

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE
COMUNICAÇÕES E ARTES DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**A Quarta Sinfonia de Gustav Mahler e sua redução na
versão de câmara de Klaus Simon: uma análise
comparativa.**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

André Misiara Bachur

São Paulo 2023

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE
COMUNICAÇÕES E ARTES DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**A Quarta Sinfonia de Gustav Mahler e sua redução na
versão de câmara de Klaus Simon: uma análise
comparativa.**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.**

Área de concentração: Processos de criação musical

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

André Misiara Bachur

São Paulo 2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Bachur, André Misiara

A Quarta Sinfonia de Gustav Mahler e sua redução na versão de câmara de Klaus Simon: uma análise comparativa. / André Misiara Bachur; orientador, Marco Antonio da Silva Ramos. - São Paulo, 2023.
286 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Redução. 2. Gustav Mahler. 3. Reelaboração musical. 4. Klaus Simon. 5. Orquestração. I. Ramos, Marco Antonio da Silva. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: BACHUR, André Misiara

Título: A Quarta Sinfonia de Gustav Mahler e sua redução na versão de câmara de Klaus Simon: uma análise comparativa.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de criação musical

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

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

Julgamento _____ Assinatura _____

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

Julgamento _____ Assinatura _____

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

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS:

À minha família, que sempre me apoiou e possibilitou que me dedicasse aos estudos.

À Kena Chaves, pelo amor, inspiração e vida compartilhada, além do incentivo e ajuda em todo este trabalho.

Ao meu orientador Marco Antonio da Silva Ramos, por todo suporte e auxílio.

Ao Gil Jardim, por todos os ensinamentos, conversas, oportunidades e parceria.

A todos os músicos da OCAM, com os quais aprendi e sigo sempre aprendendo bastante e compartilhando desafios.

A todos os meus colegas músicos (e não músicos), com os quais compartilho a existência, e sem os quais nada disso seria possível.

RESUMO:

BACHUR, A. M. A Quarta Sinfonia de Gustav Mahler e sua redução na versão de câmara de Klaus Simon: uma análise comparativa. 2023. 277 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

O presente trabalho consiste em uma análise comparativa entre a Quarta Sinfonia de Gustav Mahler (1899-1900) e a sua versão reduzida para grupo de câmara, feita pelo pianista e regente alemão Klaus Simon, em 2007. Objetivando identificar os recursos técnicos empregados no trabalho de transposição da obra original, essa dissertação mapeia e discute as escolhas realizadas por Simon para manutenção da sonoridade da composição de Mahler. Partindo da contextualização e análise da 4ª Sinfonia de Mahler, destacou-se trechos e elementos para comparação e, à luz do debate sobre os processos de reelaboração musical, levantou-se ferramentas para auxiliar essa análise. A comparação entre as versões observou, assim, parâmetros como meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento, dinâmica para determinados trechos, buscando contemplar uma visão geral da obra e seus objetos sonoros, além de trazer seus momentos principais para a análise. Por fim, ilumina-se um conjunto de estratégias empregadas por Simon, trazendo processos mais ou menos frequentes, que, além de ajudar a compreender a redução em questão, podem nortear e inspirar futuras reelaborações musicais semelhantes.

Palavras-chave: Redução; Gustav Mahler; Klaus Simon; Reelaboração Musical; Orquestração.

ABSTRACT:

BACHUR, A. M. Gustav Mahler's Fourth Symphony and its reduction in Klaus Simon's chamber version: a comparative analysis. 2023. 277 f. Dissertation (Master) - School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

The present work consists of a comparative analysis between Gustav Mahler's Fourth Symphony (1899-1900) and the reduced version for chamber group made by the German pianist and conductor Klaus Simon in 2007. Aiming to identify the technical resources employed in the transposition of the original work, this dissertation maps and discusses Simon's choices to maintain the sonority of Mahler's composition. Starting from a contextualization and analysis of Mahler's 4th Symphony, excerpts and elements for comparison were highlighted and, in the light of the debate on the processes of musical reworking, tools were raised to assist this analysis. Thus, the comparison between the versions observed parameters such as instrumental medium, pitch, timbre, texture, sonority, articulation, accent, dynamics for certain excerpts, seeking to contemplate an overview of the work and its sound objects, as well as to bring its main moments to the analysis. Finally, a set of strategies employed by Simon is illuminated, bringing more or less frequent processes, which, in addition to helping to understand the reduction in question, can guide and inspire future similar musical reworkings.

Keywords: Reduction; Gustav Mahler; Klaus Simon; Musical reworking; Orchestration.

LISTA DE QUADROS:

Quadro 1: Mahler, Sinfonia 4, I movimento:

Quadro 2: Mahler, Sinfonia 4, II movimento.

Quadro 3: Mahler, Sinfonia 4, III movimento

Quadro 4: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento

Quadro 5: Texto do Quarto Movimento "*Das himmlische Leben*" da Quarta Sinfonia (1899-1900) de G. Mahler.

Quadro 6: Instrumentação das sinfonias 3 e 4 de Mahler

Quadro 7: Tipos de reelaboração musical

Quadro 8: Instrumentação original e instrumentação da versão reduzida de Simon.

Quadro 9: Instrumentação nos arranjos de Stein e Simon

LISTA DE FIGURAS:

Figura.1: elemento dos "sinos" - "Schellenkappe"

Figura 2: melodia de início do 4º movimento (tocada pelo clarinete), em relação aos compassos 131-134 do 1º movimento (tocados pelas flautas)

Figura 3: compassos 158-161 do 4º movimento (cantados pela soprano) e os compassos 212-216 do 2º movimento (tocados pelos primeiros violinos):

Figura 4: Richard Wagner, Siegfried, Ato 3

Figura 5: Mahler, Sinfonia 2, 5º movimento, compassos 421-428

Figura 6: Mahler, Sinfonia 4, 3º movimento, compassos 45-47 (violas)

Figura 7: Mahler, Sinfonia 4, 3º movimento, compassos 299-301 (violas)

Figura 8: Mahler, Sinfonia 4, 3º movimento, compassos 326-332 (violinos I)

Figura 9a: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 20-24

Figura 9a: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 20-24

Figura 9b: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 32-34

Figura 10: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 151-154

Figura 11a: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 60-62

Figura 11b: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 66-70

Figura 12: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 72-75

Figura 13: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compassos 41 e 42

Figura 14: Simon/Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compassos 41 e 42

Figura 15: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 52 - Trompetes (Si b)

Figura 16: Simon/Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 52 - Adaptação dos trompetes para o piano (Mão direita)

Figura 17: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 52 - Flautas 1 e 2

Figura 18: Simon/Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 52 - Flauta

Figura 19: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 115 - Trompas e trompetes

Figura 20: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 115 - Piano

Figura 21: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 36 - Primeiro acorde (esquema)

Figura 22: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 106 - Primeiro acorde (esquema)

Figura 23: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 106 - Primeiro acorde (esquema)

Figura 24: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 109 - Primeiro acorde (esquema)

Figura 25: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 109 - Primeiro acorde (esquema)

Figura 26: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 37 - Primeiro acorde (esquema)

Figura 27: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 37 - Primeiro acorde (esquema)

Figura 28: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 69 a 71 - trompas e fagotes

Figura 29: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 69 a 71 - trompa, fagote e harmonium

Figura 30: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 308 - cordas (esquema)

Figura 31: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 308 - cordas (esquema)

Figura 32: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 336 e 337- violinos I e II

Figura 33: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 336 e 337- violinos I e II e viola

Figura 34: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 340 - 1º acorde/ esquema

Figura 35: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 340 - 1º acorde/ esquema

Figura 36: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 350 - acorde/ esquema

Figura 37: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 350 - acorde/ esquema

Figura 38: Mahler Sinfonia 4 - 1º Movimento - Compasso 270 e 271 - cordas

Figura 39: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 1º Movimento - Compasso 270 e 271 - cordas

Figura 40: Mahler - Sinfonia 4 - 1º Movimento - Compasso 279 - esquema/redução 1º acorde

Figura 41: Mahler/Simon - Sinfonia 4 - 1º Movimento - Compasso 279 - esquema/redução 1º acorde

Figura 42: Mahler - Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 316/317 - trompetes

Figura 43: Mahler/Simon - Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 316/317 - flauta, oboé e clarinete

Figura 44: Mahler - Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 320-325 - cordas

Figura 45: Mahler/Simon - Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 320-325 - cordas

Figura 46: Mahler - Sinfonia 4 - 2º Movimento - Compasso 133 - cordas e tímpano

Figura 47: Mahler/Simon - Sinfonia 4 - 2° Movimento - Compasso 133 - cordas, piano e gran
cassa (Schlw.2)

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1: Mahler e sua obra.....	20
1.2 A 4ª SINFONIA.....	31
1.2.1 O processo de composição.....	34
1.2.3 "Das himmlische Leben".....	42
1.2.4 Aspectos estruturais.....	46
1.2.5 Orquestração.....	62
CAPÍTULO 2: Reelaboração Musical e Redução - A Quarta Sinfonia de Mahler por Klaus Simon.....	67
2.1 Reelaborações Musicais - Um breve histórico.....	67
2.2 Conceitos e parâmetros para análise.....	76
2.3 Klaus Simon e a redução da Quarta Sinfonia de Mahler.....	84
CAPÍTULO 3: Comparação entre as versões original e reduzida.....	90
3.1 Schellenkappe:.....	92
3.1.1 Primeiro Movimento: Compassos 1 ao 3 (Introdução).....	94
3.1.2 Primeiro Movimento: Compassos 72 a 76:.....	95
3.1.4 Primeiro Movimento: Compassos 155 a 166.....	99
3.1.5 Primeiro Movimento: Compassos 186 a 191.....	104
3.1.6 Primeiro Movimento: Compassos 297 a 303.....	106
3.1.7 Quarto Movimento: Compassos 40 a 56 (Interlúdio I).....	109
3.1.8 Quarto Movimento: Compassos 76 a 79 (Interlúdio II).....	117
3.1.9 Quarto Movimento: Compassos 115 a 121 (interlúdio 3).....	118
3.2 Elemento de sonoridade sacra (paralelismos).....	121
3.2.1 Quarto Movimento: Compassos 36 a 39 (Sanct Peter im Himmel sieth zu!).....	122
3.2.2 Quarto Movimento: Compassos 72 a 75 (die Englein, die backen das Brot).....	123
3.2.3 Quarto Movimento: Compassos 106 a 114 (Sanct Martha die Köchin muss sein!)... 125	
3.3 Ewigkeit.....	130
3.3.2 Terceiro Movimento: Compassos 62 a 71.....	134
3.3.3 Terceiro Movimento: Compassos 299 a 314.....	136
3.3.4 Terceiro Movimento: Compassos 326 a 353.....	140
3.4 Grupo Temático B (Reexposição) - 1º Movimento (compassos 263 a 282).....	147
3.5 Grande "explosão" em Mi Maior (3º movimento).....	154
3.6 Textura polifônica/ camerística - Scherzo (2º movimento - compassos 115 a 144).....	159
Referências bibliográficas.....	179
Anexo I: trechos analisados no item 3.1 Schellenkappe (versão original e redução).....	182
Anexo 2: trechos analisados no tópico 3.2 Elemento de sonoridade sacra (versão original e redução).....	222
Anexo 3: trechos analisados no tópico 3.3 Ewigkeit (versão original e redução).....	231

Anexo 4: trecho analisado no tópico 3.4 Grupo Temático B - Reexposição (versão original e redução).....	247
Anexo 5: trecho analisado no tópico 3.5 Grande "explosão" em Mi Maior (versão original e redução).....	256
Anexo 6: trecho analisado no tópico 3.6 Textura polifônica/ camerística - Scherzo (versão original e redução).....	263
Anexo 7: trecho analisado no tópico 3.7 "Der kleine Appell" (versão original e redução).....	272

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe a investigação e análise da versão da Quarta Sinfonia de Gustav Mahler (1860-1911) realizada pelo pianista e regente Klaus Simon (1962-) , para conjunto (ou orquestra) de câmara e soprano. Dessa forma, pretende debruçar-se sobre esta orquestração reduzida e identificar os procedimentos técnicos e escolhas envolvidas na transposição da grande e colorida versão original do compositor (1899-1900) para essa mais recente (2007).

Dada a importância da obra de Mahler na História da música e no repertório sinfônico, e sua conhecida precisão na orquestração, essa análise comparativa pretende revelar mecanismos e escolhas feitas por Simon ao reelaborar a versão original. Tal redução, objeto de pesquisa deste trabalho, permite que a obra seja tocada muito mais vezes, por mais pessoas, tornando-a, assim, mais acessível aos *performers*, estudantes de música e ao público em geral.

Conhecida por ser a Sinfonia de Mahler de menores proporções, seja na duração ou no efetivo instrumental, a Quarta se encontra em um momento definidor dentro da trajetória do compositor: é ela que encerra a tetralogia de suas primeiras sinfonias, conhecidas como *Sinfonias Wunderhorn*. Essas, se relacionam, em seu conteúdo, à coletânea de centenas de poemas e canções populares do mundo germânico denominada *Des Knaben Wunderhorn* (A trompa mágica do menino), reunidos e publicados em três volumes pelos poetas e escritores Clemens Brentano e Achim von Arnim entre 1805 e 1808, com textos escritos desde a Idade Média até o Século XVIII. Além disso, como observa o musicólogo austríaco Hans Redlich (1903-1968): "apesar de sua afinidade com as sinfonias *Wunderhorn* anteriores, a Quarta se localiza na encruzilhada... o seu idioma musical já mostra os primeiros frutos de um processo notavelmente autocrítico de disciplina contrapontística e lógica estrutural" (REDLICH, 1963, p. 193).

Assim, trazendo gestos musicais técnicos e expressivos que seriam posteriormente desenvolvidos na obra de Mahler, a obra se torna um importante marco na produção do compositor e dialoga, como será detalhado neste trabalho, com processos de reelaboração musical, tanto pela reutilização da canção "*Das himmlische Leben*", composta anos antes pelo autor, como no próprio processo composicional mahleriano.

Além disso, a precisão na escrita e orquestração que resulta desse processo, marca inequívoca desse compositor, também está presente na Quarta, e a utilização de diversas

sonoridades camerísticas ou solísticas, aliadas a um tratamento no qual leveza e complexidade se combinam, tornam essa obra um objeto com característica ideal e grande potencial para ser reduzida.

Assim fez Klaus Simon, pianista e regente alemão, cuja versão reduzida da obra (2007) é objeto de análise deste trabalho. Tal característica camerística dessa Sinfonia de Mahler é destacada por Simon, que afirma: "it is my hope that this version will enable even small ensembles to perform this symphony, the one closest to chamber music of all in Mahler's oeuvre." (SIMON, 2007¹).

A prática de reduzir obras originalmente escritas para grandes formações, no caso de Mahler, data de quase cem anos atrás. Os arranjos e o conceito de realizar versões reduzidas, apresentados na *Verein für musikalische Privataufführungen*², organizada por Arnold Schoenberg há cerca de um século atrás, são fonte de inspiração para as recentes empreitadas de Simon. Essas reduções, de quaisquer obras que possam ser consideradas, tornam-se, hoje em dia, fundamentais por vários motivos, como veremos a seguir.

Por se tratar de obras para grande orquestra, elas se tornam impraticáveis em diversos contextos, tanto pelo tamanho das salas que se faz necessário, quanto pelo grande efetivo orquestral envolvido. Soma-se a isso o fato de enfrentarmos um momento de crise financeira e institucional, com fortes mudanças de paradigmas no mundo orquestral em que o cenário aponta para cada vez menos corpos de grande porte estáveis. No caminho contrário, conjuntos menores, ensembles, parecem se multiplicar cada vez mais. Esses, com maior permeabilidade, permitem uma difusão musical maior, seja pela menor estrutura de que necessitam, seja por sua possibilidade de transitar por outros ambientes, além de grandes teatros.

Ademais, a recente pandemia de COVID-19 trouxe tal repertório à tona, visto que as limitações impostas no convívio social impediam que muitas pessoas ocupassem o mesmo espaço (principalmente se tratando de teatros fechados). Dessa forma, o repertório reduzido apareceu como uma solução para a realização de concertos, além de uma maneira de manter-se conectado às obras e ao fazer musical, durante esse período.

¹ Informações retiradas da página web do músico. Disponível em: <http://klaussimon.com/>. Acesso em: 15/06/2022.

² Sociedade de Performances Musicais Privadas

Quando entramos no campo educacional e de formação, encontramos ainda mais motivos para valorizar essas transcrições, visto que é muito importante para jovens músicos (regentes ou instrumentistas) que tenham contato com esse repertório fundamental e ele é, pelo menos em sua formação original, praticamente impraticável no ambiente das escolas, conservatórios e universidades. Dessa forma, a versão reduzida da obra acaba por se configurar como uma ótima ferramenta para que estudantes possam entrar em contato e abordar todo o repertório técnico, expressivo e interpretativo que ela traz. Além disso, o estudo da transposição da peça de uma orquestra de larga escala para um ensemble traz à tona não só os assuntos inerentes à própria obra, como todo o estudo da maneira como essa redução se dá, evidenciando escolhas e procedimentos de orquestração utilizados e, dessa forma, capacitando cada vez mais o jovem músico a entender mais profundamente o funcionamento da orquestra.

A partir disso, surgem diversas questões, que tentaremos responder com esta pesquisa: como transpor uma obra originalmente escrita para grande orquestra para uma formação menor; quais as estratégias, escolhas e soluções técnicas empregadas pelo arranjador? Quais as principais dificuldades (técnicas e expressivas) nessa transposição? Quais os méritos da versão de Simon, no caso específico de nosso objeto de pesquisa, a redução da Quarta de Mahler? Como tal trabalho consegue manter a sonoridade e grandeza da orquestra mahleriana? O que se transforma em uma redução desse tipo?

Ao buscar tais respostas pretendo, também, capacitar-me para a realização de futuros empreendimentos desse tipo, permitindo que seja possível abordar peças do repertório para grande orquestra e reelaborá-las, tornando-as mais acessíveis e factíveis dentro de minha realidade e contexto.

Vale dizer que, ao abordarmos o objeto dessa pesquisa, a compreensão e análise da obra original de Mahler, suas sonoridades, cores, dinâmicas, articulações, entre tantos parâmetros musicais importantes tornam-se, naturalmente, primordiais, uma vez que a partir dessa leitura, podemos abordar a versão camerística de Klaus Simon e compreender as estratégias utilizadas pelo arranjador.

Na perspectiva do musicólogo Peter Szendy o arranjador é um músico que escreve a sua escuta e assina suas próprias escutas de uma obra (SZENDY, 2001, *apud* PEREIRA, 2011, p.6). Nesse sentido, ao comparar as versões e observar a escuta de Simon para a obra de Mahler,

podemos trazer à tona elementos importantes na análise desse trabalho, percebendo, nos caminhos escolhidos, maneiras de ouvir a obra original e, conseqüentemente, fazê-la soar nessas adaptações.

Para abordar a temática dessa dissertação, respaldamos-nos em uma bibliografia que se baseia em diferentes frentes de pesquisa. Primeiro, procurando traçar aspectos biográficos e contextuais da vida de Mahler, até a composição de sua Quarta Sinfonia, buscamos consultar os consagrados trabalhos de estudiosos da vida e obra do compositor, como La Grange (1979 e 1983), Mitchell (1995) e Floros (1993 e 2012). Por meio dessas mesmas fontes, encontramos informações e análises sobre a obra em questão, complementando-as com a consulta ao trabalho de Zychowicz (2000), que analisa especificamente essa Quarta Sinfonia, e à aula on-line da professora Yara Caznok (2021), também sobre a mesma composição.

A partir de tal material, procuramos consultar cartas e relatos deixados pelo compositor, em especial à sua amiga e confidente Natalie Bauer-Lechner, da qual era muito próximo, na época em que escreveu essa obra. Outra importante fonte são os relatos e cartas de sua esposa Alma Mahler, que trazem diversas informações adicionais à pesquisa.

Outra frente da pesquisa bibliográfica na qual nos baseamos diz respeito às práticas de reelaboração musical, uma vez que buscamos definir um quadro teórico e analítico para a comparação entre as versões. Nessa linha, os trabalhos de Pereira (2011) e Santos (2015) foram os mais consultados. A construção de tal quadro analítico comparativo das versões, conta, também, com a consulta à bibliografia relacionada às técnicas de Orquestração e Arranjo, tomando como referência, a priori, tratados e métodos de orquestração, tais como Piston (1955) e Adler (2002).

Naturalmente, foram consultadas, também, as partituras “Gustav Mahler – Symphony 4” e “Gustav Mahler: Symphonie Nr. 4, für Sopran und Ensemble oder Kammerorchester bearbeitet von Klaus Simon”³.

³ Para consulta de referência de gravações recomenda-se as seguintes interpretações: 4ª Sinfonia de Mahler - Claudio Abbado e Orquestra do Festival de Lucerna (2009) <https://www.youtube.com/watch?v=YnfhInZLmUQ>; 4ª Sinfonia de Mahler - Versão de Klaus Simon - Ecléctica Ensemble (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=deB9ZfyTMcE>.

A partir disso, a metodologia para a comparação entre as versões de Mahler e Simon foi desenvolvida por etapas. Primeiramente, realizamos um aprofundamento na obra original de Mahler, por meio da análise, contextualização e caracterização da mesma. O objetivo com essa etapa foi obter maior conhecimento sobre a obra para a posterior comparação com sua versão reelaborada, determinando, por exemplo, os trechos e elementos que seriam analisados na pesquisa.

Paralelamente, a construção teórica de ferramentas metodológicas, baseadas nos trabalhos sobre reelaboração musical de Pereira (2011) e Maia (2015), procurou traçar alguns parâmetros para a análise comparativa. Entre eles, ressaltamos os *aspectos ferramentais* (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento, dinâmica), apontados por Pereira, que aparecem aqui como pontos a serem comparados entre as versões, já que, segundo a pesquisadora, são esses os elementos que geralmente apresentam alteração, em processos de reelaboração com maior grau de fidelidade ao original, como é o caso da redução. Isso se dá, pois, por mais que se manipule um aspecto ferramental, a obra ainda poderá guardar fidelidade em relação ao original, se os aspectos estruturais estiverem preservados (PEREIRA, 2011, p.46).

A partir das etapas anteriores, foram selecionados trechos e elementos estruturalmente importantes dentro da composição, que pudessem abarcar a maior parte dos tratamentos texturais e usos distintos da instrumentação por Mahler. Esses podem ser consultados nos anexos, onde estão dispostos de acordo com os tópicos analisados no último capítulo desse trabalho, e são organizados de maneira a facilitar a comparação entre as versões para o leitor, trazendo os trechos comparados em sequência.

Finalmente, o resultado desse processo é apresentado nessa dissertação em três capítulos. O primeiro desenvolve um breve estudo sobre o compositor e a obra em questão, abordando brevemente tópicos como seu processo composicional, trajetória biográfica relacionada a essa composição, características da Quarta Sinfonia e intertextualidades dentro da obra de Mahler, além de uma análise formal e da faceta de reelaborador musical do compositor.

O segundo capítulo, por sua vez, expõe uma discussão teórica sobre a reelaboração musical, com um brevíssimo histórico de tais práticas, além de realizar uma conceituação dos

diferentes processos de reelaboração, definir os aspectos estruturais e ferramentais para a análise, e apresentar a redução de Klaus Simon, com suas características principais.

O último capítulo traz, por fim, a comparação entre as versões original e reduzida, a partir de uma seleção de elementos e trechos estruturalmente importantes e que apresentem uma amostragem satisfatória das texturas utilizadas pelo compositor, além de usos distintos da instrumentação e da orquestração. Esperamos, assim, não esgotar o assunto e todas as possibilidades utilizadas nessa reelaboração musical, mas obter um bom panorama dos recursos utilizados por Simon, buscando os motivos que nortearam as escolhas do arranjador em sua procura por preservar o "som inequívoco de Mahler" (SIMON,2007⁴).

⁴ Disponível em: www.universaledition.com/gustav-mahler-448/works/4-symphonie-12882 ; Acesso em: 10/06/2022.

CAPÍTULO 1: Mahler e sua obra

As Sinfonias de Gustav Mahler constituem, hoje em dia, parte fundamental do repertório sinfônico e seu ciclo possui importância comparada aos de Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner, Shostakovich, entre outros renomados e renomadas sinfonistas. O compositor, embora não tenha sido reconhecido como tal em seus dias (FLOROS, 1993, p. 07), é hoje um dos mais emblemáticos e representativos da segunda metade do séc. XIX e início do séc. XX. Sua trajetória como regente, como veremos, lhe trouxe muito mais frutos e êxito durante sua vida do que sua obra, que fora, na maioria das vezes, mal compreendida e duramente criticada. Nesse sentido, embora seu desejo fosse dedicar-se exclusivamente à composição, o artista não teve, durante boa parte da vida, condições financeiras para tal, tendo que encontrar outros modos para se sustentar. Assim, trabalhou, como *kapellmeister*, além de diretor de ópera e regente, e essa multiplicidade de atividades em sua trajetória como compositor, acabou por determinar a direção de sua vida (FLOROS, 2012, p. 25).

Como o artista de sua época, podemos descrever e enquadrar a obra de Mahler dentro do termo da “maximalização”, isto é, o esforço das artes no séc. XIX em atingir alturas cada vez maiores, para as quais “nenhum homem tenha ido antes” (TARUSKIN, 2003, apud BAKER, 2015, p.08).

Em termos musicais, tal desejo pode ser visto em diversos pontos: no aumento da duração da sinfonia; na aceleração da inovação estilística; no uso de mais temas em um movimento; no notável crescimento nas proporções da orquestra; no crescimento de complexidade textural e harmônico; e no significado e aspirações transcendentais e sublimes das obras, criadas não apenas para a sua época, mas para a “eternidade” (BAKER, 2015, p.08).

O regente Georg Göhler (1874 – 1954), por outro lado, nota que Mahler não era um verdadeiro contemporâneo, ou seja, não era um homem de seu tempo e que sua música não abria concessões aos gostos e modas daqueles dias. Ele acrescenta, ainda, que, como compositor, Mahler não oferecia nada aos seus contemporâneos, mas teria muito a oferecer ao futuro (FLOROS, 1993, p.05).

Na mesma direção, o musicólogo norueguês Morten Solvik (1962 -) afirma que: "Mahler revelou uma paisagem da alma atraente e muitas vezes assustadora. O Eu fraturado, a

incompreensibilidade do cosmos, as implicações de um universo sem Deus – os temas gestos expressivos da arte de Mahler anteciparam as preocupações das gerações vindouras" (SOLVIK, 2007, *apud* ANDERTON, 2013, p.25)

Nesse sentido, Mahler é visto hoje em dia, por muitos, como figura importante e um divisor entre a música dos sécs. XIX e XX, por ser alguém que, ao mesmo tempo, trabalhava com os repertórios dos séculos XVIII e XIX, com a música contemporânea de sua época e, em suas composições, trazia e apontava caminhos que só seriam percorridos e compreendidos anos depois, por gerações futuras. Sua perspectiva da obra musical como eterna e a projeção dessa no tempo futuro era corroborada na prática, e a atividade de compor era tida como "sagrada" pelo compositor. Por esse motivo, os seus deveres diários, mesmo no caso de performances e concertos aclamados e bem sucedidos, não o satisfaziam plenamente, como se o distraíssem do essencial. Nesse sentido, podemos ver, na carta escrita no verão de 1900 à sua confidente Nina Spiegler, o que o trabalho composicional significava para ele:

This coming winter I will make a clean copy of my work [the Fourth], and that will be a mainstay to my life in all its commotion, such as I have missed time and again in the last several years. One feels so God-forsaken when one is supposed to live on without one's sanctum [sein Heiligtum]. I in particular am cheerless and have to wear a mask, which no doubt sometimes grins at you somewhat oddly; especially last winter, when I had to desert the work I finally finished this year in the midst of its tenderest, truly embryonic beginnings, and had altogether given it up. (BLAUKOPF, 1982, *apud* FLOROS, 2012, p.33)

Nesse relato, podemos notar a insatisfação do compositor para com as atividades que o faziam "perder tempo", obrigando-o a compor com indesejadas interrupções, afastando-o de seu santuário (*sein Heiligtum*). Segundo Floros, a palavra *Heiligtum* significa tanto um santuário, como um objeto sagrado e, para Mahler, diz respeito não apenas à sua obra como a um templo da arte, no qual obras de Mozart, Beethoven e Wagner estariam também inseridos (FLOROS, 2012, p.33).

Assim, para entendermos como o compositor atinge sua maturidade composicional - o que a constrói; quais são as suas relações com o "sagrado" e o "eterno"; e como eventos e relações de sua vida ecoam em sua criação e, sobretudo, no caso deste estudo, em sua Quarta Sinfonia - é importante traçarmos e destacarmos alguns eventos biográficos fundamentais que contextualizam e atravessam sua obra.

1.1 BIOGRAFIA: DA INFÂNCIA À QUARTA SINFONIA

Nascido em 7 de julho de 1860 na cidade de Kalischt, na fronteira da Boêmia com a Morávia, Gustav Mahler mudou-se em dezembro do mesmo ano, com sua família, para Iglau (Jihlava), cidade na Boêmia que fazia parte do império austro-húngaro, onde passou sua infância e viveu por 15 anos.

Seus pais, Bernhard Mahler e Marie Frank tinham personalidades distintas: enquanto seu pai é descrito como colérico, dominador, rigoroso, inflexível, e até violento, sua mãe era gentil, compreensiva e sofria de um problema cardíaco (ao longo de sua vida, Gustav teve diversos problemas de saúde e seu falecimento, em 1911, se dá justamente por um problema dessa natureza).

Como vemos em Floros, Marie sofreu indescritivelmente com a brutalidade do marido que "corria atrás de cada serva, latia para sua esposa e batia em seus filhos" (FLOROS, 2012, p.07). O jovem Gustav era muito ligado à sua mãe, enquanto sua relação com o pai era fria e distante e, segundo Alma Mahler, com quem se casaria em 1902, ele nunca expressou nenhum afeto por ele. (MAHLER, 1949, p.15). Para o crítico alemão Paul Bekker (1882-1937), esse afeto e carinho pela mãe ressoa no terceiro movimento da Quarta Sinfonia, que teria como representação programática o sorriso de Sta. Úrsula, considerada uma representação materna para Mahler (LA GRANGE, 1979, p. 814).

A discussão sobre conteúdo programático existir ou não para essa obra, suas transformações ao longo do tempo e possíveis significações, serão abordadas mais adiante neste trabalho. Entretanto, é fato que as impressões no período da infância são de grande estima para Mahler, como podemos ver em uma conversa com o escritor Richard Specht (1870-1932), na qual o compositor destaca que: "(...) in one's creative life almost exclusively those impressions come to their late fruition, and are a decisive factor, that fall into the fourth to the eleventh year of one's life, that is before the onset of puberty." (SPECHT, 1925, apud FLOROS, 2012, p.7).

Entre essas impressões da infância, podemos ressaltar que, em Iglau (Jihlava), onde viveu esse período de sua vida, Gustav entrou em contato e aprendeu centenas de canções folclóricas, músicas que eram dançadas (como os *Ländler*), assim como toques de trompetes e marchas militares da guarnição do exército austríaco presente na cidade (CARR, 1998, p.08).

Todos esses elementos contribuirão com seu futuro vocabulário musical, e é fato que o jovem músico tinha facilidade e talento para a memorização de diversas dessas canções, demonstrando aptidão para a prática musical e sendo, inclusive, considerado um prodígio ao piano (FLOROS, 1993, p.7). Nesse sentido, podemos afirmar que, apesar dos problemas acima citados, Bernhard identificou e apoiou o talento musical inicialmente demonstrado por seu filho.

A formação do jovem músico tem um novo capítulo com seu ingresso no Conservatório de Viena, em 1875, onde estudou piano com Julius Epstein (1832-1926), e posteriormente composição e harmonia com Robert Fuchs (1847-1927) e contraponto com Franz Krenn (1816 - 1897) (MITCHELL, 1995).

À medida que o tempo passava, percebemos que seu interesse não se limitava somente à música e Mahler, com sua crescente curiosidade por literatura, começou também a escrever poemas para suas composições iniciais. Assim, após terminar o conservatório, em 1878, entra na Universidade de Viena, onde tem aulas de filosofia, história da arte, literatura e harmonia.

Segundo Carr, destacando o forte e crescente interesse do compositor em filosofia alemã, principalmente nas conversas com o escritor Siegrified Lipiner (1856-1911), que o introduziu a nomes como Schopenhauer e Nietzsche: "[Mahler estava] não somente cheio do som das bandas da Boêmia, toques de trompete e marchas, corais de Bruckner e sonatas de Schubert. Também estava pulsando com os problemas de filosofia e metafísica que havia debatido, sobretudo, com Lipiner" (CARR, 1998, p.24).

Viver como compositor, no entanto, não era uma possibilidade para o jovem Gustav e a necessidade financeira o fazia aceitar outros trabalhos que o sustentassem, como vemos em Floros:

He had to finance his studies at the conservatory by himself. His father, he explained in a letter to the conservatory board, was not in a position to support him financially, let alone pay his tuition. To keep above water, he had to give piano lessons. Thus it is not surprising that soon after the completion of his studies he had to look for an engagement at a small theater (FLOROS, 2012, p.26).

O curto período de vida do compositor é, do ponto de vista profissional, como nota Alma Mahler, de um "crescendo desigual" (BLAUKOPF, 1982, xv), e o crescimento da sua carreira de

kapellmeister e regente teve uma ascensão meteórica, começando em um pequeno spa no norte da Áustria (na cidade de Bad-Hall) e terminando em Viena e Nova Iorque.

Entre 1880 e 1897, ano em que se torna o diretor da Ópera Estatal de Viena (*Vienna Hofoper*), Mahler percorre grandes distâncias, principalmente para a época, viajando e trabalhando como regente nas cidades de Laibach (Eslovênia), Olmütz e Praga (República Tcheca), Leipzig (Alemanha), Budapeste (Hungria) e Hamburgo (Alemanha). Durante esse período, a sua "vida-dupla", como compositor, continua a se desenvolver de maneira não sistemática, mas com importantes realizações e descobertas.

Temos, por exemplo, a composição do primeiro ciclo de canções orquestral em 1884, que, não por acaso, se chama *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canções de um Viajante), com textos do próprio compositor, cujas segunda e quarta canções são incorporadas à sua Primeira Sinfonia, finalizada em 1888.

Tal prática, que se repete muitas vezes na trajetória de Mahler, com a utilização e incorporação de música previamente composta em novas composições, é destacada neste trabalho, considerando que se trata de um processo de reelaboração musical, assunto central desta dissertação.

Outro importante exemplo desse período é a utilização de seu poema sinfônico *Totenfeier* (1888) como primeiro movimento de sua Segunda Sinfonia (uma de suas poucas obras recebidas com entusiasmo pelo público e crítica, finalizada em 1894). Como vemos em Santos:

Gustav Mahler utilizou a prática de reelaboração e de reescritura incorporando muitas de suas canções em obras sinfônicas, o que, em última instância, determinou sua linguagem composicional. Além disso, sua carreira como regente possibilitou-lhe debruçar-se sobre o repertório tradicional para orquestra propondo diversas reorquestrações e edições críticas de compositores consagrados. (SANTOS, 2015, p.35)

Como visto acima, além dessa prática de incorporar canções e/ou obras dentro de outras produções do mesmo autor, encontramos, na obra de Mahler, diversas re-orquestrações e "retoques" (*Retuschen*) do repertório tradicional executado na época⁵. Muitas dessas

⁵ Os retoques feitos por Mahler no ciclo de sinfonias de Schumann, por exemplo, ilustram essa prática.

reelaborações enfrentaram resistência e duras críticas, como sua re-orquestração da Nona Sinfonia de Beethoven.

Outro acontecimento fundamental também nesse período, é a descoberta e profunda imersão que se inicia, por volta de 1887, em *Des Knaben Wunderhorn*, uma coletânea de centenas de canções e poemas do mundo germânico reunidos por Clemens Brentano (1778-1842) e Achim von Arnim (1781-1831), dedicados a Goethe (1749-1832).

Como explica Caznok, a trompa mágica do menino (*Des Knaben Wunderhorn*), um objeto mágico, é uma cornucópia, da qual todos os tesouros, alimentos, bebidas, desejos e vontades vertem (CAZNOK, 2021⁶). O fascínio provocado em Mahler pela publicação fez com que ele trabalhasse com esse material, a sua leitura e seus textos entre 1888 e 1901, compondo alguns ciclos de canções. Por vezes, o compositor reutilizou essas canções posteriormente (ou seu texto), como vemos em suas Segunda, Terceira e Quarta Sinfonias. Por esse motivo, juntamente com sua Primeira Sinfonia, essas quatro sinfonias são chamadas de *Sinfonias Wunderhorn* ou o período *Wunderhorn*.

Em 1892, Mahler compõe mais um desses ciclos de canções orquestrais, as "5 *Humoresques*", também baseadas no *Wunderhorn*. Dentre essas canções está "*Das himmlische Leben*", que será posteriormente incorporada ao quarto (e último) movimento de sua Quarta Sinfonia Assim, essa canção acaba servindo ao mesmo tempo como princípio gerador e ponto de chegada da composição. Naturalmente, voltaremos a este tema neste trabalho com maior profundidade e detalhamento, mas é interessante trazer um pouco do que Mahler relatou a sua amiga e confidente Natalie Bauer-Lechner (1858-1921), no que diz respeito à relação entre suas quatro primeiras sinfonias:

"(Mahler) emphasized the close connection of the Fourth with these [his first three symphonies], to which it forms a conclusion. In their content and structure, the four of them form a perfectly self-contained tetralogy. A particularly close relationship exists between the Third and Fourth; in fact, the latter even has themes in common with the movement of the Third called 'Was mir die Engel erzählen' (KILLIAN, 1984, apud ZYCHOWICZ, 2000, p.24)

⁶ Aula registrada em vídeo, disponível no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=GJcRIYnSrGo>. Acesso em 15/06/2022.

Podemos observar, nessa citação, que, embora as quatro primeiras sinfonias se conectem de alguma forma, a conexão entre a Terceira e Quarta sinfonias é a mais forte, com citações e intertextualidades que unem as duas obras tematicamente e programaticamente. Ainda sobre a tetralogia *Wunderhorn* e suas conexões, Zychowicz afirma que: "tendo descrito o sofrimento e eventual triunfo de seu herói na Primeira Sinfonia, Mahler explora sua morte e ressurreição final na Segunda. Na Terceira ele sonda a natureza da existência e contempla a natureza de Deus no último movimento. Na Quarta Sinfonia, Mahler tentou explorar a vida celestial, de acordo com um programa eventualmente suprimido" (ZYCHOWICZ, 2000, p.24).

Deixemos, agora, o assunto e o fascínio de Mahler pelo *Wunderhorn*, para pontuar alguns outros importantes eventos e particularidades da vida do compositor.

A questão da morte sempre esteve presente na vida intelectual do compositor, o que é compreensível visto que, de treze irmãos, apenas cinco sobreviveram além da infância. O ano de 1889 traz mais uma vez a morte à tona: com o falecimento de seu pai, sua mãe e de sua irmã Leopoldine, Gustav, o irmão mais velho, se torna responsável por seus quatro irmãos mais novos (Alois, Otto, Justine e Emma), o que aumenta sua preocupação financeira e acaba por afetar sua saúde (CARR, 1998 p.52). Além disso, o suicídio de seu irmão Otto, em fevereiro de 1895, o abala tremendamente e, assim como esses outros casos, marcam radicalmente a experiência e os sentimentos sobre a vida para o compositor (FLOROS, 2012, p12).

Voltando um pouco no tempo, em meio à busca por uma estabilidade financeira para si próprio e seus irmãos, assim como para poder se dedicar à composição como gostaria, Mahler adota um outro costume e padrão a partir de 1893. Nesse ano, ainda como Regente Principal na Ópera Estatal de Hamburgo, adquire um retiro em *Steinbach am Atersee*, no norte da Áustria. A partir disso, os verões, ou as férias de verão, seriam totalmente dedicados à composição, seja nesse ou em seus retiros posteriores.

As suas Segunda e Terceira sinfonias são escritas em Steinbach, quando o compositor estava mergulhado na coleção do *Wunderhorn*. A estratégia de usar os meses das férias para sua criatividade, foi a única forma de conciliar a sua ocupada e demandante tarefa como diretor de ópera e regente, com o seu desejo cada vez maior de se dedicar ao essencial, sua composição. Como nos conta Alma Mahler:

He had arranged it in such a way that he always created one work [one symphony] during the two summer months, sketching out the *particello*, and then in the next two summer months completed the score and the instrumentation. And then all year he sat at his desk at home from six in the morning, filing and polishing, until he had to go to the 'office,' that is, to the opera. (MAHLER, 1963, p.54)

Podemos notar, no relato de Alma, que não apenas os retiros de verão se tornam um padrão e costume, como o próprio processo de composição tem estágios bem definidos e objetivos, de maneira que o pouco tempo que o compositor dispunha para compor era estrategicamente planejado e arquitetado (nos debruçaremos sobre o processo de composição de Mahler mais detalhadamente um pouco mais à frente, ao abarcar especificamente sua Quarta Sinfonia).

Como vimos anteriormente, é uma característica especial de Mahler que ele encarasse sua tarefa composicional como uma obrigação, um dever, uma tarefa imposta a ele desde cima e, assim sendo, os verões se tornam sagrados para ele. Isso fica claro em sua conversa com o crítico Ferdinand Pfohl (1862-1949), quando o compositor afirma que: "outros fazem uma viagem a *Spitsbergen* no verão: eu vou escrever uma nova sinfonia" (PFOHL, 1973, p.76). A outro crítico vienense, Max Graf (1873-1958), ele diz: "eu tenho apenas o verão para minha composição. Durante esse curto período de férias eu tenho de escrever grandes obras se quero permanecer para a posteridade" (GRAF, 1945, apud LEBRECHT, 1987, p.286). O tempo para a composição, entretanto, se tornaria mais escasso em 1897, a partir do apontamento para a direção da prestigiosa Ópera Estatal de Viena.

Pouco antes, no mesmo ano (1897), Mahler, cuja família era de origem judaica, se converteu ao catolicismo, condição necessária para postular a vaga na *Hofoper*. O artista afirma que agiu com um "instinto de autopreservação e que o custou muito fazê-lo", mas uma conversão tomada por motivos tão pragmáticos é dificilmente sincera (LEBRECHT, 1987, p.xxi). A famosa frase dita à Alma revela como o compositor se sentia: "sou três vezes sem teto: como nativo da Boêmia na Austria, como austríaco entre os alemães e como judeu por todo o mundo. Em todo lugar um intruso, nunca bem-vindo,"(MAHLER, 1963, p.109). Alma se referia a Mahler como um judeu que acreditava em Cristo (*Christgläubiger Jude*) e diz que era fascinado pelo misticismo cristão (MAHLER, 1963, p.101). De qualquer forma, a indicação para o cargo em Viena lhe causou mais alguns sentimentos controversos.

Por um lado, ele estava feliz de chegar a um posto tão prestigiado de uma das mais conhecidas instituições culturais do mundo: estaria em posição de realizar seus ambiciosos e exigentes planos artísticos, teria melhores condições e maior estabilidade financeira, assim como pararia suas constantes "migrações por essa vida". Por outro, ele estava ciente de que essa posição exigiria um grande sacrifício: a suspensão temporária do seu trabalho composicional. As linhas a seguir, de uma carta escrita ao regente Felix von Weingartner (1863-1942), refletem esse conflito emocional:

“The very thing I resisted with all my might, to assume the directorship of a theater, fate now forces upon me. – There will be an end now to creative work for some time to come. – What that means you will surely be able to gauge. There is no substitute for it! My definite appointment is likely to come within the next few days, and my life will for a long time have taken a shape most unwelcome to me; and the day when I will receive the familiar congratulations from near and far will be for me a day of mourning.” (BLAUKOPF, 1982, p.234)

De qualquer forma, Mahler não pensou em recusar o convite ao cargo nenhuma vez. Nos dez anos que seguem, o compositor-regente vive a sua chamada "Era de Viena", que dura entre 1897 e 1907. Apesar do prestígio do cargo, é um período de muitos embates para Mahler, uma vez que o crescente conservadorismo vienense, os defensores da tradição austro-germânica e o ascendente anti-semitismo se tornaram críticos e opositores ferrenhos do então jovem artista (LA GRANGE, 1995, p.05).

Como descreve o escritor Stefan Zweig (1881-1942), após Mahler receber duras críticas por programar uma ópera tcheca (no caso *Dalibor*, de Smetana) e ser acusado de "fraternizar com (...) a nação inferior Tcheca" (LA GRANGE, 1995, p.65): "Certa vez, quando ocorreu uma surpreendente exceção, e Gustav Mahler foi nomeado diretor da Ópera da Corte aos trinta e oito anos, um murmúrio assustado e espanto percorreu Viena, porque alguém havia confiado o mais alto instituto de arte a "uma pessoa tão jovem"... Essa suspeita — de que todos os jovens 'não eram muito confiáveis' — percorria todos os círculos naquela época." (ZWEIG, 1941, apud FISCHER, 2011, p.50).

Não apenas os críticos e a imprensa satirizavam o jovem regente com charges e textos negativos, como o avanço do anti-semitismo (algo enfrentado pelo compositor em muitos momentos de sua vida) pairava sobre a condição "convertida" do artista e fazia com que a

desconfiança e o teor das críticas fossem mais duras (FLOROS, 2012, p.57). As críticas dos jornais anti-semitas, a partir dos primeiros momentos de Mahler em Viena, ilustram bem essa animosidade presente: "Assim em janeiro de 1898, o *Deutsche Zeitung* publicou uma diatribe caluniosa intitulada '*Die Judenherrschaft in der Wiener Oper* [o reinado judaico na Ópera de Viena]', em que Mahler foi acusado, entre outras coisas, de uma maneira "afetada" de conduzir que foi "projetada para impressionar o público, em vez de destinado à significar algo para os músicos que estavam performando" (FLOROS, 2012, p.62).

Os conflitos de Mahler não paravam por aí e continuavam dentro do teatro. Brigas com a administração, com os cantores e com a orquestra eram frequentes. O estilo histriônico, ditatorial (LA GRANGE, 1995, p.630), obsessivo e perfeccionista do regente, frequentemente causava mal-estar dentro do ambiente de trabalho. Além do trato pessoal e profissional durante os ensaios, o costume mencionado de re-orquestrar obras consagradas e de exigir ensaios extras criava frequentes desavenças com a orquestra e seus músicos. Esse estilo do regente, extremamente exigente e detalhista, era também motivo de inúmeras charges e sátiras, e os jornais da época estavam cheios delas (CAZNOK, 2021).

Por outro lado, essa personalidade do artista aparece em sua obra, somado ao profundo conhecimento da orquestra e seus instrumentos e a perspectiva idealista com a qual encarava a música. Dessa forma, suas partituras estão repletas de indicações e detalhes que, praticamente a cada compasso, trazem com precisão o que o autor esperava do intérprete. Paradoxalmente, a grande presença de rubatos, também deixa ao *performer* momentos de escolha e liberdade, estrutural e formalmente definidos e sustentados.

Mesmo com tal complexidade, vemos na declaração de Arnold Schoenberg (1874 - 1951), um de seus admiradores, a seguinte observação: "o que mais chama a atenção na instrumentação de Mahler é a objetividade quase inigualável, que só anota o absolutamente necessário" (SCHOENBERG, 1913, apud SCHREIBER, 1971, p.168). Também entre seus defensores, se opondo às críticas dirigidas ao compositor e enaltecendo sua personalidade, o regente Bruno Walter (1876 - 1962) o descreve da seguinte maneira: "Havia um homem que não conheceu nenhum momento trivial, que não pensou em nenhum pensamento e não disse nenhuma palavra que significasse a traição de sua alma, e devo acrescentar que, em dezessete

anos de amizade com Mahler, nunca o vi de outra forma senão nas alturas" (WALTER, 1947, apud SCHREIBER, 1971, p.170).

Chegamos, por fim, aos anos de 1899-1900, nos quais Mahler escreveu sua Quarta Sinfonia, obra central deste estudo, e que não foge às características vistas acima. Essa, foi escrita já em seu segundo retiro, em *Maiernigg*, onde foram compostas suas obras intermediárias pós-*Wunderhorn*. Em 1900, o compositor relata a Bauer-Lechner, ao retomar a composição, parada desde o verão anterior, a surpreendente e incrível facilidade com que completou a obra:

It is well known [he said] that our second self is active in sleep and grows and becomes and brings forth what the true self searched and wished for in vain. Especially the creative person has countless proofs of this. But that this second self should have been working on my Fourth Symphony through ten months of hibernation (with all the dreadful nightmares of the theater hubbub) is incredible. (KILLIAN, 1984, p.38)

A maioria dos eventos e fatos biográficos até aqui trazidos⁷ desembocam e se refletem, direta ou indiretamente, nessa Quarta Sinfonia, como veremos a seguir. Sendo assim, os temas da infância e da morte, da idealização de um paraíso e de uma vida celestial, além do temperamento e conhecimento técnico do compositor, suas relações familiares, os conflitos e métodos empregados para a elaboração da obra, são alguns dos elementos que podem enriquecer nossa aproximação/interpretação dessa importante obra que, além de fechar a tetralogia do *Wunderhorn*, aponta para muitos recursos e uma idiomática que seria marca na obra posterior do compositor.

Dessa maneira, a aparente leveza e tranquilidade que a obra transparece, traz consigo, sob essa superfície, todos os elementos aqui destacados, além de muitos outros que fogem neste momento ao escopo do trabalho. Esperamos, portanto, que as informações apresentadas até o momento contribuam para a compreensão da gênese e conteúdo da Sinfonia, tanto no sentido técnico como expressivo, enriquecendo o mergulho que faremos a seguir na obra.

