W. Norton & Company, 1990.
- GROUT, Donald Jr. e PALISCA Claude . *A história da música ocidental*. Portugal, Gradiva Publicações, 1997.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- HINDEMITH, Paul. *Harmonia tradicional*, 5ª edição, São Paulo, Irmãos Vitale, s/d.
- KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*, 5ª edição. Porto Alegre, Movimento, 1981.

- KOELLREUTER, Hans Joachin. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre, Movimento, 1990.
- MAHLE, Ernst. *Catálogo de obras*. Piracicaba, Prefeitura Municipal, 1991.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- MARTINS, José Eduardo. *O som pianístico de Claude Debussy*. São Paulo, Novas Metas, 1982.
- NOSSOS músicos, In: *Concerto: Guia mensal de música erudita*. São Paulo, Clássicos Editorial, Jan./Fev, pag..12, 1999.
- SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers, 1980.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice*. New York, W.W. Norton & Company Inc., s.d.
- RAMOS, Marco Antonio da Silva. *Do repertório à construção do programa*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1988.
- IDEM- Revista Música. O uso musical do silêncio, In: *Música*, São Paulo, n. ½, v.8, p.149-150, maio/nov,1997.
- RIEMANN, Hugo- *History of music Theory*. New York, Da Capo Press, 1974.
- SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York, W. Norton & Company, 1969.

SIQUEIRA, José. *O sistema modal na música folclórica brasileira*. João Pessoa, s.n.t., 1981.

SZERYNG, Henryk. *Bach- Sonatas para violino solo*, Editora Schott's Sone, páginas,9,14,17, 1981

The Dictionary of Composers- London, Edited by Charles Osborne, The Bodley Head LTD, 1980.

Discografia de Ernst Mahle

BRITO, Leonora e Kotschoubey. *A Música e o Pará*. Sony, Gravação digital: *Carimbó e Suite Ovalle*

FRIAS, Celisa Amaral e SAMPAIO, Bernardete. *As obras para violino e piano, São Paulo*, Sonopress,
Gravação digital, apoio do Ministério da Cultura, 1996

ORQUESTRA de Câmara de Curitiba. *Música Brasileira I*, Regência Lutero Rodrigues, Gravação digital:
Divertimento Hexatonal.

VOLCOV, Ângela e BAZARIAN, Lídia. *Concurso Nacional de Música de Câmara FASM*, Gravação
digital: *Suite Nordestina, para piano a quatro mãos*.

ALÉM DA TENDÊNCIA PARA SÉRIAS DE 1 TRITONO (3ª MENOR) EXISTE A TENDÊNCIA DE REPETIR O QUE FAZ NUMA COISA, NUMA OUTRA.
 SONATINA (1972) PARA VIOLINO-SOLO

ALLEGRO **MAHLE**
LAB LÍDIO

RE(I 2) (PENTATÔNICA) mp

17ª RE(LÍDIO) SEQUÊNCIA AUMENTANTE (NOTA PENULTIMA)

Mi sib (4ª) cresc
LA I 2 (PENTATÔNICA)

mi LÍDIO mf 17ª LA do sib f#

LA Mi LA Mi B MODO OCTATÔNICO Sib Mi Sib TONS INTERIOS

TONS SEMITONS mi I 7 7ª DO BASTARDA

Sib 2ª DO 3ª ALT. 4ª (PENTATÔNICA) CONTRAALTINO 5 QUARTAS

cresc FA b MI FA b MI FA f (MI)

RE(PRISÉ) mf

mi I 7 mp TONS INTERIOS Lab I 7 TONS INTERIOS

TE fa Lab si 4ª (PENTAT.) CONTRAALTINO

DOMINANTE DE SOL 4ª em CONTRAALTINO (CROMÁTICO) DOMINANTE DE RE

PENAL RE SUBDOMINANTE RIT PENAL LA

(RE I V) 4 PENTATÔNICO RE I

C 61 doff-Mi

2

POR CAUSA DA ANACRISIS (OU APOCRIFIA) A NOTA PRINCIPAL DO INTERVALO DE 2ª M. É A SEGUNDA (SOL-LA) (Nº 7º MOVIMENTO ERA A 7ª NOTA)

LA
TEMPO RUBATO

Musical score with handwritten annotations:

- MEASURE 1: ANACR. 2ª M. TONS INT. RE LÍDIO TONS INT. (DOMINANTE) TONS INT.
- MEASURE 6: 4as, 5as, RIT....
- MEASURE 11: 3as M (parallel), SOL FA LÍDIO, SI, 3as M, si II 3, REb II 7, 7o fp FAISA REL. 2 2, FA SOL, f si II 7
- MEASURE 16: FAISA RELACAO, > 7s, 3s, RIT.... 4c... REPASSE
- MEASURE 21: LA
- MEASURE 26: 3 4as, 2 4as, RIT....
- MEASURE 31: 3as M (parallel), 3as M, LA b, SOL#, RIT...
- MEASURE 35: > RE LÍDIO, 3, REb II 7, 3, 3as M

LA ACQUI MAIS É UMA DOMINANTE DE RE (QUE SEGUE)

(PENTATONICA) VIVACE MIXOLÍDIO

Musical score with handwritten annotations:

- MEASURE 1: VIVACE, MIXOLÍDIO, VÍDIO, FAICU
- MEASURE 6: 3as SOBREMONTA
- MEASURE 11: TEMA DESLOCADO (1), 3as SOBREMONTA
- MEASURE 11 (bottom): (SOL I 13) FA II 13, SOL II 13 C 61, mi b I 11

DOMINANTE DE LAB
LAB LÍDO
MENOR
SEXTA LÍDO

16 *f* *FRÍDO* *MI LÍDO* *SOL LÍDO* *SÍ LÍDO* *(TONS INT.)*

21 *SEM TONS* *RIT.* *IV 516 (PENTATÓNICA) 7*

26 *Sib V* *p* *Sib 5* *3ª SORDEMUTA* *LAB DOBRO* *SOL V* *MI V*

31 *MI V 7* *ff* *SOL V* *MI V*

36 *fa# V 2* *Sib = mi b V* *SOL mf PEDAL* *3ª SORDEMUTA* *LAB DOBRO* *SOL V*

41 *SOL b V 11* *RE play* *MI V 13* *f* *MI V* *pp* *REPRISÉ* *pp*

46 *RE V* *(PENTON)*

51 *RE V* *IV 2* *SOL V 2* *I me-SOL (73)*

56 *f* *V (TONS INT.)* *RE V* *IV 2* *V (TONS INT.)* *V 5* *ff*

61 *pp* *LAB LÍDO* *SÍ LÍDO* *RE LÍDO* *V > 9* *f*

66 *f* *SOLO CONTRAPUNTO de 71* *RE V* *ff*

71 *pp* *RE I* *LÍDO* *mf* *REPRISÉ inicial* *LOCARNO, 70-7-72*

C 61

* O 7º ACORDE (QUE É BÁSICO PARA TODA PEAÇA)
TEM ALGO DE INDEFINIDA ENTRE SOL(T) e RE(S7)

Para WALDIR BELLUCO

RAPSODIA

(1956)

para Violino - Solo

7ª MAIOR ABANDA 7ª MENOR

ADAPTADO ERNST MAHLE

Largo

* RE f (sol I 7)

re (sol I 7^b)

FA II 7 (sol I) (sol DÓRICO)

1ª SUBIDA + DESCIDA

2ª SUBIDA + DESCIDA

2ª EM VEZ DA 7ª
MODO MENOR LÍDIO
(SUAVE CIGANO)

STACCATO

(MODOS MAIS AGRESSIVOS)

MODO FRÍGIO

sol I f I

sol I 7^b

sol - DÓRICO

MAIOR - FRÍGIO

scenonizal arco

DÓRICO-LÍDIO (CADÊNCIA)

3ª SUBIDA (IGUAL A 1ª)

accelerando

(rep ad lib.)

PARTE EM STACCATO, 5ª ACORDA

sol re la re V I
DESCIDA USANDO ELEMENTO CIGANO

MARCELOS DE
ACORDE DE 5 SEMPRE
EM PROGRESSÃO CROMÁTICA

17 *ac-fz* *rit. 6*

18 *DESCIDA EM 4as (INTERVALO TEMPL.)*
FA#I

19 *REPRISE / ACORDE COM 7 NOTAS A MAIS*
SOL I 7 *ACORDE E*
SOL I 7 *DOMINANTE*
LI 7 *SOL I 7*

20 *ACORDE E*
SOL I 7 *DA LADO*
DA SUBDOMINANTE
I SOL 7a *DÓRICO II (m6)* *(NAPOLITANO DE RE)*

21 *ARPEJOS DE 4 CORDAS*
PROGRESSÃO DE ACORDE MAIOR (6)
ACIMA DE DU PEDAL (SOL)