⁷ Para um aprofundamento na vida e obra do compositor, para antes e além do período de composição de sua Quarta Sinfonia, recomenda-se a leitura do importantíssimo legado deixado pelos trabalhos de LA GRANGE; MITCHELL; FLOROS.

1.2 A 4ª SINFONIA

(...) "que eu a chame [a obra] de sinfonia, é no sentido literal, infundado, porque ela não mantém a fama herdada da sinfonia em nenhum aspecto (...). Mas sinfonia quer dizer, para mim, simplesmente erigir um universo com todos os recursos disponíveis. O sempre novo e mutável conteúdo por si só determina sua própria forma. A sinfonia deve ser um mundo, deve abarcar tudo" (Mahler, sem ano, *apud* CAZNOK, 2021)

A Quarta Sinfonia de Mahler foi composta nos anos de 1899-1900, incorporando, como vimos, uma canção composta em 1892, "*Das himmlische Leben*", pertencente ao seu ciclo de canções orquestrais de "*5 Humoresken*", baseadas na publicação *Das knaben Wunderhorn* (utilizando o texto da antologia chamado "*Der Himmel hängt voll Geigen*"). A ideia original do compositor era reutilizar essa canção e colocá-la de modo que encerrasse a sua Terceira Sinfonia. Entretanto, acabou decidindo separá-la e usá-la em sua sinfonia seguinte, mais precisamente no quarto e último movimento (veremos um pouco da trajetória da canção na sequência, no tópico 1.2.3). Segundo Floros (1993), a função do último movimento é não somente encerrar a sinfonia, mas também exercer o papel de semente da qual os outros três movimentos surgiriam. Como vemos em Zychowicz (2000), a canção funciona, ao mesmo tempo, como objetivo, fim da obra e fonte de inspiração para a mesma. Caznok ressalta que os outros movimentos, construídos a partir e em relação ao último, "preparam o ouvinte para o encontro com a voz humana no quarto movimento" (CAZNOK, 2021).

Nas palavras de Mahler à Bauer-Lechner, ressaltando mais uma vez a importância desse *Finale*: "o quarto movimento é o topo e pináculo mais alto deste edifício que é a Quarta Sinfonia" (KILLIAN, 1984, *apud* ZYCHOWICZ, 2000, p.35). Dessa maneira, podemos notar que, embora todos os três movimentos iniciais sejam um tanto independentes, o material temático desses está conectado com e pelo último movimento (FLOROS, 1993, p.109), com materiais temáticos da canção "*Das himmlische Leben*" presentes em todos eles. No tópico sobre Considerações Estruturais, veremos como uma série de motivos e citações permeiam e dão unidade à obra, além de relacioná-la, ainda que de maneira sutil, com outras obras do próprio Mahler e de outros compositores.

A Quarta Sinfonia foi considerada uma obra de "dimensões normais", nas palavras do próprio compositor, como vemos mais uma vez em relato a sua amiga violista Natalie Bauer-Lechner, no verão de 1900: "eu apenas queria escrever uma Humoresque sinfônica, e disso veio uma sinfonia de dimensões normais" (KILLIAN, 1984, *apud* ZYCHOWICZ, 2000, p.13). Apesar de não explicitar o que seriam essas "dimensões normais", podemos entender, comparando com suas sinfonias anteriores, que a Quarta é muito mais concisa e escrita para uma orquestra menor, pequena para os padrões mahlerianos, como veremos mais adiante.

Em certo sentido, como afirma Zychowicz, a Quarta Sinfonia é a reverência de Mahler à sinfonia convencional, clássica. Além de apresentar uma estrutura dividida em quatro movimentos, ele também compôs os três primeiros movimentos em formas tradicionalmente associadas à sinfonia clássica, como apontam as análises de La Grange (1979) e Floros (1993).

O primeiro movimento é escrito em forma-sonata em Sol maior, o segundo é um Scherzo em Dó menor, e o terceiro um movimento lento (Adágio), lançado como um conjunto de variações duplas em Sol maior (ZYCHOWICZ, 2000, p.12). Vemos, portanto, como Mahler, quando compunha, confiava e se apoiava na forma sinfônica tradicional, afirmando que a única diferença entre sua música e as obras de Haydn, Mozart e Beethoven estava na sequência e nas dimensões dos movimentos.

Segundo conta a Bauer-Lechner, sobre suas Segunda e Terceira Sinfonias: "o que eu imaginei, mais cedo, em ser uma sinfonia, acabou, em minha Segunda e Terceira, por ter três vezes a duração normal" (BAUER-LECHNER, 1980, *apud* BROWN, 2003, p.613). Mahler considerava a estrutura sinfônica tradicional um princípio inviolável para sua própria música, embora cada vez mais encontrasse formas de ampliar seus parâmetros. Dessa maneira, o elo clássico, proposto por Mahler, serve ao mesmo tempo, na 4ª Sinfonia, como unificador da obra e reafirma expressivamente o conteúdo do poema presente no último movimento, trazendo um idioma atemporal e eterno através dessa "era clássica" (ZYCHOWICZ, 2000, p.16).

Continuando a observar as relações da Quarta com as demais Sinfonias, é interessante notar que essa obra, embora conectada em seu conteúdo às Sinfonias 1, 2 e especialmente à 3, apresenta uma quebra de estilo e novidade em sua produção, como define o próprio compositor: "É claro que toda a experiência que ganhei escrevendo as quatro primeiras sinfonias

completamente me levaram a esta - a um novo estilo (...) que demanda uma nova técnica" (MAHLER, 1979 apud ZYCHOWICZ, 2000, p.08). Na frase anterior, escrita ao regente Georg Göhler (1874-1954), Mahler se refere à sua Quinta Sinfonia, mas podemos ver, como aponta Zychowicz, que as raízes dessa "nova técnica" se encontram na Quarta Sinfonia.

Desse modo, percebemos que a obra já se distancia de um programa explícito, diferentemente de suas três primeiras sinfonias (concepção programática do compositor para essa criação, que será aprofundada adiante), e seus movimentos possuem títulos muito mais simples e genéricos do que em sua Terceira, por exemplo.

Do ponto de vista da textura, a Quarta parece também antecipar alguns aspectos das últimas sinfonias (ZYCHOWICZ, 2000, p.09), trazendo, por exemplo, um uso camerístico da orquestração que seria amplamente desenvolvido posteriormente. Nesse sentido, o musicólogo austriaco Hans Redlich (1903-1968) afirma que "apesar de sua afinidade com as sinfonias *Wunderhorn* anteriores, a Quarta se localiza na encruzilhada... o seu idioma musical já mostra os primeiros frutos de um processo notavelmente autocrítico de disciplina contrapontística e lógica estrutural" (REDLICH, 1963, p. 193).

Como mencionado acima, na comparação com o efetivo orquestral utilizado nas três primeiras Sinfonias, a Quarta utiliza uma orquestra bem menor, apresentando um uso mais puro das cores e timbres dos instrumentos, característica que resulta nas texturas mais finas utilizadas na obra e em momentos que, como descrito, antecipam sonoridades de música de câmara, encontradas em obras posteriores.

Veremos, a partir de agora, alguns elementos que auxiliam nossa abordagem da Quarta Sinfonia de Mahler, de maneira a contextualizar a obra, seu processo de composição, aspectos estruturais e da orquestração. Assim, esperamos enriquecer o conhecimento da obra, além de obter ferramentas necessárias, do ponto de vista técnico, para a comparação entre versões (original e reduzida).

1.2.1 O processo de composição

Prestar atenção na maneira sistemática a partir da qual Mahler fazia suas composições pode levantar e revelar muito sobre suas obras e personalidade. Como vimos, por não dispor de todo o tempo que desejava para dedicar-se às suas composições, Mahler acabou por determinar etapas na produção de sua obra, que permitiam, entre outras coisas, que elas fossem feitas nos intervalos que as obrigações profissionais do regente permitiam, ao longo de etapas não consecutivas.

Não é a intenção deste trabalho entrar nos pormenores desse processo e nem analisar os rascunhos e edições prévias da obra em foco. Contudo, o conhecimento desse processo é relevante neste momento, especialmente por dois motivos. Primeiramente, porque a Quarta sinfonia é uma das obras em que mais sobreviveu esse material prévio (ZYCHOWICZ, 2000, p.05) e depois porque, como veremos, o processo e as etapas realizadas por Mahler envolvem, ainda que de maneira ampla, processos de reelaboração musical, na medida em que os rascunhos e cópias reduzidas vão se tornando cada vez mais próximas à obra final. Dessa maneira, a comparação do processo para atingir a obra finalizada (a original) com sua redução por Klaus Simon, que realiza um processo de certa forma inverso, torna-se interessante para essa pesquisa.

Adentremos, então, as etapas que Mahler vivenciava ao trabalhar em suas composições. Para isso, seguiremos a estrutura proposta por Edward R. Reilly (1977, *apud* ZYCHOWICZ, 2000, p.03) para o estudo dos manuscritos:

1. Primeiras ideias sobre a obra, às vezes anotadas em cadernos de bolso (por vezes contêm títulos descritivos e tonalidades).

2. Esboços preliminares, explorando as possibilidades de desenvolver e combinar diferentes temas ou motivos, e, em alguns casos, apontando para a sequência em que acabarão por aparecer. Esses eram geralmente escritos em uma partitura reduzida de duas a quatro pautas, e, às vezes, continham indicações limitadas de planos para sua orquestração (muitas vezes fora de ordem, numerados de acordo com a ordem em que aparecerão nos estágios posteriores).

3. Rascunhos preliminares (*Short score/ Particell*), nos quais uma sequência básica de um pensamento musical para um movimento inteiro, ou uma substancial porção do movimento, é

apresentada, na maioria das vezes, em uma partitura condensada de quatro pautas, com indicações mais completas de planos para a orquestração.

4. Rascunho de partituras completas, no qual a instrumentação de um ou mais movimentos é trabalhada em detalhes, mas não necessariamente completada totalmente. Modificações de melodia, harmonia e outros elementos são encontrados.

5. Partitura autografada 'final' completa, em uma cópia passada a limpo (*Fair Copy*), com a orquestração quase completamente trabalhada em detalhes, mas ainda com a possibilidade de modificações significativas, que, geralmente, são incorporadas por meio da substituição das páginas originais, por páginas individuais com revisões (nesse estágio, costumam aparecer também orientações de performance)

Após esse último passo, a obra ainda passaria por uma série de revisões antes de sua publicação e, como vemos na trajetória do compositor, por vezes seriam revisadas mesmo após publicadas, por motivos relacionados e revelados em ensaios e no momento da performance, ou pelo próprio amadurecimento do compositor. É importante notar, como vemos em Zychowicz, (2000) que:

"(...) desde os primeiros esboços até a cópia passada a limpo (*Fair Copy*), o julgamento crítico de Mahler o levou de esboços mais crus até detalhes claros, de modo que o conteúdo da música e sua apresentação na orquestração muitas vezes se fundiam. Já nos esboços preliminares ele indicava um instrumento ou articulação desejada, e retinha esse detalhe até a obra finalizada. Esse tipo de associação com o timbre no início do processo de composição é fundamental para entender a sólida concepção de sua música enquanto ele trabalhava nos detalhes, e não na substância da obra, em vários estágios dos rascunhos". (ZYCHOWICZ, 2000, p.07).

Yara Caznok (2021) reitera esse poder dos detalhes na escuta e construção da obra de Mahler, onde cada pormenor é importante e se revela como estrutural à medida que a música progride, muitas vezes não num sentido tradicional, mas sim com contrastes, surpresas, decepções ou mesmo pequenas ideias que parecem não se desenvolver. Dessa forma, segundo Caznok, o ouvinte é mais exigido, em uma escuta sensorial na qual cada intensidade, articulação, timbre e qualquer outro parâmetro se torna importante ou fundamental. (CAZNOK, 2021). Nesse mesmo sentido, Schoenberg afirma que "seu som [de Mahler] nunca vem de ingredientes ornamentais, de acessórios que servem apenas como decoração. Em vez disso: onde sussurra,

sussurra os temas (...), sua forma e conteúdo" (SCHOENBERG, 1913, apud SCHREIBER, 1971, p.168).

Quando partimos, portanto, para um desafio como uma redução de uma obra de Mahler, é importante termos em mente tal processo, a fim de entender mais profundamente a concepção do compositor, assim como quais elementos ele considera fundamentais em sua composição. O processo inverso, ou seja, de trazer a orquestração final para duas pautas, como sugerem PISTON (1955) e ADLER (2002), pode ser um importante passo no método para análise e comparação de uma orquestração com outra, ou um passo para melhor compreensão da textura de uma obra e sua instrumentação.

Podemos, contudo, enxergar no próprio processo de composição de Mahler, etapas de reelaboração musical de seus materiais e de sua música, não apenas quando o compositor utiliza alguma outra obra sua, como é o caso de "*Das himmlische Leben*", mas também nas etapas de orquestração que, como vimos, muitas vezes trazem elementos inerentes à própria composição.

Em consonância com essa ideia, Pereira (2011) afirma que "orquestrar uma obra, além de todo o aspecto técnico envolvido, possui também um lado criativo decorrente das diversas variações que acontecem a partir da mudança de meio e das possibilidades de combinações de timbres e texturas" (PEREIRA, 2011, p. 91) e completa:

"(...) a orquestração é uma prática de reelaboração na qual se busca assim como na transcrição, um equilíbrio entre a ideia do compositor e as inúmeras possibilidades de re- adaptação instrumental, além das diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras a partir da manipulação do timbre. Uma espécie de associação estética na qual deve acontecer uma identificação entre o material musical já estabelecido e as possibilidades de interpretação e reelaboração." (PEREIRA, 2011, p.91)

No caso de Mahler, à luz das definições trazidas por Pereira, sendo o compositor o próprio orquestrador, vemos como, por vezes, ideia e timbre nascem juntos, e como todo o processo criativo se desenvolve a partir do trabalho com os detalhes, até chegar em blocos mais contínuos de música.

Mesmo assim, observamos que o compositor segue trabalhando, por vezes, muitos anos após a publicação de suas obras, realizando diversas revisões, o que destaca seu caráter

perfeccionista e detalhista, além de quase sempre insatisfeito. Podemos enxergar esse traço em mais uma carta a Georg Göhler, na qual Mahler comenta a revisão de sua Quinta Sinfonia, em 1911, poucos meses antes de sua morte: "teve que ser quase completamente reorquestrada; eu simplesmente não consigo entender porque eu sigo cometendo tais erros, como um mero iniciante" (BLAUKOPF, 1982, apud ZYCHOWICZ, 2000, p.07).

Vemos, assim, que a obra, enquanto processo e enquanto escuta (ou correção através dela), seguiu se transformando e se aprimorando até quase os últimos dias de vida do compositor.

De maneira similar, quando nos debruçarmos sobre a redução feita em 2007 por Klaus Simon, poderemos encará-la como reelaboração, redução e transcrição da original, ou ainda como um novo capítulo e escuta dessa mesma composição, de sua história e de seu *devoir*.

1.2.2 A Sinfonia Humoresque e o conteúdo programático da Quarta Sinfonia

Os planos para uma Sinfonia *Humoresque* aparecem, sob esse título, nos primeiros esboços de Mahler para a sua Quarta Sinfonia. Como veremos, esses planos para uma obra em seis movimentos, com títulos programáticos para cada um deles, guarda uma sutil relação com a obra finalizada.

Sabemos, também, que o compositor abandonaria posteriormente essa ideia de tornar sua Quarta Sinfonia uma Sinfonia *Humoresque*, mas alguns desses elementos fazem parte de suas primeiras concepções para a obra (ZYCHOWICZ, 2000, p.47): "Eu apenas queria escrever uma *Humoresque* sinfônica, e disso veio uma sinfonia de dimensões normais", afirma o compositor à Natalie Bauer-Lechner (BAUER-LECHNER, 1980, apud BROWN, 2003, p.613).

É interessante entender, nesse caso, o que é o "humor" que Mahler evoca nessa composição e como ele se associaria ao seu conteúdo. Como sabemos, "*Das himmlische Leben*" fazia parte, quando composta em 1892, de um ciclo de canções do *Wunderhorn* que foram nomeadas pelo compositor como *Humoresques*. Veremos, então, que a utilização desse termo,

em vez de Canções ou *Lieder*, como Mahler fez com outros conjuntos baseados na mesma coletânea, é significativa.

Segundo Zychowicz (2000), o termo *Humoresque* pode designar uma música predisposta à livre expressão do compositor, em oposição a uma maior rigidez e aderência a uma estrutura formal. Assim como as *Humoresques* presentes na literatura no início do séc. XIX, as *Humoresques* de Mahler não se limitam a uma só forma (ZYCHOWICZ, 2000, p.36). O termo também implica uma conexão com uma emoção generalizada, os "humores", em vez de significar algo estritamente "cômico". Caznok (2021), vê nessa relação com os humores uma ideia que remonta à Idade Média, reforçando a interpretação desses como estados de ânimo e disposições variadas em oposição a algo apenas cômico⁸; (CAZNOK, 2021). O próprio compositor aponta uma aproximação entre essa obra e o humor:

"E, no entanto, seria tão necessário que você soubesse - pois minha Quarta será bastante estranha para você. – É tudo humor de novo – ‘ingênuo’ etc.; a parte da minha natureza, você sabe, que você ainda pode absorver – e que apenas muito poucos entenderão em todos os tempos futuros" (MAHLER apud FLOROS, 2012, p.173).

Essa carta escrita à Alma Mahler em 1901, nos apresenta uma associação, nesse caso, entre "humor" e "ingenuidade" (*naïve*) e, segundo Floros, o compositor quer que o poema "*Das himmlische Leben*" seja compreendido humoristicamente como uma alegoria da vida no além, que nada tem em comum com as coisas terrenas (FLOROS, 2012, p. 174). Nas palavras de Zychowicz: "nesta canção específica, Mahler trata da felicidade indiferente de um paraíso cristão e o poema que ele escolheu certamente contém elementos cômicos em sua evocação da vida após a morte " (ZYCHOWICZ, 2000, p.36).

O humor para Mahler, portanto, não significa sempre a mesma coisa e a comparação trazida por Floros (2012) entre a *humoresque* e a sátira, pode nos revelar mais alguns elementos, levando em conta a personalidade extremamente crítica e de humor ácido que tinha o compositor: "embora a *Humoresque* também mantenha um espelho para as fraquezas e inadequações humanas, o faz de uma forma indireta que não é o espelho distorcido do grotesco, do choque e da advertência da sátira". (MARKWARDT, 1958, apud FLOROS, 2012, p.167).

⁸ Caznok (2021), aponta, também, uma conexão da obra de Mahler com as *Humoreske op.20* (1839) de Robert Schumann (1810-1856).

Retornando, então, aos planos de Mahler para os seis movimentos de sua sinfonia *Humoresque* vemos a seguinte configuração em sua versão inicial, no que concerne a seus títulos programáticos e tonalidades:

1. *Die Welt als ewige Jetztzeit* (O mundo como um tempo-presente eterno) - Sol Maior
2. *Das irdische Leben* (A vida terrena)/ *Adagio* - Mi bemol menor
3. *Caritas* (Caridade/Amor) - Si Maior
4. *Morgenglocken* (Sinos matinais) - Fá maior
5. *Die Welt ohne Schwere* (A Terra sem dificuldades) - Ré maior
6. *Das himmlische Leben* (A vida celestial) - Ré maior

Desse desenho, feito enquanto Mahler ainda trabalhava em sua Terceira Sinfonia, os planos para primeiro e o sexto movimentos parecem perdurar até o formato final da Quarta, que acaba por ser composta em "dimensões normais", com apenas quatro movimentos. Sobre os demais movimentos desse plano anterior, vale dizer que algumas hipóteses sobre seu aproveitamento na própria Terceira Sinfonia reforçam a proximidade entre ela e a Quarta, também sob o ponto de vista da concepção programática. (ZYCHOWICZ, 2000, p.57).

Segundo relatado pelo regente Bruno Walter, Mahler teria revelado um conteúdo programático de sua Quarta Sinfonia (WALTER, 1969, apud ZYCHOWICZ, 2000, p.57), algo inusitado levando em consideração a crescente relutância em associar conteúdos narrativos explícitos em sua música. Acrescentando aqui o conteúdo encontrado em conversas com sua amiga Bauer-Lechner, o desenho, em comparação aos planos iniciais do compositor, seguiria a seguinte configuração, na versão final (BROWN, 2003, p.615):

1. *Überirdische Fröhlichkeit* (felicidade extra-terrena) - Sol Maior
2. *Scherzo: Totentanz, Freund Hein⁹ (Tod) spielt zum Tanz auf; der Tod streicht recht absonderlich die Fiedel und geigt uns in den Himmel hinauf* (Dança da morte, a morte toca um dança de maneira peculiar ao violino e nos leva para o céu) - Dó menor - Dó maior

⁹ 'Freund Hein' - a personificação da morte utilizada pelo poeta Matthias Claudius (1740-1815).

3. *Ruhevoll: Das Lächeln der heiligen Ursula* (Calmo: O sorriso de Sta. Ursula¹⁰) - Sol maior
4. *Das himmlische Leben* (a vida celestial) - Sol maior - Mi maior

A relação de Mahler com o conteúdo programático, entretanto, parece ser diferente. Como dito, apesar de ter publicado programas para suas primeiras sinfonias, ele mais tarde expressou desdém por programas que se tornaram o fim em si próprios. O compositor pretendia que suas sinfonias, incluindo sua Quarta, funcionassem musicalmente por si próprias, sem depender de qualquer conteúdo externo para poder trazer o seu significado implícito (ZYCHOWICZ, 2000, p.31). O único texto que ele revela na obra aqui em questão é, como sabemos, o poema adaptado em sua Canção-Finale, "*Das himmlische Leben*", no qual, segundo relatado a Bauer-Lechner, "a criança-narrador explica o que tudo significa" (KILLIAN, 1984, apud ZYCHOWICZ, 2000, p.31).

Caznok (2021), aponta essa tendência anti-programática de Mahler, em oposição à abundância de poemas sinfônicos e música com programas em fins do séc. XIX, a partir de sua Primeira Sinfonia (e nas próprias apresentações dessa), uma vez que o compositor passa, cada vez mais, a resumir o programa, até "libertar" a sinfonia do texto, do conteúdo extra-musical (CAZNOK, 2021). Nas suas memórias, Bauer-Lechner ainda acrescenta: "Mahler agora rejeita a ideia de dar títulos aos movimentos individuais, como costumava fazer. ”

Eu poderia dar-lhes os mais lindos nomes - mas não vou traí-los para os ouvintes idiotas e especialistas que prontamente me entenderiam mal e me interpretariam tão tolamente como sempre! Mahler às vezes chama esse movimento de "Adagio" [o terceiro], às vezes de "Andante". Quando eu o questionei sobre isso ele respondeu que ele poderia igualmente chamá-lo de Moderato, Allegro ou Presto, pois ele os inclui todos" (BAUER-LECHNER, 1980, apud BROWN, 2003, p.614).

Vemos nesse relato como Mahler desejava e deixava, dessa forma, que sua audiência estabelecesse conexões mais profundas, permitindo uma maior experiência com a música em si. Nesse sentido, Caznok afirma que a exigência sobre o ouvinte também aumenta muito com essa forma de conduzir a narrativa musical, na qual cada detalhe se torna importante.

¹⁰ A mais séria dos Santos que não pode fazer nada a não ser sorrir diante da sua contemplação do Céu (ZYCHOWICZ, 2000, p.25).

Dessa maneira, os fragmentos compõem o todo em uma imersão completa do ouvinte, na qual todos os parâmetros importam, e conduzem a um fluir das ideias por vezes denso e complexo, por vezes camerístico. Como consequência, a criação e decepção das expectativas, com ideias que parecem não se desenvolver em um sentido tradicional, cheias de contrastes e surpresas, que passam a ser marcas dessa imersão na sinfonia (ou no mundo) de Mahler (CAZNOK, 2021), e vale enfatizar que todos esses elementos dialogam, certamente, com a sua concepção sobre as *Humoresken*.

Diante disso, o público presente na *première* da Quarta em Munique, acostumado à tradição programática da época e esperando algo como a Segunda Sinfonia de Mahler, parece ter estranhado e não compreendido a obra, como vemos em Bauer-Lechner: "(o público) clamou unanimemente por explicações sobre o significado e conteúdo da obra" (KILLIAN, 1984, *apud* ZYCHOWICZ, 2000, p.33).

Para o compositor, entretanto, suas sinfonias não necessitavam de um programa detalhado para serem compreendidas, pois queria evitar, assim, que um programa explícito se tornasse o único determinante de significado para elas. Por esse motivo, não gostou da recepção de sua obra, dizendo que o público "tão corrompido pela música programática, não era mais capaz de entender uma obra como simples peça musical" (KILLIAN, 1984, *apud* ZYCHOWICZ, 2000, p.33).

Sendo assim, vemos que, para Mahler, em uma obra como a Quarta Sinfonia, a estrutura musical se sustenta por si só, sem necessitar de associações extra-musicais. Ainda que a existência de ideias programáticas criadas por Mahler certamente contribuam, em algum nível, para seu significado, é possível e desejável, segundo o autor, compreendê-lo exclusivamente pela música e pelo conteúdo que ela traz. Nesse sentido, as camadas acrescentadas por informações extra-musicais devem, paradoxalmente, partir de dentro da escuta de sua obra.

Podemos dizer, então, que a narrativa, no sentido mahleriano, não deve estar relacionada a um programa detalhado como vimos, mas existe na medida em que as ideias musicais ocorrem em um movimento ou reaparecem entre movimentos, ou até entre obras. Considerando a "atemporal era clássica" evocada pelo compositor na obra, e sua relação com as sinfonias de Haydn, Mozart e Beethoven, essa construção musical independente e autônoma ganha maior eco.

Segundo Zychowicz, Mahler "sentia que fazia parte da tradição de Haydn, Mozart e Beethoven e que, como eles, escrevia obras que existiam tanto no sentido absoluto quanto no extra-musical" (ZYCHOWICZ, 2000, p.33).

Ao conversar com sua amiga Natalie Bauer-Lechner, Mahler explica que os três primeiros movimentos "respiram a serenidade de um mundo superior, um mundo desconhecido para nós, que tem algo inspirador e assustador. No último movimento, a criança - que, embora em estado de crisálida, já pertence a este mundo superior - explica o que tudo isso significa" (KILLIAN, 1984, apud ZYCHOWICZ, 2000, p.33).

Assim, Mahler conclui que, tentar ser mais explícito, invocando um programa escrito, teria restringido as ideias musicais e o significado não verbal (e em última análise não literal), que ele tentou expressar dentro da estrutura de sua Quarta Sinfonia.

1.2.3 "*Das himmlische Leben*"

A canção "*Das himmlische Leben*", como vimos anteriormente, funciona na sinfonia como ponto de partida, inspiração e, ao mesmo tempo, seu destino, desfecho. Escrita originalmente em 1892, fazia parte de um ciclo de cinco canções orquestrais (*5 Humoresken*) tiradas do *Das knaben Wunderhorn*, sobre um texto da coletânea chamado "*Der Himmel hangt voll Geigen*"¹¹.

Após retirar a canção do conjunto de seus *Wunderhornlieder*, Mahler tinha a intenção de utilizá-la como sétimo e último movimento de sua Terceira Sinfonia (1893-1896). Dessa forma, estabeleceu conexões temáticas com a canção dentro da obra, como vemos, por exemplo, em uma citação de "*Das himmlische Leben*" no seu "*Es sungen drei Engel*" (quinto movimento da Terceira Sinfonia).

Posteriormente, o compositor decidiu por não incluir "*Das himmlische Leben*" nessa peça, mas sim aproveitá-la como peça-chave em sua Quarta Sinfonia, utilizando-a como último

¹¹ Uma expressão proverbial significando que tudo é visto através de lentes cor-de-rosa; literalmente algo como "o céu pendurado cheio de violinos" (FLOROS, 1998, p.173).

movimento da obra e, como dito anteriormente, construindo os movimentos restantes a partir dela. Podemos enxergar, assim, como afirma Caznok, uma composição "de trás pra frente" (CAZNOK, 2021, aula em vídeo).

Consequentemente, as conexões entre a Terceira e a Quarta sinfonias permaneceram fortes, e, apesar da tetralogia das quatro primeiras sinfonias (*Wunderhorn Symphonien*) se conectarem de alguma forma, o elo entre essas duas permanece maior, "tanto programaticamente, quanto tematicamente" (KILLIAN, 1984, *apud* ZYCHOWICZ, 2000, p.24).

Ao decidir, então, usar a canção em sua Quarta Sinfonia, Mahler conscientemente trabalhou o restante da obra através dela, que seria o seu *Finale*. Como aponta Zychowicz, "à medida que a sinfonia se desenvolve tematicamente, ela também se move em direção à sua fonte ao invés de para longe de qualquer ideia geradora" (ZYCHOWICZ, 2000, p.16). Assim, nesse sentido, o compositor estabeleceu uma grande integração na obra utilizando fragmentos de "*Das himmlische Leben*" em cada um dos outros três movimentos. Dessa maneira, podemos notar que esse procedimento estabelece uma estrutura de alguma forma cíclica, à medida em que os fragmentos se revelam ou retornam no movimento final. Sobre isso, Zychowicz dá um passo além:

Ao colocar fragmentos de 'Das himmlische Leben' nos três movimentos que precedem sua aparição completa no final da Quarta Sinfonia, Mahler vai além do tipo de unidade cíclica usualmente encontrada na música do século XIX. Para integrar a Canção-Finale na sinfonia, ele pretendia revelar a música gradualmente, conduzindo-a através de fragmentos cada vez mais explícitos. Ao permitir que estes permeassem a obra antes do Finale, ele fortaleceu a função de '*Das himmlische Leben*' como meta e fonte da sinfonia (ZYCHOWICZ, 2000, p.18).

Embora a análise aprofundada destes fragmentos e detalhes estruturais não seja o foco central deste trabalho, trazemos aqui três exemplos que ilustram tais conexões temáticas entre "*Das himmlische Leben*" e os demais movimentos (nesse caso, o primeiro e o segundo movimentos).

A Figura 1, a seguir, nos mostra um dos mais evidentes elementos de conexão da obra, o elemento dos "sinos" ou "guizos", ou "*Schellenkappe*", como Mahler o chamava, que aparece no Primeiro Movimento como uma pequena introdução, logo no início.

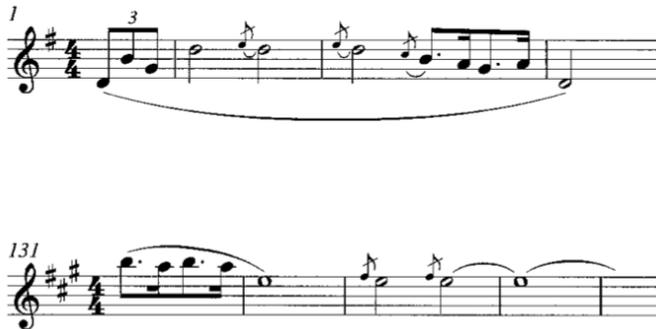
O elemento retorna em diversos momentos, pontuando seções formais ou fornecendo, também, o *motto* ao discurso musical. Além disso, no quarto movimento, aparece como interlúdio, algo aparentemente secundário, entre as estrofes do texto. Dessa forma, a partir dele, Mahler atinge uma unidade cíclica entre o primeiro e o quarto movimento.

Fig.1: elemento dos "sinos" - "Schellenkappe"



Já a Figura 2, mostra, no pentagrama superior, a melodia de início do Quarto Movimento (tocada pelo clarinete), em relação aos compassos 131-134 do Primeiro Movimento (tocados pelas flautas)

Fig.2:



A Figura 3, por sua vez, explicita, no pentagrama superior, os compassos 158-161 do Quarto Movimento (cantados pela soprano) e os compassos 212-216 do Segundo Movimento (tocados pelos primeiros violinos):

Fig.3:



Naturalmente, esses poucos exemplos apenas introduzem as relações entre a canção e o restante da obra, tendo em vista que essas não se resumem apenas ao conteúdo temático, mas se estendem também ao conteúdo programático e expressivo.

Para o último movimento, Mahler traz uma soprano junto à orquestra, exigindo que essa não seja muito "afetada" e que sua voz se aproxime da voz infantil (CAZNOK, 2021), representando a criança que narra e relata as maravilhas da vida celestial (*Singstimme mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie!*¹²). A canção e sua imagem infantil da vida celestial traz o único texto explícito para a sinfonia e, embora Mahler tivesse ideias programáticas para a obra, esperava que o conteúdo dos demais movimentos fosse compreensível sem essas.

É importante pontuar, que o conteúdo do texto mostra a descrição do céu sob o ponto de vista da criança. Desse modo, o poema é uma coleção de imagens, nas quais o céu é descrito como um espaço livre de julgamentos e cheio de paz e tranquilidade. Nesse lugar, as preocupações da vida terrena não se manifestam, pois há uma enorme abundância de tudo o que pode faltar fora de lá, e que, naquele ambiente, pode ser fruído sem nenhum custo. Comidas e bebidas são de graça; os animais se entregam voluntariamente para serem abatidos/caçados e há música provida pelos santos.

¹² Voz com expressão alegre e infantil; absolutamente nenhuma paródia! (MAHLER, 1963, p.100).

Dito isso, uma leitura cuidadosa da escrita de Mahler para esse movimento revela, como veremos em exemplos mais adiante, uma série de interações entre o texto e a música, uma vez que a orquestração, equilibrada e transparente, traz, nesse momento de desfecho, diversos elementos, parcialmente ouvidos em movimentos anteriores, além de seu encontro com a voz.

Ao empregar um estilo mais "clássico" (na orquestração e em sua utilização, no uso das formas, na dimensão dos movimentos, entre outros pontos), o compositor evoca a ideia de uma linguagem atemporal que emerge da Era Clássica, sobretudo vienense, com Haydn, Mozart e Beethoven, tornando-se um tempo mágico e idealizado, para representar, de alguma forma, "a existência celestial expressa verbalmente na canção" (ZYCHOWICZ, 2000, p.16).

Assim, ao caminhar em direção ao último movimento, Mahler esperava que os primeiros três fossem compreensíveis em um senso absoluto, não apenas como música programática, de modo que o programa descritivo se tornasse, em último caso, supérfluo, no que concernia à compreensão da obra (ZYCHOWICZ, 2000, p.16).

1.2.4 Aspectos estruturais

O presente tópico é constituído por uma leitura analítica geral da obra, apresentando não só o tratamento formal dado por Mahler a cada um de seus movimentos, como também destacando o uso de figuras musicais que estabelecem relações tanto da própria obra, quanto com outras obras do mesmo compositor. Longe de uma análise extremamente aprofundada e detalhada, a intenção é organizar de alguma forma o discurso musical da obra, salientando alguns de seus elementos, a fim de facilitar e organizar a comparação entre as versões original e reduzida, presente no Capítulo 3 deste trabalho.

A Quarta Sinfonia, como visto, é a mais curta e concisa das sinfonias de Mahler; seus quatro movimentos são conectados pelo seu Finale, "*Das himmlische Leben*", que funciona ao mesmo tempo como ponto de chegada e ponto de partida gerador da obra. Os três primeiros movimentos, como veremos, possuem formas que tradicionalmente se relacionam com a sinfonia clássica e Mahler apontava que a única diferença entre sua música e a da Haydn, Mozart e Beethoven estaria na sequência e dimensões dos movimentos (ZYCHOWICZ, 2000, p.12).

Como emerge nas análises de STEPHAN, LA GRANGE e FLOROS, o primeiro movimento está escrito em forma-sonata em Sol maior, o segundo é um *Scherzo* em Dó menor e o terceiro é um movimento lento (*Adagio*) com um conjunto de variações duplas em Sol maior. O quarto movimento, a forma de *Canção-Finale*, se organiza pelas estrofes do texto, e nele Mahler se desvia do esquema didático esperado para uma obra tradicional, expandindo as relações das tonalidades, iniciando em Sol maior e acabando em Mi maior.

Tendo em vista um panorama geral, em uma sinfonia clássica, segundo Day (2019), a organização consolidada e esperada historicamente para os quatro movimentos começaria com algo como um movimento rápido em forma-sonata, seguido de um segundo movimento lento, como um *adagio* por exemplo, seguido de um *minueto* ou *scherzo* e terminando com um movimento rápido, como um *rondó* (DAY, 2019¹³). Segundo a pesquisadora, Mahler confere aos movimentos centrais uma maior importância estrutural do que convencionalmente se fazia, conectando-os com os movimentos externos (primeiro e quarto) e tornando-os mais que "uma música incidental relaxante que faz com que o ouvinte tenha um intervalo (*break*) entre os movimentos externos, conferindo a todos os movimentos importância igual" (DAY, 2019)

Encontramos, também, na Quarta Sinfonia, a inversão entre a esperada disposição do segundo e terceiro movimentos, algo que chama a atenção embora não se tratasse de uma novidade¹⁴. Nesse sentido, Brown (2003) destaca também que embora esta sinfonia retorne ao tradicional padrão clássico de quatro movimentos, ela desafia o tradicional esquema de tempo e caráter. Como o primeiro movimento é baseado em uma forma-sonata e o segundo pertence mais à tradição do Minueto/Scherzo, o compositor nos apresenta um par inicial relativamente movido, mais ágil que o par de movimentos seguintes. Ou seja, o terceiro e quarto movimentos são essencialmente movimentos lentos, o que seria atípico nos dois últimos movimentos num modelo de sinfonia clássica, embora tenham interlúdios com tempos mais rápidos e elementos dos primeiros movimentos que, como vimos, retornem no *Finale* (BROWN, 2003, p.616)¹⁵.

¹³ Apreciação registrada em vídeo, disponível no youtube:<https://www.youtube.com/watch?v=TUXdKM93QgQ>. Acesso em 25/02/2023.

¹⁴ A estrutura da Sinfonia 9 (1824) de Beethoven, por exemplo, já apresentava tal organização.

¹⁵ Zychowicz (2000) também sublinha a relação entre o Terceiro e Quarto movimentos, afirmando que há forte conexão entre eles, estrutural e expressivamente, tanto na antecipação de tonalidades (como o Mi Maior presente na Coda do III movimento e que finaliza o IV movimento), quanto na narrativa da obra com fortes alusões e citações à *Canção-Finale* (ZYCHOWICZ, 2000, p.18). Para Caznok (2021), o III movimento prepara o ouvinte para o encontro com a voz no IV movimento.

A conexão entre esse segundo par de movimentos lento é reafirmada por Day (2019), salientando o caminho tonal do terceiro movimento, que começa em Sol maior e atinge Mi maior, assim como a Sinfonia como um todo. Desta forma, esse movimento lento antecipa o *Finale* e também se conecta profundamente à estrutura da obra completa, que percorre a mesma trajetória tonal, iniciando em Sol maior e terminando em Mi maior (DAY, 2019).

Mahler, ao limitar-se escrever sua sinfonia em "dimensões normais", além dessas conexões entre movimentos e tonalidades, buscava que a obra tivesse uma unidade orgânica e uma coesão temática. Sendo assim, as consequências estruturais em pequena, média e grande escala parecem contribuir para esse objetivo. Observa-se a seguir o desenho final dos quatro movimentos:

- I. *Bedächtig. Nicht eilen* (Prudente, cauteloso. Não apressar)
- II. *In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast* (Em um movimento sossegado. Sem pressa)
- III. *Ruhevoll* (Calmo)
- IV. *Sehr behaglich - "Wir geniessen die himmlischen Freuden". Sopran-Solo nach Worten aus "Des Knaben Wunderhorn"* (Muito confortável e cômodo - "Nós desfrutamos os prazeres celestiais", Soprano Solo baseado na palavras do "*Des Knaben Wunderhorn*")

Ao olharmos para os quatro movimentos, considerando-os dentro da grande estrutura da sinfonia, enxergamos os dois pares destacados por Brown (2003) conforme apresentado anteriormente, trazendo a inversão do *Scherzo*, o qual, tradicionalmente, ocuparia a posição de terceiro movimento, para o segundo movimento, como afirmamos anteriormente também. Embora observemos dois movimentos mais ágeis seguidos de dois movimentos mais lentos, como pontua Brown (2003), podemos notar, pelos seus títulos, que não se trata de uma obra com andamentos extremamente ágeis e rápidos; a própria temática e serenidade buscada pelo compositor de maneira geral para a obra, além das citadas conexões entre suas partes, faz com que sejam criados movimentos mais calmos, sem pressa, tanto no sentido literal, quanto no expressivo.

Uma outra relação apontada por Mahler à Bauer-Lechner, no que diz respeito à grande estrutura da sinfonia, consiste no fato de aproximarem-se os movimentos centrais, por compartilharem o princípio da variação. O terceiro movimento, com seu conjunto de variações

duplas, foi apontado por Mahler como "as primeiras [variações] que ele realmente escreveu", assim como, o segundo, o *Scherzo*, dá a impressão de desenvolver-se a partir da repetição de uma única ideia variada, que atravessa todo o movimento. Esse, então, é ao mesmo tempo um *Scherzo* e um movimento de variação como confirma Mahler à Bauer-Lechner, no contexto da *première* da obra: "Será que eles descobrirão, eu me pergunto, que o terceiro movimento consiste em variações — e o segundo também?" (KILLIAN, 1984, apud ZYCHOWICZ, 2000, p.18).

Dessa maneira, dois novos pares podem ser notados na grande estrutura da obra, isto é, tanto os movimentos centrais e suas variações em um deles, quanto o primeiro e quarto que compartilham diversos elementos, como o "*Schellenkappe*" (o elemento dos "sinos") por exemplo, como vimos anteriormente, dando assim um caráter cíclico à obra. Essas observações, ao invés de determinar e definir uma leitura rígida da obra, tem como objetivo mostrar o intenso grau de coesão e de unidade obtidos pelo compositor na Quarta Sinfonia.

Ao olharmos para o primeiro movimento da Sinfonia, vemos o tratamento marcadamente "clássico" dado por Mahler: não apenas ele se organiza em uma forma-sonata, mas também apresenta detalhes como uma maior regularidade de duração das frases, figuras arpejadas, escalas ascendentes e descendentes e padrões rítmicos motores. A Exposição começa com uma pequena introdução com o "elemento dos sinos" ("*Schellenkappe*"), que retornará tanto neste movimento dando *motto* e marcando algumas seções do discurso, quanto no quarto e último movimento como interlúdio, entre as estrofes do texto.

O primeiro grupo temático começa no compasso 4, na região da tônica (Sol maior), e é marcado por uma sintaxe modular, permitindo que os diversos elementos que a compõem sejam retrabalhados e reutilizados posteriormente no desenvolvimento e na recapitulação. Nesse sentido, como observa Caznok (2021), nessa primeira área temática, podemos notar a nova proposição de escuta de Mahler, em que a hierarquia tradicional dos grandes temas é destruída, misturando-se os elementos que estão em destaque e/ou em um plano de fundo, formando uma aparente continuidade feita de descontinuidades, na qual todo detalhe acaba sendo extremamente importante. O segundo grupo temático, na região da dominante (Ré maior), é atingido no compasso 38 e como aponta também Caznok (2021), todo fluir de ideias e excesso de informações do primeiro grupo temático, assim como toda energia acumulada, chegam ao seu

destino, iniciando uma seção mais estável e mais uniforme, ainda que apresente diversos elementos polifônicos (CAZNOK, 2021). Para encerrar a Exposição, Mahler apresenta uma breve reprise da exposição condensada (compasso 72), que encerra a sessão na tônica.

Como aponta Brown (2003), um dos aspectos mais marcadamente clássico deste movimento se encontra na sua estrutura tonal, que percorre tonalidades e regiões muitas vezes encontradas no repertório do século XVIII: "a exposição está na tônica e na dominante, o desenvolvimento enfatiza a submediante e a subdominante, e a recapitulação permanece na tônica" (BROWN, 2003, p.617). O mesmo autor afirma, no entanto, que embora o classicismo de Mahler transpareça neste movimento, ninguém se confunde ao saber que se trata de uma sinfonia do romantismo tardio: o vocabulário de acordes é inconfundivelmente de Mahler e do seu tempo (BROWN, 2003, p.617). Para Zychowicz (2000), essa sugestão do estilo clássico, sem tentar imitá-lo ou mimetizar todos os seus aspectos, parece ter possibilitado que Mahler "capturasse o passado em seu presente, criando um 'mundo como um tempo-presente eterno', ideia presente em seus primeiros planos para este movimento" (ZYCHOWICZ, 2000, p.55).

As texturas polifônicas e contrapontísticas que aparecem no Desenvolvimento (compasso 102) e na Reexposição (compasso 239) parecem anunciar o virtuosismo da escrita do compositor neste quesito, que culminará na Oitava Sinfonia. Um elemento chama atenção neste sentido: em meio a uma textura polifônica e fragmentada, no fim do Desenvolvimento, Mahler introduz uma chamada de trompete, "*der kleine Appell*" ou um "pequeno chamado de ordem", como o próprio compositor o chamava, uma das únicas imagens extra-musicais trazidas por ele à sua amiga e confidente Bauer-Lechner: "quando a confusão e aglomeração das tropas, que começaram em fileiras ordenadas, se torna muito grande, uma ordem do capitão os chama imediatamente para a antiga formação sob sua bandeira" (KILLIAN, 1984, apud ZYCHOWICZ, 2000, p.32). Essa fanfarra (compassos 224-234), que parece anunciar ou convocar o fim da seção de Desenvolvimento, imediatamente lembra o ouvinte daquela que abre a Quinta Sinfonia do compositor, fazendo com que este elemento estabeleça uma conexão entre as duas obras, ainda que realizem funções diferentes.

O quadro, a seguir, ilustra a forma sonata do I movimento, trazendo os compassos em que se iniciam as seções e as tonalidades principais, além de localizar alguns elementos destacados:

Quadro 1: Mahler, Sinfonia 4, I movimento.

SEÇÃO	Compasso	Tonalidade
EXPOSIÇÃO		
Introdução " <i>Schellenkappe</i> "	01	Si menor
Grupo temático A	04	Sol maior
Grupo temático B	38	Ré maior
Reprise Exposição (condensada)		
" <i>Schellenkappe</i> "	72	Si menor
Grupo temático A (variado)	77	Sol maior
Codeta	91	Sol maior
DESENVOLVIMENTO		
" <i>Schellenkappe</i> "	102	Si menor
" <i>Schellenkappe</i> "	155	Mi bemol menor e Lá bemol menor
" <i>Schellenkappe</i> "	185	Si bemol menor
" <i>Der kleine Appell</i> "	224	(modulatório)
REEXPOSIÇÃO		
Grupo temático A	239	Sol maior
Grupo temático B	263	Sol maior
" <i>Schellenkappe</i> "	298	Mi menor
Codeta'	323	Sol maior
Coda	340	Sol maior

O segundo movimento contraria a expectativa clássica, como vimos, e traz um *Scherzo* ao invés de um movimento lento. Também sabemos que se trata ao mesmo tempo de um

movimento de variação, o qual compositor o descreve, imagetivamente, mais uma vez à Bauer-Lechner, desta forma:

"The thousand little fragments of the picture are frequently subject to such a kaleidoscopic rearrangement that it's impossible to recognize it again. It's as if we saw a rainbow suddenly disintegrate into a thousand million dancing, ever-changing droplets, and its entire arc waver and dissolve. This is particularly true of the variations in the Andante" (KILLIAN, 1984, apud ZYCHOWICZ, 2000, p.32).

Do ponto de vista formal, teríamos duas seções que se alternam, um A (*Scherzo*) e um B (ou Trio), como podemos ver no quadro 2, a seguir:

Quadro 2: Mahler, Sinfonia 4, II movimento.

SEÇÃO	Compasso	Tonalidade
SCHERZO		
Introdução	01	Dó menor
	07	Dó menor
	34	Dó maior
	46	Dó menor
Coda (introdução)	64	
TRIO 1		
	69	Fá maior
Coda (introdução)	109	
SCHERZO		
	110	Dó menor
	145	Dó maior
	157	Dó menor
	185	Dó maior

TRIO 2		
	203	Fá maior
	254	Ré maior
Coda (introdução)	275	
SCHERZO		
	281	Ré maior
	314	Dó maior
Coda	329	

Brown(2003) destaca que as quatro primeiras sinfonias de Mahler tem um *Scherzo* ou um movimento-*Ländler*, mas que o II movimento da Quarta Sinfonia acrescenta uma "mistura de estilos camerístico e concertante" (BROWN, 2003, p.617). Segundo este autor, o elemento concertante se nota principalmente na escrita para a trompa solo, que atinge proporções ainda maiores na Quinta, e o violino solo, afinado em *scordatura*, um tom acima do normal (Sol-Ré-Lá-Mi). Este último acaba por sofrer uma certa distorção no timbre, saindo da homogeneidade do naipe, adquirindo uma sonoridade que traz algo de "violino de rua ou cigano" (CAZNOK, 2021). Muitos outros recursos e cores especiais na orquestração compõem esse movimento, que certamente serão objeto de atenção nesse estudo.

O terceiro movimento é um conjunto de variações duplas, que de maneira geral aceleram até final, momento em que o tempo gradualmente se relaxa. Novamente, Brown (2003) destaca a distribuição e inserção dos timbres na orquestração quase como um gesto estrutural e aponta para uma série de alusões e citações que, assim como atestam outros autores e estudiosos, sublinham o conteúdo da sinfonia: "No início, Floros ouve o 'motivo do sino' de *Parsifal* de Wagner no contrabaixo e para esse ouvinte, a orquestração ressoa o início do canônico quarteto de *Fidelio*, de Beethoven, '*Mir ist wunderbar*', assim como o recitativo (...) '*Seid fruchtbar alle*' da *Criação*, de Haydn, todas obras que Mahler dirigiu" (BROWN, 2003, p.623). À parte da verdadeira intenção em citar ou criar uma nova camada de significados na conexão com estas obras, sabemos que Mahler costuma estabelecer relações intertextuais/musicais entre os movimentos,

além de fazer o mesmo em relação a outras obras de sua autoria; a alusão ao *Scherzo*, nos compassos 222-262, é um exemplo desse tipo de procedimento.

Uma conexão com sua Segunda Sinfonia merece destaque quando o compositor cita o motivo da "eternidade" (*Ewigkeit*) em sua Quarta Sinfonia. Mahler havia adaptado esse motivo da música de Wagner utilizada para acompanhar as palavras de Brünnhild no final de *Siegfried*: "*Ewig war ich, ewig bin ich*". Segundo Zychowicz (2000), "o contorno [do motivo] e a [sua] referência textual contribuem para um sentido de ascensão e realização, adequado ao significado que ele desejava transmitir no *Finale* da Segunda Sinfonia, ao tentar retratar a vida futura". (ZYCHOWICZ, 2000, p.26).

No terceiro movimento da Quarta Sinfonia, o motivo *Ewigkeit* aparece, logo no início, nas violas e fagotes (compassos 45-47) e os compassos 66-67, relembram a ideia (nos violinos). A próxima aparição dessa ideia ocorre nos compassos 299-301 nas violas e trompas, e a mais marcante das aparições está na *Coda* do movimento, após a explosão em Mi maior (compasso 315) que antecipa o *Finale*, no tom em que a obra termina, já que Mahler incorpora o motivo no compasso 326, trazendo-o nos violinos, em oitavas.

A seção da *Coda*, ajuda a conectar o III movimento à *Canção-Finale*, uma vez que Mahler retorna à tonalidade inicial do movimento, Sol maior, considerando que o compositor não resolve na tônica, mas sim, some num *decrescendo* (*morendo*) sobre a dominante (Ré). "Sem resolução no terceiro movimento, o acorde atinge Sol maior somente na abertura da *Canção-Finale*, e assim estreita a conexão do motivo *Ewigkeit* no movimento anterior com o assunto da vida celestial encontrado no último" (ZYCHOWICZ, 2000, p.27). As figuras 4-8 ilustram essas aparições do motivo, em Wagner (4), na Segunda Sinfonia de Mahler (5), na Quarta Sinfonia de Mahler (6-8):

Figura 4: Richard Wagner, Siegfried, Ato 3

Figura 4 shows a musical score for Richard Wagner's Siegfried, Act 3. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "E - wig - war ich E - wig - bin - ich". The piano accompaniment includes a prominent triplet in the right hand and a triplet in the left hand.

Figura 5: Mahler, Sinfonia 2, 5º movimento, compassos 421-428

Figura 5 shows a musical score for Mahler's Symphony 2, 5th movement, measures 421-428. It features a bass line with a triplet in the right hand and a triplet in the left hand.

Figura 6: Mahler, Sinfonia 4, 3º movimento, compassos 45-47 (violas)

Figura 6 shows a musical score for Mahler's Symphony 4, 3rd movement, measures 45-47 (violas). It features a bass line with a triplet in the right hand and a triplet in the left hand.

Figura 7: Mahler, Sinfonia 4, 3º movimento, compassos 299-301 (violas)

Figura 7 shows a musical score for Mahler's Symphony 4, 3rd movement, measures 299-301 (violas). It features a bass line with a triplet in the right hand and a triplet in the left hand.

Figura 8: Mahler, Sinfonia 4, 3º movimento, compassos 326-332 (violinos I)

Figura 8 shows a musical score for Mahler's Symphony 4, 3rd movement, measures 326-332 (violinos I). It features a treble line with a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The score is labeled "vns. col 8va".

O quadro a seguir, enfim, resume a estrutura do terceiro movimento:

Quadro 3: Mahler, Sinfonia 4, III movimento

SEÇÃO	Compasso	Tonalidade
TEMA I	01	Sol maior
TEMA II	62	Mi menor
TEMA I (variado)	107	Sol maior
TEMA II (variado)	179	Sol menor
TEMA I (variado)	222	Sol maior
CODA		
	315	Mi maior
Motivo <i>Ewigkeit</i>	326	Mi maior
	338	Sol maior (termina em Ré)

O quarto e último movimento, "*Das himmlische Leben*", como vimos, conecta a obra como um todo, dado que é o ponto de partida para a composição da obra, assim como sua conclusão. Além das conexões temáticas presentes neste *Finale* e em outros movimentos da sinfonia, a presença da soprano e do texto retirado da coletânea "*Das knaben Wunderhorn*" servem como ponto culminante na estrutura da obra. Vimos, também, que este movimento estabelece fortes conexões com a Terceira Sinfonia, uma vez que foi pensado e planejado para que ela se encerrasse durante um período. É fato que, mesmo após ter desistido deste plano e utilizado a canção como movimento germinal de sua Quarta Sinfonia, Mahler deixou várias citações e elementos de "*Das himmlische Leben*" que aparecem na Terceira, especialmente em "*Es sungen drei Engel*".

Do ponto de vista formal, o movimento se organiza estroficamente, com uma pequena introdução; as estrofes são separadas por um interlúdio, o elemento "*Schellenkappe*", que retorna

nesse movimento e, como vimos, estabelece uma unidade cíclica para a peça. As únicas estrofes que não estão separadas por um interlúdio são a terceira e a quarta. Uma pequena Coda (poslúdio) encerra o movimento, como vemos no quadro a seguir:

Quadro 4: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento

SEÇÃO	Compasso	Tonalidade
Introdução	01	Sol maior
Estrofe I	12	Sol maior
Interlúdio (<i>Schellenkappe</i>)	40	Si menor/Sol maior
Estrofe II	57	Mi menor
Interlúdio (<i>Schellenkappe</i>)	76	Si menor/Sol maior
Estrofe III e IV	80	Sol maior
Interlúdio		
(<i>Schellenkappe</i>)	115	Si menor/Sol maior
(Introdução)	122	Mi maior
Estrofe V	142	Mi maior
Coda (poslúdio)	174	Mi maior

O texto desempenha, como vemos, papel estruturante para o movimento, além de estabelecer conexões com a música, seja na escrita para a voz, seja na orquestração e figuras musicais que dialogam com ele. Para exemplificar alguns desses recursos, trazemos a seguir o texto¹⁶, com alguns comentários pontuais acerca dessas interações, conforme organizado no quadro 5, a seguir:

¹⁶ Disponível em <http://repertoriosinfonico.blogspot.com/2011/04/gustav-mahler-sinfonia-no-4-em-sol.html>. Acesso em 27/06/2022.

Quadro 5: Texto do Quarto Movimento "Das himmlische Leben" da Quarta Sinfonia (1899-1900) de G. Mahler.

DAS HIMMLISCHES LEBEN	A VIDA NO PARAÍSO (Tradução)
<p>Wir genießen die himmlischen Freuden, D'rum tun wir das Irdische meiden. Kein weltlich' Getümmel Hört man nicht in Himmel! Lebt alles in sanftester Ruh'! Wir führen ein englisches Leben! Sind dennoch ganz lustig daneben! Wir tanze und springen, Wir hüpfen und singen! Sankt Peter im Himmel sieht zu!</p> <p>Johannes das Lämmlein auslasset, Der Metzger Herodes drauf passet! Wir führen ein geduldig's, unschuldig's, Ein liebliches Lämmlein zu Tod! Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten Ohn' einig's Bedenken und Achten; Der Wein kost kein Heller Im himmlischen Keller; Die Englein, die backen das Brot.</p> <p>Gut' Kräuter von allerhand Arten, Die wachen im himmlischen Garten! Gut' Spargel, Fisolen Und was wir nur wollen! Ganze Schüsseln voll sind uns bereit! Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben! Die Gärtner, die alles erlauben! Willst Rehbock, willst Hasen Auf offener Straßen Sie laufen herbei!</p> <p>Sollt ein Fasttag etwa kommen, alle Fische gleich mit Freude angeschwommen! Dort läuft schon Sankt Peter Mit Netz und mit Köder Zum himmlischen Weiher hinein. Sankt Martha die Köchin muss sein!</p> <p>Kein Musik ist ja nicht auf Erden,</p>	<p>Nos divertimos com os deleites do Paraíso, então evitamos os terrestres. Nenhum clamor mundano É ouvido no Paraíso Tudo vive na mais gentil/calma paz! Levamos uma vida angelical! Mas somos completamente alegres! Dançamos e saltamos, Saltitamos e cantamos! São Pedro no Paraíso observa!</p> <p>João deixa o pequeno cordeiro livre, O açougueiro Herodes o vigia! Conduzimos inocente, docilmente, Doce pequeno cordeiro à sua morte! São Lucas o boi abate Sem sequer um pensamento ou cuidado; O vinho custa nem um centavo Na adega do Paraíso; Os anjos, eles que assam o pão.</p> <p>Finas ervas de variados tipos, Crescem no Jardim do Paraíso! Requintados aspargos, feijões E qualquer coisa que queiramos! Pratos inteiros são para nós preparados! Boas maçãs, boas peras e boas uvas, Os jardineiros, nos permitem tê-las todas! Quer carne de veado ou de lebre Nas largas alamedas Eles correm livres!</p> <p>Se o dia de jejum se aproxima, Todos os peixes vêm alegremente nadando! Correndo vem São Pedro Com sua rede e suas iscas Dentro da lagoa divina. Santa Marta deve ser a cozinheira!</p> <p>Não há música na Terra</p>

<p>Die uns'rer verglichen kann werden. Elf-tausend Jung-frauen Zu tanze sich trauen, Sankt Ursula selbst dazu lacht! Cäcilia mit ihren Verwandten Sind treffliche Hof-musikanten! Die englischen Stimmen Ermuntern die Sinnen, Dass alles für Freuden erwacht.</p>	<p>Que possa ser comparada com a nossa. Onze mil virgens Se lançam à dança! Até Santa Úrsula ri! Cecília e seus parentes São excelentes músicos de corte! As angelicais vozes Deleitam os sentidos, Para que todos acordem para a alegria.</p>
--	--

O texto traz a visão da vida celestial ou Paraíso, da perspectiva de uma criança, que retrata toda a abundância e fartura que lá existe. Essa abundância e profusão contemplam tanto os prazeres carniais, como o livre acesso a todas as comidas e bebidas, além dos prazeres espirituais, como a música. Segundo Caznok (2021), Mahler indica que a voz soprano aproxime-se da voz infantil, e vemos uma escrita mais silábica, sem melismas ou grandes proezas operísticas. (CAZNOK, 2021). A maneira com que Mahler ilustra musicalmente o movimento, colabora com o conteúdo do texto e chama a atenção, por conta de primorosas escrita e orquestração, ainda que simples e sem atrapalhar o caráter geral. Traremos, a seguir, alguns exemplos desses recursos.

O primeiro exemplo mostra o tratamento de Mahler na escrita para a voz, que faz com que a escrita valorize e ilustre o conteúdo do texto; trechos do texto como "*sanftester Ruh*" (algo como "descanso suave", ou uma "paz calma e suave") e "*singen*" ("cantar" ou "cantamos", no contexto) são sublinhados com notas mais longas, que reforçam o conteúdo e expressão pretendidos para elas pelo compositor, como vemos nas figuras 9a e 9b:

Figura 9a: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 20-24

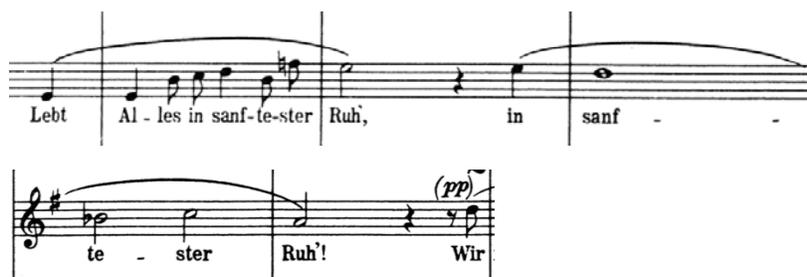
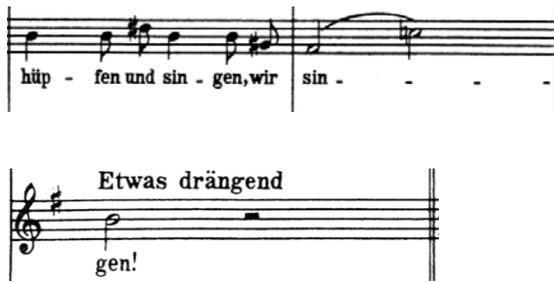


Figura 9b: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 32-34



Outro exemplo aparece nos compassos 151-153 junto a "*Sanct Ursula selbst dazu lacht!*" ("Até mesmo Santa Úrsula ri"). Nesse, um vocalise que sobe e desce, ilustra e colore as palavras como vemos na figura 10. É importante ressaltar que, do ponto de vista programático, pode-se estabelecer uma conexão com o III movimento, que de acordo com o programa relatado a Bruno Walter retrataria também o sorriso de Santa Úrsula.

Figura 10: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 151-154



A parte orquestral também participa ativamente dessa ilustração das maravilhas celestiais, presentes no texto. Nela, podemos notar uma série de elementos que, como vimos, já foram ouvidos em movimentos anteriores, além de um controle e manuseio virtuosísticos do ponto de vista composicional desses materiais. A concisão e utilização de uma sintaxe modular prossegue e culmina nesse movimento, o que ressignifica alguns elementos e os combina de maneira a pintar a paisagem e o humor desejados por Mahler.

Um outro pequeno exemplo de ilustração que trazemos aqui acompanha o trecho da segunda estrofe que menciona os "cordeirinhos" (*Lämmlein*) e os "bois" (*Ochsen*), que se entregam fácil e calmamente para o seu abate. A cena, além de possuir certa comicidade, é ilustrada primeiro pelo oboé (fig.11a), ao se mencionar os pequenos cordeiros e, depois, pelos contrabaixos, trompas e clarone ao se referir aos bois (fig.11b)¹⁷. Além do recurso evidente da mudança de registro, observamos aqui uma escolha específica dos timbres e combinações para essas imagens. Um outro detalhe, a *apoggiatura*, que acompanha a figura tocada por todos esses instrumentos, tem caráter estrutural e aparece muitas vezes nesse e em outros movimentos, quase como uma marca de júbilo e expressão dessa vida celestial.

Figura 11a: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 60-62



Figura 11b: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 66-70



Finalmente, destacamos um último elemento que, embora seja menos literal do que os anteriores, é recorrente nos finais das estrofes e traz uma outra sonoridade ao movimento geral da seção. Trata-se de algo anacrônico, que remonta a uma sonoridade sacra e cheia de paralelismos dos séculos XI e XII, sendo este o elemento que fecha as seções/estrofes quase como um tipo de colagem (CAZNOK, 2021). A sua harmonia tem caráter modal e cada uma das três vezes (c.36, c.72 e c.106) que aparece está orquestrado de uma maneira. É curioso que, embora não apareça no final do movimento encerrando o bloco musical como nas outras estrofes, a voz, ao cantar a última frase "*dass Alles für Freuden erwacht*", executa um contorno semelhante, retomando e relembrando de alguma forma a ideia. A fim de ilustrar esse elemento,

¹⁷ A figura aparece também nos oboés em "*Es sungen drei Engel*", no compasso 40 (ZYCHOWICZ, 2000, p.43).

apresentamos na figura 12, a seguir, a parte das cordas e voz dos compassos 72-75 (a segunda vez que ele aparece na obra, fechando a segunda estrofe):

Figura 12: Mahler, Sinfonia 4, IV movimento, compassos 72-75

The image shows a musical score for Mahler's Symphony No. 4, IV movement, measures 72-75. The score is written for voice and strings. The vocal line is at the top, with lyrics: "die Englein, die backen das Brot. Wieder zurückhaltend". The string parts are below, with dynamics marked as *pp* and instructions like "Dämpfer ab". The score is in 4/4 time and features a melodic line in the voice and strings, with a steady accompaniment in the strings.

Como vimos, a instrumentação e a orquestração são partes determinantes e participam de maneira estrutural da peça. Retomando um pouco mais, percebemos que elas são parte inerente da matéria musical para Mahler e estão, muitas vezes, presentes em esboços iniciais e estágios embrionários da composição. Assim, no último tópico deste capítulo, olharemos para este tema e sua constituição geral na Quarta Sinfonia, além de destacar características que posteriormente serão comparadas na versão reduzida.

1.2.5 Orquestração

Seguindo o mesmo caminho dos apontamentos estruturais, trazemos, neste tópico, um panorama geral da instrumentação utilizada, além de características da orquestração, que serão melhor detalhadas posteriormente. Os pontos destacados sobre o assunto, e sublinhados por Brown (2003), Floros (1993), La Grange (1983) e Zychowicz (2000), certamente retornarão no Capítulo 3, quando comparados à versão reelaborada da peça.

Como apontado anteriormente, a Quarta Sinfonia é a menor das sinfonias em relação à duração e ao efetivo orquestral utilizado. Excluindo trombones e tuba, as vozes graves dos metais, e optando por uma percussão mais reduzida, com instrumentos cuja maior marca seja timbrística e não de potência sonora, Mahler "criou a impressão de uma orquestra do século XVIII, ainda que, com madeiras a 3, quatro trompas, três trompetes e harpa, a orquestra seja dificilmente o tipo de conjunto encontrado em Haydn ou Mozart" (ZYCHOWICZ, 2000, p.14).

Se, nas Sinfonias 2 e 3, o compositor vinha expandindo seu conceito sinfônico, com um aumento tanto na duração e tamanho dos movimentos (além da quantidade deles), quanto da própria orquestra (especialmente nos sopros e na percussão), na Quarta Sinfonia ele realiza o movimento oposto. Com seus quatro movimentos, ela dura, em média, 50 minutos, do começo ao fim, enquanto apenas o primeiro movimento da Terceira Sinfonia dura por volta de 35 minutos.

Dessa forma, se compararmos a orquestração dessas duas obras, gestadas em períodos próximos e que possuem tantas relações, como vimos, podemos notar a diferença entre elas, no que tangencia a dimensão da orquestra:

Quadro 6: Instrumentação das sinfonias 3 e 4 de Mahler

	<i>Sinfonia 3</i>	<i>Sinfonia 4</i>
<i>Madeiras</i>	4 flautas 4 oboés 5 clarinetes 4 fagotes	4 flautas 3 oboés 3 clarinetes 3 fagotes
<i>Metais</i>	8 trompas 4 trompetes 4 trombones Tuba Trompa off-stage	4 trompas 3 trompetes
<i>Percussão</i>	tímpanos(dois instrumentistas) gran cassa caixa-clara pratos pandeireta tam-tam triângulo 2 glockenspiels	tímpanos gran-cassa pratos tam-tam triângulo glockenspiel

	<i>caixa-clara off-stage</i>	<i>sinos</i>
<i>Outros</i>	<i>cordas 2 harpas contralto solista coro feminino coro de meninos</i>	<i>cordas harpa soprano solista</i>

Fonte: KWON, 2016, p.04.

Como podemos observar, a instrumentação da Quarta Sinfonia prevê o uso de 4 flautas (a terceira e a quarta alternando com piccolos), 3 oboés (terceiro alterna com o corne inglês), 3 clarinetes em A, Bb e C (com o segundo alternando com clarinete em Eb, o clarinete *piccolo* ou requinta, e o terceiro com clarone), 3 fagotes (terceiro alternando com contra-fagote), 4 trompas (em F), 3 trompetes (F e Bb), percussão, harpa, cordas e soprano solista.

Assim, não apenas a instrumentação é reduzida em relação às suas sinfonias anteriores, mas a orquestração também acaba por apresentar uma mudança de estilo, apresentando novos meios de expressão em relação às formas expandidas e grandes gestos orquestrais de suas obras pregressas. Uma maior sutileza nas partes individuais, acompanhada de uma escrita que antecipa a sonoridade de música de câmara de suas obras mais tardias, além de incluir trechos concertantes, são algumas dessas novidades.

Como consequência, Mahler comentou que "a inadequação dos músicos [na première] era ainda mais perceptível pela sutileza das partes instrumentais" (BAUER-LECHNER. 1984, *apud* ZYCHOWICZ, 2000, p.15), o que pode nos sugerir que não só o público ficou surpreso com a nova obra do compositor, como também os músicos .

Compreendemos, então, que a Quarta requer, como afirma Zychowicz, uma maneira de tocar mais íntima, como um conjunto menor (*ensemble-like*), para as mudanças de sonoridades que ocorrem na obra (ZYCHOWICZ, 2000, p.15).

Algumas dessas características gerais podem ser aqui enumeradas, como: a escrita mais polifônica e transparente na cordas; o vasto uso do naipe das madeiras, muitas vezes de maneira concertante; a preferência por timbres mais puros, em oposição a grandes somas timbrísticas (embora encontremos as mais ricas combinações nesse quesito, fruto do extenso conhecimento

que o regente Mahler tinha da orquestra sinfônica); o menor uso dos metais, com a já mencionada ausência dos graves dessa família; e uso mais moderado da percussão.

Além disso, linhas individuais, com o uso de apenas um músico por parte, também aparecem, antecipando uma característica mais camerística e solística que viria a repetir-se em suas obras posteriores. O uso do violino solo em *scordatura*, no segundo movimento, é um grande exemplo disso e o *Scherzo* também está repleto dessas sonoridades, com coloridos distintos.

Brown aponta que a ausência de trombones e tubas torna a Quarta mais brilhante do que as sinfonias anteriores. Também avalia que o colorido orquestral e a textura lembram mais uma de suas canções, na qual a voz e os sopros têm um papel mais protagonista, se não puramente solista ou concertante. Segundo ele, esse "novo som é mais notado nos momentos de clímax, onde as sonoridades agudas não são contrabalançadas por um peso nos registro médio e grave". O pesquisador ainda destaca que "o domínio das madeiras e trompas e as imitações como-pássaros, emprestam um caráter pastoral que perpassa alguns momentos" (BROWN, 2003, p.616).

A presença de muitas passagens em *p*, *pp* e até *ppp*, também reforçam essa busca por leveza, em oposição à opulência da orquestra romântica, e vêm de encontro à definição de Mahler sobre a sinfonia: "uma excursão de sonho aos campos celestiais do Paraíso" (BAKER, 2015, p.12).

É importante ressaltar, aqui, a quantidade de informações e indicações que Mahler deixa a cada linha instrumental na partitura. Como regente, seu extenso e profundo conhecimento da orquestra e de cada instrumento faz com que inúmeros detalhes apareçam na partitura, sempre com muito domínio técnico e expressivo, além de um refinamento notável.

Dessa forma, é fundamental lembrarmos que o timbre era, para Mahler, constituinte da matéria musical, de modo que instrumentação, orquestração e estrutura andam muito próximos no seu processo composicional. Quando nos depararmos com a versão reduzida, analisando e comparando trechos da sinfonia e as suas soluções ou interpretações para a nova formação, levaremos em conta todo esse arcabouço de informações, tentando entender essa reelaboração

musical em toda a sua complexidade, sobretudo por tratar-se da obra de uma personalidade como Mahler.

CAPÍTULO 2: Reelaboração Musical e Redução - A Quarta Sinfonia de Mahler por Klaus Simon

Para abordarmos o trabalho do regente e pianista Klaus Simon com o arranjo para formação reduzida da Quarta Sinfonia de Gustav Mahler, traçaremos uma breve contextualização histórica de tal prática, dentro da categoria da reelaboração musical (que envolve processos como orquestração, transcrição, redução, arranjo, adaptação e paráfrase) e do universo da música de concerto, especialmente nos séculos XIX e XX, passando pela *Verein für musikalische Privataufführungen* ("Sociedade para apresentações musicais privadas"), destacada por Simon ao comentar seu arranjo. Além disso, teceremos algumas reflexões sobre essas práticas, considerando suas características, seu caráter funcional e/ou criativo, e sua relevância nos dias atuais.

Tentaremos, na sequência, diferenciar e qualificar os termos dentro da reelaboração musical (redução, transcrição e arranjo), como propõe Pereira (2011), localizando o objeto de pesquisa dentro das categorias propostas. Em seguida, abordaremos os parâmetros que deverão ser analisados no Capítulo 3, na comparação entre as versões (original e reduzida), de acordo também com o trabalho de Pereira (2011) e o de Santos (2015). Por fim, uma apresentação da redução em questão e de seu autor encerra este capítulo.

2.1 Reelaborações Musicais - Um breve histórico

A prática da reelaboração musical é secular e, como vemos em Pereira (2011), "[a transposição] de obras de um meio instrumental para outro diferente já era comum no período da renascença, onde a música instrumental com frequência consistia em transcrições da música vocal. Até o final do séc. XVIII observa-se que a relação com a prática de reelaborar através de arranjos, transcrições, etc., acontecia naturalmente como um tipo de especificidade da música" (PEREIRA, 2011, p.03).

Podemos observar, ainda, como traz Santos (2015) que, até o final do séc. XVIII, a música era uma prática totalmente sujeita a limitações extra-musicais, em relação à ocorrência e

à função, "impostas sobretudo pela Igreja, pela corte e pela academia científica" (SANTOS, 2015, p.75).

Assim, por não serem, a música e a própria obra de arte, consideradas objetos autônomos e cristalizados, podemos inferir que as práticas de reelaboração musical, até esse período, ocorriam de maneira mais fluída e natural, sendo muito frequentes no universo musical, ao longo desse grande período. Dessa maneira, não carregavam qualquer demérito ou , diferenciação para com o seu "original"¹⁸, uma vez que a música, como descrito, estava ligada a outras atividades sociais e ocupava, até então, uma posição muito mais funcional.

Por outro lado, a partir do final do século XVIII, começa a ocorrer uma mudança nos paradigmas, e se solidifica o conceito de obra musical, como até hoje o entendemos. Conforme vemos em Santos (2015), quatro forças tomam lugar na sociedade e fazem surgir uma nova compreensão da música, como prática independente e autônoma, cujas preocupações se tornariam predominantemente musicais. Segundo Lydia Goehr (1960) essas forças seriam:

1) a articulação dos conceitos de Belas Artes e de autonomia da obra de arte, do meio para o fim do século XVIII e a subsequente inclusão da música sob esses conceitos; 2) a emancipação do som musical, da poesia e dos textos religiosos, e a subsequente ascensão da música absoluta ou puramente instrumental; 3) a específica e altamente complexa ação combinada entre as ideias iluministas, românticas e idealistas especialmente na teoria estética francesa e alemã; e 4) a emergência de um novo tipo de mercado para as obras musicais transformaram crenças, valores, regras e padrões de comportamento e apresentação, que passaram a ser associados ao conceito de obra musical, regulando as atividades musicais (GOEHR, 1989, apud SANTOS, 2015, p76).

A transformação provocada por tais fatores, associada à ideia de que a composição produzia objetos musicais autônomos, fez com que crenças, valores, regras e padrões de comportamento e apresentação se alterassem, sendo conduzidos pela nova ideia de obra musical:

¹⁸ Para maiores informações sobre estas práticas recomenda-se a leitura dos trabalhos de Vieira (2011) e Santos (2015).

A obra musical se tornou um produto que existia independentemente e para além de sua performance, ou seja, um objeto eternamente existente em sua forma grafada. Além disso, devido à sua natureza transcendental, a obra podia ser repetida inúmeras vezes, baseada sempre numa mesma partitura (com indicações que se tornaram gradativamente mais detalhadas), sem se tornar desatualizada. O conceito de obra, que passou então a regular as atividades musicais, se estendeu a composições que não compartilhavam da mesma natureza. Portanto, músicas compostas antes de 1800 passaram a ser tratadas anacronicamente sob o conceito de obra musical, ou seja, como se tivessem sido escritas sob as mesmas condições de produção de obras românticas (SANTOS, 2015, p.27).

Como nos mostra Santos (2015), a partir disso, as atividades musicais também sofreram mudanças, como, por exemplo, "na construção de salas de concerto, que trouxeram a música de um plano secundário para o foco da apreciação, na nova concepção de ensaio, necessário para uma performance adequada da obra, na criação das primeiras notas de programa, no surgimento de editoras e nas novas leis de *copyright* e políticas antiplágio" (SANTOS, 2015, p.77).

Poderíamos acrescentar, aqui, as mudanças na notação musical, que se tornou cada vez mais detalhada e específica. Tais partituras minuciosamente especificadas passaram a ser necessárias quando: se tornou comum que as obras viajassem sem os seus compositores; uma mesma composição era tocada em repetidas performances; os estilos composicionais se tornavam mais pessoais; e, finalmente, quando músicos, sem contato pessoal com os compositores, necessitavam de meios inteligíveis e precisos para acessar suas músicas (GOEHR 1989, apud SANTOS, 2015, p.79).

A autonomia cada vez maior da obra musical é acompanhada, no início do séc. XIX, pela crescente ideia de que sua essência e significado devem ser acessados diretamente através de sua notação, da própria obra, sem que elementos extra-musicais influenciem na sua composição, execução, recepção ou crítica. Assim, a ideia de fidelidade à obra (*Werktreue*) ganha cada vez mais força nessa época e essa condição de “obra-prima” avança pelos séculos XIX e XX como algo “inviolável”, “perfeito”, que leva o intérprete a buscar uma execução “autêntica”, “correta”, dentro do momento sonoro transitório que seria a performance, em relação à essencialização eterna correspondente à obra em si.

Todas essas mudanças fazem, naturalmente, com que as práticas de reelaboração musical comecem a se desgastar nesse período, e sejam consideradas quase uma violação deste objeto

"sagrado" que é a obra musical. Essa atividade, entretanto, atravessa o séc. XIX e Szendy aponta três aspectos funcionais do arranjo, que podem ser observados nessa época: 1) função clarificadora ou corretora, ou seja, como adaptação do material musical original (que eventualmente demandava uma considerável reorganização), especialmente em produções operísticas que ocorriam fora do local onde haviam sido compostas; 2) função de preservação, no sentido de garantir a integridade da obra, uma vez que adaptações eram necessárias, mas quando mal realizadas, poderiam comprometer a compreensão da obra original; e 3) função social ou pública, em que o piano era utilizado como instrumento para difusão e comunicação das obras, por questões práticas, já que uma redução pianística circulava mais facilmente do que uma obra original para orquestra ou para formação camerística (SZENDY, 2008, apud SANTOS, 2015, p.29).

O próprio Mahler, como vimos, se enquadra em diversos pontos acima descritos: de um lado, enquanto compositor e regente, mantinha uma relação quase sagrada com a obra, e, entre outras características apontadas no Capítulo 1, buscava sempre o maior grau de precisão na notação, carregando-a de informações destinadas aos intérpretes (músicos e regentes), de modo que seu perfeccionismo buscava sempre uma fidelidade à música (sua ou de outro compositor), quase idealizada.

Por outro lado, como já citamos também, Mahler frequentemente trabalhava com a reelaboração musical e destacamos aqui três atividades principais. A primeira, aparece na prática que o compositor tinha de usar um material anteriormente escrito em uma nova obra, como no caso dos mencionados *Wunderhornlieder*; por vezes reorquestrando-os e criando, assim, intertextualidades dentro de sua própria obra.

A segunda emerge no próprio processo composicional de Mahler, que partia, como vimos, de esboços mais simples e descontínuos, para estágios mais contínuos e lineares - representados em até quatro oitavas (*Particell*), com algumas indicações de instrumentação - , até o rascunho da partitura geral e a versão passada a limpo (*Fair Copy*), na qual a orquestração finalmente aparecia em sua totalidade, embora não raramente ainda ocorressem mudanças. Desse modo, vemos como a orquestração, embora fosse parte da matéria musical do compositor e,

muitas vezes, indissociável de seu conteúdo, era também um estágio no plano geral de uma obra, quando os primeiros estágios eram reelaborados em uma versão mais próxima da final.

A terceira atividade que aparece ligada à reelaboração musical são as reorganizações e reorquestrações de obras anteriores. Nelas, o compositor era intimamente ligado às produções operísticas, nas quais adaptações e reorganizações eram comuns, e é sabido que Mahler, diversas vezes, lançou mão desses recursos, seja revisando um *libretto*, adicionando ou removendo cenas de uma produção, criando ou usando música para interlúdios e/ou trilha em mudanças de palco, etc.

O propósito dessas mudanças era tornar o espetáculo teatralmente mais efetivo para o público, levando em consideração também as condições que o lugar dispunha para determinada produção (PICKETT, 2007, p.181). Podemos dizer que, de maneira similar, no campo da música de concerto, o compositor também buscou, a seu modo, tornar o discurso mais efetivo, lançando mão de diversas reorquestrações de obras, prática comum entre os regentes da época, principalmente por influência de Wagner.

Tal prática encontra muitos "ecos" na história da música e exemplos em Bach, Handel, Mozart, Liszt, entre outros. Outro bom exemplo são os já citados "retoques" de Mahler para as Sinfonias de Schumann ou suas revisões do ciclo das nove sinfonias de Ludwig van Beethoven. Segundo Santos (2015): "Mahler justificava suas intervenções com o argumento de que Beethoven, estando mergulhado em sua completa surdez durante o último terço de sua atividade composicional, não havia acompanhado os avanços instrumentais (acústicos e técnicos) e, por isso, suas obras deveriam ser readequadas à nova realidade" (SANTOS, 2015. p.35).

Vemos, nesse caso, que havia uma preocupação, desde as mudanças propostas por Wagner para as obras de Beethoven (PICKETT, 2007, p.182) , de consertar "defeitos de instrumentação" e, em Mahler, essas são definidas, sobretudo, por questões de dinâmica e equilíbrio instrumental. Assim, tais mudanças de dinâmica e instrumentação são frequentemente encontradas nas partituras que Mahler utilizava para reger, sempre em função de obter um melhor equilíbrio sonoro e são conhecidas, em seu conjunto, pelo termo *Retuschen* (retoques); quando não se obtia o resultado pela alteração das dinâmicas, essas se estendiam à instrumentação (PICKETT, 2007, p.183).

Ao contrário do que possa parecer, essas mudanças (*Retuschen*), no pensamento de Mahler, não contrariaram a ideia de fidelidade à obra e às ideias, mas sim, fizeram com que as ideias originais de um compositor pudessem ser melhor apreciadas, como vemos em uma resposta dada após as críticas sofridas por suas mudanças na Nona Sinfonia de Beethoven, na qual Mahler afirmou:

"(...) que não excedeu as recomendações de Wagner, que ele estava meramente tornando claras as intenções de Beethoven, que tinham sido comprometidas pelos instrumentos primitivos de sua época, pela sua crescente perda de audição, e que tinham se tornado menos transparentes pelo aumento do número de instrumentistas de cordas empregados nas grandes salas naquele período" (PICKETT, 2007, p.183).

Tal tipo de pensamento encontra ressonância em outros compositores da época e é possível entender mais sobre como eles encaravam esse aparente paradoxo fidelidade/adaptação. Nas palavras de Busoni (1866-1924), após sofrer críticas por suas alterações no *Prélude, Chorale et Fugue* de César Franck (1822-1890):

"Você [o crítico] parte de falsas premissas ao pensar que minha intenção é 'modernizar' as obras. Ao contrário, ao limpá-las da poeira da tradição, eu tento restaurá-las a sua juventude, para apresentá-las como elas soaram para as pessoas no primeiro momento em que elas pularam da cabeça e da pena do compositor". (PICKETT, 2007, p.182)

Vemos, portanto, que, na virada dos séculos XIX e XX, há diversas práticas de reelaboração musical que, de certa forma, entram em conflito com as ideias de fidelidade à obra, embora seus autores as defendessem em um sentido oposto às críticas, paradoxal em sua essência.

Segundo Pereira (2011) poderíamos sintetizar o panorama de como essas práticas de reelaboração musical chegaram ao sec. XX a partir de diversos fatores que afetaram e influenciaram sua utilização, como "as questões de direitos autorais, que havia tornado ilegal adaptar e arranjar trabalhos musicais considerados propriedade de um detentor de direitos autorais, sem prévia permissão; a inflação provocada pelo excesso da prática de arranjos e transcrições ao longo do séc. XIX levando a uma saturação dessa especificidade; a reprodução e difusão tecnológica largamente desenvolvida; e ainda, o interesse por execuções autênticas com a música do passado" (PEREIRA, 2011, p.18).

A autora aponta que, por outro lado, "no decorrer do século XX, a música de câmara tornou-se um foco importante, propiciando novas formações instrumentais, gerando uma busca por repertório, motivando compositores a escreverem novas peças, e também abrindo caminho para transcrições e arranjos" (IBID, p.18). Um grande exemplo dessa prática, no início do séc. XX, foi a *Verein für musikalische Privataufführungen* ("Sociedade para apresentações musicais privadas"), liderada por Schoenberg entre 1919 e 1921.

Com o objetivo de "fazer performances cuidadosamente ensaiadas e compreensíveis de composições novas disponíveis a um público de membros genuinamente interessado" (ROSEN, 1996, p.63), a Sociedade contabilizou, entre 1919 e 1921, 353 performances de 154 obras, apresentadas em 117 concertos. Criada e liderada por Arnold Schoenberg em Viena, tinha como propósito, estreitar novas obras sinfônicas e rerepresentar obras sinfônicas do passado recente, para um público especialmente interessado (membros da Sociedade que pagavam de acordo com suas possibilidades), através de reelaborações para piano ou grupos de câmara (SANTOS, 2015, p.39).

A ideia era manter uma média de um concerto por semana (se possível), com obras de "Mahler até o presente" (MOSCO, 1969, p.365), e jovens músicos talentosos eram escolhidos para realizarem essas performances de alto nível, com os devidos ensaios, sob orientação do próprio Schoenberg, ou de um *Vortragmeister* (diretor da performance) escolhido por ele. Esses diretores, alunos do compositor, muitas vezes trabalhavam, também, nos arranjos que seriam tocados e fazem parte desta lista Alban Berg, Anton Webern, Benno Sachs, Rudolf Kolisch, Erwin Stein e Eduard Steuermann. Além de obras de Schoenberg, a Sociedade apresentou obras de Bartók, Berg, Busoni, Debussy, Korngold, Mahler, Ravel, Reger, Satie, Strauss, Stravinsky, Webern, entre muitos outros.

Destacamos aqui uma obra produzida pela Sociedade: a versão para ensemble de Erwin Stein (1885-1958) para a Quarta Sinfonia de Mahler. Klaus Simon, autor da redução da mesma sinfonia em 2007, objeto principal de investigação deste trabalho, na sua comparação com a versão original, destaca o seu "empreendimento em fazê-lo [o arranjo/redução] ao espírito da *Verein für musikalische Privataufführungen* e a forma como fez arranjos musicais práticos"

(SIMON, 2007¹⁹). Uma breve comparação entre as versões de Stein e Simon será feita posteriormente.

Retornando ao nosso breve apanhado histórico e caminhando pelo séc. XX encontramos em Pereira (2011) um debate, aqui trazido resumidamente, que acontece entre opiniões distintas acerca do arranjo dentro do campo da música de concerto. As opiniões dos dois lados são importantes quando pensamos em tal atividade, assim como todo tipo de reelaboração, nos dias atuais, compreendendo tanto as críticas que ainda carrega, quanto as possibilidades que abre.

De um lado temos Theodor Adorno (1903 - 1969), que na obra *O fetichismo na música e a regressão da audição* apresenta estudos sobre o novo tipo de escuta gerada pela recepção musical através de pelo menos dois fatores: a tecnologia e o arranjo. Para ele, a audição regrediu, permanecendo em um estado infantil gerado pela postura de requerer sempre soluções mais cômodas e exigir a repetição do que já é conhecido (PEREIRA, 2011, p. 4). Assim, a pesquisadora nos mostra que Adorno ataca duramente as práticas de arranjo, compreendendo que o seu objetivo é tornar assimilável a “grande música”, para que as pessoas consigam digerir com mais facilidade os clássicos “arranjados”. Segundo o filósofo:

Depravação e redução à magia, irmãs inimigas coabitam nos “arranjos” que passaram a dominar permanentemente vastos setores da música. A prática dos arranjos estendeu-se e ampliou-se continuamente nas mais diversas dimensões. Primeiramente apodera-se do tempo.(...) Em segundo lugar, a técnica do arranjo se converte no princípio da colorística. Os novos fazedores de música fazem arranjos com toda música de que podem apoderar-se, a não ser que algum intérprete famoso os proíba. Se no campo da música ligeira os arranjadores são os únicos músicos dotados de alguma formação, isto só pode levá-los a se sentirem vocacionados a manipular os bens da cultura com muito maior desenvoltura. Invocam toda espécie de motivos para justificar os arranjos. No caso das grandes obras orquestradas alegam que o arranjo contribui para o barateamento da execução, ou então, afirmam que os compositores têm uma técnica de instrumentação imperfeita.(...) (ADORNO, 1975, apud PEREIRA, 2011, p.04).

¹⁹ Disponível em: www.universaledition.com/gustav-mahler-448/works/4-symphonie-12882. Acesso em: 10/06/2022.

Se, por um lado, temos essa crítica, que pode facilmente enquadrar-se sobre diversos produtos da indústria cultural, como também a uma visão do arranjo sob uma perspectiva funcional (de "facilitamento" ou "simplificação"), encontramos um contraponto na visão de Peter Szendy (1966-).

Como traz Pereira (2011), para Szendy, o arranjador é um músico que escreve sua escuta. Assim, nos propõe perceber um arranjo, uma transcrição, como uma espécie de crítica, não objetiva, descritiva, mas uma forma de escuta crítica do arranjador: “O arranjador é alguém que assina suas próprias escutas de uma obra” (SZENDY, 2001, *apud* PEREIRA, 2011, p.05). Assim, a pesquisadora conclui que:

"podemos perceber a experiência de uma reelaboração musical, independente das funções que ela possa vir a ter, sendo vista como a expansão de uma experiência da música através da transformação do original. A possibilidade de se ter uma escuta dupla, diversificada entre a obra original e a obra reelaborada, nos faz perceber a multiplicidade da realidade musical. A escuta de uma reelaboração nos mostra o quanto uma obra pode ser flexível, expandida através de uma orquestração, ou condensada por uma redução para piano, por exemplo"(PEREIRA, 2011, p.06).

Essa segunda visão, apresenta uma abordagem muito mais criativa para um material musical, tomando a reelaboração quase como uma continuação da obra, que expande a escuta através da transposição ou transcrição para outros meios e trata um arranjo como uma interpretação pessoal.

Chegamos, então, aos dias atuais, finalmente, com um ressurgimento e redescoberta desses arranjos, sobretudo as reduções, sem que o prévio debate tenha chegado a quaisquer conclusões. O contexto de crise financeira e cultural das últimas décadas, com todas as dificuldades existentes para se manter uma instituição como uma orquestra sinfônica, provocou um crescente número de *ensembles* e conjuntos menores que atuam na cena musical.

Dessa forma, tanto uma nova safra de arranjos/reduções surgiu, contexto em que se insere Klaus Simon, como muitos foram redescobertos e trazidos novamente aos palcos. A pandemia de COVID-19, sobretudo, trouxe a necessidade, para todas as instituições, de trabalhar com formações reduzidas (por um período), o que fez com que esse repertório ganhasse muita visibilidade e importância, constando nas programações das principais instituições musicais do

mundo. Podemos acrescentar aqui, ainda, que, do ponto de vista didático, tais versões são atualmente extremamente valorizadas e constantemente programadas, por permitirem o contato do estudante com importantes repertórios, praticamente impraticáveis em escolas, conservatórios e universidades, em suas versões originais.

O grau entre funcionalidade e criatividade, presente em tais reelaborações musicais, varia de acordo com o tipo de processo, como veremos a seguir. É importante, nesse próximo passo, determinar em qual ou quais categorias de reelaboração musical podemos colocar a versão de Simon da Quarta Sinfonia de Mahler, assim como quais parâmetros devemos seguir em sua posterior análise comparativa com a versão original.

2.2 Conceitos e parâmetros para análise

O presente tópico pretende abordar conceitualmente o trabalho de Klaus Simon com a Quarta Sinfonia de Mahler. Afinal, do que se trata tal reelaboração? Um arranjo, uma transcrição ou uma redução? Para responder essas perguntas utilizaremos a base de diferenciação encontrada nos trabalhos de Pereira (2011) e Santos (2015), que procuram, ainda que com limites nem sempre definidos ou definíveis, como eles próprios apontam, categorizar tais tipos de reelaboração musical e suas diferenças.

Após essa breve contextualização, procuraremos apontar parâmetros metodológicos para a análise comparativa das versões, tendo como base o trabalho de Pereira (2011) e contando com apontamentos presentes em Piston (1955) e Adler (2002), levando em consideração a análise, os trechos e os elementos destacados no primeiro capítulo, segundo as perspectivas de Floros, La Grange, Stephan e Zychowicz.

Ao buscarmos na página da Universal Music o trabalho de Klaus Simon, encontramos dois termos para tal: em alemão, ele é nomeado como "*Bearbeitung*" (reelaboração ou versão) e, em inglês, "*Arrangement*" (arranjo). Seguindo o mesmo raciocínio, seu autor aparece como "*Bearbeiter*" (reelaborador ou autor da versão/editor) ou "*Arranger*" (arranjador). Em português, as buscas resultam em respostas variadas, como os termos *versão*, *arranjo* e *redução*. Mais do que buscar uma categoria fixa para tal reelaboração, o nosso objetivo aqui é compreender o objeto a ser analisado, assim como suas características.

Como o termo *arranjo/arrangement* é o mais frequentemente encontrado, procuramos buscar, nos trabalhos de Pereira (2011) e Santos (2015), apoiados pelos dicionários musicais especializados, a definição para tal termo. A enciclopédia *Larousse de la musique*, por exemplo, o define como:

(...) transcrição de uma obra musical para um ou vários instrumentos diferentes daqueles para os quais ela tem sido inicialmente escrita. A adaptação de uma obra sinfônica para uma orquestra de câmara é um arranjo, da mesma forma que uma transcrição de um solo de clarineta para um violino, é outro tipo de arranjo. As reduções para piano de obras sinfônicas ou de óperas são igualmente arranjos. (LAROUSSE, 1971, apud PEREIRA, 2011, p. 11)

Podemos observar, como afirma Santos (2015), que tal definição, embora utilize termos específicos para cada tipo de reelaboração, os agrupa dentro de uma mesma categoria. Assim, uma redução de uma obra sinfônica para um *ensemble*, como no caso de Simon, e uma redução para piano de uma ária de ópera, por exemplo, com o objetivo funcional de preparar os cantores, estariam na mesma categoria do *arranjo*.

O mesmo verbete, *Arrangement*, do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 1980, traz uma definição bem mais ampla do termo e, como analisa Santos (2015), Malcolm Boyd relaciona sua definição com a própria prática composicional, a mudança de meio instrumental e também com adaptações funcionais (SANTOS, 2015, p.46):

(...) aplica-se a toda música do ocidente de Hucbald a Hindemith, desde que cada composição envolve a reorganização dos componentes melódicos e harmônicos básicos e constantes, onde estes podem ser entendidos como pertencentes à série harmônica ou escala cromática. Num sentido mais estrito, mas ainda amplamente compreendido, o termo arranjo pode ser utilizado por toda peça de música baseada sobre, ou na incorporação de um material pré-existente. Assim, a forma variação, o contrafactum, a missa-paradis, o cantus firmus, implicam em certa dose de arranjo. Num sentido comumente utilizado entre os músicos, entretanto, a palavra pode ser compreendida como sendo a transferência de uma composição de um meio a outro, ou como uma elaboração (ou simplificação) de uma peça com ou sem mudança de meio instrumental.(BOYD, 1980, apud SANTOS, 2015, p.46).

Podemos ver, como traz Pereira (2011), que "em diversas definições pesquisadas o termo arranjo acaba compreendendo outros, como: adaptação, transcrição, orquestração, versão, redução, entre outros, tornando-se assim, sinônimo do que estamos considerando como

reelaboração ou reescritura musical" (PEREIRA, 2011, p.11). Dessa forma, percebemos que, ao longo da história e, mesmo corriqueiramente, o termo é utilizado em diversos contextos e engloba uma série de significados.

Flávia Pereira, entretanto, busca em seu trabalho "As Práticas de Reelaboração Musical", traçar as especificidades de cada tipo de reelaboração e, embora seja impossível delimitá-las totalmente, como afirma a pesquisadora, procura defini-los por meio da determinação dos aspectos transformados do material musical original.

Assim, a partir de leituras, reflexões e abordagens históricas e estéticas sobre as práticas, além da observação e análise de obras reelaboradas pertencentes ao repertório erudito, a pesquisadora propõe o seguinte:

Quadro 7: Tipos de reelaboração musical

Transcrição:

- Deve ocorrer mudança de meio.
- Deve ser fiel ao original, preservando ao máximo os aspectos estruturais como melodia, ritmo, harmonia, forma.
- Em geral, irá explorar os aspectos ferramentais.
- A mudança de meio irá refletir em outros aspectos, como timbre, sonoridade e articulação, por exemplo.
- O instrumento deve adaptar-se à obra e não o contrário, a obra adequar-se ao instrumento.

Orquestração:

- Busca fidelidade ao original.
- São específicas quanto ao meio instrumental [orquestra].
- O timbre é a principal ferramenta de manipulação.
- A textura e a sonoridade também são aspectos fundamentais, pois favorecem o aparecimento de novos desenhos criando novas arquiteturas sonoras.
- O aspecto altura, no sentido de registro, ou tessitura, também se torna importante ferramenta de manipulação na ampliação da extensão sonora que a orquestra permite.

Redução:

- A redução pode ser uma redução de orquestra sinfônica para orquestra de câmara, por exemplo, ou pode ser uma redução mais específica quanto ao meio, no caso, as reduções para piano, que podem ser: redução para piano e redução com piano.
- Busca fidelidade ao original.
- Acabam adquirindo maior unidade sonora em virtude da condensação de timbres ou instrumentos.
- Não necessariamente deverá ocorrer mudança de meio.