22 *pp* *acelerando* *e* *crescendo*

23 *ATE* *mi III 7 = II de RE*
RELATIVA *DA SUBDO*

24 *pp* *expressivo* *SOL* *II DE RE*

25 *fz* *mf* *plz* *RE DD (LA 2s)* *EM VEZ DE CADÊNCIA*

RE DD -> 8 VOLTA PARA TRAS RE IV 7 (S) = SOL I:
COMPARE COM ROSAMOR, PENÚLTIMA REST

PARA STANISLAW SZYBOWSKI

SOLO (1976)

PARA VIOLINO

MAHLE

A *pm* 5^{tes}
MODERATO
 SENZA VIBRATO
 PONTICELLO *P* TASTO
 GLISS 1
g² *2^a*
 SALTELLATO
pp *CRESC* *ff* *mf*

5 **4** **5**
 VIBRATO BATT. * 2
 SUL TASTO
ppp MOVIMENTO CONTINUO *CRESC*

9
mf *f*

10 **6**
 PONTICELLO
 TASTO
 Rit. - - -
ff *p (SUBITO)*

* BATTER AVEC LE DOIGT (MAIN GAUCHE SEULE)
 BATER CON O DEDO (MÃO ESQUERDA SOZINHA)

C 101

SOLO (1976)

2^a (7^a, 9^a) EM PIZZ, ARCO, HARMÔNICAS

B

più vivo

14

18

22

26

70

24

⊕ AUKANO → CORJA E OGIKANO: BATOR NO ESPALTO
 ⊕ PIZZ LAISSANT BATTRE LA CORDE SUR LA MANCHE

SOLO (1976)

3
C

TRECHO COM 3^{as} 6^{as} (RITMO-DANÇA)
VIVO

72 LEGNO BATTUTO (SALT.) FALSA RELAC. PIZZ II V FALSA REL. III ARCO REL. 2 73

30-32 Musical staff with notes, rests, and dynamic markings: p, mf, f, pp. Includes performance instructions like 'LEGNO BATTUTO', '(SALT.)', 'FALSA RELAC.', 'PIZZ', 'II V FALSA REL.', 'III ARCO REL.', and '2'. A circled number '73' is at the end.

31 LEGNO BATT. PIZZ V ARCO 2 (mi)

31 Musical staff with notes, rests, and dynamic markings: p, mf, f, pp. Includes performance instructions like 'LEGNO BATT.', 'PIZZ', 'V ARCO', and '2 (mi)'.

7) + (5) 3 3 3 3 2 3 2

42 pp SUL PONTICELLO CRESC

42 Musical staff with triplets and dynamic markings: pp, CRESC. Includes performance instructions like 'SUL PONTICELLO'.

48

48 Musical staff with notes and rests.

74 GLISS

54 Din

54 Musical staff with notes, rests, and dynamic markings: ff, Din. Includes performance instructions like 'GLISS' and 'Din'. A circled number '74' is above the staff.

59 LEGNO BATTUTO PIZZ LEGNO BATT.

59 Musical staff with notes, rests, and dynamic markings: mf, f, pp. Includes performance instructions like 'LEGNO BATTUTO', 'PIZZ', and 'LEGNO BATT.'.

64



69

75

78

76

81

4A
RE

PONTICELLO

83 *f* *fp* *fp*

86 *fp* *fp* *fp*

89 *f* *p* *fp* *p*

95 *fp* *p* *fp* *fp* *fp* *fp*

110 *p* *GLISS* *GLISS* *GLISS* *simile*

116 *GLISS* *LUNGA*

Ullah, 27-5-76
C 101

EFETOS USADOS

- ① PONTICELLO
- ② PIZZ. M.E.
- ③ «VIBRATO» COM ARCO
- ④ BATIDA DE CLAVICÓRDO
- ⑤ 3 NOTAS EM DISTÂNCIA DE SEGUNDAS (CLUSTER)
- ⑥ GLISSANDO ENTRE UNISSONO E 2ª MENOR
(PROVOCANDO BATIDAS)
- ⑦ PIZZ SEGUIDO POR ARCO
- ⑧ HARMÔNICO SEGUIDO POR PIZZ
- ⑨ STECCATO
- ⑩ SONS PRODUZIDOS DO OUTRO LADO DO CAVALETE
- ⑪ 2 LADOS DO CAVALETE (SIMULTÂNEO)
- ⑫ COL LEGATO BATTUTO (E RICOCHETANDO)
- ⑬ GLISSANDO ATÉ HARMÔNICO
- ⑭ TREMOLO - GLISSANDO (DUPLO)
- ⑮ ARCO POR BATA DAS CORDAS (SOL - MI)
- ⑯ MADEIRA DO ARCO PUXADO PELA CAIXA DE RES.
- ⑰ TREMOLO DE NOTA COMUM COM HARMÔNICO
- ⑱ GLISSANDO - APOYATURA
- ⑲ PIZZ (ESQUERDA) COM TREMOLO