Arranjo:

- Não é necessário que haja mudança de meio.
- Não busca a fidelidade ao original e sim, maior manipulação do material pré-estabelecido.
- Os aspectos, formal e harmônico, são em geral, os mais afetados.
- O arranjo pode sugerir uma parte nova criada pelo arranjador que funciona como uma espécie de improviso, ou de solo. Em geral, essas passagens são escritas, mas tem um efeito de improviso.

- Também é comum o arranjador criar introduções, pontes ou conclusões, pois isso está relacionado à mudança na forma e também a fazer modulações em determinados trechos, abrindo, dessa forma, maiores possibilidades de manipulação.
- É comum ter mudança de gênero.

Adaptação:

- Há dois tipos de adaptação musical: com mudança de linguagem e sem mudança:
- com mudança de linguagens subentende-se que as transformações são maiores;
- sem mudança de linguagens, se assemelham à categoria de arranjo. O que difere é que as alterações pelas quais as obras passam, seja nos aspectos estruturais e/ou ferramentais, podem ser pequenas alterações.
- Não buscam fidelidade ao original, embora esta fidelidade possa acontecer em virtude de poucas alterações nos aspectos estruturais.- Algum aspecto estrutural deve ser afetado.
- Não necessariamente deve ocorrer mudança de meio, ou seja, uma obra pode ser adaptada para o mesmo meio instrumental.
- Em geral, são sempre adequadas em relação a algo específico como, por exemplo, o contexto, o instrumental, ou um público-alvo.

Paráfrase:

- Não buscam fidelidade.
- Em geral, ocorre mudança de meio.
- Avança os limites do que estamos considerando como práticas de reelaboração.
- Tomam um elemento como ponto de partida e daí criam uma nova obra.
- A reescritura busca ser uma nova obra, busca originalidade, enquanto que a reelaboração não, embora busque autenticidade, a reelaboração não busca originalidade.

Organização do autor, com base em Pereira (2011, p.227-229).

Entraremos, em breve, na discussão sobre os aspectos estruturais e ferramentais, trazidos nessas categorias pela autora, porém, antes, é importante olharmos para o trabalho de Simon à luz de tais definições.

Como o próprio autor define, seu arranjo feito aos moldes da *Verein für musikalische Privataufführungen*, pretende manter o "som inequívoco de Mahler" (SIMON,2007²⁰). Assim podemos compreender que o reelaborador pretende manter um alto grau de fidelidade em relação ao original. Além do termo amplo de *arranjo*, como vemos acima, os termos *adaptação* (sem

²⁰ Disponível em: www.universaledition.com/gustav-mahler-448/works/4-symphonie-12882. Acesso em: 10/06/2022.

mudanças de linguagens) e *transcrição* parecem ser também possibilidades para referir-se ao trabalho em questão.

Esse último, a *transcrição*, aparece quando temos, por exemplo, a presença do piano e do harmonium na versão de Simon, conseqüentemente provocando alteração de meio instrumental. Obviamente, por se tratar de uma evidente redução do efetivo instrumental, podemos encaixar o trabalho de Simon principalmente dentro da categoria da *redução* (assim como as partes do piano e harmonium podem ser encaradas como reduções de outras partes da orquestra).

Nos aprofundando sobre o termo, a redução, como o próprio nome já diz, designa especificamente um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para outro menor, ou para um único instrumento. Segundo a pesquisa de Pereira (2011), o termo é encontrado em poucas obras de referência com autonomia e, geralmente, aparece dentro de outros, como transcrição ou arranjo. Dentre as definições encontradas, *O Dictionnaire Science de La Musique: Thechniques forms and instruments* define *Réduction* como:

Um trabalho de escrita musical que consiste em colocar sobre uma ou duas pautas somente, várias partes vocais ou instrumentais reunidas numa partitura (ex. redução para canto e piano). A redução pode vir com o intuito de facilitar o estudo de certas obras ou de permitir a execução sem acompanhamento da orquestra (HONNEGER, 1976, p. 867).

Como vemos, a definição prioriza ou considera principalmente a redução para piano, e seu caráter funcional, facilitando o estudo de uma partitura orquestral, voltará a aparecer um pouco mais a frente, nas sugestões de Piston (1955) e Adler (2002), que destacam tal recurso para melhor visualização dos conglomerados harmônicos e a distribuição das vozes nesles.

No dicionário Grove de Música, o termo aparece especificamente como “Redução para piano”:

Expressão usada para o arranjo (em geral para piano) de música escrita originalmente para orquestra, ou outros conjuntos. Uma forma específica muito utilizada é a da “partitura para canto e piano”, em que o acompanhamento instrumental para uma ou mais vozes é reduzido para execução ao piano. Reduções também podem ser feitas para outros instrumentos, ou grupos de instrumentos, por exemplo, uma obra orquestral reduzida para um grupo camerístico. (SADIE, 1994, p.770)

Nessa última definição, podemos visualizar o caso de Simon, como "obra orquestral reduzida para um grupo camerístico". Desse modo podemos observar, nas definições, como a redução parece sempre substituir a versão original, mantendo estreita relação com a mesma, como se fosse originada a partir dessa.

Pereira, mais uma vez, afirma nesse sentido que, das práticas de reelaboração abordadas, a redução talvez seja a que apresenta maior grau de praticidade ou funcionalidade. Sendo assim, a pesquisadora conclui que a redução é uma prática de reelaboração, que busca o desafio de ser o mais fiel possível à partitura original. Para isso, ela demanda conhecimentos técnicos do instrumento ou dos instrumentos com os quais se irá trabalhar, de modo que a obra seja executável, tanto do ponto de vista técnico quanto interpretativo (PEREIRA, 2011, p.125).

Diante disso, Pereira (2011) e Santos (2015) ressaltam o trabalho complexo envolvido na realização de uma *redução*. A pesquisadora atenta para o fato de que, esse processo, "ao mesmo tempo em que reduz para uma quantidade menor o número de instrumentos, timbre, ou até mesmo de determinados elementos musicais, amplia consideravelmente a complexidade tanto no momento da confecção da redução, quanto aumenta a complexidade de execução técnica, pois passagens antes realizadas por vários ficarão destinadas a um único instrumento. Dessa forma, observa-se que as reduções constituem uma prática complexa e que demanda de conhecimentos instrumentais técnicos específicos para os quais se está reduzindo" (PEREIRA, 2011. p. 125). Santos vai ao encontro dessas afirmações, considerando que um bom reelaborador é aquele que demonstra ter um conhecimento adequado tanto do meio instrumental para o qual está escrevendo, quanto da obra que está adaptando para esse meio (SANTOS, 2015, p.12).

À luz desses comentários, observando a *redução* de Klaus Simon, podemos notar que há um aumento na dificuldade técnica, causado pelo processo, embora o arranjador opte por manter boa parte das passagens originais e de sua instrumentação, principalmente em trechos de *solí*.

De qualquer maneira, a exposição quase solística dos músicos, acompanhada do intenso grau de informação que Mahler já exige, quase a todo compasso, acaba por tornar essa versão um grande desafio ao *ensemble* que a interpreta. O piano e o harmonium, por exemplo, que, grosso modo, recebem e executam as partes de outros instrumentos, respondem por essa condensação de informações apontada pelos pesquisadores.

Uma última característica das reduções trazida por Flávia Pereira, diz respeito às reduções para piano, "que assumem dentro do âmbito da música popular um papel de esboço ou esqueleto de um arranjo, por exemplo, uma espécie de guia, um processo que parece ser feito antes da partitura original". Segundo o autor Carlos Almada, essa "é uma das maneiras preferidas dos compositores, arranjadores e orquestradores para preparar seus trabalhos" (ALMADA, 2000, *apud* PEREIRA, 2011, p.126).

Nesse sentido, ampliando o horizonte da música popular trazido pelos autores, vemos que muitos compositores utilizam métodos similares ao compor, planejando seu trabalho em etapas, entre elas uma redução ao piano ou instrumento semelhante, e, como vimos anteriormente, esse é também o caso de Mahler.

Para prosseguirmos, assim, com o estudo da redução da Quarta Sinfonia, na versão de Simon, é importante retomarmos agora o que Pereira (2011) define como aspectos estruturais e ferramentais, categorias que consideram parâmetros da composição musical que podem ser alterados, ou não, em uma reelaboração musical. Vale dizer que, posteriormente, usaremos tais parâmetros como base metodológica para a comparação entre as versões. Nas palavras da pesquisadora :

- **aspectos estruturais** (estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal): aqueles que se tirados, acrescentados ou modificados numa reelaboração acabam provocando uma transformação mais imediata, apresentando diferenças mais claras, em relação ao original. Estes aspectos respondem pelo maior ou menor grau de fidelidade nas reelaborações, pois quanto mais estes aspectos vêm modificados, mais a reelaboração se distancia do original. Assim, as reelaborações que possuírem um maior grau de fidelidade terão em geral, as estruturas melódica, harmônica, rítmica e formal, preservadas, enquanto as obras que têm os aspectos estruturais manipulados terão um menor grau de fidelidade em relação ao original.

- **aspectos ferramentais** (meio instrumental, altura, Timbre, Textura, Sonoridade²¹, articulação, acento, dinâmica), aqueles que ao passarem

²¹ Para aprofundar a análise de cada aspecto de cada prática separadamente, veja o Capítulo 2 - *A observação das práticas de reelaboração musical* de sua tese.

por modificações, embora estas possam provocar mudanças, as obras reelaboradas podem ainda manter-se próximas ao original. Por mais que se manipule um aspecto ferramental a obra ainda poderá guardar fidelidade em relação ao original se os aspectos estruturais estiverem preservados (PEREIRA, 2011, p.46).

Podemos imaginar, então, que, se tratando de uma *redução*, a reelaboração de Simon procurará manter a maior relação possível entre a adaptação e o original e, sendo assim, os aspectos estruturais provavelmente serão mantidos.

Dessa forma, a análise comparativa deve debruçar-se sobre os aspectos ferramentais e os procedimentos técnicos escolhidos para solucionar cada trecho analisado. Tal análise será sustentada por todo o conhecimento idiomático do compositor e da obra em questão, apresentados no Capítulo 1 deste trabalho. Tais características serão confrontadas com a análise acima descrita e observaremos como se dá esse *arranjo/transcrição/redução*, que visa a manter o "som inequívoco de Mahler".

A redução de trechos ou acordes pontuais para uma partitura de piano, método sugerido em Piston (1955) e Adler (2002), também auxiliará nosso estudo comparativo, procurando facilitar, principalmente, a visualização de grandes acordes, sua configuração quanto às alturas e instrumentação e sua reconfiguração na versão reduzida. Dessa maneira, esse processo de redução desvela mais uma camada, ajudando a destilar a informação e compreender o processo de reelaboração dessa reescritura.

2.3 Klaus Simon e a redução da Quarta Sinfonia de Mahler

O regente, pianista e arranjador Klaus Simon nasceu em *Überlingen am Bodensee* no ano de 1968. É fundador e diretor artístico da Holst-Sinfonietta e do Opera Factory Freiburg, grupos que se dedicam especialmente à música dos séculos XX e XXI, com foco no período do modernismo clássico (1900 a 1950), na música minimalista, e em compositores britânicos e americanos desses mesmos séculos. Realizou, como regente e pianista, muitas gravações de compositores como Schoenberg, Berg, Korngold, Pfitzner, Schulhoff, Martinů, Szymanowski,

Lutoslawski, Ligeti, Britten, Adams, Schwantner, Reich, Vivier, HK Gruber, Eggert em diversas transmissões e discos, assim como por diversos selos.

Desde 2007, Simon trabalha como arranjador para a Universal Edition/Vienna, Schott Music/Mainz e outras editoras na Europa. Seus arranjos/reelaborações musicais das Sinfonias 1, 3, 4, 5, 6, 7 e 9 de Mahler, além de todas as *Wunderhornlieder*, juntamente com obras de outros compositores como as *Orchesterlieder* op. 8 de Schoenberg, As Cinco Canções op. 5 e as *Klarinettenstücken* op. 5 de Alban Berg, são frequentemente tocados pelo mundo todo.

A Holst-Sinfonietta, para a qual adaptou diversas dessas obras, inclusive a Quarta Sinfonia de Mahler, foco de nossa investigação, foi fundada em 1996 e é composta por experientes instrumentistas do sul da Alemanha. Desde o início, escolheu um caminho que não corresponde nem ao de uma orquestra de câmara tradicional nem ao de um *ensemble* de música nova, mas algo entre ambos. Sendo assim, a utilização de instrumentos de sopro e cordas solo, de instrumentos de teclado e de percussão como formação principal, foi uma decisão consciente para a prática e sonoridade do conjunto²².

Foi com esse grupo que Simon estreou, em 13/05/2007, a sua versão da Quarta Sinfonia. Sobre o trabalho com essa obra, o regente afirma:

This chamber orchestra version is my endeavour to make it in the spirit of Schönberg's Verein für musikalische Privataufführungen, the way it made practical musical arrangements, retaining Mahler's unmistakable orchestral sound as much as possible. It is my hope that this version will enable even small ensembles to perform this symphony, the one closest to chamber music of all in Mahler's oeuvre. (SIMON, 2007²³)

Podemos depreender, dessa afirmação de Simon, duas informações preciosas: a primeira, já mencionada anteriormente, mostra a inspiração do arranjador "ao espírito da *Verein für musikalische Privataufführungen*" de Schoenberg e a intenção de ser mais fiel ao "som inequívoco" de Mahler e, por extensão, dessa obra como um todo. Já a segunda, aponta para a característica camerística da própria sinfonia original, trazida aqui como "a mais próxima à música de câmara em toda obra de Mahler". Assim, se compararmos a versão original com o arranjo reduzido de Simon, obtemos a seguinte tabela:

²² Disponível em <http://holst-sinfonietta.de/en/ensemble/portrait.html>. Acesso em 15/06/22.

²³ Informações retiradas da página web do músico. Disponível em: <http://klausssimon.com/> Acesso em: 15/06/2022.

Quadro 8: Instrumentação original e instrumentação da versão reduzida de Simon.

Sinfonia 4 (original)	Sinfonia 4 (versão de câmara) - Klaus Simon
4 flautas (a 3ª e 4ª alternando com piccolos)	1 flauta (alterna com piccolo)
3 oboés (3º alterna com o corne inglês)	1 oboé (alterna com o corne inglês)
3 clarinetes em A, Bb e C (com o 2º alternando com clarinete em Eb e o 3º alternando com clarone)	1 clarinete em Bb e A (alterna com clarone)
3 fagotes (3º alternando com contra-fagote)	1 fagote
4 trompas em F	1 trompa em F
3 trompetes	
Tímpanos	
Glockenspiel, triângulo, pratos, tam-tam, sinos, gran-cassa	Glockenspiel, triângulo, pratos, tam-tam, sinos, gran-cassa
Harpa	
	Harmonium (ou acordeão)
	Piano
Cordas	Cordas (mínimo 1 1 1 1 1, máximo de 6 5 4 3 2)
Soprano solo	Soprano solo

Fonte: KWON, 2016, p. 12.

A partir dessa tabela, algumas observações preliminares das características do conjunto de câmara reduzido são possíveis: vemos um quinteto de cordas (na formação mínima) somado a um quinteto de sopros como formação base da redução; os tímpanos estão ausentes nessa versão, contudo os outros instrumentos da percussão se mantêm (instrumentos que, muitas vezes, possuem características timbrísticas marcantes e de cor, mais do que de potência sonora); e há uma drástica redução dos metais, com a passagem de quatro instrumentistas nas para um e a ausência dos trompetes na redução.

É importante dizer que a transcrição desses, na versão reduzida, será melhor investigada no Capítulo 3, no qual observaremos como essa ausência se transforma na reelaboração, inclusive em momentos de destaque, como, por exemplo, no elemento que Mahler chamava "*der kleine Appell*", visto no Capítulo 1.

A harpa também não aparece na versão de Simon, mas a dupla de piano e harmonium está presente. Esses dois instrumentos de teclado abrem espaço para diversas possibilidades de transcrição de elementos do original para a redução, visto que, de um lado, temos o piano, com sua grande tessitura e facilidade em combinar timbres e, de outro, o harmonium ou acordeão, que possui características semelhantes, mas com maior sustentação das notas. O uso dessa dupla é recorrente em diversos trabalhos similares, como na versão de Schoenberg para o *Prelude à l'après midi d'un Faune*, feita no período da *Verein für Musikalische Privataufführungen*, outra famosa redução.

Kwon (2016) aponta mais algumas características que podemos perceber na redução de Simon, destacando o seu uso nessa versão. Em relação às cordas, por exemplo, na maior parte do tempo a redução segue a versão original de Mahler, mantendo intactas as dinâmicas, articulações, arcadas, assim como todas as instruções em alemão do compositor. Ocasionalmente, para compensar o tamanho reduzido das cordas, Simon adiciona passagens para esses instrumentos, a fim de obter um som mais encorpado ou repor um instrumento ausente.

No que concerne a utilização dos instrumentos de sopro das madeiras, Kwon aponta que a utilização de várias passagens solo na versão original se encaixa muito bem na versão de câmara, com os instrumentos preservando o material de seus *solis*, sempre que possível. Assim como nas cordas, um material adicional é dado às madeiras, como, por exemplo, o que seria destinado aos metais, que não fazem parte da instrumentação reduzida.

O harmonium, com sua característica de sustentação das notas, também assume material dos metais utilizados no original, frequentemente em notas de sustentação para solos nas cordas ou madeiras, ou para adicionar cor com mudanças súbitas de dinâmicas e no uso de articulações como os *sforzando*. O mesmo ocorre com a única trompa presente na redução, que também dá assistência a essas funções, mas, frequentemente, aparece como instrumento solo.

Finalmente, Kwon destaca o uso do piano, que possui uma grande variedade de funções no arranjo. Como substituto natural da harpa, por exemplo, ele assume, com muita efetividade, os trechos destinados a ela no original, além de dar maior enlace e peso ao som do *ensemble*, reforçando, por exemplo, linhas de baixo na mão esquerda ou as funções harmônicas das madeiras na mão direita (KWON, 2016, p.12). Evidentemente, todos esses apontamentos serão aprofundados e exemplificados no Capítulo 3.

Por fim, é interessante compararmos brevemente essa versão de Klaus Simon com uma outra redução da Quarta Sinfonia, feita por Erwin Stein, anteriormente mencionada. Tal comparação nos permite enxergar algumas características e escolhas do trabalho de Simon, que resultam nesse arranjo de 2007. Escrita no âmbito da *Verein für musikalische Privataufführungen* em 1921 por Erwin Stein, um dos pupilos de Schoenberg, essa versão apresenta muitas semelhanças com a mais recente, contudo, algumas escolhas acabam por resultar em diferentes sonoridades, como veremos a seguir²⁴.

Quadro 9: Instrumentação nos arranjos de Stein e Simon

Erwin Stein (1921)	Klaus Simon (2007)
1 flauta (alterna com piccolo)	1 flauta (alterna com piccolo)
1 oboé (alterna com o corne inglês)	1 oboé (alterna com o corne inglês)
1 clarinete em Bb e A (alterna com clarone)	1 clarinete em Bb e A (alterna com clarone)
	1 fagote
	1 trompa em F
Glockenspiel, triângulo, pratos, tam-tam, sinos, gran-cassa	Glockenspiel, triângulo, pratos, tam-tam, sinos, gran-cassa
Harmonium	Harmonium (ou acordeão)
Piano (4 mãos)	Piano
Cordas	Cordas (mínimo 1 1 1 1 1, máximo de 6 5 4 3 2)

²⁴ Apesar de diversas tentativas em obter a partitura da versão de E.Stein para uma comparação mais aprofundada, não foi possível obtê-la e, dessa forma, procurou-se uma comparação mais geral que revela mais características da versão de Simon para sua posterior comparação com o original de Mahler no Capítulo 3.

Soprano solo	Soprano solo
--------------	--------------

Fonte: KWON, 2016, p. 15.

A comparação entre as versões reduzidas de 1921 e 2007 nos mostra que a formação é bastante similar. A alteração mais significativa está no uso do fagote e da trompa na versão de Simon, que são omitidos por Stein, além de que o último opta pelo piano a 4 mãos. Dessa forma, o estudo comparativo entre as duas versões aponta para uma sonoridade mais "orquestral" no trabalho mais recente, segundo encontramos no site da Mahler Foundation:

The woodwind, percussion, and string writing in the two versions are mostly similar. As does Simon, Stein closely followed Mahler's original string writing. He keeps all of the solo woodwind passages in his chamber version. However, his arrangement is focused on the string section rather than the woodwind section. The effect is of a string quintet with other instruments; it gives a greater impression of chamber music than does the more recent Simon version. At the same time it sacrifices some of the orchestral grandeur of Mahler's original. This is more fully maintained in Simon's arrangement (Mahler Foundation, 2019²⁵)

Kwon (2016) traz alguns poucos exemplos que ilustram essa diferença, focados principalmente na ausência da trompa e do fagote. Passagens proeminentes em solo da trompa, como nos compassos 10-12 do primeiro movimento, e na introdução do segundo movimento, são tocados pelo clarinete na versão de Stein e "preservam as alturas, mas não a cor ou efeito originais. Embora a linha melódica do clarinete seja exatamente a mesma do solo da trompa, ela não se encaixa com o som de trompa opulento de Mahler" (KWON, 2016, p.15). A ausência dos fagotes também é sentida na sonoridade geral, pois, além de tocarem alguns *solis* na obra original de Mahler, eles são fundamentais para o suporte harmônico. Segundo Kwon, Stein lida com essa ausência em sua versão, destinando o material dos fagotes para a viola e o contrabaixo e, mais frequentemente, para a mão esquerda do harmonium (KWON, 2016, p.16).

À luz de tais apontamentos, entraremos, a seguir, na comparação mais detalhada entre a versão reduzida de Klaus Simon e a sinfonia original de Mahler.

²⁵ Disponível em: <https://mahlerfoundation.org/mahler/werken/symphony-no-4/versions-and-premieres>. Acesso em: 25/04/2022

CAPÍTULO 3: Comparação entre as versões original e reduzida

O presente capítulo traz a análise comparativa entre a Quarta Sinfonia de Gustav Mahler, de 1899/1900, e a versão reduzida, de 2007, feita pelo pianista e regente alemão, Klaus Simon. Os procedimentos técnicos utilizados para tal reelaboração serão nosso foco nesse momento, uma vez que buscaremos identificar os recursos mais ou menos utilizados e recorrentes nesse processo, além de levantar hipóteses sobre os motivos para escolhas pontuais do arranjador. A partir das informações trazidas nos capítulos anteriores, pretendemos aprofundar, nas próximas sessões, a comparação do uso da instrumentação e orquestração, na transposição do material original para a redução.

Partindo da comparação dos **aspectos ferramentais** (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento, dinâmica) trazidos por Flávia Pereira (PEREIRA, 2011, p.46), foram selecionados trechos dos quatro movimentos da obra original, baseados na prévia análise da estrutura e dos elementos recorrentes e/ou importantes neles contidos. Muitos dos pontos que serão analisados e comparados já foram apontados anteriormente nesse trabalho, como o "motivo dos guizos", o "elemento de sonoridade sacra", o "elemento da eternidade", a "explosão em Mi maior" e o "pequeno chamado de ordem".

A escolha de blocos musicais com texturas distintas, assim como distintas sonoridades, também foi importante para esse momento, a fim de entender diferentes usos da orquestração e de sua consequente redução. Nesse sentido, teremos, por exemplo, momentos de grande sonoridade e uso da orquestra, que contrastam com outros momentos mais camerísticos e de uso mais fragmentado da instrumentação. Essa variedade de texturas abarca não só o tamanho do efetivo instrumental, mas sua característica, como pode ser verificado na diferença entre um trecho de sonoridade mais sustentada, outro mais rítmico e marcado, um mais polifônico, outro mais homofônico.

Assim, o primeiro elemento analisado será o "*Schellenkappe*" que, como visto, funciona como elemento de coesão dentro da obra, aparecendo diversas vezes no 1º movimento, quase como propulsor desse, e retornando no 4º movimento, como interlúdio entre as estrofes. Tanto nesse caso, como nos futuros, não apenas o elemento em questão será analisado isoladamente, mas todo o bloco musical que o cerca, com a extensão do trecho variando de exemplo a exemplo,

procurando manter a unidade sintática do segmento em questão. Dessa forma, veremos esse "motivo dos guizos" e sua adaptação na reelaboração de Simon em diversos contextos e instrumentações, dentro de sua característica mais rítmica, fragmentada e polifônica.

O segundo tópico analisado será o elemento de sonoridade sacra, assim definido por Caznok (2021), presente no 4º movimento. Apresentando uma textura completamente diferente do anterior, traz uma sonoridade sustentada e transparente, cheia de paralelismos quase sempre em *piano* ou *pianíssimo*, com marcante uso dos timbres e equilíbrio com a voz da soprano solista. Abordaremos, aqui, a adaptação na redução dos três momentos em que esse elemento aparece na versão original, assim como a comparação entre as versões.

Na sequência, o terceiro elemento que compararemos será o "*Ewigkeit*", ou o "elemento da eternidade", que aparece em diversos pontos do 3º movimento, estabelecendo a relação de seu conteúdo com outras obras do próprio Mahler e de outros compositores. Mais uma vez, uma textura sustentada, ligada e com grande amplitude de registro, ainda que com sonoridade delicada e transparente, será o foco da análise, e sua cuidadosa reelaboração será investigada.

Com textura também sustentada, mas com maior sonoridade e densidade, o quarto ponto aqui comparado faz parte do 1º movimento, e diz respeito ao segundo grupo temático, ou grupo temático B, dentro da forma-sonata em que esse movimento está organizado. O trecho selecionado em questão está dentro da seção de Reexposição, quando aparece com mais intensidade na região da tônica. Assim, pretendemos analisar a adaptação de um segmento com tais características, e os procedimentos utilizados em sua transposição para um conjunto reduzido.

Da mesma forma, a "explosão em Mi Maior", quinto elemento observado, traz um momento de intensa sonoridade e uso orquestral, localizado no início da coda do 3º movimento, nomeado dessa maneira por antecipar a modulação final da sinfonia (que se inicia em Sol maior, mas termina em Mi maior) e trazer, após um trecho extremamente delicado, uma apoteose em Mi maior (DAY, 2019). As escolhas para redução desse grande gesto orquestral serão aqui analisadas, visto que trata-se de um dos trechos que exige maior variedade de recursos e soluções para se transpor para uma formação instrumental menor.

Por fim, dois trechos de caráter mais polifônico, com grande profusão de elementos e vozes, encerram os últimos tópicos dessa análise: o primeiro, com tratamento mais camerístico, pertence ao Scherzo do 2º movimento, no qual encontramos, além de diversos solos de distintos

instrumentos, a presença de uma linha a mais nas cordas, com o violino em *scordatura*, também mencionado anteriormente. Com um refinamento quase solístico para cada voz, trata-se de um trecho com uma grande quantidade e qualidade de informações, cujo processo de reelaboração para a redução certamente nos interessa.

O segundo trecho, por sua vez, mescla uma intensa polifonia, com uma grande sonoridade e uso maior do efetivo orquestral. Com um papel protagonista do trompete, instrumento ausente na versão reduzida, o "*kleine Appel*" ou o "pequeno chamado de ordem", que aparece no fim da seção de Desenvolvimento do 1º movimento, configura-se como um segmento de curiosidade dentro de nossa análise. Tal interesse deve-se ao fato de que, além de solucionar a ausência desse instrumento, o arranjador deve conseguir trazer todas as vozes e elementos presentes no trecho, muitas vezes com grande sonoridade e brilho orquestral, desafios de redução que serão investigados no sétimo tópico do capítulo.

É importante dizer que a análise dos trechos mencionados pretende trazer um bom apanhado dos recursos utilizados por Klaus Simon em sua redução, apresentando procedimentos recorrentes e escolhas pontuais, para analisar seus motivos e aplicações. Vale lembrar que os trechos observados encontram-se na seção de Anexos (1-7), apresentados na ordem em que são analisados, sempre com as duas versões em sequência.

Longe de esgotar o assunto e todos os procedimentos utilizados para a redução completa da obra, essa análise pretende trazer o que se considera uma boa amostragem desses procedimentos, cobrindo boa parte dos blocos sonoros e tipos de textura presentes na Sinfonia, além de analisar elementos estruturalmente importantes dentro desta. Assim, almejamos, também, apreender e compreender tais procedimentos técnicos, podendo utilizá-los em futuras reelaborações musicais²⁶.

3.1 *Schellenkappe*:

O primeiro elemento a ser comparado entre a obra original de Mahler e a versão reduzida de Simon será o dos guizos ou "*Schellenkappe*", apontado anteriormente nesse trabalho. Como

²⁶ Nos Anexos podem ser encontrados todos os trechos analisados, nas duas versões.

visto, ele aparece tanto no primeiro quanto no quarto movimento, funcionando como elemento de coesão e conferindo um caráter cíclico à obra. A sua função no discurso musical e na forma, entretanto, parece ser plural, operando, no início da peça, como breve introdução, e, em outros momentos, como transição ou demarcador de grandes seções formais (no caso do 1º movimento). Já no 4º movimento, o "*Schellenkappe*" aparece como interlúdio, separando as estrofes do texto.

A análise comparativa a seguir não se limita apenas à comparação do "motivo dos guizos", com suas repetidas colcheias, mas abarca toda a textura e os elementos que dialogam com esse motivo, em segmentos musicais pré-determinados, mantendo, sempre que possível, um bloco musical de coesão sintática e textural. Como podemos observar na obra de Mahler, a cada vez que esse elemento aparece, ocorrem mudanças (na instrumentação, duração, densidade sonora, dinâmica, entre outros pontos), que serão esmiuçadas para podermos entender as escolhas e procedimentos técnicos utilizados por Klaus Simon em sua redução.

Dessa forma, pretendemos analisar diversas texturas e usos da orquestração distintos, enriquecendo a compreensão das escolhas utilizadas na reelaboração da peça. Nota-se que o elemento em questão traz sempre algo em comum como construção textural, com caráter rítmico e de movimento que contrapõem acordes em *staccato* com outros elementos (*legatos*, acentos, *crescendos* e *decrecendos*), formando uma teia ao mesmo tempo concisa e polifônica, objetiva e dispersa, em sua percepção.

É importante, ainda, ressaltar que a ideia motívica dos "*Schellenkappe*" se estende por todo o 1º movimento, como elemento propulsor e *motto*. Sendo assim, os momentos aqui destacados para comparação não esgotam todas as aparições desse elemento que, mesmo indiretas, povoam boa parte da textura do movimento de abertura da Sinfonia. Os 9 trechos comparados serão os seguintes (Anexo 1):

1º Movimento:

- Compassos 1 a 3 (introdução)
- Compassos 72 a 76 (retransição para o grupo temático A)
- Compassos 102 a 109 (início da seção de Desenvolvimento)
- Compassos 155 a 166 (seção modulatória em Eb menor dentro do desenvolvimento)
- Compassos 186 a 191 (aparição do elemento em Bb menor dentro do desenvolvimento)
- Compassos 297 a 301 (transição entre a reexposição e a coda)

4º Movimento:

- Compassos 40 a 56 (interlúdio 1)
- Compassos 76 a 79 (interlúdio 2)
- Compassos 115 a 121 (interlúdio 3)

3.1.1 Primeiro Movimento: Compassos 1 ao 3 (Introdução)

Nesse primeiro pequeno trecho, que funciona como breve introdução para o 1º movimento, temos a primeira aparição do motivo dos guizos.

Rapidamente, podemos notar a primeira escolha de Simon no que diz respeito à transposição da ideia apresentada pelas flautas 1 e 2 para outro meio (instrumento), apresentando esse mesmo elemento no piano. Na versão original de Mahler, as colcheias repetidas com um intervalo de quinta entre as flautas (Si-Fá#), com as *appoggiaturas* muito curtas (*Vorschläge sehr kurz*, segundo a orientação do compositor), abrem a peça juntamente aos guizos, criando um ambiente tímbrístico leve e brilhante, e fornecendo movimento e contexto tonal (que aparenta orbitar a tonalidade de Si menor, embora pouco depois irá encontrar o verdadeiro centro tonal de Sol Maior no compasso 4).

Simon transpõe essas repetidas quintas ornamentadas para o piano, mantendo a dinâmica, altura e articulação, optando por utilizar a flauta presente em seu *ensemble* para a figura que aparece no compasso 2, nas flautas 3 e 4 da versão original. Essa linha da flauta, se junta às colcheias em *staccato* que abrem o movimento com um caráter um pouco mais melódico, embora esteja diretamente associada à primeira ideia. Podemos entender, assim, que foi justamente pelo caráter mais melódico desse segundo elemento tocado pelas flautas, que Simon optou por manter o timbre original marcante nessa figura do compasso 2 - embora utilizando apenas uma flauta, em vez das duas (*zu 2*) da versão de Mahler.

Por outro lado, na primeira ideia, que possui as colcheias repetidas com *appoggiaturas* e cria o *motto* da introdução juntamente aos guizos, os timbres se fundem como um elemento só e, dessa forma, reforçada pela articulação em *staccato*, a transposição dessa figura para o piano funciona muito bem e mantém satisfatoriamente a paisagem timbrística e textural desse início.

A entrada do clarinete em Lá, no segundo compasso, completa a transposição de Simon, mantendo também todas as indicações originais do compositor, embora, mais uma vez, a versão reduzida seja tocada por apenas um instrumentista, enquanto, na original, a indicação é para se tocar a dois (*zu 2*). Essa ideia em semicolcheias ligadas também tem caráter melódico e reforça a tonalidade de Si menor sugerida nesta introdução. Assim, o timbre marcante do clarinete, assim como a região em que o trecho é tocado e a sua dinâmica, são mantidos na versão reduzida. A entrada do tema nas cordas, que conduz à tonalidade de Sol maior no compasso 3, também é preservada sem alterações, embora saibamos que ela pode ser tocada com um número menor de instrumentistas na redução ou até mesmo solo.

É importante notar, por fim, que todas as indicações de dinâmicas, articulação, acentos, *diminuendo*, *ritardando*, *sem ritardando* (*ohne rit.*), além das indicações em alemão de Mahler, são mantidas na transposição para o conjunto de câmara. As alturas também não sofrem nenhuma alteração, de modo que podemos concluir que a sonoridade geral do trecho se mantém, mesmo com a transposição de meio instrumental das flautas para o piano.

3.1.2 Primeiro Movimento: Compassos 72 a 76:

O "*Schellenkappe*" reaparece no primeiro movimento do compasso 72, fazendo a transição do grupo temático B para o grupo temático A. A impressão, em uma primeira escuta, é de haver uma nova introdução ou uma repetição do que se ouviu até então (como um *ritornello*), mas a reaparição variada que se ouve, tanto no motivo dos guizos, quanto no retorno ao primeiro grupo temático, quebra essa expectativa, conduzindo o ouvinte para o posterior encerramento da *Exposição* desse movimento. Entretanto, se nos concentrarmos no elemento dos guizos, podemos reparar que, em vez dos três compassos de sua primeira aparição, dessa vez há uma pequena expansão em sua duração.

Os recursos utilizados por Klaus Simon para reduzir o trecho são semelhantes aos da Introdução: as flautas que conduzem o *motto*, com as colcheias em *staccato*, são transpostas para o piano; os guizos aparecem novamente combinados nesse mesmo *motto*; como no início, o clarinete em Lá entra no compasso 73 (dessa vez também como *solo* no original), tocando sua figura em *legato*, mas em uma região mais aguda do instrumento e sua intervenção de quatro compassos é mantida precisamente como na versão original, preservando as indicações contidas nela; e as cordas presentes no trecho, com o contrabaixo solo no compasso 72 e a entrada do I violino no compasso 76, aparecem exatamente como na partitura de Mahler.

Um pequeno elemento, porém, merece nossa atenção e foco, e se encontra nos compassos 74 e 75. Na versão de Mahler, podemos reparar que as flautas 3 e 4 tocam nesse compasso figuras que dobram e destacam acentos, que, por sua vez, vêm sendo tocados pelas flautas 1 e 2. Dessa forma, associado à articulação com uma ligadura entre as notas, esse pequeno elemento marca e chama a atenção de nossa percepção, em meio às colcheias repetidas (em *staccato*).

Observando a escolha de Simon para essas mesmas figuras, percebemos que ele opta por transpor essas duas flautas (3 e 4) para a flauta e o oboé de seu conjunto. Sendo assim, a flauta assume a voz superior, enquanto a parte da quarta flauta fica para o oboé, de modo que o timbre da flauta domina e fornece mais sua característica nessa combinação (se assemelhando ao original).

Cabe aqui, entretanto, uma observação: o clarinete talvez fosse o instrumento mais indicado para tocar esta linha do oboé, uma vez que seu timbre se funde melhor ao da flauta, transparecendo uma sonoridade geral mais próxima da original (com as duas flautas). Contudo, nessa passagem, o clarinete já está implicado com uma figuração de destaque para o instrumento, de maneira que encontra-se ocupado, assim como na versão original. Dessa forma, entendemos a escolha de Simon pelo oboé, dentre os instrumentos disponíveis para tocar a linha da quarta flauta. Ressaltamos, porém, a necessidade de se estar atento para o equilíbrio e para o timbre resultante dessa combinação, ao se tocar a versão reduzida.

Esse é um primeiro exemplo de um recurso que será utilizado muitas vezes, como veremos: mantém-se o timbre original na voz superior, combinando-o a outros timbres nas vozes intermediárias ou inferiores que favoreçam, sempre que possível, a semelhança com a sonoridade original do trecho.

Novamente, nesse segmento analisado, são mantidas todas as indicações de dinâmicas, articulação, acentos, *diminuendo*, *ritardando*, *sforzati*, assim como as demais marcações de Mahler.

3.1.3 Primeiro Movimento: Compassos 102 a 109

A terceira aparição do "motivo dos guizos" acontece no início da seção de *Desenvolvimento* do Primeiro Movimento. Optamos, aqui, por um recorte de oito compassos, desde a entrada do "*Schellenkappe*" até a cadência em Mi menor, que acontece no compasso 109.

Nesse pequeno bloco analisado, percebemos que a textura já se adensa consideravelmente, com mais elementos e vozes começando a aparecer em torno das pulsantes colcheias do motivo, dessa vez apresentadas pelos clarinetes (que também passam, cada vez mais, a se transformar, ainda que sempre fornecendo movimento ao discurso).

Ao observarmos a transcrição de Simon desse trecho, notamos, rapidamente, que o elemento originalmente apresentado pelos clarinetes junto aos guizos (anteriormente tocado pelas flautas), com as colcheias com *apoggiaturas* (nos compassos 102 e 103), é transposto também para o piano, assim como no caso das flautas, nos dois primeiros trechos.

Esse piano tocará a linha original dos clarinetes durante todos esses oito compassos, tendo sua mão direita dobrada pelo clarinete do *ensemble* no compasso 107, justamente onde encontramos, no original, a indicação de Mahler para que se toque a linha a dois. Ao olharmos a mão esquerda do piano, por sua vez, encontramos uma outra importante escolha do arranjador: ela é responsável pela linha do clarinete baixo em Lá (tocada pelo terceiro clarinete).

Refletindo sobre tal procedimento, podemos concluir que a escolha de Simon se deu por algumas razões. A primeira, e talvez mais óbvia, diz respeito ao registro do instrumento, que impediria, por exemplo, que o clarinete em Lá tocasse a mesma linha escrita. Poderíamos especular que, dentro do naipe das madeiras, no caso da redução, seria possível utilizar o fagote, eliminando o problema da regulação. Entretanto, caso isso fosse feito, além da significativa mudança timbrística, outros problemas apareceriam, principalmente no compasso 108, no qual o fagote entra originalmente como um importante baixo (voz inferior) e que o clarinete baixo em Lá tem a marcação de dinâmica em *piano*, além de um *diminuendo*. Como sabemos, a faixa de

possibilidade dinâmica para um clarinete ou clarinete baixo em seu registro grave, especialmente no sentido dos pianos e pianíssimos, é uma característica notável e, talvez, não fosse satisfatoriamente contemplada por um instrumento como o fagote.

Dessa maneira, observamos que Klaus Simon preserva a sonoridade combinada do naipe de clarinetes e clarinete baixo em um único instrumento, o piano, que fornece, além da extensão de tessitura, um timbre mais moldável, capaz de realizar a linha, com as suas articulações e o seu caráter, sem maiores problemas.

Por fim, uma última possibilidade seria a utilização do próprio clarinete baixo, que pode ser tocado na redução pelo mesmo instrumentista que toca o clarinete. Nesse caso, uma razão prática aponta para a escolha do transcritor: o clarinete baixo toca apenas durante esses quatro compassos, sendo que, na versão original, três compassos depois, o terceiro clarinetista já retoma o clarinete em Lá. Dessa forma, o tempo hábil para a troca de instrumentos é pequeno, e podemos imaginar que o arranjador também considerou esse ponto ao tomar a sua decisão.

As demais madeiras presentes no trecho não sofrem alterações em relação à partitura original, no que concerne às alturas, dinâmicas, articulações e demais orientações que possam estar sinalizadas. Apesar disso, como seria possível imaginar, as flautas apresentam uma mudança na quantidade de instrumentistas que executam sua linha, visto que essa é tocada a três, no original, e solo, na versão reduzida. Já o oboé e o fagote, aparecem como *solo* desde a versão original, mantendo-se assim também no arranjo.

De maneira similar, as cordas não sofrem quase nenhuma alteração na reelaboração musical desse trecho, uma vez que o violino solo, que entra no compasso 103, aparece tal qual no original, assim como os outros naves das cordas, que entram com os *pizzicati* no compasso 109.

Exatamente nesse compasso, porém, podemos constatar a única alteração feita por Simon, em relação à versão de Mahler: originalmente, o naipe dos primeiros violinos não tocaria os *pizzicati*, tendo uma pausa em todo esse compasso. Entretanto, possivelmente buscando equilibrar a sonoridade menos projetada dos violinos nesse registro, sobretudo em quantidade reduzida, Simon acrescenta a linha dos segundos violinos aos primeiros, reforçando-a e procurando equipará-la às demais cordas (violins, cellos e baixos), que possuem maior potência nos registros em que estão notados.

O pequeno solo de trompa em Fá, presente nos compassos 106 e 107, também é transcrito em sua integridade, mantendo a dinâmica em *piano* indicada por Mahler.

Por fim, vale ressaltar que a percussão presente no trecho com os guizos também não sofre nenhuma alteração, assim como as dinâmicas, articulações e demais indicações (como os *crescendo* e *decrescendo*), que se mantêm exatamente como na partitura original.

3.1.4 Primeiro Movimento: Compassos 155 a 166

O próximo trecho a ser comparado é um pouco mais extenso, com 12 compassos em Mi bemol menor, e se encontra dentro da seção de *Desenvolvimento* do Primeiro Movimento. Ao observarmos esse segmento destacado, reparamos que o motivo dos guizos aparece no início (compassos 155 e 156), tocado apenas pelas flautas (na versão original), e fornece o impulso para os próximos compassos. Optamos aqui por analisar todo o trecho nessa tonalidade até a mudança da armadura de clave, para Fá menor, no compasso 167. Para efeito de análise, porém, dividiremos o segmento em duas partes: a primeira com quatro compassos (compassos 155 ao 158) e a seguinte com os oito compassos restantes (159 ao 166).

Ao nos debruçarmos sobre o primeiro trecho, dos compassos 155 ao 158, percebemos que os primeiros dois trazem na orquestração original, como supracitado, o motivo do "*Schellenkappe*" nas flautas, sem o acompanhamento da percussão. Como vimos em exemplos anteriores, e também por coerência timbrística/ estrutural, Simon transcreve essa figura para o piano (compassos 155 e 156).

Dentro desses quatro primeiros compassos, também é interessante observar como foi solucionada a re-orquestração reduzida dos instrumentos da família das madeiras. Primeiramente, vemos que o clarinete em Si bemol mantém o seu solo exatamente como aparece na versão original. Já o oboé, toca seus dois primeiros compassos também como na partitura de Mahler, mas, no terceiro compasso do trecho (157), assume a linha original da segunda flauta, recurso semelhante ao que vimos anteriormente, com a flauta do *ensemble* de Simon tocando a voz superior (primeira flauta no original). Vale ressaltar que, no registro em que estão notados a flauta e oboé nesse compasso 157, a primeira terá maior potência e destaque, dominando o equilíbrio timbrístico final. Dessa forma, o arranjador consegue manter a memória das duas flautas (que posteriormente serão quatro, no compasso 158) em sua reelaboração.

Ainda considerando essa faixa aguda do registro das madeiras, vimos que o piano assume a entrada das flautas 1 e 2 com o motivo dos guizos nos compassos 155 e 156. Além disso, no compasso 156, ele toca a figura das flautas 3 e 4, dobrando o oboé, de modo a ressaltar esse elemento e equilibrar sua projeção na textura, deixando a flauta do conjunto reduzido disponível para assumir a voz superior no compasso 157.

No compasso 158, a mão direita do piano toca, ainda, uma figura originalmente orquestrada para os oboés (a 2), uma vez que o oboé disponível no conjunto reduzido segue sustentando a nota da linha da segunda flauta.

Ao nos concentrarmos no registro grave das madeiras para esse trecho, vemos que Mahler utiliza o fagote e o contra-fagote no compasso 157, compensando a expansão do registro feito pelas flautas no mesmo compasso. A partir disso, Simon mantém o fagote tocando a linha original do segundo fagote e opta por dobrá-la com sua oitava para o grave (que seria a linha do contra-fagote) com oitavas na mão esquerda do piano. Assim, nesse compasso 157, ele procura obter um equilíbrio com a dupla flauta/oboé, que tocam as vozes originais das flautas nesse momento.

Ao atingir o compasso 158, em um fortíssimo súbito, a resolução do fagote somada à mão esquerda do piano contempla as linhas de Mahler para os próprios fagotes (a 2 nesse compasso) e para o corne inglês.

Ao olharmos a versão de Mahler para esse mesmo compasso, percebemos também a entrada das trompas (1,2 e 4) em *bouché* ou *gestopft*, como aponta o compositor. Simon mantém a linha superior, da primeira trompa, com seu timbre original, encarregando-a de seu *ensemble* dessa linha. Já a nota tocada a dois pelas trompas 2 e 4, é destinada ao harmonium (ou acordeon) que, por sua característica e sustentação, fornece uma boa possibilidade para o transcritor. Como veremos adiante, esse instrumento será amplamente utilizado no arranjo de Simon, assumindo boa parte do material original destinado aos metais.

Por fim, vale pontuar que, nesse primeiro segmento de quatro compassos, novamente as indicações de dinâmicas (que acompanham as relativas transposições de meio instrumental), articulações e acentos são mantidas.

O fortíssimo súbito, com *sforzato* (para as flautas, no original, e na versão reduzida para flauta e oboé), acompanhado de um *decrescendo*, nos conduz aos próximos oito compassos.

O segundo segmento desse trecho analisado vai dos compassos 159 ao 166. Nele, veremos escolhas e soluções interessantes e que apontam para muitos dos recursos técnicos que serão utilizados em toda a reelaboração da obra.

Logo de início, no compasso 159, nota-se que Simon mantém as linhas originais para o oboé e o clarinete (voz do terceiro clarinete no original). Contudo, teríamos, nesse ponto, a entrada da requinta, o clarinete em Mi bemol, na orquestração de Mahler. Considerando o instrumento disponível e também olhando a figura tocada por essa requinta, com a dinâmica em *piano*, o arranjador opta por deixar essa linha, nesse compasso, com a flauta que, já no compasso seguinte, salta para a voz superior da primeira flauta original.

Ao observar esse próximo compasso (160), podemos notar uma solução muito interessante de Simon em sua redução. Na versão de Mahler, encontramos três acordes nesse compasso, orquestrados para os três trompetes (em F \acute{a}), com surdinas, e para as quatro flautas, com o apoio timbrístico e o mesmo ritmo na percussão com pratos (*Becken*). Trata-se, portanto, de acordes que, embora notados com a dinâmica de piano, apresentam um brilho e calor próprios, com uma presença timbrística interessante, a partir da combinação entre os instrumentos escolhidos.

Como sabemos, Klaus Simon não utiliza trompetes em sua redução, de modo que o caminho escolhido para transcrever esses acordes, novamente nos conduz ao papel do harmonium no conjunto. Tal instrumento assume a voz dos três trompetes na sua mão esquerda e de três das flautas na mão direita, enquanto a flauta do *ensemble*, como vimos acima, salta para a voz superior da primeira flauta. Dessa forma, mantém-se a lembrança do timbre e o destaque da flauta no registro agudo, e conserva-se certo brilho e sustentação aos acordes que emulam a orquestração original. Os pratos pendurados (*hängedes Becken*), presentes também na redução, complementam os blocos sonoros, aproximando-os da sua ideia timbrística original. Vale enfatizarmos que a indicação de Mahler para esses pratos é de que sejam tocados sempre com uma baqueta fofa (*immer mit Schwammschlägel*), mas tal informação não se encontra na versão reelaborada.

Na sequência, observamos na orquestra de Mahler a entrada dos contrabaixos com os contrafagotes, no próprio compasso 160, contrastando em cor e registro com os acordes de trompetes e flautas mencionados acima. Diante disso, Simon, como feito anteriormente, mantém

a linha do contrabaixo sem alterações e transfere a voz do contrafagote para a mão esquerda do piano.

É interessante notar, na orquestração de Mahler, que, ao atingir o terceiro tempo do compasso 161, esse contrafagote (em *pianíssimo*) é combinado com um ataque em *forte* da harpa, que oitava a nota com as duas oitavas acima (resultando em três oitavas sendo tocadas).

Contudo, na redução, a mão esquerda (com o auxílio da direita) toca essas três oitavas graves, mas alguns ajustes são feitos na dinâmica e na articulação, para aproximar da sonoridade e projeção originais. Primeiramente, vemos que Simon escreve um acento (>) sob o acorde das três oitavas, procurando, talvez, trazer o som do ataque pinçado da harpa para esse momento. Depois, vemos que a dinâmica notada é *mezzo forte*, tentando, assim, emular ao piano, a combinação e a intensidade entre o *pianíssimo* do contrafagote e o *forte* da harpa.