Ernst Mahle

No mês de seu 70º aniversário, o compositor Ernst Mahle, fundador da Escola de Música de Piracicaba, fala com exclusividade para a revista CONCERTO sobre sua vida e trajetória musical. [Por Luis S. Krausz]

CONCERTO - Quais são as principais influências musicais em suas composições?

Ernst Mahle - O compositor húngaro Béla Bartók e o folclore brasileiro, que tem uma presença fundamental em minha obra, especialmente o do nordeste. Com seu modalismo, esta música tem sido uma fonte de inspiração permanente para mim.

CONCERTO - E a música da 2ª Escola de Viena?

EM - Estudei a técnica dodecafônica e tive também contato com a música eletrônica. No início de meus estudos, com Koellreutter, compus algumas peças neste estilo.

CONCERTO - O sr. se vê como um artista que sintetiza em sua obra elementos diversos ou busca trilhar um caminho singular, independente do que estejam fazendo seus mestres e seus contemporâneos?

EM - Creio ser um artista que sintetiza, em sua obra, elementos diversos. Por outro lado sigo meu próprio caminho – gosto de escrever obras que possam ser tocadas e que os intérpretes, sejam eles alunos ou profissionais de gabarito, tenham prazer em estudar e apresentar para um público, que também possa apreciá-las.

CONCERTO - O sr. se considera um compositor brasileiro, europeu ou ambos?

EM - Eu me considero um compositor brasileiro. Nasci na Alemanha e vivi na Europa até os 21 anos. Por isto não é possível ignorar a influência cultural europeia em minha formação. Mas só comecei a estudar música com intuítos profissionais no Brasil.

CONCERTO - Como tem sido reconhecido seu trabalho fora do Brasil?

EM - Há artistas que gostam de minhas obras e têm divulgado as mesmas em vários países. Por exemplo, na Suíça, o maestro Theo Kapsopoulos tem apresentado composições minhas com a *Orchestre des Jeunes de Fribourg*, em 1997 a Sinfônica de Câmara de Washington tocou, sob regência de Stephen Simon,

meu Concertino para Tuba. Minha música de câmara tem sido apresentada também com frequência na Itália, Alemanha, Estados Unidos, Tailândia e outros países.

CONCERTO - Que compositores da atualidade, no Brasil e no exterior, o sr. citaria como presenças importantes no cenário artístico?

EM - No Brasil há um bom número de compositores de talento. Devido ao trabalho que realizo, meu maior contato tem sido com as obras de Ernani Aguiar e Osvaldo Lacerda, dos quais já executei várias composições com a Orquestra de Câmara da Escola de Música de Piracicaba. Quanto aos outros países, admiro muito Lutoslavski. Ultimamente ouvi muitas obras, em Nova York e Filadélfia, de compositores norte-americanos. Acho admirável que eles divulguem as composições de seus compatriotas. Os compositores brasileiros, a meu ver, são mais originais, porém não têm a mesma oportunidade de ser ouvidos.

CONCERTO - Fale-nos sobre sua formação na Europa...

EM - Na Europa só estudei flauta doce, no 1º grau. De tradicional família de engenheiros, era esperado que eu seguisse esta mesma profissão. Tivemos também problemas com a guerra. Nos mudamos da Alemanha para a Áustria e foi nesse país que eu terminei o colegial. Minha vocação musical emergiu tarde e então me precipitei bastante para recuperar o tempo perdido, querendo tornar-me pianista da noite para o dia. Graças a isto, consegui uma irreparável tendinite. Resolvi, então, partir para a composição. Ingressei no Conservatório de Stuttgart, na classe do Prof. Nepomuk David. Minha família mudou-se para o Brasil em 1951 e eu vim junto. Meu pai foi um dos fundadores da Metal Leve. Quando vim, ainda não sabia ao certo se iria me dedicar à música ou à engenharia. Voltei, entretanto, várias vezes para a Europa e frequentei

cursos de férias com professores como Messiaen, Fortner e Krenek.