Ao nos atentarmos para as madeiras, no próprio compasso 161, vemos, na obra de Mahler, a combinação em uníssono entre as flautas (todas as quatro), clarinetes e requinta (em *fortíssimo*). Na redução, temos a opção pela soma entre a flauta, o clarinete e o oboé, trazendo maior força e peso para esse recorrente elemento em semicolcheias (quase como um *grupetto*), que atinge o compasso 162 com uma mínima pontuada e um *forte-piano*, nas duas versões. Em ambas, tal nota é reforçada timbristicamente pelo *bouché* da trompa, também em uníssono.

Uma vez que o oboé está sendo utilizado para aumentar a densidade do elemento acima citado, percebemos que a entrada original do coro de oboés no compasso 162 sofre alteração, e essas vozes acabam sendo destinadas à mão direita do harmonium. Como a dinâmica notada para essas linhas é *piano* nesse momento, a transposição para o instrumento consegue resolver o equilíbrio e papel dos oboés nesse compasso.

Na passagem do compasso 162 para o compasso 163, percebemos, na orquestração original, o destaque para a figura das flautas que, com o dobramento do clarinete em Dó e da requinta, executam um gesto ascendente que segue com uma descida em terças das flautas, em um registro já um pouco mais agudo e com dinâmica em *fortíssimo*. Essas linhas trazem a partir do compasso 163 mais um elemento recorrente nesse Primeiro Movimento, com as colcheias pontuadas e semicolcheias se alternando. Juntamente a isso, um *diminuendo* acompanha o movimento descendente dessas flautas, chegando em *piano* no compasso 164.

Simon mantém o trio de madeiras visto acima (flauta, oboé e clarinete) para o gesto ascendente do compasso 162. Contudo, no compasso 163, o clarinete em si bemol assume a linha

da segunda flauta e, mais uma vez, a voz superior é mantida com seu timbre original, sendo destinada à flauta do conjunto. Dessa forma, a sonoridade das terças se aproxima da orquestração da obra, tanto na intensidade, visto que o clarinete consegue ter volume e projeção no registro notado, quanto na combinação timbrística, mantendo um som geral "flautístico" para a passagem. A dinâmica do trecho também fica confortável com a transposição de meio de instrumental, sendo possível manter o equilíbrio e realizar o *diminuendo* satisfatoriamente.

No mesmo compasso 163, vemos, novamente, na orquestração original, o retorno do contrafagote em *pianíssimo* e, mais uma vez, a combinação com a harpa em *forte* no terceiro tempo do compasso 164. Na redução, a solução é idêntica à anterior, com a linha do contrafagote sendo destinada à mão esquerda do piano. A soma dela com a harpa é tocada também pelo piano, mais uma vez em *mezzo forte*. Nos compassos seguintes (165 e 166) o piano segue responsável pela linha desses dois instrumentos, mantendo, entretanto, a dinâmica da linha da harpa em *mezzo forte* até o compasso 166 (originalmente em *forte* e *fortíssimo*).

Também a partir do compasso 164, temos a transição e fragmentação desse bloco musical, conduzidas, principalmente, pela figura em semicolcheias tocada pelas madeiras. Primeiramente, nesse compasso, temos os oboés tocando essa figura, em uníssono a 3, seguidos, em 165, pelos dois clarinetes combinados a dois fagotes, caminhando para o registro grave com o contrafagote e contrabaixos, em 166. Tanto para os oboés, como para os clarinetes, vemos a indicação de Mahler para que as campanas estejam erguidas nesses gestos (*Schalltrichter auf!*), dando mais destaque e presença, além de projetando o som com característica distinta.

Olhando para a versão reelaborada, percebemos que o oboé é combinado ao harmonium no compasso 164, buscando maior volume e destaque para esse elemento, uma vez que é tocado por três oboés em *fortíssimo* na versão de Mahler. No compasso seguinte, o clarinete é somado ao fagote, mantendo os timbres originais, embora em menor quantidade. O contrafagote, como visto, é tocado em 166 pela mão esquerda do piano, combinada à linha do contrabaixo. Simon mantém a indicação para que as campanas sejam erguidas, assim como as dinâmicas e os subsequentes *forte-pianos* que completam os gestos em semicolcheias vistos até aqui. Esses são apoiados por notas em *bouché* da trompa - no original, a 2, na redução, como *solo*.

Observando os instrumentos de cordas friccionadas nesse segundo segmento (compassos 159 a 166), percebemos que esses não apresentam alterações entre as duas versões, estando todas

as informações de dinâmica, articulação e acentos mantidas exatamente como na partitura original.

Nesse trecho analisado, pudemos observar procedimentos importantes, que serão amplamente empregados ao longo da reelaboração da obra, como: a manutenção das linhas das cordas friccionadas muito próximas ao original; o uso do harmonium complementando os instrumentos de metais ausentes (e reforçando ou substituindo, pontualmente, o naipe das madeiras); e a linha da harpa sendo destinada ao piano, que também se responsabiliza por elementos mais rítmicos tocados pelos sopros, assim como apoia algumas linhas ou acordes graves (como no caso supracitado, com a linha do contrafagote).

Ao longo do trabalho, estes e outros procedimentos retornarão e suas análises serão aprofundadas.

3.1.5 Primeiro Movimento: Compassos 186 a 191

Este próximo trecho em que o "*Schellenkappe*" retorna, ainda dentro da seção de *Desenvolvimento* do Primeiro Movimento, apresenta novas soluções em sua adaptação, assim como reafirma procedimentos e escolhas que vêm sendo expostas nessa análise comparativa.

Ao olharmos para a orquestração original, reparamos que o elemento dos guizos é trazido, nesse momento, por naipes diferentes que se complementam, e não por um *motto* contínuo em colcheias de algum instrumento. Assim, nessa passagem, a primeira trompa toca semínimas ornamentadas com *appoggiaturas*, enquanto as flautas respondem nos contratempos, com colcheias em *staccato*, também com *appoggiaturas*. Como consequência, na soma entre os dois naipes, ouvimos o "*Schellenkappe*" nos compassos 186 e 187.

Ao olharmos para a redução, vemos que Simon é coerente com o que já apareceu anteriormente, mantendo a linha da trompa e seu timbre destacado em *forte* e transcrevendo a resposta das flautas para o piano. Dessa forma, além da já citada eficiente transposição desse motivo para o piano, a flauta de seu conjunto fica disponível para assumir outra voz dentro desse trecho que apresenta maior densidade polifônica e de elementos, como é de se esperar de uma seção de desenvolvimento.

Essa flauta assume, então, no compasso 186, a linha tocada pelo terceiro oboé e pelo terceiro clarinete, servindo como segunda voz e apoio para o oboé da orquestra reduzida. Olhando para o mesmo elemento na versão de Mahler, reparamos que esse está escrito para os três oboés e para o terceiro clarinete (em fortíssimo), de maneira que o timbre dominante deve ser o dos primeiros. Assim, ao manter o oboé na voz superior e a flauta em um registro médio, menos potente, Simon procura manter o timbre dominante do oboé para esse compasso, privilegiando novamente a voz superior em seu timbre original. O clarinete do conjunto reduzido assume, então, a linha original dos clarinetes 1 e 2 (tocada a 2), trazendo esse importante elemento também para a redução, e equilibrando o balanço com os demais instrumentos.

No compasso seguinte (187), vemos, na partitura de Mahler, que os clarinetes assumem o destaque e essa figura que era tocada pelos oboés. Seguindo a mesma lógica, o arranjador privilegia a voz superior, tocada pelos clarinetes 1 e 2 no original, e a mantém sendo tocada pelo clarinete. A flauta, assim, assume a segunda voz do naipe, tocando a linha original do terceiro clarinete. O efeito e resultado esperados são os mesmos descritos acima, quando essa flauta foi combinada com o oboé, mantendo a impressão da preservação da sonoridade original.

Ainda olhando para as madeiras nesses dois compassos (186-187), reparamos que, mais uma vez, a linha do contrafagote presente é destinada à mão esquerda do piano, dobrando e reforçando também a linha tocada pelos contrabaixos. Dessa vez em fortíssimo, a linha aparece exatamente como no original, evidentemente escrita sem a transposição da oitava da notação do contrafagote.

Focando agora no intervalo entre os compassos 188 e 191, percebemos, na orquestração original, a entrada dos metais, com as trompas assumindo as colcheias em *staccato* e o *motto* da textura. Além disso, fornecem preenchimento harmônico ao trecho e os trompetes (a 2) tocam uma linha descendente com semibreves sustentadas, dobrando os violoncelos.

Respeitando mais uma vez as indicações de dinâmicas e *decrescendos*, assim como as articulações escritas por Mahler, Klaus Simon transpõe essa linha dos trompetes para o harmonium, como era de se esperar. As trompas, por sua vez, sofrem uma adaptação interessante nesses compassos: a linha da voz superior (terceira trompa no original) é mantida com a trompa do ensemble, mas é dobrada pela voz superior da mão direita do piano. Ademais, a voz da quarta trompa, terça abaixo, é tocada pelo fagote com o dobramento da voz inferior da mão direita do piano. Assim, o arranjador consegue estabelecer um equilíbrio entre os elementos

polifonicamente destacados na textura (à maneira de Mahler) e esse acompanhamento motriz/harmônico.

No compasso 191, entretanto, o piano e o harmonium deixam as linhas dos metais (com pausa no original) e assumem vozes das madeiras que, com a mesma função anterior na textura (movimento e harmonia), encerram esse bloco. É curioso observar as escolhas e soluções de Simon para esse compasso: após tocarem suas vozes originais desde o compasso 188, flauta, oboé e clarinete se dividem entre as vozes presentes na orquestração original. O provável domínio do timbre do oboé, pelo registro e pela articulação, possivelmente fez com que o arranjador mantivesse o oboé na voz do primeiro oboé original e a flauta fazendo a voz da segunda flauta original. O clarinete, porém, assume o elemento mais melódico e destacado, pertencente originalmente ao terceiro oboé, e dobra a voz superior da trompa (a 2, em Mahler). Assim, as vozes dos clarinetes, da primeira flauta e do segundo oboé são destinadas, no compasso 191 de Simon, ao harmonium e ao piano, equilibrando e evitando o enfraquecimento de alguma delas.

Cabe aqui uma última observação, sobre a única linha que "desaparece" na versão reduzida nesse compasso: a do segundo clarinete. Essa, em um acorde bem fechado em registro médio, funcionaria como voz inferior e baixo, mas é combinada, nas duas versões, com os segundos violinos e com os cellos. Dessa forma, com o predomínio timbrístico dos violoncelos na região escrita, é possível abrir mão desse dobramento, deixando, na redução, que ele seja tocado apenas pelas cordas.

Por fim, o naipe das cordas não apresenta, mais uma vez, nenhuma alteração da versão original para a versão reduzida em todo esse trecho analisado, desde o compasso 186 ao 191.

3.1.6 Primeiro Movimento: Compassos 297 a 303

A última aparição do "*Schellenkappe*" no Primeiro Movimento ocorre no início da transição entre a reexposição e a coda. O segmento selecionado para análise possui sete compassos, desde a entrada dos guizos, até o início das modulações que distanciam a harmonia, da tônica do trecho (Mi menor). Sua textura, embora polifônica, apresenta menor densidade e

maior transparência, com predomínio das cordas e flautas. Entretanto, conseguimos perceber nele alguns pontos importantes e soluções de adaptações que até agora não apareceram nos trechos anteriores.

Logo no início, observa-se o mesmo procedimento notado outras vezes: após a entrada dos guizos no compasso 297, as colcheias em staccato das flautas (1, 3 e 4) são transferidas para o piano, na mão direita, enquanto a flauta do conjunto assume a voz da segunda flauta original, ligada e com destaque na textura, em contraste com as colcheias marcadas. Essa flauta, toca a exata linha presente na partitura de Mahler, até o compasso 301.

Ao observarmos o naipe da percussão nos compassos 298 e 299, na orquestração original, nos deparamos com novas adaptações feitas por Simon, que, certamente, terão posteriormente outros exemplos de utilização.

No compasso 298, a *gran cassa* (*grosse Trommel*) inicia um rulo em *pianíssimo*, com *crescendo* que culmina em uma colcheia tocada pelos tímpanos (*Pauken*) em *mezzo-forte*. Como sabemos, a versão reduzida não conta com os tímpanos, então é curioso reparar esse primeiro exemplo de adaptação: Simon mantém a *gran cassa* entrando no compasso 298, exatamente como Mahler, mas acrescenta uma colcheia no primeiro tempo do compasso 299, assim como a tocada pelo tímpano no original. Dessa forma, o rulo e o *crescendo* encontram uma resolução na própria linha, mantendo um ataque percussivo no início do compasso, evidenciado pelo acréscimo de um acento (>) sobre a dinâmica *mezzo forte*. Soma-se a isso a mão esquerda do piano, que toca, também com um acento, a nota que seria tocada pelos tímpanos e, dessa forma, mantém-se a natureza do ataque percussivo e também a nota emitida originalmente.

Se nos voltarmos para as cordas friccionadas, predominantes durante esse trecho separado para a análise, vemos, também, importantes procedimentos por parte do arranjador. Já no compasso 297, percebemos que a mão esquerda do piano dobra a linha dos contrabaixos, recurso frequentemente utilizado por Simon, como veremos em outros exemplos. Entretanto, as principais mudanças e escolhas se encontram a partir do compasso 299 com a entrada dos *pizzicati* nos segundos violinos e violas.

Alguns pontos nos chamam a atenção, a partir desse momento. O piano fornece suporte aos *pizzicati*, primeiro na mão esquerda (compasso 299) e depois na mão direita (compasso 300), tornando esse elemento mais presente, especialmente se a performance contar com apenas um instrumentista em cada naipe. Além disso, a linha das violas é mantida quase idêntica à

original, entre os compassos 299 e 303, apresentando apenas uma alteração no terceiro tempo do compasso 303, no qual os cellos complementam e assumem a nota inferior do acorde tocado, deixando a viola com as duas notas superiores.

Os segundos violinos tocam a voz inferior original (em Mahler, com intervalos de terças entre as vozes), e a nota superior, além de coincidir com a voz superior das violas, é realçada pelo piano, que dobra todas as três notas dos acordes tocados por esses *pizzicati*. No compasso 302, o mesmo acontece com os cellos que, ao entrarem nessa função/camada da textura de acompanhamento com *pizzicati*, têm sua voz inferior mantida, com a voz superior reforçada pelo piano e também pela voz superior nas violas. Como vimos, no terceiro tempo do compasso 303, os cellos assumem a voz mais grave das violas, deixando ambos os naipes com duas notas a serem tocadas e facilitando, assim, a performance do grupo reduzido.

Os demais elementos tocados pelas cordas não sofrem alteração, sendo mantidas as entradas em sequência com caráter imitativo entre os naipes, assim como as alturas, articulações e dinâmicas. Vale registrar aqui que a indicação de Mahler para que, no compasso 300, as figuras presentes nos cellos e baixos sejam tocadas apenas por duas estantes do naipe (*2 Pulte*), é omitida por Simon, considerando que já teremos um efetivo reduzido em toda a performance da obra. As demais informações, como dito, se mantêm na partitura reelaborada.

No fim do trecho, no compasso 303, a entrada das trompas com surdina assume as colcheias pulsantes, antes tocadas pelos *pizzicati* nas cordas. Embora já se trate de um elemento que se relaciona mais ao trecho seguinte do que ao segmento aqui analisado, é curioso notar como ele é transposto: o harmonium assume todo o material original das trompas, mantendo o *motto* pulsante e a dinâmica em *piano* equilibrada entre as vozes. Naturalmente, a indicação de Mahler para o uso de surdinas nesse momento não aparece na versão reduzida, mas nos dá pistas para compreender a escolha de Simon, se considerarmos o som velado do harmonium. No entanto, a indicação *aber deutlich* (mas com clareza, articulado) presente no mesmo compasso 303, aparece nas duas versões.

Dentre os recursos utilizados nesse trecho, enfim, percebemos mais alguns processos novos que voltarão a aparecer nessa análise, principalmente no que tangencia o papel do piano no *ensemble*, assumindo material original dos tímpanos, reforçando alguns naipes das cordas e se responsabilizando por alguns materiais dessas em momentos mais densos e com possíveis *divisi*.

O harmonium, mais uma vez, aparece no final, assumindo um material dos metais e, nesse caso, por se tratar de um material de acompanhamento rítmico-harmônico com um desejado equilíbrio entre as vozes, ele fica com todo o conteúdo original das trompas.

Finalmente, é importante notar que os instrumentos de percussão utilizados que possuem timbres muito característicos são mantidos na redução, como é o caso dos guizos e da *gran cassa*, nesse trecho.

3.1.7 Quarto Movimento: Compassos 40 a 56 (Interlúdio I)

A primeira aparição do motivo dos guizos no Quarto Movimento acontece no compasso 40. Como dito anteriormente, a re-inserção desse elemento no último movimento da obra, além de conferir um caráter cíclico a ela, atua como pontuação e interlúdio entre as estrofes do texto cantado. Este primeiro interlúdio, com 17 compassos de duração, apresenta maior densidade no uso orquestral e utiliza toda a instrumentação, embora sem nenhum grande *tutti*. Mesmo assim, a intensidade e constante diálogo entre elementos *staccato* e *legato* transformam a complexidade da textura, apresentando diversos desafios ao arranjador. Devido a esse maior acúmulo de figuras e informações, e à extensão do trecho analisado, optamos por dividir a análise, neste momento, por naipes,, a fim de organizar de maneira mais clara os recursos utilizados na reelaboração desta seção.

Primeiramente, ao observarmos o naipe das cordas (friccionadas) notamos, mais uma vez, que o material e as informações contidas na partitura de Mahler não sofreram muitas alterações. As poucas mudanças encontradas, geralmente, acontecem com algum naipe assumindo a voz de outro (quando há mais do que uma voz) ou reforçando algum elemento, através de um dobramento de vozes, a fim de equilibrá-lo na textura geral.

No compasso 45 temos o primeiro desses exemplos, quando a viola, na versão de Simon, assume a linha da voz superior original dos violoncelos, que já tocariam as duas linhas escritas em *divisi (getheilt)*, como aponta Mahler. O mesmo acontece com esses naipes a partir do terceiro tempo do compasso 55, com as violas tocando a linha ascendente pertencente aos cellos, e com os violinos no compasso 47, quando os primeiros violinos (*tacet* na versão de Mahler) assumem a voz superior do *divisi*, originalmente destinado aos segundos violinos.

Nesses dois últimos naipes aparece, também, outra alteração importante dentro do trecho analisado, com o dobramento do material originalmente encontrado no compasso 54 nos segundos violinos. Simon destina, em sua redução, o mesmo material ao(s) primeiro(s) violino(s), a fim de que essas terças, tocadas *col legno* (com a madeira do arco), tenham maior projeção e presença junto aos demais elementos, pois, como sabemos, se trata de uma técnica que não resulta em grande intensidade sonora. É importante notar que, no compasso 53, a mão direita do piano também reforça as notas tocadas pelos violinos em *col legno*, com o mesmo objetivo de equilibrar e tornar perceptíveis todos os elementos da textura, porém procurando manter sua característica timbrística.

Além desses pontos descritos, encontramos, nas cordas friccionadas, a exata transposição das informações contidas na obra de Mahler, desde as alturas, articulações e dinâmicas, até as informações técnicas grafadas como *mit den Bogen geschlagen* (com o arco "batendo"), *nicht theilen* (sem *divisi*), *getheilt* (com *divisi*), *mit Dämpfer* (com surdina), *ohne Dämpfer* (sem surdina), *pizzicato*, *arco* e o *col legno* (com a madeira) acima mencionado.

Passando ao naipe da percussão, notamos que, entre os instrumentos utilizados por Mahler nesse trecho (guizos, triângulo, pratos suspensos e tímpano), encontramos adaptações somente quando se trata dos tímpanos, já que eles não estão presentes no conjunto reduzido de Simon. Assim, as partes originais dos guizos, do triângulo e dos pratos suspensos são mantidas, com total correspondência nas dinâmicas, articulações, acentos e demais indicações presentes na partitura original.

Já em relação ao tímpano, o instrumento aparece em dois momentos nesse trecho: primeiro, no compasso 49, tocando uma quinta (Mi-Si) em *mezzo forte*, e depois nos compassos 55 e 56, com um rulo que se inicia em *piano* com acento (>) e possui um *decrescendo* logo em seu primeiro compasso.

Mais uma vez, observamos que Simon transpõe esse material para o piano, uma vez que, no compasso 49, encontramos a quinta tocada pelos tímpanos em sua mão esquerda. Entretanto, a dinâmica notada no arranjo é de *fortíssimo* e não de *mezzo forte*, como no original. Tal adaptação é compreensível se considerarmos o tamanho e a potência dos instrumentos envolvidos nessa mudança de meio instrumental, de modo que o acréscimo de intensidade, quando se escreve para o piano, busca equiparar a presença sonora que um tímpano teria nesse momento.

Além disso, temos na orquestração original o acréscimo de outros instrumentos tocando as mesmas notas desse intervalo de quinta, como é o caso da harpa, dos fagotes e do clarinete baixo, soma timbrística emulada na redução apenas pelo piano, harmonium e primeiro fagote. Dessa forma, a indicação de fortíssimo na dinâmica também considera a sonoridade geral esperada na adaptação, em relação à sonoridade da obra original.

Nos compassos 55 e 56, reparamos que a dinâmica, o acento e o *decrescendo* originais estão mantidos na redução. O rulo do tímpano, contudo, é realizado com auxílio da oitava superior à nota original, com um trêmolo entre as duas alturas. Além de ser de praxe em reduções ao piano, simular rulos dessa maneira (conseguindo, assim, sustentar o som), a presença da oitava superior traz a primeira nota da série harmônica a partir da nota fundamental, parcial muito presente e perceptível no próprio tímpano. Dessa maneira, tal adaptação funciona muito bem para esse tipo de gesto.

Ao passarmos rapidamente pelo breve uso da harpa que Mahler faz dentro desse trecho, constatamos que ele a utiliza apenas em dois compassos (49 e 50) e com material presente em outros naipes. Na redução de Simon, encontramos, mais uma vez, tal material nas teclas (piano e harmonium) e podemos deduzir, pelo que já vimos e por futuros trechos que aparecerão aqui analisados, que o piano é o responsável por essa linha.

Chegando aos metais, percebemos que, logo de saída, as trompas tocam o "*Schellenkappe*", no compasso 40, com a entrada dos trompetes oitava acima no compasso seguinte, tocando o mesmo elemento.

É interessante notar que Mahler indica, nesse trecho, até o compasso 47, que as trompas toquem sempre em *bouché* (*immer gestopft*) e que os trompetes façam uso de surdinas. Assim, quando olhamos para os primeiros compassos do segmento analisado, entre o 40 e o 47, percebemos que Simon centraliza o grosso do material dos metais no harmonium, aproveitando o som mais "velado" provocado pela combinação entre o *bouché* e a surdina. Como antes, a trompa do conjunto assume a voz superior (primeira trompa) nesses compassos, mantendo as alturas, dinâmicas e articulações originais, assim como o *bouché* pedido pelo compositor. O harmonium, por sua vez, se combina com esse timbre da trompa na maior parte dos compassos, como pontuado anteriormente, tocando o material das outras trompas e trompetes.

É importante observarmos, porém, alguns outros recursos utilizados por Simon nesse trecho. No compasso 40, o fagote toca a linha original das trompas 3 e 4, equilibrando a

distribuição inicial do material entre trompa, fagote e harmonium. Em seguida, no compasso 41, ele acrescenta o oboé e clarinete junto à mão direita do harmonium, tocando as linhas originais dos trompetes 1 e 2, dando destaque e presença a esse elemento, como em sua versão fonte. A partir do compasso 48, Mahler indica que as trompas toquem *abertas (offen)*, sem o *bouché* anterior. Nesse ponto, enxergamos mudanças na reelaboração de Simon.

Logo no compasso 48, percebe-se que a trompa da orquestra reduzida mantém a voz da primeira trompa como antes. As demais, entretanto, agora tocando *abertas* e portanto mais brilhantes, são transcritas para a mão direita do piano. Esses acordes em *staccato* e *fortíssimo* se mantêm na mão direita do piano até o compasso 50 quando, a partir do terceiro tempo, com a dinâmica em *piano*, o harmonium reassume o material das trompas, assim como o dos trompetes, que seguem com surdinas.

No compasso 52, porém, encontra-se uma indicação para que os trompetes 1 e 2, no terceiro tempo, toquem uma figura em *forte* e sem surdinas. Esse gesto é transcrito por Simon para a mão direita do piano, mantendo a associação da sonoridade mais brilhante com esse instrumento, e com o naipe dos metais. Vale observar que a nota sustentada pelo terceiro trompete a partir do compasso 52, mantida com ligadura e um *decrescendo* até o fim do compasso 54, é omitida na redução, que deu preferência por destacar e equilibrar outros elementos. As trompas, ao final do trecho, voltam a tocar em *bouché* nos compassos 53 e 54 e, assim, seguindo a coerência timbrística e de cor assumida anteriormente, o harmonium assume esse material na redução.

Chegamos finalmente às madeiras, naipe que, como reparamos até agora, sofre diversas transformações na redução, considerando seu protagonismo em muitos momentos da Sinfonia e sua quantidade na orquestra de Mahler. Rapidamente, notamos o recurso de manutenção do timbre original na voz superior, quando Simon combina, no compasso 40, o oboé com o clarinete. Na versão de Mahler, os oboés apresentam o "*Schellenkappe*" junto às trompas e guizos e, na redução, reparamos que a linha do segundo oboé é transferida para o clarinete, combinando-se à linha do primeiro oboé, mantida no arranjo.

Ao olharmos para os fagotes entre os compassos 41 e 45, percebemos que o piano do conjunto reduzido toca em sua mão esquerda o motivo dos guizos, presente nas linhas originais do segundo e terceiro fagotes. Os *glissandi*, tocados pelo primeiro fagote, são mantidos nesses compassos, sem alterações entre as duas versões.

Nos compassos seguintes (47 a 56) essa lógica se mantém, com a linha original do primeiro fagote sendo tocada pelo fagote da orquestra reduzida, enquanto o piano dá conta do material restante, tocado em sua maioria pela sua mão esquerda, com exceção das notas tocadas nos compassos 55 e 56. É importante lembrar, como relatado acima, que, além desse todo material, no início do trecho na redução (compasso 40), o fagote assume a linha original da segunda trompa (apenas por esse compasso).

Olhando nesse momento para os demais instrumentos do naipe das madeiras, percebemos recursos que já apareceram anteriormente, além de novas escolhas e soluções interessantes. Ao analisarmos os compassos 42 e 44, por exemplo, vemos que a parte das flautas se mantém tal como no original, mas encontramos uma diferença no clarinete, uma vez que Simon junta as linhas do primeiro e segundo clarinete originais, que se complementam na versão de Mahler, e que são tocadas agora por um só instrumentista. Apesar disso, como no original, a indicação para que se erga a campana do instrumento está também presente na versão reelaborada.

Já o oboé, não é solucionado da mesma maneira nesse trecho, - embora fosse possível -, uma vez que a linha do segundo oboé não é tocada na redução, que mantém apenas a linha do primeiro .

O corne inglês presente na orquestração de Mahler, por sua vez, é omitido nesse momento da versão reelaborada, solução possibilitada pelo fato de encontrarmos a mesma linha, com as mesmas alturas, na trompa e no fagote.

As figuras 13 e 14 ilustram as madeiras nos compassos 41 e 42 na versão original e reduzida, explicitando tais adaptações:

Figura 13: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compassos 41 e 42

1.2. Fl. zu 2

1.2. Picc. mf

1. Ob. ff

2. Ob. f

Engl. Horn. pp-ff-p p-ff-p

1. Cl. in B. Schalltr. auf! ff

2. Cl. in B. ff

1. Fag. p-ff-p p-ff-p

2. 3. Fag. ff

Figura 14: Simon/Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compassos 41 e 42

Fl. ff sf

Ob. mf ff ff

Kl. (B) mf ff ff

Fg. p-ff-p p-ff-p

Schalltr. auf!

Uma hipótese sobre o porquê de o oboé não ter passado pelo mesmo tipo de adaptação do clarinete é que o *decrescendo* notado seria mais difícil de se obter nesse instrumento, de modo que, considerando o tamanho reduzido do conjunto, tal gesto poderia ficar comprometido.

Podemos notar, também na figura 13, que o piccolo está presente nesse momento (nos compassos 41 e 43). Na redução, encontramos a parte do piccolo na mão direita do piano, dobrando, oitava acima, os primeiros violinos e, duas oitavas acima, os segundos violinos.

Entre os compassos 46 e 56 o princípio da re-orquestração das madeiras segue a mesma lógica anterior: as primeiras partes de cada naipe são mantidas com o piano assumindo vozes inferiores de flautas e corne inglês (além das outras, como os fagotes e trompas, já citadas); e o harmonium, além de assumir as partes dos metais ausentes no conjunto, também é responsável por tocar a parte do clarinete baixo, o que fica evidente no compasso 55, com a transcrição da linha ascendente na mão esquerda (solo para o clarone, no original).

Nesse mesmo compasso, é interessante perceber que o oboé assume a importante linha descendente pertencente ao corne inglês, que salta aos ouvidos como elemento melódico e dialoga com a linha ascendente do clarinete baixo, citada acima. Dessa forma, o material original do oboé é transferido ao clarinete na redução, por se tratar de um elemento harmônico de menor destaque na textura.

Um último detalhe relevante pode ser encontrado no compasso 52. Na versão original, os oboés tocam uma destacada figura no terceiro tempo, em forte (junto com os trompetes). Entretanto, Simon, mais uma vez, deixa o oboé com a primeira linha, passando a linha do segundo oboé para o clarinete. Esses, como mencionado anteriormente, se combinam à mão direita do piano, que toca o material dos trompetes.

Nesse mesmo compasso é curioso notar a ausência, na transcrição, do elemento tocado pelo clarinete baixo. Tal figura, no original em uníssono com os fagotes 2 e 3, violas e violoncelos, já está sendo ouvida no arranjo, tocada no piano, viola e violoncelo, mas não no harmonium, que assume nos outros momentos a linha do clarone. Podemos supor que tal escolha se dá por uma questão de equilíbrio entre as linhas na redução, que busca balancear esse gesto no registro grave, com os demais elementos que ocorrem em sincronia. Como ambos os registros encontram-se com a instrumentação reduzida, entende-se que, dessa maneira, a sonoridade geral se manterá mais próxima do equilíbrio final percebido na obra original.

Finalmente, registramos aqui, mais uma vez, que praticamente não há alterações nas dinâmicas, articulações e demais informações entre uma versão e outra, com duas exceções. A primeira, diz respeito ao trompete 3, que, no compasso 52, tem um *forte-piano*, transcrito apenas como *forte* na adaptação para o piano (e com o material original dos compassos 53 e 54 ausente

na redução). Naturalmente, o instrumento terá um ataque com um *decrecendo* na sequência, podendo, assim, emular de certa forma a indicação original.

A segunda é encontrada na flauta no mesmo compasso, que não sinaliza o *decrecendo* indicado por Mahler, a partir do terceiro tempo. Tal ausência pode ser entendida por se tratar de uma nota em um registro mais grave da flauta e, portanto, com menos projeção e potência sonora. Além disso, ela está sendo tocada em *solo* e não mais *a 2*, como no original. Assim, o arranjador busca deixar esse elemento presente na textura, sem que fique muito para trás no equilíbrio em relação aos demais. As figuras 15 a 18 ilustram as duas exceções:

Figura 15: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 52 - Trompetes (Si b)



Figura 16: Simon/Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 52 - Adaptação dos trompetes para o piano (Mão direita)

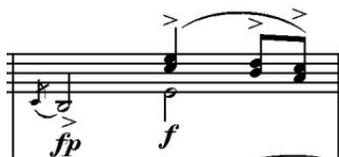


Figura 17: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 52 - Flautas 1 e 2



Figura 18: Simon/Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 52 - Flauta



3.1.8 Quarto Movimento: Compassos 76 a 79 (Interlúdio II)

Embora se trate de um trecho mais curto, este segundo interlúdio apresenta uma textura mais densa, com dobramentos e oitavações que dificultam as escolhas do arranjador em uma redução, visando manter a sonoridade e o equilíbrio geral da passagem. Muitos dos procedimentos técnicos para a transposição aqui encontrados já apareceram anteriormente e as principais novidades estão nas soluções que partem da escuta do reelaborador em suas decisões, visando manter a sonoridade mais próxima à obra original.

Assim como já aconteceu antes, as cordas não sofrem quase nenhuma alteração em suas partes. Escritas novamente em *col legno* (com exceção dos contrabaixos), apresentam uma única diferença entre as versões, em um procedimento que já foi também utilizado: o dobramento do primeiro violino junto ao segundo, como ocorre no compasso 78. Tal adaptação visa a tornar esse efeito timbrístico mais presente na textura, uma vez que, como dito anteriormente, não se trata de um recurso com muita potência sonora, principalmente nos instrumentos mais agudos da família das cordas.

Muitas outras escolhas que aparecem no trecho já foram vistas aqui em outros momentos: o harmonium assumindo a parte de trompas (em *bouché*) e trompetes (com surdinas), o piano incorporando o motivo dos guizos presente em clarinetes e fagotes (compasso 76), além de trazendo a linha do piccolo (compassos 77 e 78) e de elementos de destaque dos trompetes (compasso 78), além da manutenção na flauta, oboé e clarinete, das linhas das primeiras partes originais. É curioso notar, entretanto, como Simon faz as escolhas nos registros tenor e contralto.

Olhando especificamente para essa faixa do registro, observamos que a linha original da primeira trompa é mantida com esse instrumento, no conjunto reduzido, enquanto o harmonium preenche as demais vozes do naipe.

No compasso 77, porém, o piano assume parte do material auxiliar das trompas em sua mão esquerda, trazendo destaque inclusive aos elementos tocados pelas terceira e quarta trompas no original. Enquanto isso, a linha do corne inglês (e do segundo clarinete) é absorvida pelo harmonium, mantendo as harmonias e vozes das colcheias em *staccato*, com certa liga de timbre e presença na textura geral.

Se olharmos para a linha do fagote da orquestra reduzida, percebemos que Simon opta não pela linha do primeiro fagote, mas sim pela do segundo, já que a primeira, sempre que

aparece, tem o dobramento da primeira trompa. Assim, o arranjador opta pelo timbre mais característico do *bouché* nessa voz.

É curioso notar, também, que esse fagote assume a linha da segunda trompa no compasso 79, combinando-se terça abaixo com a trompa do *ensemble*. Novamente olhando para o harmonium nos compassos 77 a 79, concluímos que é nesse instrumento que Simon concentra a redução das vozes intermediárias "sobressalentes" e, nos compassos destacados, engloba material não somente de trompas, corne inglês, segundo clarinete, como do clarone (compasso 78).

Com o piano tocando outros elementos de maior destaque e proeminência na textura, Simon equilibra esses densos compassos no registro médio, em torno da combinação do timbre da trompa como voz principal, suportada pelo fagote. As teclas completam esse "meio de campo" e, além de trazer o material acima descrito, reforçam, ao mesmo tempo, a maioria das vozes tocadas em *col legno* pelas cordas, dobrando as notas tocadas por elas, que se juntam aos ataques característicos de tal golpe.

Finalmente, se olharmos para a percussão, notamos a ausência dos pratos suspensos na redução. Graças à importância para o trecho (estrutural e timbrística), as linhas dos guizos e do triângulo são mantidas e, devido ao fato de o conjunto reduzido contar com apenas dois percussionistas, o material que aparece no compasso 78, em *piano* para o prato suspenso tocado com baquetas fofas, é deixado de fora. Além de ter um papel secundário no trecho, se comparado aos demais instrumentos de percussão nesses compassos, ao olharmos o compasso 78, vemos a predominância (sonora e timbrística) de muitos outros timbres e instrumentos, tornando ainda mais justificável a escolha pela ausência desses pratos na versão reduzida.

3.1.9 Quarto Movimento: Compassos 115 a 121 (interlúdio 3)

A última aparição do "Schellenkappe" acontece no Quarto Movimento, antes da última estrofe do texto. Trata-se, talvez, da mais intensa entrada desse elemento, se considerarmos a sonoridade geral e o uso da orquestra. Como em outras vezes, o segmento musical inicia com maior intensidade, caminhando através de uma dissolução para dinâmicas mais *piano* ou

pianíssimo, com menor uso da instrumentação. É o caso dos seis compassos analisados nesta seção, que começam com a indicação *Wieder lebhaft* ("vivo de novo") e terminam transicionando para o momento final da Sinfonia, com a indicação *Sehr zart und geheimnisvoll bis zum Schluss* ("muito tenro e misterioso até o final").

Percebemos, ao olhar esses compassos na orquestração original, que, mais uma vez, a orquestração se concentra em torno do registro médio, com um protagonismo e densidade combinados ao brilho do uso da instrumentação (como, por exemplo, dos guizos e triângulos na percussão). Dessa forma, o registro mais agudo é ocupado apenas passageiramente pela flauta, piccolo e primeiros violinos e, mesmo os contrabaixos, não chegam a tocar notas em registro muito grave. Com isso em mente, podemos observar o "acúmulo" sonoro que acontece nessa região e a maneira como foi realizada sua redução.

Ao analisarmos o uso das madeiras desse trecho na redução de Klaus Simon, notamos que a flauta e o oboé mantêm a linha original das primeiras partes. O clarinete, por sua vez, sofre adaptações para complementar vozes e manter o equilíbrio geral: o instrumento toca a linha original do segundo clarinete, já que a voz superior do naipe, nesse momento, coincide com a voz do primeiro oboé (compassos 115 e 116). Na sequência, o instrumento passa à linha do primeiro clarinete (compassos 117 e 118) e dobra a linha melódica junto ao oboé, assumindo a voz original do segundo oboé e corne inglês (compasso 119). Por fim, retorna à linha original do primeiro clarinete, que complementa a anterior (compassos 120 e 121).

O fagote tem um uso mais diverso ainda: ele inicia tocando a voz original do segundo fagote, já que a voz do primeiro coincide com a voz da primeira trompa (no compasso 115); passa à voz tocada pela segunda e quarta trompas (compassos 116 até a metade do compasso 118); assume a voz original do primeiro fagote (do terceiro tempo do compasso 118 ao final do compasso 119); retorna à voz tocada originalmente pelas trompas graves (compasso 120); e ainda toca a figura melódica descendente do corne inglês, ao fim do trecho (compasso 121).

As demais linhas das madeiras presentes na orquestração original são tocadas pelo harmonium e teclado. O harmonium, nesse trecho, assume a maioria deste material, tocando as vozes faltantes dos clarinetes na mão direita e as dos fagotes na mão esquerda. O piano, mais uma vez, traz a linha do piccolo na sua mão direita, nos compassos 116 e 117, mas a maioria de seu material no trecho, como veremos, diz respeito às linhas originais do naipe dos metais.

Passando então aos metais, percebemos que a trompa do conjunto reduzido mantém integralmente a linha original da primeira trompa. Pela característica timbrística brilhante (sem surdina em boa parte e com diversos *fortes* e *fortíssimos*), somada à articulação em *staccato*, as demais linhas desses instrumentos presentes na orquestra de Mahler são assumidas desta vez pelo piano. As figuras 19 e 20 ilustram essa adaptação, trazendo os metais do primeiro compasso do trecho (115) na versão original e em sua redução ao piano:

Figura 19: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 115 - Trompas e trompetes

The image shows the original brass parts for Mahler's Symphony No. 4, 4th movement, measure 115. It consists of three staves: Horns (1. 3. in F and 2. 4. in F), Trumpets (1. 2. in F), and a dynamic marking of *mf* mit Dämpfer. The Horn parts are marked *mf stacc. gest.* and *gest. zu 2*. The Trumpet part is marked *mf stacc.*

Figura 20: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 115 - Piano

The image shows the piano reduction of the same measure. It is labeled 'Klav.' and features a dynamic marking of *mf*. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a series of chords and single notes.

Podemos entender, portanto, que, em boa parte do trecho, Simon equilibra e distribui as vozes desse *motto* entre o quarteto oboé, clarinete, fagote e trompa, combinando-os, por vezes, nas duplas oboé/clarinete e trompa/fagote que se auxiliam, com os segundos apresentando maior flexibilidade em relação às suas linhas originais.

As teclas complementam essa textura, trazendo maior peso e, em alguns momentos, vozes que não estão presentes no quarteto mencionado, além de conferirem marcas à sonoridade

geral do *ensemble*. Dentre os papéis desses instrumentos observados até aqui na redução, mais um reaparece no compasso 119, quando a mão esquerda do piano reforça a linha de cellos e contrabaixos.

Mais uma vez, as cordas e a percussão não apresentam diferenças nas alturas, dinâmicas, articulações e acentos, entre as versões. As demais indicações também se mantêm, com exceção de algumas diretrizes de performance para as cordas indicadas por Mahler como *Doppelgriff* (cordas duplas, sem *divisi*) e *getheilt* (com *divisi*), que fazem menos sentido no conjunto reduzido, ainda mais se ele estiver em sua formação mínima, com as cordas como solistas.

3.2 Elemento de sonoridade sacra (paralelismos)

O próximo elemento para a análise comparativa entre as versões, também foi mencionado anteriormente neste trabalho, e contrasta texturalmente e em seu conteúdo com o anterior. Ele é apontado por Yara Caznok (2021) como um elemento anacrônico, de sonoridade dos séculos XI e XII e caráter sacro, com paralelismos e um canto gregoriano dobrado, como na estrutura do organum do séc. XI (CAZNOK, 2021).

Ele aparece três vezes no Quarto Movimento da Sinfonia, sempre encerrando as estrofes do texto cantado. Assim como no "*Schellenkappe*", a cada vez que este elemento retorna a orquestração sofre alterações, porém sempre mantendo o caráter calmo e ligado, assim como a textura homofônica leve e transparente, na qual cada voz é distintamente percebida, sempre dentro de uma dinâmica em *piano* ou *pianíssimo*.

Assim, a partir da análise do procedimento de redução desses pequenos trechos, pretendemos entender quais escolhas faz Klaus Simon para manter na redução essa sonoridade coesa e transparência da textura, considerando o caráter camerístico e leve de tais passagens, dentro do texto musical. O desafio da marca de cada timbre, em segmentos tão transparentes, e de como transpô-los para um grupo reduzido, também será objeto da investigação a seguir.

Os três pequenos trechos que serão agora analisados, pertencentes ao quarto movimento da obra, são os seguintes (Anexo 2):

- Compassos 36 a 39 (*Sanct Peter im Himmel sieth zu!*)
- Compassos 72 a 75 (*die Englein, die backen das Brot*)

- Compassos 106 a 114 (*Sanct Martha die Köchin muss sein!*)

3.2.1 Quarto Movimento: Compassos 36 a 39 (*Sanct Peter im Himmel sieth zu!*)

A primeira aparição desse elemento ocorre no compasso 36 do quarto movimento, encerrando a primeira estrofe do texto, imediatamente antes do primeiro retorno do "motivo dos guizos" (visto em 3.1.7). Sua sonoridade é extremamente delicada e a orquestração original é muito leve, com os instrumentos sempre dentro de uma dinâmica entre *p* e *ppp*.

Ao observarmos a instrumentação original, constatamos o uso, nesses compassos, de duas flautas, combinadas às quatro trompas (as agudas com surdinas), harpa, prato suspenso e à voz da soprano. As cordas encerram esse pequeno bloco musical, também com surdinas.

Notamos também, no uso da instrumentação, a combinação (compassos 36 a 38) nos baixos entre as trompas graves (em *ppp*) e a harpa, com oitavas nos graves, enquanto as trompas agudas (com surdinas) e as flautas, em uníssono, assumem as vozes intermediárias, deixando a soprano com a linha da voz superior no delicado trecho. Esses instrumentos são combinados a uma nota no prato suspenso que permanece soando (*klingen lassen*), após ser atacada novamente por uma baqueta fofa (*mit Schwammschlägel*). No compasso 39, as cordas entram e encerram o bloco, com um acorde vazio (sem terça), tocando um acorde estático e ambíguo em *pianíssimo* e com surdinas.

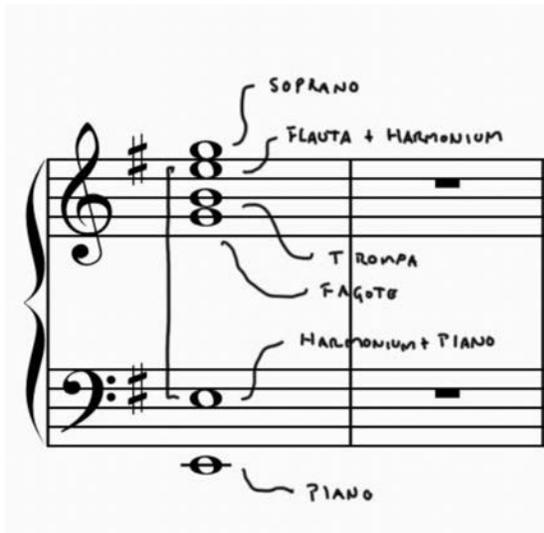
Olhando para a versão reduzida de Simon, constatamos que a flauta mantém a linha original, assim como a percussão. A combinação timbrística nos baixos, porém, é executada pelo piano, substituindo a harpa, junto ao harmonium, que substitui as trompas graves, ambos em sua mão esquerda.

Passando às vozes intermediárias, vemos que a trompa do conjunto reduzido mantém a voz superior das quatro trompas (a linha original da primeira trompa), e o uso da surdina procura trazer o timbre original um pouco mais velado. Essa linha da trompa é combinada ao fagote, que toca a linha da terceira trompa (também aguda), em terças paralelas com a primeira voz.

O último detalhe, que ajuda a "arredondar" a sonoridade, está na mão direita do harmonium, tocando a linha da segunda flauta e, assim, dobrando a flauta do conjunto. Dessa forma, ele "abraça" com seu timbre toda a região intermediária, conferindo maior uniformidade e liga entre os timbres dos instrumentos. A figura 21 mostra um esquema do primeiro acorde do

compasso 36 e sua re-orquestração, com uma chave ilustrando esse "abraço" sonoro realizado pelo harmonium em torno da instrumentação:

Figura 21: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 36 - Primeiro acorde (esquema)



A soprano solista, naturalmente sem nenhuma alteração em sua parte, canta sua linha, como vemos, por cima dessa combinação. O acorde das cordas que encerra o bloco também não apresenta mudanças de uma versão para a outra. A única indicação presente em Mahler que não consta na redução é, novamente, a de *divisi* para as cordas.

3.2.2 Quarto Movimento: Compassos 72 a 75 (*die Englein, die backen das Brot*)

A segunda aparição desse elemento acontece no compasso 72, novamente encerrando a estrofe do texto, antes do segundo interlúdio (visto em 3.1.8). Com mesmo caráter e sonoridade, o elemento apresenta, contudo, uma instrumentação e orquestração distintas.

Os três primeiros compassos do segmento analisado apresentam, na versão original, a predominância timbrística das cordas (friccionadas e também da harpa), que se combinam dentro

de uma distância de quatro oitavas, entre a nota mais grave e a mais aguda, com acordes paralelos que acompanham a linha descendente em *legato*. Novamente, a dinâmica é *pianíssimo* e as cordas friccionadas tocam com surdina.

É curioso notar que, embora ocupem uma extensão grande, esses acordes das cordas estão distribuídos de maneira que a sonoridade resultante é leve e transparente, possibilitando que a voz da soprano solista, também em *pianíssimo*, apareça tranquilamente. Um piccolo, combinado à oitava mais aguda da harpa, oitava a melodia e uma nota tocada no triângulo, outra vez em *pianíssimo*, completa esse primeiro objeto sonoro do bloco.

O quarto compasso desse segmento responde à descida com paralelismos anterior, dessa vez com um acorde maior, também estático, tocado no registro grave de flautas, clarinetes, clarone e trompa (4ª).

Diante disso, notamos na transcrição de Simon, que a primeira parte acima destacada, com os acordes descendentes paralelos, é facilmente adaptada ao conjunto reduzido. Com a manutenção de todas as informações nas cordas friccionadas, assim como as do triângulo, e a utilização, nesse momento, do piccolo pelo instrumentista do conjunto, resta apenas adaptar a harpa para o piano, o que seria uma escolha natural, como visto até aqui.

O acorde do compasso 75, porém, apresenta dificuldades e desafios para a adaptação, uma vez que a sua dinâmica é, como sabemos, *pianíssimo*, e sua orquestração original usa como base o registro grave dos clarinetes e clarone, com uma trompa grave e as flautas em seu registro grave, complementando-o.

Objetivamente, duas dificuldades logo se apresentam: o flautista do conjunto está com o piccolo, devido ao solo anterior, e o clarinetista do grupo deve ficar com o clarinete para atacar o compasso seguinte, no qual tem protagonismo no "*Schellenkappe*" que segue. Desse modo, a utilização do clarone por esse músico fica inviabilizada, fato que começa a dificultar as opções possíveis, visto que esse instrumento talvez fosse o único que conseguiria um *pianíssimo* sustentado, na região em que está notada a voz inferior do acorde.

Possivelmente devido a essas dificuldades descritas e, conseqüentemente, a outras de equilíbrio e coesão de timbre entre os instrumentos disponíveis, Simon optou por deixar esse acorde inteiramente com o harmonium. Assim, com um timbre unificado e a possibilidade de equilibrar esse acorde na dinâmica indicada, tal escolha musical e funcional parece se apresentar como a mais adequada para o momento.

3.2.3 Quarto Movimento: Compassos 106 a 114 (*Sanct Martha die Köchin muss sein!*)

A última aparição desse elemento ocorre antes do último interlúdio, próximo ao final do movimento e da obra. Em relação às outras aparições essa é mais longa, já que o texto *Sanct Martha die Köchin muss sein* é cantado duas vezes e não uma, como nos exemplos anteriores.

Além disso, podemos observar, em vez de um acorde final pontuando o encerramento desse bloco musical, dois acordes, realizando uma cadência plagal, em acordes sem terças nos compassos 112 a 114. Dessa forma, percebemos uma maior variedade na instrumentação e orquestração, com mais coloridos e combinações do que nas incidências anteriores, porém mantendo a sonoridade e o caráter desse elemento.

No que concerne aos três primeiros compassos (106 a 108), notamos na orquestração original, na primeira vez em que o texto é cantado, mais uma vez a combinação em seus baixos da harpa com as trompas graves (desta vez em oitavas, dando mais amplitude e peso no registro grave).

As vozes intermediárias, no trecho, estão a cargo das trompas 1 e 2, em *pp*, e dos trompetes, em *ppp*, compondo um acorde fechado nessa região. Sobre esses instrumentos, a soprano canta sua linha, e o timbre final da primeira frase conta, ainda, com uma nota do prato suspenso, que soa junto às linhas descritas. As figuras 22 e 23 trazem uma redução dos primeiros acordes do compasso 106, mostrando esquematicamente a divisão das vozes na orquestração original e na redução:

Figura 22: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 106 - Primeiro acorde (esquema)

SOPRANO SOLO

TROMPETE I

TROMPETE II

TROMPA I

TROMPA III

TROMPA II + HARPA

TROMPA IV + HARPA

Figura 23: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 106 - Primeiro acorde (esquema)

SOPRANO SOLO

HARMONIUM

TROMPA FAGOTE

PIANO + HARMONIUM

Ao observarmos os esquemas anteriores, ficam claras as opções de Simon para a adaptação dos compassos 106-108: o piano substitui novamente a harpa; o harmonium toca as linhas das trompas graves na mão esquerda; a trompa e fagote tocam as linhas originais da 1ª e 2ª trompas, respectivamente (combinação vista anteriormente); os trompetes estão presentes na mão direita do harmonium, fechando novamente a sonoridade em torno do conjunto; e a soprano completa com a voz superior, como na versão original.

Na repetição do texto (compassos 109 a 111), entretanto, Mahler utiliza outra instrumentação, retirando os metais e trazendo flautas e clarinetes para registro intermediário do bloco sonoro, em regiões de timbre extremamente doce desses instrumentos. Os esquemas apresentados nas figuras 24 e 25, mostram o primeiro acorde do compasso 109, nas duas versões:

Figura 24: Mahler Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 109 - Primeiro acorde (esquema)



Figura 25: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 4º Movimento - Compasso 109 - Primeiro acorde (esquema)



É interessante observar, nesses esquemas, como foram feitas as escolhas para a redução da segunda frase: novamente, o piano substitui a harpa, e o contrabaixo se mantém, assim como a soprano solo. Contudo, as vozes do dueto de clarinetes são entregues ao harmonium, enquanto o clarinete do conjunto reduzido toca a voz original da segunda flauta, combinado à flauta que executa a linha da primeira parte original.

Podemos supor que o arranjador optou por essa combinação devido à dinâmica do trecho e à maior fusão entre o timbre de flauta e clarinete nesse registro, considerando as opções que tinha disponíveis. Desse modo, ao manter o timbre original na linha da primeira flauta, Simon confere essa marca ao quarteto das vozes intermediárias, com o suporte melódico do clarinete como segunda flauta e a sustentação suave do harmonium, com as terças pertencentes originalmente aos clarinetes. Assim, procura-se manter, como na composição original, a sonoridade com os baixos mais distantes do bloco intermediário, que, com leveza e cor mais opaca, dá apoio à voz da solista.

Ao final desse trecho, temos dois acordes sem terças que pontuam essa pequena seção: na versão de Mahler, o primeiro é tocado pelas trompas, combinadas à harpa e ao prato suspenso (compasso 112); o segundo é tocado pelas cordas com surdinas nos compassos 113 e 114,

combinadas a um rulo do tímpano. Ambos os acordes ocupam primordialmente o registro grave e médio, obtendo uma sonoridade profunda, com certa aura sacra e também certa ambiguidade, acentuada pela ausência das terças.

Ao olharmos para a redução do trecho descrito acima, vemos que, no caso do primeiro acorde, encontramos escolhas pontuadas anteriormente, que retornam nesse momento, como o piano, que toca integralmente a parte da harpa. Entretanto, a dinâmica indicada para esse arpejo ao piano é *p*, enquanto na versão original temos *pppp* para a harpa.

Além disso, o acorde originalmente tocado pelas trompas (em quatro vozes) é destinado ao harmonium e também à trompa e fagote combinadas, mas apresenta uma novidade: Simon mantém a trompa do conjunto reduzido com a voz da terceira trompa de Mahler combinada ao fagote, que toca a mesma linha. Em adição a isso, o harmonium dobra essa última linha e toca as linhas mais graves, da segunda e da quarta trompa.

Dessa maneira, o arranjador mantém o destaque sobre a fundamental do acorde, em vez de manter, como esperado, a trompa tocando a primeira linha original (primeira trompa). Assim, supõe-se que tal disposição prioriza o equilíbrio do acorde. O prato suspenso completa a reorquestração deste momento, sem alteração em relação à versão original.

Embora o acorde dos compassos 113 e 114 seja mantido nas cordas, Simon elimina vozes que estariam sendo dobradas entre os naipes, uma vez que os *divisi* indicados por Mahler (*getheilt*) são simplificados na versão reduzida, mantendo a surdina e a dinâmica em cada linha, mas reduzindo o volume sonoro do naipe, devido à quantidade diminuta de instrumentistas.

Nessa adaptação, nenhuma voz deixa de ser tocada, apenas as repetições (dobramentos) de notas não aparecem na reelaboração da obra. Por fim, o tímpano, que originalmente apoia a fundamental desse acorde com um rulo em *pianíssimo*, é tocado mais uma vez pelo piano, com um trêmolo entre a altura originalmente escrita e a sua oitava superior, mantendo também a dinâmica original.

3.3 *Ewigkeit*

O próximo elemento a ser analisado e comparado entre as versões será o *Ewigkeit*, ou elemento da eternidade, presente no Terceiro Movimento da obra. Como visto anteriormente, se trata de um elemento que estabelece conexões e relações intertextuais com outras obras, tanto de Mahler, como de outros compositores.

Embora esteja profundamente integrado ao conteúdo musical do Terceiro Movimento, há pelo menos três aparições de alguma maneira “literais” desse *Ewigkeit*, além de momentos que se referem a essa ideia, dos quais traremos aqui um exemplo. Em todas essas aparições, pudemos notar alterações na orquestração, como ocorreu com todo o material até aqui analisado. Contudo, uma mesma marca, sustentada, ligada e *cantabile* da textura, perpassa os três exemplos que destrincharemos .

A análise da redução de tais trechos pretende trazer pistas sobre a adaptação de momentos com maior sustentação, dentro de texturas transparentes e leves, bem como a observação de problemas e soluções encontradas pelo arranjador, como, por exemplo, em momentos com muitos *divisi* nas cordas, além de grande amplitude de registro. Do mesmo modo como fizemos anteriormente, nosso olhar, nesta seção, estará voltado para um bloco musical determinado e coeso, que englobe o elemento em questão, mas não se restrinja apenas a sua análise isolada. Os quatro segmentos do Terceiro Movimento que serão analisados serão os seguintes (Anexo 3):

- Compassos 37 a 50
- Compassos 62 a 71
- Compassos 299 a 314
- Compassos 326 a 353

3.3.1 Terceiro Movimento: Compassos 37 a 50

O primeiro trecho em que o "*Ewigkeit*" aparece, evidencia bem o tipo de textura que será analisada neste tópico. Com grande amplitude de registro e sustentação das notas, percebemos diversos *divisi* sobre os *pizzicati* que conduzem o movimento.

Olhando para a versão original, notamos que, nos compassos iniciais desse trecho (37 a 44), apenas as cordas tocam e temos *divisi* (*getheilt*) em quase todos os naipes (exceto os primeiros violinos). Assim, podemos dizer que esse bloco musical possui grande extensão de registro, com notas sustentadas junto a uma melodia principal, além de vozes em sutil contraponto e da condução dos graves com *pizzicati*, contrastantes com o *legato* geral desse momento (assim como na maioria do movimento em questão). A sonoridade geral, entretanto, é leve e espaçada entre as vozes, além de acentuada pelas dinâmicas *pp* e *ppp* notadas. Com essa distribuição de vozes, Mahler consegue um som cristalino e etéreo, com leveza e profundidade ao mesmo tempo. As figuras 26 e 27 trazem uma redução esquemática do primeiro acorde do compasso 37, nas versões original e reduzida, exemplificando bem a construção e sua reelaboração:

Figura 26: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 37 - Primeiro acorde (esquema)



Figura 27: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 37 - Primeiro acorde (esquema)



Ao observar a figura 27, podemos entender a adaptação inicial do segmento proposta por Simon. No registro grave, o contrabaixo assume a voz inferior e base do acorde, apoiado pelo piano, que toca as vozes originais em *pizzicato* dos violoncelos e contrabaixos restantes.

É curioso notar aqui que, procurando manter a sonoridade equilibrada, Simon acrescenta uma indicação para que "eventualmente (o piano) toque apenas a oitava superior" (*evt. nur obere Oktave*), e confia, assim, ao(s) intérprete(s) um último possível ajuste de equilíbrio e caráter no momento da performance.

Olhando para as demais vozes, percebemos uma única alteração com a flauta assumindo a voz superior original dos segundos violinos, dobrando, neste momento, a nota superior da viola. Essa flauta, na quinta do acorde, se combina às vozes de violas e cellos, que ocupam quatro oitavas na textura. Com o timbre cristalino e leve, a flauta cumpre o papel harmônico/contrapontístico desse momento satisfatoriamente. Os violinos do conjunto reduzido mantêm-se em oitava com a melodia principal do trecho.

No compasso 42, entretanto, a flauta salta para a voz original superior das violas, combinando-se em oitava com a viola da versão reelaborada, já que, nos violinos, percebemos

uma redução nos *divisi* nesse compasso (com vozes em comum e posterior uníssono nos compassos 43 e 44). Assim, o arranjador facilita a execução desses compassos para a viola, adicionando, também, maior possibilidade de controle dinâmico para o trecho.

Nos compassos 43 e 44, vemos que contrabaixos e violoncelos param os *pizzicati* e passam a tocar com o arco. Nesse trecho, Simon mantém o piano tocando a linha original de contrabaixos e cellos, até que essa primeira frase se conclua, optando pela coerência timbrística, em vez da sustentação com o harmonium, como poderíamos esperar.

Nos seis compassos seguintes (45 a 50), porém, justamente quando aparece o elemento "*Ewigkeit*", Simon opta pelo harmonium, com sua sustentação em combinação com as cordas graves do *ensemble*. Neste segundo momento do segmento total aqui analisado, as informações musicais que ocorrem no registro médio ganham protagonismo, e o registro agudo é reduzido, sem contar com as alturas mais extremas da frase anterior (compassos 37 a 44). Dessa maneira, com essa mudança de cor na sonoridade geral, a entrada do harmonium é bem-vinda, colaborando tanto timbristicamente quanto estruturalmente para a adaptação.

Seguindo nesses compassos 45 a 50, e olhando agora especificamente para o motivo da eternidade, apresentado em terças no original pelos fagotes e violas, vemos que o arranjador mais uma vez mantém o timbre da voz superior. Assim, o fagote e a viola assumem as primeiras partes da versão original, enquanto o clarinete toca a linha original inferior (de segundo fagote e *divisi* inferior das violas). Desse modo, Simon prioriza mais uma vez o timbre da voz superior em destaque e a equilibra com apenas o clarinete na segunda voz, considerando essa combinação suficiente para o equilíbrio dessas linhas no conjunto reduzido.

As demais cordas desses compassos permanecem com a textura sustentada harmônica e contrapontística, sempre *espressiva* e, novamente, encontramos alguns *divisi* dentro dos naipes. Ao olharmos para essas linhas na redução, percebemos que os primeiros violinos tem sua linha superior mantida, mas os segundos violinos passam de sua voz original para o *divisi* inferior dos primeiros violinos no compasso 47, valorizando o papel estrutural melódico das oitavas tocadas até o final da frase (compassos 47 a 50). Assim, a flauta assume novamente a linha original dos segundos violinos, tocando a linha superior do *divisi* desse naipe, menos protagonista estruturalmente nesse momento do que as oitavas descritas acima, presentes nos primeiros violinos.

A linha original do *divisi* inferior dos segundos violinos não aparece na redução dos compassos 47 e 48, mas suas alturas coincidem com a linha tocada pelo *divisi* superior dos cellos, que é tocada pelo cello na versão reelaborada. Na sequência (compassos 49 e 50), o cello passa à linha citada dos segundos violinos, de maneira que todas as vozes da versão original, ainda que com menos dobramentos, são ouvidas na versão reduzida.

Finalmente, é importante destacar que as dinâmicas e articulações são mantidas, além de todas as instruções expressivas e de performance contidas na partitura de Mahler. O único acréscimo, como vimos, aparece na parte do piano, na qual Simon deixa opcional tocar a oitava ou apenas a voz superior escrita. Naturalmente, as indicações de *divisi* e uníssonos também não constam na redução, pois estão solucionadas na adaptação.

3.3.2 Terceiro Movimento: Compassos 62 a 71

O segundo trecho que analisaremos conta com uma aparição menos literal do "Ewigkeit" nos primeiros violinos, entre os compassos 66 e 71. Essa, estabelece conexões temáticas e expressivas com o Quarto Movimento da Sinfonia, estreitadas pela indicação *singend* (cantado), que acompanha essa entrada.

Estruturalmente, temos no compasso 62 a entrada: do segundo tema, das supracitadas duplas variações desse Terceiro Movimento e de uma textura que, ainda que semelhante a do primeiro exemplo analisado, tem um tratamento mais camerístico e um pouco mais heterofônico que o anterior.

No que diz respeito aos sopros, o solo de oboé, que marca os compassos 62 ao 66, depois retornando no encerramento do bloco musical no compasso 71, é mantido na redução com seu timbre original e sem nenhuma alteração. Seu acompanhamento, contudo, passa por adaptações e percebemos, logo no compasso 62, a transcrição das linhas originais das trompas 1, 2 e 3 para trompa, fagote e flauta, respectivamente.

A combinação entre trompa e fagote já foi vista algumas vezes anteriormente, mas a utilização da flauta no pedal tocado pela terceira trompa aparece aqui pela primeira vez. Por se tratar de uma textura transparente, com poucos elementos nos sopros, e tocada em *pianíssimo*, essa utilização da flauta, em *piano*, funciona perfeitamente, deixando a trompa do conjunto

reduzido responsável pelos ataques de mais destaque da linha original da primeira trompa (compassos 64 e 65).

No compasso 66, onde entram as cordas, nota-se, na redução, a ausência da linha do segundo fagote, que, por sua vez, é dobrada pela viola, mesmo no original, e que assim segue presente na reelaboração. Todo o material das cordas aparece em sua integridade na versão reduzida, e um destaque pode ser feito para o trecho da viola, que toca alguns compassos com cordas duplas, em *divisi* no original. O solo dos primeiros violinos, que remete ao "elemento da eternidade", está também preservado de maneira literal, assim como as indicações de performance que o acompanham como *nicht schleppen* (não arrastar) ou *sul D* (tocar na corda Ré).

Os sopros, a partir do compasso de entrada das cordas (66), também apresentam soluções na redução que já apareceram antes. O clarinete em Lá, por exemplo, toca todo o material original escrito para ele, porém como solo, no compasso 71, e não a três, como no original. Além disso, tanto o fagote como a trompa mantêm a linha original de suas primeiras partes que são, entretanto, dobradas pelo harmonium. Esse, também toca as linhas do segundo fagote e da segunda trompa, ausentes na redução, o que confere maior unidade e liga nesse acompanhamento coral, como podemos ver nas figuras 28 (versão original) e 29 (versão reduzida):

Figura 28: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 69 a 71 - trompas e fagotes

The image shows a musical score for two instruments: 1.2. Fag. (Bassoon) and 1.2. Horn in F. The score is for measures 66 to 71. The bassoon part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The horn part is in treble clef with a key signature of one flat (F). Both parts start at measure 66. The bassoon part has dynamics pp and p. The horn part has dynamics pp and p. The bassoon part has a 'sul D' marking at measure 71. The horn part has a 'sul D' marking at measure 71. The bassoon part has a 'sul D' marking at measure 71. The horn part has a 'sul D' marking at measure 71.

Figura 29: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 69 a 71 - trompa, fagote e harmonium

The image shows a musical score for three instruments: Trompa (F), Fagote (F), and Harmonium. The Trompa part is in the top staff, the Fagote part is in the middle staff, and the Harmonium part is in the bottom staff. The Trompa part has a long note with a slur and a dynamic marking of *pp*. The Fagote part has a series of notes with a slur and a dynamic marking of *pp*, followed by a note with a dynamic marking of *p* and an accent (>). The Harmonium part has a series of notes with a slur and a dynamic marking of *pp*, followed by a note with a dynamic marking of *p* and an accent (>).

3.3.3 Terceiro Movimento: Compassos 299 a 314

O próximo trecho observado, em que o "*Ewigkeit*" aparece, está localizado próximo ao final do Terceiro Movimento, antecedendo a Coda, que se inicia no compasso 315. Essa, com a grande "explosão" em Mi Maior, será posteriormente analisada.

No segmento, entre os compassos 299 e 314, encontramos, na versão original, a entrada do "elemento da eternidade" logo no compasso 299, tocado por violas e trompas, acompanhados pelos demais naipes das cordas friccionadas da orquestra. Essas conduzem o discurso até o compasso 307, no qual acordes tocados entre flautas e clarinetes, com *pizzicati* das cordas graves, alternam com acordes das cordas restantes (com surdinas), combinados a harmônicos na harpa e às trompas, também com surdinas. A dinâmica cada vez mais *piano* e delicada prepara a surpresa que ocorre com a grande entrada em *fff* da coda mencionada. Mais uma vez, uma grande quantidade de *divisi*, com figuras sustentadas e sonoridades cuidadosamente orquestradas, marcam a impressão geral do trecho, assim como conferem desafios ao reelaborador.

Olhando para os quatro primeiros compassos (299 a 302), nos quais aparece o "*Ewigkeit*", notamos mais uma vez na redução a combinação da trompa com o fagote, substituindo o material original pertencente apenas às trompas. O dobramento desse mesmo elemento, tocado pelas violas na obra de Mahler, é transposto mantendo a viola com a voz superior e o violoncelo com a linha original inferior do *divisi* das violas. Assim, Simon mantém

mais uma vez os timbres "originais" nas vozes superiores, combinados a instrumentos que ajudem e se mesquem timbristicamente a eles.

O acompanhamento harmônico/contrapontístico desse elemento melódico, entretanto, apresenta diversos *divisi*, e, a partir do compasso 303, grande amplitude de registro, principalmente até o compasso 306, trazendo, desse modo, desafios para a sua redução.

As soluções encontradas por Simon, para esses oito primeiros compassos (299 a 306), partem principalmente da utilização da flauta, substituindo a linha original do *divisi* inferior dos primeiros violinos e da utilização do harmonium, que tanto dá suporte aos cellos e baixos, como assume vozes intermediárias, pertencentes às violas e violoncelos, completando a harmonia e as linhas faltantes no arranjo. A sustentação proporcionada por esse instrumento, contribui para a manutenção da característica textural dessa passagem, ajudando também no equilíbrio dos acordes.

A flauta, por sua vez, além de também conferir a sustentação necessária, contribui com a linha superior dos primeiros violinos, dando suporte a ela, que é a voz mais aguda de toda essa passagem. As dinâmicas em *pp* e *ppp*, se adequam muito bem ao registro em que está notada essa flauta, de maneira que a fusão do seu timbre com as demais cordas, principalmente com violinos, ocorre sem maiores problemas.

Os oito compassos finais desse trecho (307 a 314) apresentam novas situações para a sua adaptação, uma vez que, os acordes que se revezam antecedendo a coda, descritos anteriormente, possuem extrema delicadeza e refinamento de orquestração. Como visto, na versão original, há duas instrumentações no ataque desses acordes que se revezam, sendo a primeira com flautas e clarinetes, com *pizzicati* das cordas graves (compassos 307, 309, 311-314), e a segunda com as cordas restantes com surdinas, combinadas a harmônicos na harpa e às trompas, também com surdinas (compassos 308 e 310). Sendo assim, devemos olhar para as duas combinações utilizadas na adaptação e transcrição para o conjunto reduzido.

Nos acordes em que as flautas e clarinetes são combinados aos *pizzicati* de cellos e contrabaixos, Simon utiliza procedimentos que já apareceram anteriormente. Primeiro, os *pizzicati* são destinados ao contrabaixo do ensemble, com o reforço nas oitavas da mão esquerda do piano. Depois, temos mais uma vez a manutenção do timbre da voz superior do acorde tocado pelas flautas que se combina com clarinete, mas que, nesse caso, toca a linha original pertencente à segunda (e quarta) flauta. Desse modo, o arranjador destaca, mais uma vez, a sonoridade das

flautas, trazendo protagonismo às vozes superiores dos acordes. O material original destinado aos clarinetes, então, é transferido para o harmonium, que toca as linhas de clarinetes 1, 2 e 3. Assim, todas as linhas estão presentes na redução, visto que as quatro flautas da versão original, tocam duas vozes cada uma, dobradas.

No outro acorde, tocado em Mahler pelas cordas e trompas com surdinas, combinadas a harmônicos nas harpas, vemos também recursos já utilizados em trechos anteriores. As quatro trompas da versão original tocam apenas duas vozes, assim como as flautas do acorde anterior, que são dobradas. Simon lança mão, mais uma vez, da combinação entre trompa, com o timbre original na voz superior, e fagote, tocando a linha pertencente à segunda e quarta trompas. Os harmônicos (*Flageolett*) da harpa, tocados em oitava com a dinâmica *piano*, são destinados à mão direita do piano, mas com o ajuste da dinâmica para *pianíssimo*, buscando maior proximidade com a sonoridade delicada dessa técnica e seu timbre original.

Quando olhamos para as cordas friccionadas nesses acordes, tocadas com surdinas, percebemos uma grande quantidade de *divisi*, com 12 linhas entre violinos, violas e cellos. Esses, entretanto, contam com alguns dobramentos de vozes, e tocam apenas sete alturas diferentes. Dessa forma, Simon adapta o material para o conjunto reduzido utilizando cordas duplas nos violinos e viola, com intervalos idiomáticos para esses instrumentos, e que tocam, portanto, seis das alturas mencionadas. O violoncelo completa essas vozes na redução, trazendo a segunda linha do *divisi* original do naipe.

As figuras 30 e 31 ilustram esquematicamente esses acordes com a distribuição das vozes nas cordas, nas versões original e reduzida:

Figura 30: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 308 - cordas (esquema)

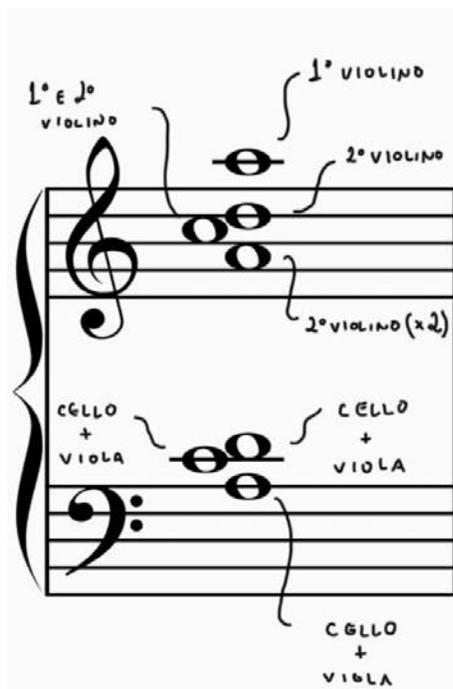
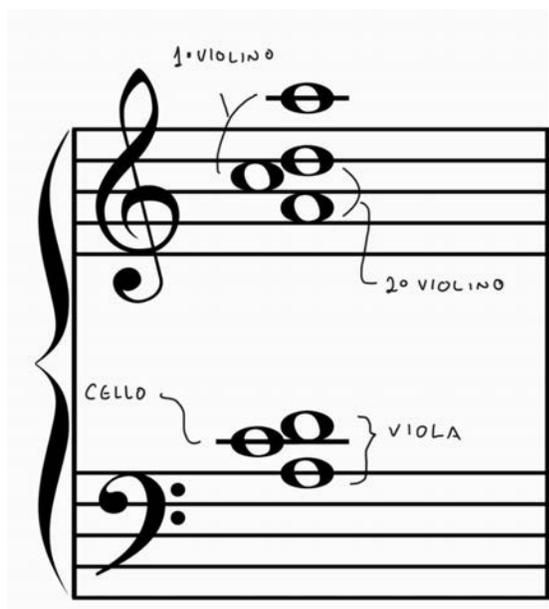


Figura 31: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 308 - cordas (esquema)



Podemos ver, nesses dois esquemas, as sete alturas tocadas pelas cordas. Na figura 30, vemos as doze vozes (linhas) que compõem esse acorde no naipe e, na figura 31, sua adaptação para até um quarteto, na versão reduzida. Dessa maneira, notamos que, embora a massa sonora

seja sensivelmente reduzida, é possível manter todas as alturas na redução, utilizando a técnica de cordas duplas, idiomáticamente.

Ao observarmos, mais uma vez, que, com exceção dos harmônicos da harpa tocados pelo piano, todas as dinâmicas são preservadas, assim como outros parâmetros e informações contidas na partitura de Mahler, nos atentamos para um último detalhe: nos compassos 313 e 314 da redução, o piano deixa de dar suporte aos *pizzicati* dos contrabaixos (assim como os cellos silenciam na partitura original), recurso que dialoga com a versão original e valoriza o caráter final do trecho, como um *morendo*, que se transformará, a seguir, na potente e expressiva passagem para a coda.

3.3.4 Terceiro Movimento: Compassos 326 a 353

A última aparição do "*Ewigkeit*" acontece ao final do Terceiro Movimento. Observaremos, agora, o trecho desde sua entrada na tonalidade de Mi maior, até a modulação de volta à tonalidade de Sol Maior (cuja resolução é suspensa até o fim do movimento, servindo quase como uma dominante que morre inteiramente, *gänzlich ersterbend*, e só se resolve com a chegada do Quarto Movimento e sua "*himmlische Leben*").

Esse grande trecho, aqui analisado, possui características semelhantes aos anteriores, tanto texturalmente, quanto na instrumentação e orquestração de Mahler, com diversos elementos sustentados em dinâmicas entre *pp* e *pppp*; protagonismo das cordas na condução do discurso com muitos *divisi*; escolha de instrumentos de sopro que prioriza o timbre de flautas e clarinetes; e o uso da harpa com arpejos, cujas notas vão tendo seus valores gradualmente aumentados, contribuindo com o caráter crescente de paz e repouso do final do movimento, assim como provocando a sensação de *ritenuto* gradual, indicada pelo compositor (*allmählich wieder zurückhaltend*).

Pela extensão do trecho, o dividiremos em duas partes, sendo a primeira do compasso 326 ao 337, na qual aparecem as indicações *sehr zart und innig* (muito tenro e íntimo) e *nicht schleppen* (não arrastar), e a segunda do compasso 338 ao 353, na qual vemos as indicações de *allmählich wieder zurückhaltend* (gradualmente segurando o tempo novamente) e *gänzlich ersterbend* (morrendo completamente).

Olhando para a orquestração de Mahler, de maneira geral, é possível notar que a primeira parte se inicia com o "motivo da eternidade" aparecendo nos primeiros violinos, suportado harmonicamente por acordes com cellos, trompas, fagotes e flautas (compassos 326 a 329). A entrada da harpa, no compasso 332, traz um novo elemento à textura, provocando uma espécie de movimento que, aos poucos, com o aumento dos valores de suas notas, vai se tornando mais lento e espaçado.

Nos compassos 333 a 335, as cordas mantêm o protagonismo, com o "*Ewigkeit*" aparecendo, ainda que incompleto, nos segundos violinos e violas. Com uma textura transparente e etérea, esse trecho se encerra com um *divisi* a quatro partes (*4 fach geteilt*), nos primeiros violinos, e um arpejo expressivo nos segundos violinos, com *ritenuto*, que conduz para a modulação de retorno à tonalidade do movimento (Sol maior), no compasso seguinte.

As adaptações feitas por Simon, para essa primeira parte, trazem novamente recursos e soluções que já apareceram, como os segundos violinos assumindo a linha original inferior do *divisi* de primeiros violinos, tocando em oitava o "*Ewigkeit*" com o primeiro violino, elemento central e destacado neste momento.

Os acordes que acompanham os violinos não apresentam alteração entre as versões na parte dos cellos e contrabaixos, na qual aparecem, por vezes, intervalos de quintas perfeitamente adaptáveis para que um instrumentista toque em cordas duplas.

Os sopros, por sua vez, apresentam algumas alterações. Podemos observar que Simon mantém a linha original da flauta (em Mahler a 2) e a linha original superior do naipe das trompas (com quatro vozes). Porém, mais uma vez, o fagote assume a linha original da segunda trompa, combinando-se à trompa do *ensemble*, cujas notas coincidem com a linha original do primeiro fagote.

Dessa vez, entretanto, o harmonium também dobra a linha, fundindo seu timbre com o fagote do conjunto. Além disso, o instrumento assume o material original das trompas graves na sua mão esquerda e dos fagotes 1 e 2 em sua mão direita, juntamente com a mencionada linha da segunda trompa. Assim, fica "faltando" na redução apenas a linha do terceiro fagote, que Simon destina ao clarinete (ausente nesse momento na orquestração de Mahler), que equilibra e completa as vozes tocadas entre a trompa e o fagote, aparecendo entre elas.

A partir do compasso 332 o piano assume, mais uma vez, o material original da harpa e vemos o acorde que aparece em Mahler com duas flautas (em *ppp*), sendo substituído novamente pela combinação flauta/clarinete, com o timbre original na voz superior e a dinâmica preservada.

É importante pontuar que o "*Ewigkeit*" tocado nos compassos 333-335 de Mahler por segundos violinos e violas, aparece em Simon, com as mesmas alturas, tocado apenas pela viola, uma vez que o segundo violino do conjunto se mantém tocando a voz inferior do *divisi*, originalmente pertencente aos primeiros violinos. Contudo, a maior adaptação nas cordas friccionadas, nessa primeira parte, aparece nos compassos 336 e 337, pois neles a viola assume o importante arpejo expressivo, originalmente tocado pelos segundos violinos, enquanto os dois violinos do *ensemble* reduzido dividem as quatro partes do *divisi* que, no original, pertencem ao material dos primeiros violinos.

As figuras 32 e 33 ilustram esses dois compassos, com os violinos da versão original e sua adaptação para violinos e viola na redução. Nessa última, fica clara a solução técnica do arranjador para o *divisi* em quatro partes dos violinos, agrupando e separando suas vozes em dois intervalos de sexta (cada um tocado por um violino), e tornando, assim, esse conteúdo perfeitamente realizável pelos intérpretes, já que, idiomáticamente, é um intervalo mais fácil de se executar nesse instrumento.

Figura 32: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 336 e 337- violinos I e II

1. VI. *Poco rit.*
gehalten
2. *pp espress. dim.*

Figura 33: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 336 e 337- violinos I e II e viola

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (Gg. I), Violin II (Gg. II), and Viola (Br.). Above the staves, there are markings 'rit. poco' and 'pp' with a slur over the first two measures. The Viola part has a slur labeled 'gehalten' and dynamic markings 'pp espr. langsam' and 'dim.'.

Olhando agora para a segunda parte do trecho, entre os compassos 338 e 353, percebemos, na orquestração original, uma textura parecida com a do trecho anterior. O número de *divisi* nas cordas, entretanto, é maior, e encontramos entre os compassos 338 e 343, por exemplo, onze linhas diferentes apenas entre esses instrumentos.

A grande amplitude de registro entre essas linhas apresenta ora vazios no registro médio/grave, ora acordes mais cheios, caminhando, ao longo dos compassos, em direção ao registro agudo, na busca por sua iluminação e posterior desaparecimento (ou transmutação) na passagem para o Quarto Movimento.

A harpa segue sugerindo o *motto* do trecho com arpejos, contudo com valores cada vez mais aumentados, como descrito anteriormente, provocando uma sensação de "desaceleração" e "retenção", que vai ao encontro do *ritenuto* indicado por Mahler para esses compassos finais.

No compasso 344, um coro com clarinetes e flautas se soma às cordas e encontramos, nos contrabaixos e na harpa, mais uma vez o "*Ewigkeit*", que também vai se alargando e se desfazendo até repousar sobre a fundamental da dominante, que encerra o movimento. A dinâmica é cada vez mais *piano*, chegando no final a *pppp*, com a indicação para morrer completamente, feita pelo compositor.

A sonoridade geral e a quantidade de linhas, portanto, se tornam um imenso desafio para o reelaborador nesse momento. Simon, nos primeiros compassos do trecho, resolve os primeiros *divisi* mencionados, da seguinte maneira: o primeiro violino mantém a voz superior do *divisi* original (a quatro partes) e as outras vozes, pertencentes originalmente a esse naipe, são tocadas pela flauta e pela viola (com cordas duplas); o segundo violino, que no trecho anterior toca o material dos primeiros violinos, como visto anteriormente, assume, nesse momento, a linha original dos segundo violinos, que conta com importante material melódico, principalmente nos sete primeiros compassos do trecho (338 a 345); e o material original das violas é incorporado pelo harmonium, instrumento que também recebe material dos violoncelos, reforçando o coro das cordas graves.

Tal coro é preservado com o contrabaixo, tocando material idêntico ao original, e o violoncelo, com poucas adaptações, como as sextas tocadas em cordas duplas nos compassos 340-343.

As figuras 34 e 35 ilustram o primeiro acorde do compasso 340 com todas as suas alturas, em esquema reduzido para dois pentagramas, na orquestração original e na redução, respectivamente:

Figura 34: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 340 - 1º acorde/ esquema



Figura 35: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 340 - 1º acorde/ esquema



A partir do compasso 344, momento no qual, na versão de Mahler, entra o coro de clarinetes e flautas, observamos novas soluções. Novamente a flauta mantém a linha original da voz superior de seu naipe e o clarinete do conjunto reduzido toca a linha da segunda flauta, dando suporte à primeira. Assim, as demais vozes, pertencentes originalmente a esses naites, são destinadas ao harmonium, que toca as vozes de flautas 3 e 4 e de clarinetes 1, 2 e 3 (compassos 344 a 348).

Do compasso 349 ao fim do movimento, entretanto, é necessário um re-arranjo das vozes e a flauta volta a se combinar com as cordas. Neste momento, percebemos que o clarinete (passando à voz da primeira flauta) e o harmonium (demais vozes) assumem todo o material originalmente pertencente às flautas e clarinetes, enquanto a flauta do conjunto reduzido passa à voz inferior do *divisi* dos primeiros violinos (ainda em quatro partes). Vale destacar que esses violinos encontram-se em um registro mais agudo do que as madeiras, de modo que a flauta se localiza justamente na base desse *divisi*, em contato ainda com o clarinete, que toca a voz da primeira flauta, mantendo a coerência sonora com o que vinha antes.

Nas cordas, vemos, nesses compassos finais, que o primeiro violino ainda mantém a linha superior do *divisi*, mas é apoiado pelo segundo violino, tocando a segunda voz, e a viola, que toca uma nota extremamente aguda da terceira voz desse mesmo *divisi*. As figuras 36 e 37

auxiliam na compreensão da reorquestração do momento final do Terceiro Movimento, trazendo, mais uma vez, a esquematização do acorde do compasso 350, na orquestração original e na redução:

Figura 36: Mahler Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 350 - acorde/ esquema

Handwritten musical score for Mahler's Symphony No. 4, 3rd Movement, measures 350. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The upper staves show the violin parts (divided into four), flute, and clarinet. The lower staves show the cello and double bass. The chord is a G major triad (G-B-D) in the treble clef.

Violinos (divisi a 4)
FLAUTAS
CLARINETES
CELLO E CONTRABAIXO

Figura 37: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compassos 350 - acorde/ esquema

Handwritten musical score for Mahler/Simon's Symphony No. 4, 3rd Movement, measures 350. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The upper staves show the violin parts (I and II), viola, flute, and clarinet. The lower staves show the cello and double bass. The chord is a G major triad (G-B-D) in the treble clef.

I VIOLINO
II VIOLINO
VIOLA
FLAUTA
CLARINETE
HARMONIUM
CELLO E CONTRABAIXO

Finalmente, é importante registrar que o piano segue tocando a linha da harpa nesse último trecho, trazendo a exata transposição de seu material para a redução.

Vimos, portanto, que, em todos os exemplos do "elemento da eternidade", com sua textura sustentada, com mais ou menos vozes, e de caráter contemplativo, ainda que com grande expressão e transcendência, encontramos recursos técnicos em comum para a reelaboração musical, tais como: a combinação da flauta com as cordas, assim como com o clarinete; a combinação de trompa e fagote; o uso do harmonium com sua sustentação; e a utilização do piano em momentos pontuais de reforço aos baixos ou de transposição de material da harpa.

3.4 Grupo Temático B (Reexposição) - 1º Movimento (compassos 263 a 282)

O próximo trecho a ser analisado e comparado entre as versões se trata do segmento do Grupo Temático B, quando esse reaparece na seção da Reexposição, desta vez na região da tônica Sol Maior, referente à forma sonata que organiza o primeiro movimento da obra, anteriormente descrita neste trabalho.

Entre os compassos 263 e 282, tal grupo temático retorna com grande intensidade e densidade orquestral, onde encontramos um uso maior da instrumentação com alguns *tutti* e de grande sonoridade, especialmente nas cordas friccionadas que conduzem o trecho. Esses elementos são associados a indicações de Mahler que intensificam tal caráter e contribuem para um som resultante nessa direção, tais como *Schwungvoll* (energético, cheio de vigor), *grosser Strich* (com grandes arcadas) e *mit grossem Ton* (com grande som).

Temos, assim, uma densa textura de melodia acompanhada (ainda que com linhas contrapontísticas internas), que se concentra, de maneira geral, em um registro médio e se expande nos *tutti*, ganhando amplitude de registro em pontos culminantes de frases, atrelados a *rubatos* e liberdades pontuais de andamento (como *ritardandos* ou *cedendos*), que aumentam sua intensidade expressiva.

Considerando ainda a textura geral, vemos que a combinação timbrística entre instrumentos, tanto do ponto de vista estético, quanto do equilíbrio entre as vozes e as cores e expressividade resultantes dessas fusões, também é uma importante marca do trecho.

Diante disso, a análise da maneira como Mahler orquestra esses momentos mais expansivos se torna importante para compreender esse bloco musical, de modo que a observação de um trecho com determinadas características texturais e expressivas procura entender os recursos utilizados, para que se possa manter tais pontos marcantes na reelaboração musical de Simon.

Para facilitar a visualização e análise do trecho (Anexo 4), que possui uma extensão considerável, optamos por dividir o segmento dentro das frases musicais que traz, dentro dos dois períodos presentes nele (compassos 263 a 271 e compassos 272 a 282). Chegamos, então, a quatro frases, que aqui denominaremos pontualmente 1, 2, 3 e 4:

- Frase 1: compassos 262 a 266
- Frase 2: compassos 267 a 271
- Frase 3: compassos 271 a 277
- Frase 4: compassos 277 a 282

Ao olharmos para a Frase 1 na orquestração original, percebemos que sua construção, assim como a de boa parte do trecho completo, gira em torno de dois elementos principais: a intensa melodia conduzida pelas violas e segundos violinos, apoiada por oboés, clarinetes e trompas, e a linha dos baixos, fortemente cantada por cellos, contrabaixos e fagotes e contrafagote.

As adaptações dessa primeira frase, na redução, são simples e se concentram, mais uma vez, em torno da parte dos sopros, uma vez que as cordas friccionadas mantêm exatamente as mesmas alturas e demais informações contidas na versão original.

Observando, então, os sopros do conjunto reduzido, percebemos que os quatro instrumentos presentes nessa primeira frase (oboé, clarinete, fagote e trompa) tocam suas primeiras linhas originais. Entretanto, para completar as linhas presentes na composição de Mahler, Simon traz o harmonium tocando a voz do terceiro clarinete que, de certa forma, com sua nota Ré pedal, confere liga e ressonância ao trecho. Além disso, o piano é utilizado para tocar as linhas de segundo fagote e contrafagote, trazendo maior peso e presença aos baixos do trecho. Temos, dessa maneira, a redução de dobramentos originais nessa primeira frase, optando-se pela manutenção de todas as linhas e um equilíbrio mais sutil entre os elementos.

Na Frase 2, encontramos a primeira grande expansão de registro e instrumentação desse segmento. Voltando à versão original, notamos a entrada dos violinos e flautas na melodia principal, que seguem apoiados por oboés e clarinetes. Os baixos se mantêm com cellos, contrabaixos e fagotes, mas contam, também, com auxílio pontual do terceiro oboé e terceiro clarinete (naturalmente, em oitava mais aguda), à medida que a frase caminha para o seu ponto culminante (compasso 267).

Ao atingir esse ponto, percebemos a entrada dos metais (quatro trompas e primeiro trompete) dando suporte harmônico/melódico a esse primeiro *tutti*, que se expande e alarga a melodia, abrindo espaço para um gesto de arpejo ascendente contrapontístico, liderado por segundos violinos, violas e cellos, responsável por aumentar a intensidade expressiva do momento.

Simon opta, nessa segunda frase, mais uma vez por ter todas as linhas (com diferentes alturas), abrindo mão de alguns dobramentos presentes no original. Dessa forma, vemos que a distribuição das vozes nas madeiras, por exemplo, acontece da seguinte maneira: a flauta mantém a linha original da primeira flauta, como voz superior do trecho; o oboé passa à voz original do segundo oboé, uma vez que a primeira parte original é dobrada com a primeira flauta; o clarinete, seguindo essa ordem, toca a voz original do terceiro clarinete, já que as linhas da primeira e segunda partes estão presentes com a flauta e oboé; e o fagote mantém sua primeira linha original, assim como a trompa.

Para emular, entretanto, um som com a grandeza presente na versão original, Simon traz o auxílio das teclas, para apoiar e potencializar as vozes dos sopros, além de completá-las com as linhas ausentes.

O harmonium, por exemplo, a partir do compasso 266, inicia o gesto em anacruse da frase 2, tocando o material original das trompas. Logo depois, no compasso 267, notamos em sua mão direita a voz do primeiro clarinete, que dobra a linha da flauta na redução, assim como um apoio em oitava para as notas mais longas (Mi e Ré) dos compassos 268 e 269.

Tal apoio surge a partir de vozes complementares nas madeiras (como o terceiro oboé), bem como da linha original do trompete, que pontua a chegada ao clímax da frase. A mão esquerda do harmonium dá suporte às vozes graves, dobrando o material dos fagotes, contrafagote, cellos e contrabaixos.

Igualmente, a mão esquerda do piano, tem a mesma função. Já em sua mão direita, encontramos o material de suporte harmônico/contrapontístico pertencente originalmente às trompas, que entram no ponto culminante desta frase (compassos 269-271). Ao passar esse material para o piano, Simon traz maior presença sonora e brilho para essas linhas, principalmente em comparação ao harmonium, opção diversas vezes utilizada para transpor o material dos metais, como visto em diversos exemplos.

Mais uma vez, temos a grande maioria do material das cordas preservado de maneira literal na redução. Encontramos, entretanto, uma pequena diferença no fim da Frase 2, justamente em sua resolução (compasso 271): Simon reorganiza o *divisi* presente na versão original nos segundos violinos, para facilitar a execução com a formação reduzida.

Para isso, ele passa a linha inferior desse *divisi* para o primeiro violino, que toca duas vezes em intervalos de sexta a partir de então, o que, como vimos anteriormente, é um ótimo intervalo, idiomáticamente falando, para ser executado nesse instrumento. Assim, o segundo violino mantém-se tocando, na redução, apenas a voz superior do mencionado *divisi*, mas ouvimos a segunda linha, com o primeiro violino. As figuras 38 e 39 ilustram essa passagem na versão de Mahler e na adaptação de Simon:

Figura 38: Mahler Sinfonia 4 - 1º Movimento - Compasso 270 e 271 - cordas

The image displays a musical score for the string section of Mahler's Symphony No. 4, measures 270 and 271. The score is arranged in five systems, each with a different instrument: Violin I (1.), Violin II (VI.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlo.), and Contrabaixo (Cb.). The time signature is 3/4. The music features a complex texture with various intervals and dynamics. The first system (Violin I) shows a melodic line with a half note and a quarter note. The second system (Violin II) shows a similar melodic line. The third system (Viola) shows a melodic line with a half note and a quarter note. The fourth system (Violoncello) shows a melodic line with a half note and a quarter note. The fifth system (Contrabaixo) shows a melodic line with a half note and a quarter note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Figura 39: Mahler/Simon Sinfonia 4 - 1º Movimento - Compasso 270 e 271 - cordas

The image shows a musical score for the string section of Mahler/Simon's Symphony 4, measures 270 and 271. The score is written for five parts: Gg. I (Violins I), Gg. II (Violins II), Br. (Trumpets), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaixo). The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamics like 'f' and 'großer Ton'.

No compasso 272, chegamos ao segundo período musical do trecho analisado, no qual se inicia a Frase 3. Essa, é conduzida em seu início, na versão original, por violoncelos e trompas (1 e 3), acompanhados de uma segunda voz, com caráter de escrita coral, tocada pelas violas, violinos e a quarta trompa. Os baixos, tocados por fagotes, contrafagote e contrabaixos, completam a sonora textura, que conta, ainda, com notas pedais em registro médio, tocadas pelos segundos violinos e pela segunda trompa.

A partir do compasso 274, os violinos e violas assumem a voz superior, conduzindo a primeira expansão de registro desse período musical. Essa expansão conta com a entrada de oboés, clarinetes e flautas, além do apoio harmônico/contrapontístico dos metais, em sua chegada ao ponto culminante da frase que, entretanto, é rapidamente desfeito. Tal quebra de expectativa, e também de quadratura, nos conduz à Frase 4, dentro da qual, como veremos a seguir, se atinge o clímax de todo esse trecho.

Voltando o olhar agora para a versão reduzida, observamos que, no início da Frase 3, *mit grossem Ton* (com grande som), Simon mantém a combinação original entre violoncelo e trompa, como primeira voz. A grande sonoridade do trecho, entretanto, faz com que algumas adaptações e combinações apareçam na reelaboração, visando a uma maior correspondência com a sonoridade de Mahler. Assim, percebemos a opção pela combinação de caráter coral, mencionada acima, do fagote com primeiro violino e viola, tocando a segunda voz.

Para que isso seja possível, o fagote assume a linha original da quarta trompa, equilibrando-se e combinando-se à trompa do *ensemble*, que mantém a linha original da primeira

trompa. Ademais, visando a uma maior densidade sonora, encontramos, até o compasso 275, a redução das quatro linhas de trompas, presentes na partitura original, nas mãos direitas dos instrumentos de teclas, (1ª e 2ª com o harmonium e 3ª e 4ª com o piano). Assim, elas combinam-se com a trompa e o fagote, trazendo maior presença e sonoridade. Os baixos ficam a cargo das mãos esquerdas de ambas as teclas, combinadas ao contrabaixo do conjunto.

Nesta frase inteira temos, mais uma vez, o material original das cordas transposto com exatidão para a redução. Dessa forma, a partir do compasso 274, quando violinos e viola assumem a primeira voz, conduzindo a chegada aos compassos 276/277, o mesmo acontece na versão de Simon.

Por outro lado, as entradas das madeiras, que acontecem a partir do compasso 276, passam por sutis mudanças, condensando linhas e visando à obtenção de todas as vozes no arranjo. Desse modo, o oboé toca a linha original de sua primeira parte, mas a completa com a nota pertencente à linha das flautas (3 e 4), já que haveria uma pausa nesse momento.

O clarinete, por sua vez, entra com a linha original do trompete ou segundo oboé, que corresponde, em suas alturas, à linha original do primeiro clarinete, porém com mais informações, inclusive na continuidade da Frase 4. Já o fagote, mantém a linha da quarta trompa, ainda combinando-se à trompa do conjunto, que segue com a voz da primeira linha original.

Completando a chegada ao ponto culminante dessa Frase 3, que ocorre entre os compassos 276 e 277, percebemos que as teclas fornecem o apoio e tocam as linhas que ainda não estão presentes no arranjo nesse momento. Assim, após assumir a voz da terceira trompa no compasso 276 (em um momento de menor destaque, resultante de um *decrescendo*) o harmonium traz, na sequência, as linhas das três trompas (2, 3 e 4) e também dos clarinetes 2 e 3, em sua mão direita. As mesmas linhas são encontradas na mão direita do piano, que contribui para os dobramentos e confere maior presença a esse miolo harmônico/contrapontístico.

Ao chegarmos à Frase 4, que conclui o trecho analisado, vemos que muitos dos procedimentos técnicos e escolhas até aqui utilizados se repetem na redução: as cordas mantêm o material original; as madeiras se distribuem procurando trazer todas as linhas presentes; o harmonium e o piano completam as vozes intermediárias e dão suporte aos baixos do trecho. Podemos, entretanto, destacar um ponto especial que aparece nessa frase: a aparição da linha do

trompete no harmonium, do compasso 278 ao 280, e sua combinação com a linha original da segunda trompa, tocada pelo clarinete do conjunto reduzido.