CONCERTO - Como se deu a sua chegada ao Brasil na década de 50? Que tipo de ambiente o sr. encontrou por aqui?

EM - Chegamos de navio, minha mãe, meu pai, dois irmãos e eu, trazendo piano de cauda e até nosso cachorro pastor alemão. Só ficou minha irmã casada, na Áustria. No início moramos numa pensão, até nos estabelecermos numa casa, no Brooklin. Meu pai insistiu que, se eu desejasse mesmo estudar música, procurasse uma escola em São Paulo. Passei a frequentar o Conservatório Dramático e Musical da Rua São João. Mas em 1952 começou a funcionar a Pró-Arte – Escola Livre de Música e iniciei estudos com H.J. Koellreutter, cuja influência foi grande, a fim de que eu definisse minha vocação. Naquele mesmo ano e na Pró-Arte conheci aquela com quem me casaria em 1955. Ela viera de Piracicaba para estudar regência coral com o mesmo professor. Quando, em 1953, foi cogitada a fundação de uma “sucursal” da Pró-Arte em Piracicaba meu nome foi pensado para diretor, cargo que acabei exercendo até hoje. O ambiente musical na década de 50 em São Paulo era bom. Ouvi, no Teatro Cultura Artística, Walter Giesekeing, Andrés Segovia e Paul Hindemith regendo. No Municipal pude ouvir Rubinstein. A Sociedade Bach, com D. Tatiana e o Monsenhor Braunweiser, era muito ativa. Mas naturalmente a Pró-Arte, sob direção de Koellreutter, que sempre teve o dom pessoal de se rodear de ótimos e talentosos alunos, florescia e irradiava um belo movimento, imprimindo um ar de renovação, especialmente no âmbito pedagógico.

CONCERTO - O sr. é hoje igualmente reconhecido por seu trabalho criativo e por sua responsabilidade na transformação de Piracicaba em um importante centro musical brasileiro. Qual destas duas atividades lhe parece mais importante?

EM - Considero estas atividades estritamente ligadas e acho ambas igualmente importantes. Comecei a escrever música de início para alunos e fui me desenvolvendo a partir daí. Meu contato com crianças, jovens, seus professores e maestros me proporcionam inspiração e vontade de prosseguir em meu trabalho.

CONCERTO - Qual é a orientação artística e estética na Escola de Música de Piracicaba?

EM - Músicas especialmente escritas para conjuntos de crianças, baseadas no folclore nacional e internacional, são o material de estudo no início. Mais tarde, música erudita de várias épocas e autores. Nos esforçamos para criar um ambiente alegre, com muito trabalho. A simplicidade, as aulas individuais e muita prática de música em conjunto predominam em nossa pedagogia de ensino. Queremos formar alunos que saibam e gostem de tocar seus instrumentos.

CONCERTO - Quais são os seus planos artísticos para o futuro?

EM - Gostaria de escrever mais uma ópera, se possível ainda em 1999. Minhas duas óperas anteriores, “Maroquinhas Fru-Fru” (texto de Maria Clara Machado) e “A Moreninha” (Macedo) foram apresentadas com sucesso no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Londrina e outras cidades. Estou procurando um libretista para minha próxima ópera. Também ficaria contente se, neste ano de meu 70º aniversário, algum de meus balés fosse apresentado. Escrevi três e somente um foi levado à cena até agora. Os outros dois – “O Caçador de Esmeraldas”, baseado na vida de Fernão Dias Paes Leme e “Arapuá Tupama” (lenda amazônica) – ainda não foram apresentados, a não ser o primeiro, em versão sinfônica, em forma de suite.

CONCERTO - Obrigado pela entrevista. ■

Nascido na Alemanha e naturalizado brasileiro, Ernst Mahle, que completa 70 anos este mês, foi aluno de composição de Nepomuk David em Stuttgart, de Koellreutter no Brasil e de Messiaen e Krenek em cursos internacionais de férias. Reconhecido hoje como um dos mais importantes compositores do país, Mahle é um artista versátil que cria de música de câmara a óperas e de peças para piano a suites de balé. Sua música, ainda que de caráter europeu, é profundamente influenciada pelo folclore brasileiro – especialmente o nordestino. Paralelamente a seu trabalho de compositor, é um grande didata de música e foi um dos fundadores da Escola de Música de Piracicaba, da qual é diretor artístico e maestro das orquestras de câmara e sinfônica, e do coral.



Foto: D. P. P. P.