Destacando tais importantes linhas do *tutti* original na redução, Simon reflete sua leitura dos elementos pertencentes a esse grande acorde, evidenciando essas duas vozes e deixando outras "menos importantes" a cargo da mão direita nos teclados. Um outro ponto novo, é a opção de Simon pela trompa tocando a linha da terceira trompa, a partir do compasso 280, linha essa que é praticamente igual a da primeira trompa, mas conta com uma finalização melódica de destaque. Assim, a trompa fica responsável por essa linha melódica, enquanto o harmonium e o piano completam as vozes das trompas no trecho.

Para ilustrar a distribuição da instrumentação nesse último grande *tutti*, trazemos aqui, nas figuras 40 e 41, dois esquemas reduzidos do primeiro acorde do compasso 279, nos quais podemos ver as escolhas feitas pelo reelaborador, semelhantes às decisões tomadas para os *tutti* anteriores nesse tópico. Os esquemas evidenciam, ainda, as aberturas dos acordes escolhidas por Mahler, com suas particularidades e características sonoras próprias, ilustrando, também, sua distribuição pela reginação total utilizada:

Figura 40: Mahler - Sinfonia 4 - 1º Movimento - Compasso 279 - esquema/redução 1º acorde

The diagram illustrates the distribution of the first chord of measure 279 across various instruments. The instruments listed are: VIOLINOS I, FLAUTAS, VIOLAS, OBOÉS, TROMBONS, VIOLINOS II, TROMPAS 1 & 3, CLARINETE 1, TROMPA 2, CLARINETE 2, TROMPA 4, CLARINETE 3, FAGOTES, CELLOS, and CONTRABAIXOS, CONTRA-FAGOTE. The notes are placed on staves for Violins I, Flutes, Violas, Oboes, Trombones, Violins II, Trumpets 1 & 3, Clarinet 1, Trumpet 2, Clarinet 2, Trumpet 4, Clarinet 3, Bassoons, Cellos, and Contrabass/Contrabassoon.

Figura 41: Mahler/Simon - Sinfonia 4 - 1º Movimento - Compasso 279 - esquema/redução 1º acorde

3.5 Grande "explosão" em Mi Maior (3º movimento)

O próximo segmento a ser analisado faz parte, como o anterior, dos grandes *tutti* presentes nessa obra de Mahler. Esta grande "explosão" em Mi Maior, sucede o trecho analisado no tópico 3.3.3, no qual o motivo da eternidade se esvai, com a textura se tornando extremamente leve com o acorde de flautas e clarinetes acompanhados pelos cada vez mais espaçados *pizzicati* nos contrabaixos, chegando a *ppp*.

Tal movimento é imediatamente anterior à transfiguração que inicia o trecho agora em questão. A modulação de Sol maior para Mi maior, como vimos, antecipa o final da Sinfonia, em uma "paródia do encerramento", como define Day (2019), e os *fff* que explodem no compasso 315 dão início à coda do Terceiro Movimento.

Localizado entre os compassos 315 e 325 (Anexo 5), o segmento agora comparado será dividido em duas partes para análise: a primeira, com três compassos, vai do compasso 315 ao 317 e engloba, na versão original, o poderoso *tutti* repleto de escalas e arpejos em Mi Maior,

com acordes sustentados nas madeiras e trompas. O trecho conta, também, com a presença do tímpano com um rulo e triângulo, além do prato e *gran cassa* na percussão, arpejos na harpa com *glissando* e *bisbigliando* e trompetes trazendo mais força à massa sonora.

A segunda parte possui oito compassos (318 a 325) e é conduzida, na obra de Mahler, pelos metais e percussão, com gestos marcados em *fortíssimo*, acompanhados por *pizzicatti* nos contrabaixos, em um *Pesante* que desmancha toda a potência sonora da "explosão" anterior. Assim, abre espaço para que ecos do "*Ewigkeit*" ressurjam, primeiro nos violinos, com apoio de flautas, oboés, fagotes e trompas e depois no trecho analisado em 3.3.4, que fará a transição para o Quarto Movimento.

A análise comparativa desse trecho pretende evidenciar, portanto, os procedimentos escolhidos por Simon para esses dois tipos de textura, um com grande densidade sonora e uso de efeitos marcantes de orquestração, e outro, um pouco mais polifônico, ainda que poderoso em gestos musicais centrados na percussão e nos metais.

Focando, então, na primeira parte do trecho, reparamos que se trata de um momento de muitas escolhas para o arranjador, que deve trazer a forte marca sonora da obra original para um conjunto reduzido, em um momento de alta complexidade e densidade. Rapidamente, percebemos, na redução, a ausência das linhas da harpa e dos tímpanos, com o arranjo focado sobre os arpejos tocados pelas cordas e os acordes sustentados pelas madeiras e trompas.

O *levare* para o compasso 315 e essa primeira parte, condensam as numerosas linhas da versão original em três vozes, que acabam por trazer todo o material tocado em Mahler, logicamente com menor efetivo, na flauta e nos violinos. Ao adentrar a primeira parte do trecho, *Poco più mosso*, as cordas, com muitos *divisi* no original, já apresentam escolhas na redução, e Simon combina linhas específicas de cada naipe (duas com arpejos descendentes e duas com arpejos ascendentes), com a mesma rítmica, para emular o efeito de Mahler.

É importante notar que, tanto o *divisi* mais agudo (primeiros violinos), quanto o mais grave (cellos), estão presentes na redução, e a escolha dos arpejos das vozes intermediárias (segundos violinos e violas) parte de movimentos opostos aos das pontas.

Os *divisi* presentes nos primeiros violinos na versão original, que apresentam rítmica diferente e sustentação de notas longas no registro agudo, são deixados de fora nesse momento. Por outro lado, os contrabaixos estão transcritos exatamente como na versão original, resultando

em dois compassos com uma quinta em cordas duplas, e mais um sobre a tônica em registro grave, sustentando todo o movimento das demais cordas.

Ao atingirem o compasso 317, no qual os arpejos dão lugar às escalas nas cordas, Simon passa o primeiro violino do conjunto para o pedal agudo, uma vez que existe certa diminuição dinâmica nesse momento. O segundo violino e a viola se unem com as escalas ascendentes, enquanto o cello assume a escala descendente, trazendo, assim, todo o material das cordas nesse compasso (embora tenhamos detalhes e diferenças sutis entre os *divisi*, no original).

Outro elemento muito importante, em combinação com as cordas descritas, é o papel do piano nesse trecho. Klaus Simon, como pianista, adapta linhas complementares dos *divisi* das cordas para que ele contribua na sonoridade geral dos arpejos e escalas das cordas, principalmente adaptando as aberturas dos acordes.

Para isso, vemos que o arranjador mantém a nota de chegada do arpejo (seja ascendente ou descendente) e ajusta "pianisticamente" as notas intermediárias e de saída desses arpejos, para que seja possível tocar no instrumento. Ao atingir o compasso das escalas, em 317, o piano as reforça nos dois sentidos acima descritos, dobrando as linhas tocadas pelo segundo violino, viola e cello, e potencializando esse elemento na textura (que aqui aparece com a indicação de *fff*).

Passando agora aos sopros, encontramos mais adaptações e importantes escolhas para o trecho. Logo de início, percebemos, na versão reduzida, que a flauta, o oboé e o clarinete do conjunto assumem o material das flautas da versão original. Já o fagote, completa o quarteto com a fundamental no registro grave, seguindo a sua voz principal original.

O espaço deixado entre esses instrumentos, com o trio de madeiras tocando os elementos mais agudos do acorde e o fagote o mais grave (embora o contrafagote tenha a mesma nota, soando oitava abaixo no original, oitavação que não está presente na redução), é completado pela trompa, com a linha original da primeira trompa, e o harmonium, que assume as vozes originais das outras trompas, além das de oboés e clarinetes. Assim, mais uma vez Simon mantém a impressão timbrística dos instrumentos mais agudos em destaque, equilibrando o registro médio a partir da trompa do conjunto e os sustentando com o fagote na fundamental do acorde.

No compasso 316, entretanto, encontramos na versão de Mahler a importante entrada dos trompetes, com as campanas levantadas, que assumem o acorde sustentado com brilho no compasso em que se iniciam as escalas nas cordas (317). Neste momento, Simon traz o trio de madeiras agudas para essas vozes, mantendo o oboé como voz mais aguda, por seu maior brilho

e semelhança timbrística com o trompete neste registro, conforme podemos ver nas figuras 42 e 43:

Figura 42: Mahler - Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 316/317 - trompetes



The image shows a musical score for three trumpets (Trp. in F) in Mahler's Symphony No. 4, 3rd movement, measures 316 and 317. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). In measure 316, the first two trumpets (1. 2.) play a half note G4, and the third trumpet (3.) plays a half note F#4. In measure 317, all three trumpets play a half note G4. The dynamic marking is *f* (forte). Above the first two staves, the instruction "zu 2. Schalltrichter auf!" is written, and above the third staff, "Schalltrichter auf!" is written.

Figura 43: Mahler/Simon - Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 316/317 - flauta, oboé e clarinete



The image shows a musical score for flute (Fl.), oboe (Ob.), and clarinet in B-flat (Kl. (B)) in Mahler's Symphony No. 4, 3rd movement, measures 316 and 317. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). In measure 316, the flute, oboe, and clarinet all play a half note G4. In measure 317, the flute, oboe, and clarinet all play a half note G4. The dynamic marking is *f* (forte). Above the flute staff, the instruction "Schalltr. auf!" is written. Above the oboe staff, the instruction "Schalltr. auf!" is written. Above the clarinet staff, the instruction "Schalltr. auf!" is written.

A partir deste momento, na metade do compasso 316, vemos, portanto, como o trio de madeiras da orquestra reduzida migra do material original das flautas para o dos trompetes. O harmonium segue sustentando, junto ao fagote, a fundamental do acorde. Já no compasso 317, temos a entrada da *gran cassa*, que se junta ao brilho do triângulo, como escolha de Simon para que os dois percussionistas do conjunto toquem. Vale ressaltar que a qualidade timbrística desses dois instrumentos certamente contribui para a marca sonora geral do trecho que, mesmo com as adaptações, mantém muito de sua força e sonoridade no arranjo.

Chegando à segunda parte do trecho, entre os compassos 318 e 325, percebemos, na redução, que o protagonismo de trompetes, trompas e tímpano da versão original é trazido por Simon, da seguinte forma: o trio com oboé, flauta e clarinete segue tocando o material original dos trompetes até o compasso 322; a trompa mantém a linha de sua primeira parte original e é novamente combinada com o fagote, que toca o material da linha de segunda^a e quarta trompas até o compasso 322, e da terceira trompa entre os compassos 323 e 325; e o tímpano aparece na mão esquerda do piano, que toca todo o material original desse instrumento, embora com ajustes na dinâmica.

No compasso 323, vemos um reajuste na distribuição dos instrumentos de sopro no conjunto reduzido, quando flauta e oboé partem para dobrar a parte original (em *ff*) do oboé (a 2) e, na sequência, a linha original da primeira flauta também é ouvida. O harmonium entra nesse momento, tocando a voz da quarta trompa na mão esquerda e o material dos fagotes, com acordes na mão direita, uma vez que o fagote, como vimos, está tocando a voz da terceira trompa.

Um pouco antes disso, no compasso 320, vemos, na versão original, a entrada opcional dos clarinetes, *nur im Notfall zur Unterstützung der Trompeten* (apenas no caso de dar suporte aos trompetes) como indica Mahler, e com campanas levantadas (*Schalltrichter auf*). Simon traz esse material na mão direita do piano, ampliando a intensidade e o brilho desses acordes tocados pelo trio agudo de madeiras e conferindo, assim, mais força ao momento.

É interessante ver, nessa passagem, que se inicia com muita intensidade e, aos poucos, vai se dissolvendo (embora ainda em dinâmica *forte*), como Simon compensa o número reduzido de instrumentistas de cordas, buscando equilibrar esse naipe com os demais elementos da textura, através de dobramentos. As figuras 44 e 45, trazem os compassos 320-325 nas cordas, ilustrando as estratégias do arranjador para equilibrar o trecho:

Figura 44: Mahler - Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 320-325 - cordas

The musical score for strings (1st Violin, 2nd Violin, Viola, Violoncello, and Contrabaixo) from Mahler's Symphony No. 4, 3rd Movement, measures 320-325. The score shows various dynamics and articulations. The 1st Violin part starts with a forte (*ff*) dynamic and a "grosser Strich" (heavy stroke) marking. The 2nd Violin part has a piano (*p*) dynamic followed by a forte (*ff*) dynamic. The Viola part has a piano (*p*) dynamic followed by a forte (*ff*) dynamic. The Violoncello part has a forte (*ff*) dynamic followed by a decrescendo (*dim.*) and a piano (*p*) dynamic. The Contrabaixo part has a forte (*ff*) dynamic followed by a forte (*f*) dynamic.

Figura 45: Mahler/Simon - Sinfonia 4 - 3º Movimento - Compasso 320-325 - cordas

The image shows a musical score for five string parts: Gg. I, Gg. II, Br. (Brass), Vc. (Viola), and Kb. (Cello/Double Bass). The score is for measures 320 to 325. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The score includes various dynamics and articulations:

- Gg. I and Gg. II:** Start with *ff* *großer Strich* (large bow) in measure 320. They play a series of notes with accents and slurs. In measure 322, they play a sustained note with *ff*. In measure 323, they play a series of notes with accents and slurs. In measure 324, they play a sustained note with *ff*. In measure 325, they play a sustained note with *pp*.
- Br.:** Starts in measure 322 with a sustained note with *p*. In measure 323, they play a series of notes with accents and slurs. In measure 324, they play a sustained note with *ff*. In measure 325, they play a sustained note with *pp*.
- Vc.:** Starts in measure 324 with a sustained note with *ff*. In measure 325, they play a sustained note with *dim.* (diminuendo) leading to *p*.
- Kb.:** Starts in measure 320 with a series of notes with accents and slurs. In measure 321, they play a series of notes with accents and slurs. In measure 322, they play a series of notes with accents and slurs. In measure 323, they play a series of notes with accents and slurs. In measure 324, they play a series of notes with accents and slurs. In measure 325, they play a series of notes with accents and slurs, with dynamics *ff* and *f*.

Pode-se notar, na figura 46, que Simon opta por dobrar a linha original dos primeiros violinos, e traz a viola, no compasso 322, no lugar dos segundos violinos, criando mais densidade nos compassos 323-325, com a soma dos violinos e violas na resolução. São justamente essas figuras nas cordas que remetem ao motivo da eternidade e conduzem à transição para o trecho seguinte em *pianíssimo* (apresentado em 3.3.4), contrastando com o que aconteceu anteriormente.

Finalmente, percebemos que esse trecho completo, com grande sonoridade e efeitos de orquestração, além de protagonismo pontual dos metais, provocou mais adaptações do que os outros até aqui analisados. Desse modo, coube ao arranjador trazer realmente sua escuta da obra para que a sonoridade original, ou pelo menos uma percepção possível dela, aparecesse na reelaboração musical.

3.6 Textura polifônica/ camerística - Scherzo (2º movimento - compassos 115 a 144)

O próximo trecho analisado e comparado faz parte do Segundo Movimento da obra e possui característica textural mais polifônica e camerística, especialmente, como mencionado, na

escrita para a trompa e na presença do violino solo em *scordatura*, afinado um tom acima do padrão Sol-Ré-Lá-Mi.

Em contraste com trechos anteriores, que possuíam acordes e melodias mais sustentadas, esse *Scherzo* apresenta uma maior profusão de elementos, muitas vezes com articulações distintas e refinamento solístico na escrita para diversos instrumentos, de difícil hierarquização entre si. Tal construção fragmentada, com rearranjo das células como um caleidoscópio, como definido pelo próprio compositor (KILLIAN, 1984, apud ZYCHOWICZ, 2000, p.32), apresenta constantes desafios ao arranjador, tanto pela quantidade, quanto pelo nível de detalhamento presente praticamente em todos os compassos.

Assim, a análise comparativa entre as versões pretende desvendar as estratégias de Simon para as texturas e momentos musicais que apresentam tais características, levando em consideração o conjunto reduzido que tem em mãos e o grau de complexidade para adaptar esse conteúdo musical. Mais uma vez, para facilitar a análise e visualização do trecho, que possui extensão considerável, dividiremos esse segmento em três partes (Anexo 6):

- 1ª parte: compassos 115 a 125
- 2ª parte: compassos 126 a 133
- 3ª parte: compassos 134 a 144

A primeira parte do trecho, na orquestração de Mahler, apresenta toda a complexidade da textura que analisaremos a partir de agora.

Começando com as cordas, percebemos que elas tocam padrões melódicos, com surdinas e *pizzicati*, ocupando papel de acompanhamento e contraponto ao mesmo tempo, até a entrada do violino solista com *levare* no compasso 117. A partir dessa entrada, vemos uma série de partes de solo pelos naipes das cordas friccionadas, com figuras que remetem ao tema principal, mas contém características próprias e distinta organização nas articulações (embora, nesse momento, possamos ouvir um predomínio de *staccatos* e gestos mais articulados). Podemos observar, também, o uso do *col legno* em figuras de acompanhamento, nos compassos 118 e 119 nos violinos, o que contribui para essa sonoridade mais fragmentada e separada do trecho.

Sobre as cordas, encontramos um primeiro solo destacado de trompa, que passa da terceira para a primeira trompa no compasso 118, concomitantemente à entrada do violino

solista, com a indicação de destaque do compositor *sehr hervortretend* (muito destacado). Além disso, outros fragmentos solistas também ocupam a textura, como o da harpa (compassos 115 a 117) e o do oboé (compassos 118 e 122), além de um breve gesto *legato* cadencial com *crescendo* e *sforzato* encontrado no compasso 118 nas flautas, no segundo oboé e na segunda trompa, - resolvido, no compasso seguinte, com o apoio de uma nota curta nos graves (contrabaixos, harpa e *gran cassa*).

Após esse breve resumo da primeira paisagem sonora, preenchida por informações e elementos igualmente importantes entre si, voltamos a atenção para a redução de Simon e sua transposição dessa primeira parte.

Encontramos, na versão reduzida, tanto soluções vistas anteriormente, quanto alguns novos recursos e escolhas. Dentre aquelas que já conhecemos, podemos apontar: a apropriação do material da harpa pelo piano, que também reforça e completa os acordes originalmente tocados em *col legno* pelos violinos; a trompa unificando o solo original que passa da terceira para a primeira trompa, tocando todo esse material; e, no momento de destaque em que essa primeira trompa entra (no compasso 118), vemos mais uma vez o fagote tocando a linha da terceira trompa, apoiando e destacando o material da primeira voz.

Por outro lado, o oboé tem seu solo mantido, assim como a flauta. O clarinete, entretanto, ausente na versão original nesse trecho, assume a voz original que dobra e destaca esse gesto da flauta, juntamente ao harmonium, também no compasso 118 (dobrado por segunda trompa, segundo e terceiro oboés e segunda e terceira flautas, originalmente).

Além disso, ao olharmos para as cordas friccionadas na redução, percebemos imediatamente que a adição da linha do violino solista gera um desafio logo de saída: agora teremos três linhas de violinos, sendo primeiro, segundo e o violino solo com a *scordatura*, mantida na redução pela característica e marca timbrística única. Assim, Simon terá, em vários momentos do trecho, que distribuir o material desses violinos por outros naipes, como veremos mais adiante.

Nesta primeira parte, já percebemos alguns recursos e opções: logo no compasso 116, por exemplo, o segundo violino da redução assume o material em *pizzicato*, original dos primeiros violinos, e o harmonium assume, nos compassos 116 e 117, o material original dos segundos violinos. A escolha desse instrumento se justifica pelo uso das surdinas nas cordas, com um som

mais velado, além do *legato* nas figuras tocadas, que o tornam uma ótima opção para receber o material.

Como visto acima, o piano assume e reforça o material dos *col legno* pertencentes ao primeiro e segundo violino, uma vez que o primeiro violino do conjunto reduzido toca integralmente o material do violino solo, inclusive com um instrumento afinado um tom acima, retornando ao violino "normal" mais adiante (no compasso 185)²⁷. Pelo caráter solístico do fim dessa primeira parte, não encontramos mais diferenças entre as versões, até o compasso 125, no qual ela se encerra.

A segunda parte do trecho, entre os compassos 126 e 133 se inicia, na versão original, com dois compassos mais marcados e forte presença da entrada dos trompetes e tímpanos, somados aos *col legno* nos violinos, que são amplificados por notas curtas em registro agudo tocadas pelo fagote, além de gestos motivicos referentes ao tema principal com *crescendo* no violino solista, primeiros violinos (*divisi superior*) e violoncelos.

A partir daí, seguem-se cinco compassos de intensa movimentação nas cordas, ainda com caráter camerístico, que são acompanhados mais uma vez por um solo da primeira trompa, *lustig hervortretend* (destacado e divertido, bem ao caráter de um *Scherzo*). Além disso, na resolução dessa segunda parte, no compasso 133, temos um acorde nas cordas com arco e *pizzicato*, respondido por uma nota curta no tímpano.

Passando à versão reduzida, notamos que, nos dois compassos iniciais da segunda parte, 126 e 127, Simon traz os trompetes da versão original no harmonium e mais uma vez os tímpanos na mão esquerda do piano. Na mão direita do instrumento, encontramos novamente um apoio ao acordes em *col legno* tocados pelas cordas, assim como um reforço à voz do fagote, que mantém sua linha original na redução, porém sem o dobramento de segundo e terceiro fagotes, como na partitura de Mahler.

Dentro do material tocado pelo piano, encontramos, também, a linha tocada pelas violas que, na redução, assumem as vozes do *divisi inferior* dos segundos violinos. Ainda nos dois primeiros compassos, o primeiro violino do conjunto reduzido segue tocando a linha do violino solo, combinado à flauta, que também toca a sua primeira parte original.

²⁷ Simon indica, como na versão original, a utilização de dois violinos para a execução deste movimento, um com a afinação padrão e outro em *scordatura*, afinado um tom acima. Na partitura da redução encontramos indicações dos momentos em que o intérprete deve utilizar um ou outro instrumento.

É interessante ressaltar que, a partir do compasso 128, Simon lança mão de um recurso que ainda não apareceu nesta análise: o oboé assume a linha dos primeiros violinos (*divisi superior*), combinando-se às cordas, para que todas as linhas estejam presentes na redução. Pelo caráter e região em que esse material está escrito, ele funciona satisfatoriamente com essa transposição de meio para o oboé. Entretanto, já no compasso 130, essa linha é dobrada pelo violino solista, trazendo o timbre original de volta aos ouvidos.

Algumas outras adaptações acontecem, semelhantes às anteriores, como a utilização combinada entre violino, viola e piano, para transpor, sobretudo, elementos em *pizzicato* e *col legno*, encontrados no acompanhamento das melodias. Vale registrar que Simon, algumas vezes, troca as vozes entre esses naipes, a fim de ter todas as alturas e um equilíbrio final desses elementos na textura geral.

O solo de trompa, que ocorre entre os compassos 128 e 133, é mantido com exatidão na redução e, no compasso de sua resolução, encontramos o acorde nas cordas com resposta do tímpano citado acima.

Como poderemos ver nas figuras 46 e 47, a adaptação desse acorde é muito interessante e sintetiza parte dos procedimentos utilizados pelo arranjador nesse tipo de situação: o primeiro e o segundo violino trazem a resolução, com arco, de suas figuras melódicas anteriores, enquanto contrabaixo, cello e viola tocam notas em *pizzicato*.

Na versão original, entretanto, existem *divisi* em *pizzicato* para os dois naipes de violinos que, aqui na redução, são tocados pelo piano. Esse também traz o material do tímpano, com a nota curta, mais uma vez adaptada como oitava, em sua mão esquerda. Simon, contudo, lança mão mais uma vez da combinação dessa oitava, com a altura determinada, e um ataque na *gran cassa*, trazendo o timbre percussivo ao gesto musical.

As figuras a seguir demonstram esse compasso 133 nas duas versões, concentrando-se nas cordas e no tímpano e em sua adaptação para a redução:

Figura 46: Mahler - Sinfonia 4 - 2º Movimento - Compasso 133 - cordas e tímpano

The image shows a musical score for Mahler's Symphony No. 4, 2nd Movement, measure 133. The score is for the strings and timpani. The instruments listed are:

- Pk. (Timpani)
- Hfe. (Horn)
- 1. S.-VI. (1st Violin)
- 1. VI. geth. (1st Violin, muted)
- 2. VI. geth. (2nd Violin, muted)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The dynamics are marked *p* (piano) for all instruments. The timpani part has a *f* (forte) dynamic. The string parts are marked *p* and include the instruction "Dämpfer ab." (Mutes off) for the Viola and Violoncello. The measure number 133 is indicated above the 1st Violin staff.

Figura 47: Mahler/Simon - Sinfonia 4 - 2º Movimento - Compasso 133 - cordas, piano e *gran cassa* (Schlw.2)

The image displays a musical score for Figure 47, which is a score for Mahler/Simon's Symphony No. 4, 2nd Movement, measure 133. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Schw. 2 (Timpani), Klav. (Piano), Gg. I (Trumpet I), Gg. II (Trumpet II), Br. (Trombone), Vc. (Violin), and Kb. (Cello). The Schw. 2 staff has a dynamic marking of *f*. The Klav. staff has a dynamic marking of *p* and a *f* marking at the end of the staff. The Gg. I, Gg. II, Br., Vc., and Kb. staves all have a dynamic marking of *p*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Na terceira parte do trecho analisado, entre os compassos 134 e 144, a textura se torna menos carregada de vozes e um pouco mais transparente. Dessa forma, a escrita camerística aparece no trecho com combinações de pequenos grupos de instrumentos da orquestra em destaque, alternando-se. Embora mais delicada, a polifonia segue e cada linha carrega informações precisas e próprias, sempre diferentes entre si e, muitas vezes, de igual importância, no que concerne ao discurso.

Observando a versão de Mahler, notamos, logo no início dessa parte, a entrada dos trompetes, que tocam junto ao solo dos fagotes, com gestos pontuais com *crescendos* nos oboés. No compasso 138 (com o *levare*, mais uma vez), os violinos e a flauta dialogam em seus solos com clarinetes e trompa, apoiados por ataques nos fagotes e na harpa. Ao final, um pequeno solo das violas colore a linha tocada pela trompa, que entrega em *bouché* a mesma nota de entrada de um pequeno solo de fagote.

Os oboés e o violino solista seguem tocando nos três compassos finais, até que os *pizzicati* das cordas, com surdinas, pontuam o final desse bloco musical. Novamente, nesta

terceira parte, temos uma profusão de elementos e solos de difícil hierarquização, convivendo e equilibrando-se a partir das precisas indicações do compositor.

Diante disso, Simon mantém as indicações de dinâmicas de Mahler, adaptando, na orquestração, o necessário para que caiba em seu conjunto. Assim, logo de início, os trompetes de Mahler são substituídos pela flauta e pelo clarinete, tocando em *pianíssimo*, acompanhados pelo fagote e pelo oboé, que mantêm seu material original (embora *solo*, nesta versão). A escrita para esses trompetes, que pede algo leve, sem surdinas e em *pp*, se encaixa para o dueto da redução, liberando o oboé (que anteriormente foi o substituto do trompete) para tocar seu importante material original.

Na sequência, a partir do compasso 138, todos os elementos aparecem exatamente como na partitura de Mahler, ainda que em solos, com exceção da harpa, cujo material mais uma vez aparece no piano. Evidentemente, uma adaptação na parte dos violinos é necessária nos compassos 138-141, com o segundo violino, *tacet* em Mahler, assumindo a parte original dos primeiros violinos, liberando o primeiro violino do conjunto reduzido para a linha do violino solo, uma vez que ainda segue com o instrumento em *scordatura*. Apesar disso, a linha é ouvida com o timbre original na redução, assim como acontece com a flauta, o clarinete, o oboé, o fagote e a viola. Nos *pizzicati* finais (compasso 144), entretanto, Simon acrescenta mais uma vez o piano, que toca as vozes originais do naipe dos primeiros violinos, além de dar mais peso aos acordes pinçados das cordas.

Por fim, vale dizer que, considerando esse um trecho de tremenda complexidade e pluralidade, é interessante observar que as informações de articulação, dinâmicas, além de todas as indicações técnicas ou de caráter, estão mantidas com exatidão na partitura de Simon²⁸.

Tal passagem é essencial para demonstrar a maneira de compor de Mahler, na qual cada detalhe é importante e formador da concepção e da paisagem geral. A partir disso, a percepção do ouvinte é convidada a expandir-se, a ponto de não conseguir determinar hierarquicamente os elementos da textura (CAZNOK, 2021), e tal marca é mantida na redução.

²⁸ A ausência do *decrescendo* no compasso 138, presente no original na linha do clarinete, foi interpretada aqui como um erro de edição, uma vez que todas as outras informações dessa categoria estão presentes na partitura. O compasso 140, inclusive, traz o mesmo gesto e conta com o *decrescendo*, endossando a suposição anterior.

3.7 "Der kleine Appell"

O próximo trecho evidenciado nesta análise comparativa faz parte do Primeiro Movimento da obra e engloba o elemento denominado pelo compositor, em carta à Bauer-Lechner, como "*der kleine Appell*" (um pequeno chamado de ordem). Esse elemento surge ao final da seção de Desenvolvimento, reorganizando a textura fragmentada e polifônica: "quando a confusão e aglomeração das tropas, que começaram em fileiras ordenadas, se torna muito grande, uma ordem do capitão os chama imediatamente para a antiga formação sob sua bandeira" (KILLIAN, 1984, apud ZYCHOWICZ, 2000, p.32). Tal chamado, que aparece nos trompetes no compasso 224 do Primeiro Movimento, remete imediatamente ao início da Quinta Sinfonia do compositor, com a famosa abertura com o *solo* de trompete.

O trecho aqui separado, entretanto, abrange mais compassos do que somente aqueles em que o "*kleine Appell*" aparece. Com a intensidade e volume orquestral acumulados durante o Desenvolvimento da forma-sonata desse movimento, olharemos para a seção que se estabelece desde o compasso 209, no qual se inicia um grande *tutti*, marcante nessa seção formal, até o compasso 238, no qual, após o "caos" e o "apelo" dos trompetes, a música caminha para a seção de Reexposição (compasso 239).

Assim, pretendemos, mais uma vez, abordar dois tipos de textura complexas para a adaptação em versão reduzida: aquelas de grande sonoridade e utilização do efetivo orquestral, e aquelas de intensa polifonia e concentração de elementos distintos. Nesse segmento como um todo, do compasso 209 ao 238 (Anexo 7), encontraremos ambos os tratamentos texturais, inclusive concomitantemente, em alguns momentos.

Ademais, o protagonismo dos trompetes, dentro de todo esse segmento, também é um foco de curiosidade, já que, como sabemos, o instrumento não se encontra na formação reduzida de Simon. Dessa forma, ao investigar as adaptações feitas nesse longo trecho, de complexa reelaboração, pretendemos obter mais algumas ferramentas e procedimentos para tal tipo de processo.

Como antes, pela extensão do trecho, dividiremos a análise em partes, considerando os blocos sonoros que constituem o trecho todo, procurando facilitar a compreensão dos processos utilizados na redução:

- 1ª parte: compassos 209 a 220
- 2ª parte: compassos 221 a 223
- 3ª parte: compassos 224 a 238

A primeira parte do trecho possui, na versão original, grande intensidade e brilho, trazendo diversos elementos, principalmente pertencentes ao grupo temático A da forma-sonata, em um grande *tutti* sobre um pedal na tônica.

Nesse momento, que poderia ser visto como um dos pontos culminantes de toda a seção de Desenvolvimento, um *solo* de trompete adquire protagonismo na textura, juntamente às trompas, que dão suporte harmônico/contrapontístico a ele. A percussão está aqui presente também, com intensidade e brilho, contando com a presença de tímpanos, tam-tam, triângulo, *glockenspiel* e *gran cassa*.

As madeiras agudas, por sua vez, trabalham juntamente com as cordas, trazendo com brilho, força e campanas erguidas, elementos que dialogam e respondem aos metais. A partir do compasso 216, no qual entra a requinta, assumem a voz principal do *tutti*, junto às trompas e o *glockenspiel*. O poderoso pedal na tônica que sustenta todo o trecho é tocado pelos contrabaixos, violoncelos, harpa, tímpano, fagotes e contra-fagotes. Os três compassos finais desta 1ª parte (218-220), trazem mais um acúmulo de tensão que desembocará no compasso 221, com escalas ascendentes nas cordas associadas à fanfarra nos metais e a um crescendo no tímpano e *gran cassa*, acompanhados ainda por insistentes fragmentos temáticos acentuados nas madeiras.

Olhando para a adaptação de todos os elementos da primeira parte, encontramos, como de costume, novidades e recursos empregados anteriormente. Começando pelo pedal na tônica do trecho, percebemos que ele é trazido na redução pelos contrabaixos e pelas teclas: o harmonium, recebe em sua mão esquerda, o material dos cellos, fagotes e contrafagote, além de reforçar os contrabaixos, enquanto o piano, também em sua mão esquerda, transpõe o rulo de tímpano em oitavas, abarcando também o trêmolo tocado originalmente pela harpa .

Na percussão, Simon opta primeiro pelo brilho do triângulo e do *glockenspiel*, deixando o tam-tam de fora. Além disso, adapta o tímpano para o piano, como visto acima. Já a partir do compasso 216, no qual entra a *gran cassa*, o arranjador sinaliza para o percussionista que estava com o triângulo assumir o instrumento.

Nesse momento, temos uma indicação interessante, fruto de questões objetivas que aparecem ao se tocar em conjunto reduzido: Simon indica a mudança de instrumento para o percussionista no compasso 216 (do triângulo para a *gran cassa*), contudo, pelo tempo para passar de um para o outro, e mesmo pela possibilidade técnica dessa mudança acontecer no mesmo compasso, ele deixa uma nota para que "eventualmente a *gran cassa* entre um compasso mais tarde" (*evt. Gr. Tr. erst ein Takt später*). Assim, cabe aos intérpretes decidir, no momento da execução, a viabilidade ou não dessa mudança acontecer nesse compasso.

Olhando agora para as madeiras na versão reduzida, percebemos que a flauta e o clarinete mantêm o material original da primeira flauta e do terceiro clarinete, combinados às mãos direitas do piano e do harmonium, que reforçam e dobram essas vozes, além de trazer as demais linhas (de oboés, outras flautas e outros clarinetes). No *levare* para o compasso 220, e a partir daí, o clarinete assume a linha original da requinta, combinando-se em terças com a flauta, enfatizando a chegada no compasso 221. O fagote do conjunto reduzido, neste trecho, combina-se à trompa, tocando a linha original de segunda e quarta trompas.

Vale destacar que o oboé da orquestra de Simon desempenha, nessa primeira parte do trecho, um importante papel, juntamente com a viola, uma vez que são justamente esses instrumentos que se juntam e dobram a linha original, protagonista no *tutti*, pertencente ao trompete. O arranjador sinaliza, junto a esses instrumentos, a palavra *Hauptstimme* (voz principal), indicação que não encontramos em Mahler. Dessa maneira, através desse dobramento, em uma região aguda para a viola e de brilho para o oboé, Simon espera emular a força e a clareza do som do trompete em meio à densa textura orquestral, com um *solo* localizado não na voz superior do segmento, embora já em registro agudo, que atravessa a massa sonora com boa definição.

Chegando agora às cordas friccionadas, vemos que não existem alterações para os violinos e contrabaixos nessa passagem. O violoncelo, no início do trecho, entre os compassos 209 e 211, se junta à viola, tocando a linha original inferior do *divisi* dessa, uma vez que as suas vozes, também em *divisi*, já estão sendo tocadas pelas trompas (trompa e fagote, no caso da redução). A partir do compasso 212, no qual a viola assume o solo original do trompete junto com o oboé, o cello retorna à sua linha principal original.

É importante registrar que, a partir do compasso 218, no qual as cordas começam a tocar escalas e a tensão se acumula, a viola segue tocando o material do trompete, mas a sua linha

original coincide, nas alturas, primeiro com a linha do violoncelo, e depois com os violinos, de modo que se faz presente na redução.

Finalmente, nessa parte, a trompa mantém o material de sua primeira parte original, como mencionado, combinada ao fagote, que toca a linha de segunda e quarta trompas, e à viola e ao oboé, que tocam a linha do trompete. Toda a tensão acumulada entre os compassos 218 e 220 desemboca no compasso 221, no qual se inicia a nossa breve segunda parte do trecho.

Essa parte nada mais é que o resultado e ponto culminante do *tutti* anterior e seu *decrecendo*, ocupando apenas três compassos dentro do trecho geral. Pelas mudanças na orquestração de Simon em relação ao que vinha sendo tocado, entretanto, decidimos aqui separar essa pequena passagem, a fim de pontuar melhor os detalhes nela contidos.

As cordas friccionadas neste momento, portanto, retornam ao seu material original, com a viola deixando a parte do trompete. O fagote também salta para sua primeira linha original e o clarinete, que atinge o trecho tocando a voz original da requinta (terceiro clarinete), passa à sua primeira voz, já na metade do compasso 221. Na metade do compasso seguinte, entretanto, ele assume o material original do terceiro oboé, combinando-se à flauta na dissolução dinâmica do trecho.

O importante *solo* de trompete da versão original, que aqui também atinge um ponto de clímax, segue sendo tocado pelo oboé, mas recebe o reforço da trompa do conjunto reduzido. Dessa maneira, no compasso 221, Simon acrescenta a trompa tocando a mesma linha que o oboé, na oitava inferior, trazendo toda a força e brilho da sonoridade original a esse momento. A partir da metade do compasso seguinte, porém, essa trompa tem a opção de manter a linha oitava abaixo do oboé ou saltar para a mesma oitava, dobrando a mesma voz. Tal escolha fica a cargo dos intérpretes.

Nessa segunda parte, os instrumentos de teclado seguem reforçando e preenchendo vozes ausentes. Assim, vemos no piano a continuação do rulo do tímpano em sua mão esquerda e, na direita, encontramos reforço e linhas complementares de oboés e clarinetes. O harmonium segue apoiando os baixos do conjunto, trazendo também a linha do contrafagote e, em sua mão direita, traz as notas tocadas originalmente pelas trompas, com seu *decrecendo* à *piano* e dissolução progressiva.

A terceira parte do trecho, a partir do compasso 224, é justamente o momento em que o "*kleine Appell*" aparece. Com a textura mais fragmentada e polifônica, esse segmento se torna

mais caótico e variado, e nele ouvimos diversos elementos que já apareceram na obra, inclusive o *Schellenkappe*.

Olhando para a parte do trompete, que traz o elemento do "chamado" que dá título a esse tópico, a 2 no original, até o compasso 228, e depois com solos a partir daí, percebemos na redução uma maior distribuição desse material no trecho.

Simon destina, inicialmente, o material desses trompetes ao clarinete (compassos 224 a 228) e, quando chegamos ao compasso 228, no qual começa o solo de segundo trompete na versão original, a flauta assume tal material. Por se tratar de um momento de menor destaque em relação à linha da trompa e com a textura mais transparente, essa apropriação pela flauta acaba funcionando, embora se encontre em uma região de menor volume sonoro nesse instrumento (assim como no trompete). Na metade do compasso 231, entretanto, o clarinete reassume esse solo, enquanto a flauta retorna à sua linha principal. Por fim, no compasso 232, no qual entra o *solo* do primeiro trompete, vemos que o oboé assume o material na versão reduzida, tocando-o até o final, mesmo com o difícil *decrescendo* em sua região grave, presente nos compassos 234 e 235.

Algumas outras adaptações aparecem neste trecho com grande profusão de elementos, alguns reforçando e dobrando linhas, outros trazendo novos materiais pertencentes originalmente a outros instrumentos. Vemos, por exemplo, no compasso 229, as violas tocarem a linha original pertencente ao primeiro clarinete (em Lá). Como o instrumentista da orquestra reduzida está com seu instrumento em Si b, além de estar finalizando a importante linha original do trompete, que contém o "*kleine Appell*", o arranjador prefere essa solução para o momento.

Mais adiante, veremos esse clarinete do conjunto reduzido assumindo o material original da flauta (compasso 230 e 231) e do trompete (231 e 232), antes de retornar ao material original de sua primeira linha, a partir do compasso 234. Neste momento, inclusive, o clarinete da redução reúne os materiais não só dos clarinetes, como dos oboés, já que o oboé do conjunto está responsável pelo *solo* original do primeiro trompete.

No compasso 231, o "motivo dos guizos" reaparece nas flautas e nos guizos, na versão original e, como observamos em diversos exemplos do tópico 3.1, o piano assume essas colcheias pulsantes em *staccato* das flautas. Além disso, a flauta do conjunto reduzido, como vimos, assume a linha original da primeira flauta no compasso 231, e ao final do trecho, a partir

do compasso 235, se combina ao "*Schellenkappe*" do piano, tornando o *diminuendo*, presente no compasso 236, mais efetivo.

O piano, na redução, aparece com outras funções nessa terceira parte, como dobrar o fagote logo no início do trecho (compasso 224) e trazer a linha dos contrafagotes, além de reforçar os contrabaixos. O harmonium também reforça esses baixos, trazendo o material das trompas graves em sua mão esquerda, além do material do segundo clarinete (em Lá) e clarone, nos compassos 237 e 238.

No final do trecho, é importante notar que o fagote, que se combina com esse segundo clarinete e clarone tocados pelo harmonium, traz a linha original do primeiro fagote e a segunda linha do mesmo (presente na versão original), não aparece na redução em nenhum instrumento, fato curioso e único até esse momento nas passagens analisadas. Uma hipótese para tal escolha pode ser a opção do arranjador por deixar essa voz de fora para obter um resultado mais leve, com acordes não tão fechados no registro grave, notados em *pianíssimo* (compasso 237).

Finalmente, olhando para as cordas neste trecho final, encontramos poucas diferenças entre as versões. Além da supracitada apropriação do material do clarinete pelas violas, a outra única diferença se encontra nos compassos 232-234, quando elas assumem a linha inferior, em *pizzicato*, de um *divisi* originalmente pertencente aos segundos violinos.

Vimos, neste trecho, a utilização de diversos recursos de transposição, tanto em uma sonoridade maior e mais intensa, quanto em um momento mais difuso e fragmentado. Juntamente a isso, as soluções apresentadas para a ausência do importante trompete do trecho, mostram a variedade de possibilidades para a adaptação de tal material, partindo da escuta e do conhecimento estrutural da obra.

CONCLUSÃO

O presente trabalho procurou trazer e esmiuçar a comparação entre a Quarta Sinfonia de Gustav Mahler e sua versão reduzida de 2007, realizada por Klaus Simon, visando à compreensão dos mecanismos e escolhas presentes na transposição de tão importante obra. Ao longo dos três capítulos, nos aprofundamos em conhecimentos diversos, tanto sobre a composição original e seu autor, quanto sobre os processos de reelaboração musical,

possibilitando um maior arcabouço de recursos metodológicos para a análise comparativa entre as versões.

Tal análise, longe de esgotar o assunto e trazer todas as diferenças entre as partituras, compasso a compasso, procurou mapear elementos importantes dentro da obra, trazendo trechos texturalmente contrastantes, a fim de possibilitar uma visão ampla e, ao mesmo tempo, completa dos processos de redução.

Acreditamos que, através dos segmentos selecionados, essa compreensão foi possível, uma vez que conseguimos mapear diversos procedimentos, mais ou menos recorrentes, que se repetem por quase toda a versão reduzida. Para isso, vários outros trechos - que não estão aqui presentes - foram observados e analisados, permitindo que tal afirmação seja feita.

Dentre os recursos analisados, portanto, pôde-se observar que muitos são recorrentes ao longo da redução. Procuraremos, neste momento, realizar uma breve recapitulação dos principais pontos abordados na pesquisa, sistematizando escolhas e métodos empregados por Simon que podem ser apreendidos dessa análise. Esses, poderão ser utilizados em análises posteriores ou mesmo na elaboração de reduções, desde que caminhem junto a um amplo e profundo conhecimento da obra que se pretende trabalhar, o que, como vimos, é indispensável para se obter um bom resultado.

Adentrando, então, os recursos utilizados por Klaus Simon, observamos que algumas diretrizes gerais podem ser identificadas na redução. Primeiramente, vale ressaltar que o arranjador procurou trazer todas as vozes escritas originalmente, mesmo que eliminando dobramentos e/ou combinações timbrísticas. Além disso, os solos também são, em sua maioria, mantidos em seu instrumento original, havendo mudanças apenas em momentos pontuais, nos quais os elementos da textura e o discurso musical e sua organização justifiquem uma alteração. Outro importante ponto está na combinação entre instrumentos em blocos harmônicos, de variados tamanhos, nos quais o arranjador procura manter sempre o timbre original na voz superior, buscando trazer sua impressão e marca sonora na reelaboração. Em relação a isso, observamos diversos exemplos de combinações em todos os naipes e vale dizer que, em alguns momentos, tal processo se repete em diferentes registros ao mesmo tempo, mantendo os timbres

das vozes superiores em determinado estrato da tessitura. Sendo assim, percebemos que, sempre que possível, a linha original da primeira parte de um naipe é mantida.

Nesse sentido, embora um pouco menos recorrentemente, podemos observar que os instrumentos cuja tessitura está localizada nos registros de contralto e tenor, e, portanto, muitas vezes em uma camada interior de um bloco harmônico, acabam passando por mais adaptações e utilizações distintas, do que os instrumentos de um registro agudo ou grave. Dessa maneira, encontramos alterações mais frequentes nas partes de fagote e clarinete, por exemplo, do que nas partes de flauta e oboé, embora essas também existam. O mesmo pode ser afirmado sobre a viola e o violoncelo, no que concerne às cordas.

Naturalmente, existem diversas possibilidades para tais combinações que mantêm o timbre original na voz superior, e a percepção e conhecimento de instrumentação e orquestração do reelaborador devem nortear essas escolhas. Para isso, é preciso considerar as características de cada instrumento, seu uso combinado com outros, além das necessidades funcionais e práticas que possam surgir em um determinado momento na reelaboração musical. Instrumentos chave neste processo são as teclas, que condensam e oferecem muitas soluções para o material original. Tanto o piano como o harmonium, ausentes na versão original, são amplamente explorados pelo arranjador, com diversas funções na redução e extenso material transcrito para eles.

Como vimos, o piano condensa quase totalmente o material escrito originalmente para a harpa (que raramente é trazido na combinação entre o piano e *pizzicato* nas cordas). O mesmo acontece com o material do piccolo, quando esse não está sendo tocado pelo flautista do conjunto. O material original pertencente aos tímpanos, ausentes na redução, também aparece nesse instrumento, por vezes combinado com ataques na *gran cassa*, como pudemos observar. Ademais, o piano também traz material sobressalente e complementar para as madeiras e os metais, principalmente em elementos de destaque e/ou com articulações e gestos mais *staccato*, tirando proveito, nesse último caso, de sua natureza percussiva.

Da mesma forma, o piano é usado para reforçar elementos sonoramente menos potentes das cordas, também de caráter percussivo, como é o caso dos *pizzicatti* ou de ataques de arco como o *col legno*. Além disso, ele é utilizado frequentemente na redução como reforço para os

baixos do *ensemble*, já que possui grande extensão, procurando compensar o peso sonoro, ou a ausência desse, no conjunto reduzido.

O harmonium, por sua vez, possui características diferentes, e a sua possibilidade de sustentação e qualidade timbrística velada e brilhante ao mesmo tempo é explorada por Simon. Isso explica porque encontramos grande parte do material originalmente pertencente aos metais, nesse instrumento (o conjunto reduzido, como vimos, traz apenas uma trompa em sua formação). Assim, podemos observar, com frequência, o material das trompas e trompetes no harmonium, especialmente quando esses tocam com surdinas ou com efeitos como o *bouché*. Outras formações harmônicas com característica leve e brilhante, além de uniformidade timbrística (ainda que não obrigatoriamente), também são absorvidas por esse instrumento como, por exemplo, um acorde composto pelas flautas ou outro composto pelos oboés, possibilitando um equilíbrio e amálgama entre as vozes.

Assim como o piano, o harmonium também recebe material originalmente pertencente às madeiras, geralmente de natureza mais sustentada, e também às cordas. Nesse último caso, pôde-se observar que o harmonium por vezes toca vozes ausentes, como em momentos com muitos *divisi*, principalmente em uma região média do registro, assumindo material de violas e cellos.

Além disso, ambos os instrumentos, piano e harmonium, são utilizados para o reforço de solos ou linhas, quando necessário, em situações nas quais havia vários dobramentos na versão original ou em momentos de volume sonoro geral maior. Nesses trechos de maior uso da instrumentação, como por exemplo nos *tutti*, encontramos diversos reforços e dobramentos, não somente nos solos, mas em vozes que, muitas vezes, já estão sendo tocadas, a fim de encorpar a sonoridade e trazer maior densidade e volume sonoro ao conjunto. Nesse mesmo sentido, percebemos também um uso estrutural desses instrumentos em pontos culminantes de frases ou períodos, adensando o discurso e a sonoridade justamente nesses momentos.

As principais diferenças na utilização dos dois, finalmente, residem na sua própria natureza sonora e característica idiomática que, sem restringir outras utilizações pontuais, costuma orientar escolhas para o arranjador: elementos mais destacados na textura, com caráter percussivo e maior brilho, são transpostos para o piano, enquanto elementos mais sustentados,

com sonoridade mais velada e leveza, além da colaboração para uma linha geral no conjunto, ficam a cargo do harmonium.

Além desses dois instrumentos-chave na redução, pudemos também perceber a utilização geral que Simon fez de cada naipe, mapeando alguns outros recursos frequentes. As cordas friccionadas sofrem, no geral, poucas alterações e encontramos algumas trocas pontuais de vozes e reforços (principalmente em *pizzicati* e *col legno*). Como vimos, nos momentos em que, no original, estão escritos muitos *divisi*, geralmente procurou-se manter as primeiras partes, além do baixo (ou voz inferior). Quando são muitas vozes, entretanto, pudemos observar o auxílio já citado do harmonium na região média e da flauta na região aguda. Alterações nesses trechos são mais comuns na viola e violoncelo, embora ocorram em menor número também nos violinos.

Em relação às madeiras do conjunto, é possível dizer que essas sofrem constantes adaptações, como podemos imaginar, ao observar o grande uso que Mahler faz desse naipe em sua Quarta Sinfonia. Procurando manter os solos e as primeiras vozes, Simon adequa várias linhas buscando ter todo o material, ou pelo menos a maioria dele, no quarteto de seu *ensemble*. Como dito anteriormente, o clarinete e o fagote costumam apresentar mais mudanças e ocupar mais papéis (com material original de outros naves), do que a flauta e o oboé. Vale destacar aqui a capacidade do clarinete de se misturar a outros timbres, sendo utilizado, frequentemente, em combinação com outros instrumentos, como voz de apoio. As teclas, como mencionado acima, complementam o material desse naipe.

Ao chegar aos metais, vimos que a trompa toca em quase todos os trechos analisados em sua primeira parte, condensando principalmente os solos e linhas de destaque das trompas agudas. Ademais, a combinação dessa com o fagote (tocando outras linhas originalmente pertencentes às trompas) pôde ser observada em diversos pontos. Da mesma forma, o harmonium complementa o material original desse naipe, muitas vezes em combinação com a dupla citada.

Sobre a ausência dos trompetes na redução, pudemos observar diversas soluções, desde a incorporação do material desses pelo harmonium, até a adaptação de solos e elementos de destaque por outros instrumentos. Vimos, nesse último caso, diversas possibilidades, desde um instrumento assumindo um solo original de trompete, como acontece com clarinete, flauta e

oboé, por exemplo, até combinações de timbres que tentam "trazer" tal instrumento para a redução (além de equilibrar o solo na textura), como os exemplos vistos de oboé/viola e oboé/trompa. No caso dos trompetes, pela sua ausência, fica clara a necessidade de que o arranjador utilize a sua criatividade, conhecimento e escuta, avaliando a melhor solução para cada momento.

No que concerne à percussão, percebemos que a utilização da instrumentação na redução segue geralmente a versão original, na qual a escrita de Mahler privilegia os timbres e não a potência sonora desse naipe. Entretanto, quando não é possível trazer todas as linhas, vemos que Simon é novamente obrigado a fazer escolhas, geralmente permanecendo com timbres mais marcantes e presentes para determinados momentos, avaliando também o resultado sonoro geral de uma determinada textura e de sua correspondência na obra original. Nessas situações, a análise e a escuta do arranjador são, novamente, guias definitivas para que se tomem tais decisões. O material dos tímpanos, como vimos, é trazido pelo piano, por vezes combinado à *gran cassa*.

Essas são algumas das diversas soluções e procedimentos recorrentes trazidos por Klaus Simon em sua transposição da Quarta Sinfonia de Mahler. Os recursos menos recorrentes e mais pontuais também estão presentes e descritos durante a análise e, sobre esses, vale ressaltar seu caráter funcional utilizado, muitas vezes, para solucionar alguns trechos.

Finalmente, fica claro que, para se obter uma boa redução, essa categoria de reelaboração musical que busca fidelidade à partitura original, é preciso realizar uma leitura profunda da obra em questão. Isso se dá, pois a análise estrutural de todos os elementos utilizados e seus papéis no discurso se torna fundamental para a tomada de decisão em diversos momentos, assim como o conhecimento da personalidade e característica do compositor contribuem para a manutenção de seu estilo e assinatura sonora. Nesse sentido, a escuta deve sempre ser uma importante guia para o reelaborador, que adequa e tenta plasmar o som original, mas também confere sua assinatura à adaptação, fazendo ressoar a sua interpretação da obra original.

Concluimos, assim, que, ao analisar uma redução, mais do que elencar e enumerar as diferenças para com a versão original, é importante compreendermos e interpretarmos as escolhas do arranjador, como procuramos realizar no presente trabalho. Dessa forma, ao extrair

e repertorizar esses processos, esperamos adquirir as ferramentas para projetos futuros, sejam eles novas análises ou novas reduções.

Referências bibliográficas

ADLER, S. *The Study of Orchestration*. EUA: W.W.Norton & Company Inc, 2002.

ANDERTON, A. "Wir genießen die himmlischen Freuden, D'rum tun wir das Irdische meiden" : Mahler's Fourth Symphony in Postwar Berlin IN: GRUBER G., SOLVIK M. e VICAR J. *After Mahlers Death*. Olomouc, República Tcheca : Palacký University, 2013.

BAKER, B. Notes on Symphony 4 by Gustav Mahler. *Mediant Studies*. Oakland, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/30774129/Mahler_Symphony_no_4_notes_and_assignments

KILLIAN, H. *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg, 1984.

BLAUKOPF, H. (ed). *Gustav Mahler Briefe*. Ed. Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft. Vienna/ Hamburg, 1982.

BROWN, A. Peter. *The Symphonic Repertoire - The second golden age of the viennese symphony: Brahms, Bruckner, Dvorak, Mahler, and selected contemporaries*. Vol 4. Indiana: Indiana University Press, 2003

CARR, J. *Mahler: A Biography*. Woodstock, NY: The Overlook Press p.8, 1998.

CARNER, M. Alban Berg in His Letters to His Wife. *Music & Letters*, 1969.

CAZNOK, Y. A 4ª Sinfonia de Mahler por Yara Caznok. Youtube, 26 de abril de 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GJcRIYnSrGo> Acesso em: 10/03/2022.

DAY, R. *Mahler 4: Adagio - A parody of closure*. Youtube, 19 de julho de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TUXdKM93QgQ>. Acesso em : 25/02/2023.

FISCHER, J. M.. *Gustav Mahler*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2011.

FLOROS, C. *Gustav Mahler: The Symphonies*. Portland, OR: Amadeus Press, 1993.

_____. *Gustav Mahler: Visionary and Despot*. Frankfurt am Main, 2012.

HONEGGER, Marc - *Dictionnaire Science de La Musique: Techniques, forms and Instruments*, Bordas, Paris 1976.

KWON, J. *Gustav Mahler's Symphony No. 4 in the Chamber Version by Klaus Simon: Performance, Discussion, and Recording by Junghwan Kwon*. Arizona State University. 2016.

LA GRANGE, H. L., *Gustav Mahler. Chronique d' une vie. Vol. I: Vers la gloire. 1860-1900*. Paris, Fayard, 1979

_____. *Gustav Mahler. Chronique d' une vie. Vol. II: L' age d' or de Vienne. 1900—1907*. Paris, Fayard, 1983.

_____. *Gustav Mahler. Chronique d' une vie. Vol. III: Le génie foudroyé. 1907—1911*. Paris, Fayard, 1984.

LEBRECHT, N. *Mahler Remembered*. New York: W.W.Norton & Company, 1987.

MAHLER, G. *Symphony Nr. 4*. Vienna: Universal Edition, 1995.

MAHLER, A. *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, 2. Ed., Amsterdam 1949

MAHLER-WERFEL, A. *Mein Leben*. Frankfurt am Main and Hamburg 1963.

MITCHELL, D. *Gustav Mahler Volume 1: The Early Years*. Berkeley, CA: University of California Press, 1995.

MOSCO, C. *Alban Berg in his letters to his wife*. Oxford: Oxford University Press, 1969.

NEIGHBOUR, O.W. “Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter)”, Grove Music Online ed. L. Macy. Disponível em <http://www.grovemusic.com>. Acesso em: abril de 2022.

PEREIRA, F. V. *As práticas de reelaboração musical*. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidades de São Paulo, São Paulo: 2011.

PFOHL, F. *Gustav Mahler. Eindrücke und Erinnerungen aus den Hamburger Jahren*, ed. Knud Martner, Hamburg, 1973.

- PICKETT, D. *Arrangements and Retuschen: Mahler and Werktreue*. IN: BARHAM, Jeremy. (org.) *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge University Press, 2007.
- PISTON, W. *Orchestration*. Nova York: W. W. & Company Publishers, 1955.
- REDLICH, H.F., *Bruckner and Mahler* . Londres: M. **Dent&** Sons. Ltd. 1963..
- REILLY, E. R. '*An Inventory of Musical Sources*', News about Mahler Research, 1977.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música- Edição Concisa-* Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.
- SANTOS, D M. *A Reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical*. São Paulo: D. M. Santos, 2015.
- SCHREIBER, W. *Mahler*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1971.
- SIMON, K. Gustav Mahler: Symphonie Nr. 4, für Sopran und Ensemble oder Kammerorchester bearbeitet von Klaus Simon. Vienna: Universal Edition, 2007.
- STEPHAN, RUDOLF (ed.), *Mahler-Interpretation: Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler* (Mainz: Schott, 1985).
- TARUSKIN, R. *The Oxford History of Western Music*. OUP, vol 04, 2005.
- WALTER, B. *Briefe 1894-1962* , Frankfurt am Main: S. Fischer, 1969.
- ZYCHOWICZ, J. L. *Mahler's Fourth Symphony*. New York, Oxford University Press, 2000.

Anexo I: trechos analisados no item 3.1 *Schellenkappe* (versão original e redução)

1º Movimento:

- Compassos 1 ao 3 (introdução)
- Compassos 72 ao 76
- Compassos 102 ao 109
- Compassos 155 ao 166
- Compassos 186 ao 191
- Compassos 297 ao 301

4º Movimento:

- Compassos 40 ao 56 (interlúdio 1)
- Compassos 76 as 79 (interlúdio 2)
- Compassos 115 ao 121 (interlúdio 3)

IV. SYMPHONIE

1. Satz



GUSTAV MAHLER

Bedächtig. Nicht eilen
Vorschläge sehr kurz

ohne rit. Recht gemächlich (Haupttempo)

1. 2. Flöte *p staccato*

3. 4. Flöte *zu 2 f sf ff dim. pp ohne rit.*

1. 2. 3. Oboe

1. 2. Clarinette in A *zu 2 p dim. poco rit. pp*

3. Clarinette in A

1. 2. 3. Fagott

1. 2. Horn in F **Bedächtig. Nicht eilen**

3. 4. Horn in F

1. 2. 3. Trompete

Pauke

Schelle *pp*

Harfe

1. Violine **Bedächtig. Nicht eilen** *grazioso p* *Etwas zurück. halbe* **Recht gemächlich (Haupttempo)** *pp espress.*

2. Violine *pizz. p*

Viola *pizz. p*

Violoncell *pizz. p*

Contrabass

Mahler/Simon (redução) - 1º movimento - Compassos 1 ao 3 (introdução)

Symphonie Nr. 4

für Sopran und Ensemble oder Kammerorchester
bearbeitet von Klaus Simon (2007)

Gustav Mahler
(1860–1911)

I

Bedächtig. Nicht eilen *ohne rit.*

Flöte *f sf ff dim. p*

Oboe

Klarinette in A *p dim. rit. poco*

Fagott

Horn in F

Schlagwerk 1 *pp ohne rit.*

Schlagwerk 2

Harmonium (od. Akkordeon)

Klavier *(Fl.) Vorschläge sehr kurz p stacc. dim. pp ohne rit.*

Bedächtig. Nicht eilen *un poco ritard. grazioso*

Geige I *p*

Geige II

Bratsche

Violoncello

Kontrabass

Mahler (original) - 1º movimento - Compassos 72 ao 76

72

1. 2. Fl. *pp* *sf* *sf* *dim.* *ppp*

3. 4. *pp* *sf* *p* *sf* *p* *dim.*

1. Cl. in A *p* *dim.* *ppp* *poco rit.*

chelle *pp* *dim.* *ppp*

72

1. Vl. *pp* *pp poco rit.* *V* *2* *4*

Cb. *pp*

Mahler/Simon (redução) - 1º movimento - Compassos 72 ao 76

17

Musical score for measures 72-76. The score includes parts for Kl. (A), Schlw. 1, Klav., and Kb. (Solo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are *p* for Kl. (A), *pp* for Schlw. 1 and Klav., and *pp* for Kb. (Solo). The Schlw. 1 part is marked "Schellen".

Musical score for measures 74-76. The score includes parts for Fl., Ob., Kl. (A), Schlw. 1, Klav., and Gg. I. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are *sf* and *p* for Fl. and Ob., *dim.* for Fl. and Ob. in the second measure, *dim.* and *ppp* for Kl. (A), *dim.* and *ppp* for Schlw. 1, *sf* and *ppp* for Klav., and *pp* for Gg. I. The Schlw. 1 part is marked "Schellen". The Gg. I part is marked "rit. poco" and "V 2 4".

Mahler (original) - 1° movimento - Compassos 102 ao 109

99 Riten. 8 Tempo I. zu 3

1.2.3.Fl. *pp* *p* *dim.*

1. Ob. *morendo* *mf*

1.2. Cl. in A *pp* *morendo* *ppp* *ppstaccato* Die Vorschläge sehr kurz

1. 2. Fag. *pp* *morendo* *ppp*

3. *pp* *morendo* *ppp*

1. Horn in F *pp* *morendo* *ppp*

Schelle 8 *pp* Tempo I.

1. Vl. *pp* *mf* Solo-Violine

Vlc. *pp* *dim.* *morendo*

Cb. 8

105 zu 3

1.2.3. Fl. *ff*

1. Ob. *f*

1.2. Cl. in A *mf* *dim.* *p* *dim.*

Bel. in A *f* *dim.* *p* *dim.*

3. Fag. *dim.* *p* *dim.*

1. Horn in F *p*

Schelle *dim.* *ppp*

S.Vl. *pp* *morendo*

109

1. 2. Ob. *ff* *zu 2*

3. *ff*

1. 2. Cl. in A *morendo* *ppp* *zu 2*

Bel. in A *ppp* *nimmt Clarinette in A* *3. Clar. ff*

1. 2. Fag. *mf* *zu 2*

3. *mf*

1. 3. Horn in F *ff* *zu 2* *p* *ff*

2. 4. *f* *zu 2* *p* *ff*

Hfe. *f*

1. Vl. *pizz.* *Tutti G-Saite* *G-Saite* *G-Saite*

2. *ff* *f* *f* *G-Saite ff*

Vla. *ff* *f* *dim.* *p* *arco ff*

Vlc. *ff* *f* *dim.* *p* *arco*

Cb. *ff* *mf* *p* *cresc.* *ff*

+ Zeichen für einzelne gestopfte Töne

Mahler/Simon (redução) - 1º movimento - Compassos 102 a 109

25

8 **Tempo I**

102

Fl. *p* *dim.*

Ob. *mf*

Schellen *pp*

Klav. *p stacc.* *Vorschläge sehr kurz*

8 **Tempo I**

102 (Solo) *mf*

105

Fl. *ff*

Ob. *f sf*

Kl. (A) *mf dim.*

Hr. (F) *p*

Schellen *dim.*

Klav. *mf f dim.*

Gg. I *mf*

108

Fl.

Kl. (A)

Fg.

Hr. (F)

Schw. I

Klav.

Gg. I

Gg. II

Br.

Vc.

Kb.

p

dim.

morendo

ppp

ppp

ff

Schellen

ppp

(Hrf.)

p

dim.

morendo

ppp

ff

108

pp *morendo*

(alle)
pizz.

ff *p*

pizz.

ff *p*

pizz.

ff *p*

pizz.

ff *p*

pizz.

ff

Mahler (original) - 1º movimento - Compassos 155 ao 166

1.2. Fl. *p*

3.4. Fl. *p* zu 2

2. Ob. *f* zu 2

1. Cl. in B *pp* zu 2

2. Fag. *pp* zu 2

1. Horn in F *f* zu 2

2.4. Horn in F *f* zu 2

2. Vl. *p* zu 2

1.2. Fl. *ff* zu 2

3.4. Fl. *ff* zu 2

1. Ob. *p*

2.3. Ob. *p*

1. Cl. in B *ff* Schalltrichter auf!

2. Cl. in ES *ff* Schalltrichter auf!

3. Cl. in C *ff* Schalltrichter auf!

Ctrfag. *pp*

2. Horn in F *fp*

1.2. Trp. in F *p* immer mit Dämpfer in B

3. Trp. in F *p* immer mit Dämpfer in B

Eck. *p* immer mit Schwansschlägel

Hfe. *f*

1. Vl. *pp*

Cb. *pp*

18

Musical score for measures 163-170. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B (1.Cl. in B), Clarinet in E-flat (2.Cl. in Es), Clarinet in C (3.Cl. in C), Bassoon (1.2.Fag.), Contrabassoon (Ctrfag.), Horn (1.2.Horn), Horn in F (Hfe.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 163: Flute part starts with *ff* and *dim.*. Oboe part has *ff* and *fp*. Clarinet in B part has *ff* and *fp*. Bassoon part has *ff* and *fp*. Horn part has *fp*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Measure 164: Flute part has *dim.* and *p*. Oboe part has *ff* and *fp*. Clarinet in B part has *ff* and *fp*. Bassoon part has *ff* and *fp*. Horn part has *fp*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Measure 165: Flute part has *ff* and *fp*. Oboe part has *ff* and *fp*. Clarinet in B part has *ff* and *fp*. Bassoon part has *ff* and *fp*. Horn part has *fp*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Measure 166: Flute part has *ff* and *fp*. Oboe part has *ff* and *fp*. Clarinet in B part has *ff* and *fp*. Bassoon part has *ff* and *fp*. Horn part has *fp*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Measure 167: Flute part has *ff* and *fp*. Oboe part has *ff* and *fp*. Clarinet in B part has *ff* and *fp*. Bassoon part has *ff* and *fp*. Horn part has *fp*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Measure 168: Flute part has *ff* and *fp*. Oboe part has *ff* and *fp*. Clarinet in B part has *ff* and *fp*. Bassoon part has *ff* and *fp*. Horn part has *fp*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Measure 169: Flute part has *ff* and *fp*. Oboe part has *ff* and *fp*. Clarinet in B part has *ff* and *fp*. Bassoon part has *ff* and *fp*. Horn part has *fp*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Measure 170: Flute part has *ff* and *fp*. Oboe part has *ff* and *fp*. Clarinet in B part has *ff* and *fp*. Bassoon part has *ff* and *fp*. Horn part has *fp*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Musical score for measures 167-170. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B (3.Cl. in B), Bassoon (1.2.Fag.), Contrabassoon (Ctrfag.), Horn in F (1.Horn in F), Trumpet (Trgl.), Horn in F (Hfe.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 167: Flute part has *pp*. Oboe part has *p*. Clarinet in B part has *p*. Bassoon part has *p*. Contrabassoon part has *p*. Horn in F part has *mf*. Trumpet part has *p*. Horn in F part has *p*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Measure 168: Flute part has *pp*. Oboe part has *p*. Clarinet in B part has *p*. Bassoon part has *p*. Contrabassoon part has *p*. Horn in F part has *mf*. Trumpet part has *p*. Horn in F part has *p*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Measure 169: Flute part has *pp*. Oboe part has *p*. Clarinet in B part has *p*. Bassoon part has *p*. Contrabassoon part has *p*. Horn in F part has *mf*. Trumpet part has *p*. Horn in F part has *p*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Measure 170: Flute part has *pp*. Oboe part has *p*. Clarinet in B part has *p*. Bassoon part has *p*. Contrabassoon part has *p*. Horn in F part has *mf*. Trumpet part has *p*. Horn in F part has *p*. Viola part has *pp*. Violoncello part has *pp*. Contrabass part has *pp*.

Mahler/Simon (redução) - 1º movimento - Compassos 155 ao 166

155 12

Ob. *f*

Kl. (B) *pp*

Klav. *p*

Gg. II *p*

157

Fl. *pp* *f* *pp* *p*

Ob. *pp* *f* *pp* *p*

Kl. (B) *pp* *f* *pp* *p*

Fg. *pp* *ff*

Hr. (F) *f*

Harm. *ff*

Klav. *pp* *f*

160

Fl.

Ob.

Kl. (B)

Hr. (F)

Schw. 1

Harm.

Klav.

Gg. I

Br.

Vc.

Kb.

ff

Schalltrichter auf!

fp

f

p

hängendes Becken

mp

(Ob.)

pp

mf

2

pp

3

pp

163

Fl. *ff* *dim.* *p*

Ob. *ff* Schalltrichter auf *ff* *fp*

Kl. (B) *ff* *dim.* *p* Schalltrichter auf *ff* *fp*

Fg. *ff* *fp* *ff*

Hr. (F) *fp* *fp*

Harm. *f* *fp*

Klav. *pp* *mf* *ff* *s*.....

163

Br. *pp*

Vc. *pp* 3

Kb. *pp* 3 *f* *f*

3.1.5 Mahler (original) - 1º movimento - Compassos 186 ao 191

The image shows a page of a musical score for Mahler's 3rd Symphony, 1st movement, measures 186 to 191. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *fp*, *f*, *ff*, *mf*, *p*, and *pp*. There are also performance instructions like *arco*, *col legno*, *p am Steg*, and *natürlich*. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Violins, Violas, Violas, Cellos) have prominent parts, while the percussion (Perc.) and cymbals (Cispl.) have more rhythmic accompaniment. The score is marked with measure numbers 183, 188, and 191.

Mahler/Simon (redução) - 1º movimento - Compassos 186 ao 191

185

Fl. *ff* $\text{\textcircled{3}}$

Ob. *ff*

Kl. (B) *ff* $\text{\textcircled{3}}$

Fg. *ff*

Hr. (F) *f*

Harm. *f*

Klav. *ff* *mf* *ff*

185

Gg. I *f* *arco* $\text{\textcircled{4}}$

Gg. II *f* *col legno*

Br. *p* *sul ponticello arco* *natürlich arco* *f*

Vc. *ff* *arco* *mf*

Kb. *f* *f*

188

Fl.

Ob.

Kl. (B)

Fg.

Hr. (F)

Harm.

Klav.

Gg. I

Gg. II

Br.

Vc.

Kb.

mf

p

f

ff

arco

188

Mahler (original) - 1º movimento - Compassos 297 ao 301

22 298 Wieder gemächlich 39

1. Fl. *p* *pp*

2. Fl. *pp*

3. 4. *pp*

1. 2. Clar. in B *p* *pp* *dim.* *pp* nimmt Clar. in B

Bcl. in B *mf* *pp* *dim.*

1. Fag. *pp* *ppp* *ppp*

2. Horn in F *mf* *pp*

4. *p* *mf*

Hfe. *f* *f*

Sch. *pp* *tr*

gr. Tr. *pp* *cresc.*

Cb. *pp*

22 299

1. Fl. *mf*

2. Fl. *pp* *sempre pp* *pp* *arco* *pp*

3. 4. *pp*

Sch. *f* *pp*

Pk. *f*

1. VI. *pizz.* *f* *pp* *arco* *pp*

2. VI. *pizz.* *f* *pp* *arco* *pp*

Vla. *f* *pp* *arco* *pp*

Vlc. *f* *pizz.* *2 Pulte* *arco* *ppp* *arco* *alle pizz.* *p*

Cb. *f* *pizz.* *2 Pulte* *arco* *ppp* *arco* *alle pizz.* *p*

Mahler (original) - 4º movimento - Compassos 40 ao 56

1. Fl. *Etwas drängend* *Plötzlich zurückhaltend* *rit.* **3** *Plötzlich frisch bewegt**
 2. Fl. *p*
 1. Picc. *ppp*
 1. 2. Ob. *mf*
 1. 2. Cl. in B *mf*
 1. 3. Horn in F *p* *mit Dämpfer* *Dämpfer ab* *zu 2* *mf gest.*
 2. 4. Horn in F *ppp* *offen zu 2* *zu 2 gest.* *mf*
 Sch. *Etwas drängend* *Plötzlich zurückhaltend* **3** *Plötzlich frisch bewegt**
 Bek. *klingen lassen* *pp mit Schwammschlägel*
 Hfe. *p*
 Singst. *Etwas drängend* *gen!* *Sanct* *Pe. ter im Him-mel sieht zu!* *rit.* **3**
 1. 2. Vi. *Plötzlich zurückhaltend* *mit Dämpfer* *Plötzlich frisch bewegt**
 1. Vi. *mit Dämpfer* *rit.* *Dämpfer ab*
 2. Vi. *mit Dämpfer* *pp* *Dämpfer ab*
 Vla. *morendo* *mit Dämpfer* *geth.* *Dämpfer ab*
 Vlc. *mit Dämpfer* *geth.* *Dämpfer ab*
 Ch. *arco* *pp* **3**

*) Hier muss dieses Tempo bewegter genommen werden, als an den correspondierenden Stellen im ersten Satze

41 zu 2

1.2. Fl. zu 2 *ff sf ff sf* nehmen grosse Flöte

2. Picc. *mf mf ff ff*

1. Ob. *ff ff ff ff*

2. *f f f f*

Engl. Horn *pp-ff-p p-ff-p p-ff-p p-ff-p*

1. Schalltr. auf *ff ff*

Cl in B *ff ff*

1. *p-ff-p p-ff-p p-ff-p p-ff-p*

Fag. *ff ff sf*

2. 3. *ff sf*

1. 3. Horn in F *gest. pp gest. pp gest.*

2. 4. *immer gest. mf f ff*

1. 2. Trp. in B *mf mit Dämpf. mf p mf p sf*

3. *f p f p*

Trgl. *mf tr tr*

Bck. *ppp mit Schwammschlägel ppp*

1. *f pf p ff ff ff sf p*

Vl. *f pf p mit dem Bogen geschlagen arco ff mit dem Bogen geschlagen arco ff sf p*

2. *f pf p mit dem Bogen geschlagen ff mit dem Bogen geschlagen ff sf p*

Vla. *f pizz. nicht theilen ff mit dem Bogen geschlagen ff pizz. arco ff mit dem Bogen geschlagen*

Vlc. *f pizz. p arco ff pizz. pp arco geth. mit dem Bogen geschlagen ff sf p*

46

1.2.Fl. *zu 2* *ff sf p*

3.4.Fl. *zu 2* *ff sf p*

1.2.Ob. *zu 2* *ff sf p*

Engl. Horn *ff sf p*

1.2.Cl. in B *zu 2* *ff sf p*

Bcl. in B *zu 2* *ff sf p*

1.2. *zu 2* *ff sf p*

Fag. *zu 2* *ff sf p*

3. *zu 2* *ff sf p*

1. Horn in F *gest.* *offen* *f*

2.4. Horn in F *f* *offen* *ff*

3. *offen* *ff*

3.Trp. in B *mit Dämpfer* *p*

Pk. *mf*

Trgl. *mf p pp*

Hfe. *f* *ff*

2.Vl. *46* *gest.* *f p*

Vla. *arco* *f p*

Vlc. *arco* *f p*

4

4

4

4

51 zu 2

1. 2. Fl. *fp fp fp ff p*

3. 4. *p*

1. 2. Ob. *f p*

Engl. Horn *fp fp fp p*

1. 2. Cl. in B *p*

Bcl. in B *ff*

1. 2. Fag. *zu 2 f 2^{ff} p*

3. *ff p*

1. 2. Horn in F *gest. mf mf*

3. 4. *gest. mf*

1. 2. Trp. in B *ohne Dämpfer f in F*

3. *fp f p*

Trgl. *p*

Sch. *p*

Bck. *p mit Schwammschlägel*

51

1. Vi. *mf col legno*

2. Vi. *mf col legno*

Vla. *mit Dämpfer ff Dämpfer ab*

Vic. *mit Dämpfer ff Dämpfer ab*

55 zu 2

5 Etwas zurückhaltend

1. 2. Fl. *f*

3. 4. *f*

1. 2. Ob. *f*

Engl. Horn *f*

1. 2. Cl. in B *f*

Bel. in B *f*

1. 2. Fag. *fp* *dim.* *ppp*

3. *fp* *dim.* *ppp*

Pk. *p*

Bck. *p*

Singst. *(p)* **5** Etwas zurückhaltend
nicht eilen

Jo - han - nes das Lämm - lein aus las - set, der Metz - ger He - ro - des drauf

1. Vi. *f* *dim.* *pp*

2. *pp*

Vla. *ff* *pp*

Vlc. *ff* *pp*

Cb. *f* *pizz.*

p stacc.

p stacc.

sehr hervortretend

fp *pp*

pp *f* *pp* *f*

pp *f*

1. *fp*

1. *fp*

Dämpfer auf *geth.*

ohne Dämpfer *Dämpfer auf* *geth.*

pp stacc.

pp stacc.

pp stacc.

5

46

Fl. *ff sf p ff p*

Ob. *ff sf p f*

Kl. (B) *ff sf p f*

Fg. *f ff*

Hr. (F) *f f* *offen*

Schw. 2 *mf p pp*

Harm. *f ff*

Klav. *ff sf p ff*

46

Gg. I *f p* *mit dem Bogen geschlagen*

Gg. II *f p* *mit dem Bogen geschlagen*

Br. *f p* *arco*

Vc. *f p* *mit dem Bogen geschlagen* *ord.*

49

Fl.

Ob.

Kl. (B)

Fg.

Hr. (F)

Schw. I

Harm.

Klav.

Br.

Vc.

hängendes Becken mit Schwammschlägel

mit Dämpfer

mit Dämpfer

ff *fp* *mf* *f* *p*

Detailed description of the musical score for page 49, measures 49-52:

- Flute (Fl.):** Measures 49-52. Dynamics: *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp* → *ff*.
- Oboe (Ob.):** Measures 49-52. Dynamics: *mf*, *f*.
- Clarinet (Kl. (B)):** Measures 49-52. Dynamics: *mf*, *f*.
- Bassoon (Fg.):** Measures 49-52. Dynamics: *ff*, *ff*, *p*.
- Horn (Hr. (F)):** Measures 49-52. Dynamics: *p*.
- Percussion (Schw. I):** Measures 49-52. Instruction: "hängendes Becken mit Schwammschlägel". Dynamics: *p*.
- Harp (Harm.):** Measures 49-52. Dynamics: *ff*, *ff*, *p*.
- Piano (Klav.):** Measures 49-52. Dynamics: *ff*, *ff*, *p*, *ff*.
- Trombone (Br.):** Measures 49-52. Dynamics: *ff*. Instruction: "mit Dämpfer".
- Violoncello (Vc.):** Measures 49-52. Dynamics: *ff*, *ff*, *ff*. Instruction: "mit Dämpfer".

53 nimmt Picc.

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *f*

Kl. (B) *p* *fp dim.*

Fg. *f* *p* *fp dim.*

Hr. (F) *mf* *mf*

Schw. 1 *p*

Schw. 2 *p*

Harm. *mf* *mf* *fp dim.*

Klav. *f* *p* *fp dim.*

Gg. I *col legno* *mf* *f dim.* mit dem Bogen geschlagen

Gg. II *col legno* *mf* *ff* mit dem Bogen geschlagen

Br. ohne Dämpfer *f* mit dem Bogen geschlagen

Vc. ohne Dämpfer *ff* mit dem Bogen geschlagen

Kb. *f* pizz.

gestopft
Schellen
Triangel
hängendes Becken
mit Schwammschlägel

5 **Etwas zurückhaltend**

sehr hervortretend

56

Ob. *p* *pp*

Kl. (B) *ppp* *pp* *f*

Fg. *ppp*

Hr. (F) *fp* *offen*

Harm. *ppp* *stacc. p*

Klav. *ppp*

GESANG *p* *nicht eilen*
 Jo - han - nes das Lämm - lein aus las - set, der

5 **Etwas zurückhaltend**

mit Dämpfer

56

Gg. I *pp* *pp stacc.*

Gg. II *pp* *pp stacc.*

Br. *pp* *pp stacc.*

Vc. *pp* *pp stacc.*

Mahler (original) - 4° movimento - Compassos 76 a 79

71 Wieder zurückhaltend 7 Wieder lebhaft zu 2

1. 2. Fl. *pp*

1. 2. Picc. *mf* *p* zu 2 *ff*

1. 2. Ob. *p* *ff*

Engl. Horn *mf* *p* *ff*

1. 2. Cl. in B *pp* *mf* *p* *ff*

Basscl. in B *pp*

1. 3. Fag. *p* *mf*

2. *mf*

1. 2. Horn in E *mf* *mf gest.* *gest.* *mf* *ff*

3. 4. *pp* mit Dämpfer *mf* *ff*

1. 2. Trp. in F *mf* *ff*

Trgl. *pp* *f*

Sch. *f*

Hfe. *pp* *f*

Singst. *pp* *mf* *ff* *col legno* *Dämpfer auf*

71 himmlischen Keller, die Englein, die backen das Brot. *Wieder zurückhaltend* *7 Wieder lebhaft*

1. Vl. *pp* mit Dämpfer *Dämpfer ab* *mf col legno*

2. *pp* mit Dämpfer *Dämpfer ab* *mf col legno*

Via. *pp* *Dämpfer ab* *mf col legno*

Vlc. *pp* *Dämpfer ab* *mf col legno*

Cb. *pp* Tutti *Dämpfer ab* *7 Wieder lebhaft*

Solo *pp* mit Dämpfer *Wieder zurückhaltend*

78 zu 2 **Tempo I**

1.2. Fl. *ff*

1.2. Picc. *ff* nehmen 3.4. Flöte

1.2. Ob. *ff* 1. Solo *pp*

Engl. Horn *p* 1. *pp*

1.2. Cl. in B *p* *ff* *p* *ff* nimmt Clar. in B

Bcl. in B *p* *f* *p* *f* Schalltr. auf

1. 3. Fag. *p* *f* *p* *f*

2. *p* *f* *p* *f*

1. 2. Horn in F *p* *f* *p* *f* **Tempo I**

3. 4. *p* *f* *p* *f* *ff* *p*

1.2. Trp. in F zu 2 *f* *sf* *sf*

Trgl. *f*

Sch. *f* mit Schwamm-schl

Bck. *p*

Hfe. **Tempo I**

Singst. Gut' Kräuter von al - - lerhand Ar - ten, die wachsen im himmlischen

1. Vl. *col legno* Dämpfer auf arco *pp* arco

2. *f col legno* Dämpfer auf *pp* arco

Vla. *f col legno* Dämpfer auf arco *pp*

Vic. arco *pp* pizz.

Cb. *pp* *ff* *p* *fff* *pp*

Mahler/Simon (redução) - 4º movimento - Compassos 76 a 79

188

7 Wieder lebhaft

76 **Flöte**

Fl. *p* \leftarrow *ff* *ff* *ff*

Ob. *p* \leftarrow *ff* *ff* *ff*

Kl. (B) *mf* *p* \leftarrow *ff* *ff* *ff*

Fg. *mf* *p* \leftarrow *f* *p* *f* *p* *f*

Hr. (F) *mf* *mf* \leftarrow *ff* *p* *f* *p* *ff*

Schlw. 1 *f*

Schlw. 2 *f*

Harm. *mf* *mf* *ff* *p* *f* *p* *f*

Klav. *mf* *p* \leftarrow *ff* *p* \leftarrow *ff* *p* \leftarrow *ff*

7 Wieder lebhaft

Gg. I ohne Dpf. col legno *mf* col legno *f*

Gg. II ohne Dpf. col legno *mf* col legno *f*

Br. ohne Dpf. col legno *mf* col legno *f*

Vc. ohne Dpf. col legno *mf* col legno *f*

Kb. arco *pp* \leftarrow *ff* *p* \leftarrow *ff*

Tempo I

79

Fl. *ff*

Ob. Solo *pp*

Kl. (B) *ff* *p*

Fg. *ff* *p*

Hr. (F) *ff* *p*

Schlw. I [Schellen]

Harm. *ff* *pp*

Klav. (Hrf.) *pp*

GESANG

Gut' Kräu - tervon al - ler-hand Ar - ten, die

Tempo I

79

Gg. I mit Dämpfer arco *pp*

Gg. II mit Dämpfer arco *pp*

Br. mit Dämpfer arco *pp*

Vc. mit Dämpfer arco *pp*

Kb. *pp* pizz.

Mahler (original) - 4° movimento - Compassos 115 ao 121

117

11 Wieder lebhaft

1.2. Fl. *rit.* *ff* *ff* *ff* *zu 2*

1.2. Picc. *ff* *ff* *ff* *zu 2*

1. Ob. *f* *mf* *mf* *p* *f* *p* *f*

2. Ob. *f* *mf* *mf* *p* *f* *p* *f*

Englh. *f* *mf* *mf* *p* *f* *p* *f*

1. Cl. in B *f* *mf* *mf* *p* *f* *p* *f*

2.3. Cl. *f* *mf* *mf* *p* *f* *p* *f*

1.2. Fag. *f* *mf* *mf* *p* *f* *p* *f*

3. Fag. *f* *mf* *mf* *p* *f* *p* *f*

1.3. Horn in F *mit Dämpfer* *ohne Dämpfer* *11 gest.* *offen* *zu 2*

2.4. Horn in F *p rit. deutlich* *mf stacc. gest. zu 2* *mf* *offen* *mf* *p* *f* *p* *f*

1.2. Trp. in F *p rit.* *mf stacc.* *mf* *p* *f* *p* *f*

Pk. *tr* *mf mit Dämpfer* *mf* *p* *f* *p* *f*

Trgl. *rein stimmen* *pp* *Luffpause!* *f* *mf* *f* *f*

Sch. *f* *mf* *p* *f* *p* *f*

Bck. *mit Schwammschl.* *pppr* *rit.* *f* *mf* *p* *f* *p* *f*

Hfe. *pppp* *pppp* *pppp* *pppp*

1. Vl. *112 pppp* *Alle geth. mit Dämpfer* *11 Wieder lebhaft* *Dämpfer ab* *ff* *ff* *ff*

2. Vl. *ppp* *geth. mit Dämpfer* *Doppelgr.* *mit dem Bogen geschlagen* *ff*

Vla. *3 l. geth. mit Dämpfer* *Doppelgr.* *mit dem Bogen geschlagen* *f* *mf* *f*

Vlc. *3 l. geth. mit Dämpfer* *Doppelgr.* *mit dem Bogen geschlagen* *f* *mf* *f* *geth.*

Cb. *rit.* *ppp* *Luffpause!* *Dämpfer ab* *f* *mf* *f*

UE 13823

118 zu 2

1. 2. Fl. *ff*

1. Ob. *p* *ff* *p*

2. Ob. *p* *ff* *p*

Englh. *ff* *p* *mf* *pp*

1. Cl. in B *p* *f* *pp* in A

2. 3. Cl. in B *p* *ff* *p* *f* *pp* 3. nimmt Bcl. in B

1. 2. Fag. *ff* *p* zu 2

3. Fag. *ff* *p*

1. 3. Horn in F *p* *f* *p* zu 2

2. 4. Horn in F *p* *f* *p* zu 2

Trgl. *f* *p*

Sch. *f* *mf* *p* *p* *pp*

1. Vl. *ff*

2. Vl. *arco* *ff* *arco*

Vla. *f* *ff*

Vlc. *f* *p* *mf* *pp*

Cb. *p* mit dem Bogen geschlagen

Mahler/Simon (redução) - 4º movimento - Compassos 115 ao 121

198

115 **11** Wieder lebhaft

Fl. *ff* *ff*

Ob. *f* *mf* *mf*

Kl. (B) *f* *mf* *mf*

Fg. *f* *mf* *mf*

Hr. (F) gestopft *mf* offen *mf* *mf*

Schlw. 1 *f* *mf*

Schlw. 2 *f* *mf*

Harm. *f* *mf* *mf*

Klav. *mf* *ff* *ff* *mf* *mf*

Gg. I *ff* *ff* ohne Dämpfer

Gg. II *f* *f* ohne Dämpfer mit dem Bogen geschlagen

Br. *f* *f* ohne Dämpfer mit dem Bogen geschlagen

Vc. *f* *f* ohne Dämpfer mit dem Bogen geschlagen

117

Fl. *ff*

Ob. *p* *f* *p* *f* *p*

Kl. (B) *p* *f* *p* *f* *p*

Fg. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Hr. (F) *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Schlw. 1 Schellen *p* *f* *p* *f* *f*

Schlw. 2 Triangel *f* *f* *f*

Harm. *p* *f* *p* *f* *p* *ff*

Klav. *ff* *p* *f* *p* *f* *p* *ff*

Gg. I *ff*

Gg. II *f* *sf* *sf*

Br. *f*

Vc. *f* *sf* *sf*

Kb. ohne Dämpfer mit dem Bogen geschlagen *p*

119 nimmt E. H.

Ob. *ff* *p*

Kl. (B) *ff* *p* nimmt Kl. (A)

Fg. *p* *f* *mf* *pp*

Hr. (F) *p*

Schw. 1 *mf* *p* *p* *pp*

Schw. 2 *p*

Ham. *p*

Klav. *p*

119

Gg. I

Gg. II *ff*

Br. *ff*

Vc. *f* *p* *mf* *pp*

Kb.

Anexo 2: trechos analisados no tópico 3.2 Elemento de sonoridade sacra (versão original e redução)

4º movimento:

- Compassos 36 a 39 (*Sanct Peter im Himmel sieth zu!*)
- Compassos 72 a 75 (*die Englein, die backen das Brot*)
- Compassos 106 a 114 (*Sanct Martha die Köchin muss sein!*)

Mahler (original) - 4^o movimento - Compassos 36 a 39

104

1. Fl. *Etwas drängend* *Plötzlich zurückhaltend* *rit.* **3** *Plötzlich frisch bewegt**

2. Fl. *p*

1. Picc. *ppp*

1. 2. Ob. *mf*

1. 2. Cl. in E *mf*

1. 3. Horn in F *p* *mit Dämpfer* *Dämpfer ab* *zu 2* *mf gest.*

2. 4. Horn in F *ppp* *offen zu 2* *zu 2 gest.* *mf*

Sch. *Etwas drängend* *Plötzlich zurückhaltend* **3** *Plötzlich frisch bewegt** *f*

Bek. *klingen lassen* *pp mit Schwammschlägel*

Hfe. *p*

Singst. *Etwas drängend* *rit.* **3**
 gen! Sanct Pe-ter im Him-mel sieht zu!

Solo-Vl. *Plötzlich zurückhaltend* *mit Dämpfer* *pp* *Plötzlich frisch bewegt** *Dämpfer ab*

1. Vl. *mit Dämpfer rit.* *pp* *Dämpfer ab*

2. Vl. *morendo* *mit Dämpfer geth.* *pp* *Dämpfer ab*

Vla. *morendo* *mit Dämpfer geth.* *pp* *Dämpfer ab*

Vic. *mit Dämpfer geth.* *pp* *Dämpfer ab*

Cb. *arco* *pp* **3** *arco pp*

*) Hier muss dieses Tempo bewegter genommen werden, als an den correspondierenden Stellen im ersten Satze

Mahler/Simon (redução) - 4º movimento - Compassos 36 a 39

Etwas drängend **Plötzlich zurückhaltend** **rit.**

34

Fl.

Ob.

Fg.

Hr. (F)

Schw. I

Harm.

Klav.

GESANG

-gen! Sankt Pe - ter im Him - mel sieht zu!

34 **Etwas drängend** **Plötzlich zurückhaltend** **rit.**

Gg. I

Gg. II

Br.

Vc.

Kb.

ppp *p*

pp

mit Dämpfer Dämpfer ab

hängendes Becken mit Schwammschlägel klingen lassen

pp

ppp *p*

pp

pp mit Dämpfer

pp mit Dämpfer

pp mit Dämpfer

arco mit Dämpfer

pp arco

pp

Mahler (original) - 4° movimento - Compassos 72 a 75

71 Wieder zurückhaltend 7 Wieder lebhaft zu 2

1. 2. Fl. *pp*

1. 2. Picc. *mf* *ff*

1. 2. Ob. *ff*

Engl. Horn *mf* *ff*

1. 2. Cl. in B *pp* *mf* *ff*

Basscl. in B *pp*

1. 3. Fag. *p* *mf*

1. 2. Horn in F *mf* *gest.* *ff*

3. 4. *mf* *ff*

1. 2. Trp. in F *pp* mit Dämpfer *mf* *ff*

Trgl. *pp* *f*

Sch. *f*

Hfe. *pp* nicht brechen *ff*

Singst. *pp* *ff* *col legno* *Dämpfer auf*

1. Vl. *pp* mit Dämpfer *Dämpfer ab* *mf col legno*

2. Vl. *pp* mit Dämpfer *Dämpfer ab* *mf col legno*

Vla. *pp* *Dämpfer ab* *mf col legno*

Vlc. *pp* *Dämpfer ab* *mf col legno*

Cb. *pp* *Tutti* *Dämpfer ab* *mf col legno*

71 Solo *pp* mit Dämpfer *Dämpfer ab* *7 Wieder lebhaft*

Wieder zurückhaltend

Mahler/Simon (redução) - 4º movimento - Compassos 72 a 75

70 **Wieder zurückhaltend** nimmt Fl.

Picc. *mf*

Fg. *pp* *p*

Hr. (F) *p*

Schw. 2 **Triangel** *pp*

Harm. *pp* *pp*

Klav. *pp* *pp*

GESANG *pp*
Wein kost kein Hel - ler im himm-li-schen Kel - ler, die Eng - lein, die bak - ken das Brot.

70 **Wieder zurückhaltend** (alle, mit Dpf.)

Gg. I *pp* mit Dämpfer

Gg. II *pp*

Br. *pp*

Vc. *pp*

Kb. (alle) *pp*

Mahler (original) - 4° movimento - Compassos 106 a 114

116

10
Wieder plötzlich zurückhaltend

104

1. Fl. *p* *pp*

2. Fl. *pp* *p*

1. Ob. *pp*

Engl. Horn *morendo* *ppp*

1. 2. Clar. in B *morendo* *p*

3. Clar. in B *morendo*

1. 3. Horn in F *pp*

2. 4. Horn in F *pp*

1. 2. Trp. in B *offen* *ppp*

Pk. *morendo*

Bck. *Mit Schwammschlägel klingen lassen* *pp*

Hfe. *morendo* *pp* *pp*

Singst. *ein.* *Sanct* *(pp)* Mar-tha die Kö - chin muss sein! *Sanct* Mar-tha die Kö - chin muss sein!

104

1. Vl. *morendo* *pp*

2. Vl. *morendo*

Vla. *morendo*

Vlc. *morendo*

Cb. *mit Dämpfer arco* *pp*

10

112 rit. 11 Wieder lebhaft zu 2

1.2. Fl. Luftpause!

1.2. Picc. zu 2

Ob. 1. 2. f mf mf p f p f

Engl. f mf mf p f p f

1. Cl. in B zu 2 f mf mf p f p f

2. 3. zu 2 f mf mf p f p f

Fag. 1. 2. 3. Wieder lebhaft

1. 3. Horn in F mit Dämpfer ohne Dämpfer 11 f gest. offen zu 2
 2. 4. p rit. deutlich mf stacc. gest. zu 2 mf offen p f p f

1. 2. Trp. in F p rit. mf mit Dämpfer

Pk. rein stimmen pp Luftpause!

Trgl. f mf f

Sch. f mf p f p f

Beck. mit Schwammshl. ppprit.

Hfe. ppp

1. 112 ppp Alle geth. mit Dämpfer 11 Wieder lebhaft
 2. Dämpfer ab Doppelgr. mit dem Bogen geschlagen ff ff ff
 3 L. geth. mit Dämpfer Dämpfer ab Doppelgr. mit dem Bogen geschlagen f f f
 3 L. geth. mit Dämpfer Dämpfer ab Doppelgr. mit dem Bogen geschlagen f f f
 Cb. rit. ppp Luftpause! Dämpfer ab f f f

Mahler/Simon (redução) - 4º movimento - Compassos 106 a 114

196

10

Wieder plötzlich zurückhaltend

104

Fl. *p* *pp*

Ob.

Kl. (B) *morendo*

Fg. *pp*

Hr. (F) *pp*

Schw. I hängendes Becken *pp* *klingen lassen mit Schwammschlägel*

Harm. *morendo* *pp*

Klav. *morendo* *pp*

GESANG -ein. Sankt Mar - tha die Kö - chin muß

10

Wieder plötzlich zurückhaltend

104

Gg. I *morendo*

Gg. II *morendo*

Br. *morendo*

Vc. *morendo*

108 rit. Luftpause!

Fl. *p*

Kl. (B) *p*

Fg. *p*

Hr. (F) *p*

Schw. I hängendes Becken *ppp*

Harm. *p* *p*

Klav. *pp* *p* *pp*

GESANG
sein! Sankt Mar - tha die Kō - chin muß sein!

108 rit. mit Dämpfer Luftpause!

Gg. I *ppp* mit Dämpfer

Gg. II *ppp* mit Dämpfer

Br. *ppp* mit Dämpfer

Vc. *ppp* mit Dämpfer

Kb. *pp* mit Dämpfer *ppp*

Anexo 3: trechos analisados no tópico 3.3 *Ewigkeit* (versão original e redução)

3º movimento:

- Compassos 37 a 50
- Compassos 62 a 71
- Compassos 299 a 314
- Compassos 326 a 353

Mahler (original) - 3° movimento - Compassos 37 a 50

1.2. Fag. *pp espress.* *dim.* *pp* *morendo*

1. Horn in F *pp espress.* *dim.*

2. 4. *pp* *dim.*

1. Vi. *pp* *morendo* *ppp espr.* *espress.*

2. Vi. geth. *pp* *morendo* *ppp* *espress.*

Vla. *ppp* geth.

Vlc. geth. *pp espress.* *arco* *dim.* *pp* *morendo* *pp* geth. *unis.* *pizz.*

Cb. *pp* *arco* *pp* *morendo* *pp* *pizz.* *pp* *geth.*

1. Fag. *pp espress.* *morendo* *pp*

2. *pp espress.*

Hfe.

1. Vi. *ppp* *espress.* *dim.* *pp*

2. *unis.* *geth.* *sempre pp* *espress.* *dim.* *pp*

Vla. *geth.* *pp espress.* *dim.* *unis.* *pp*

Vlc. geth. *arco* *pp* *geth.* *pizz.*

Cb. *arco* *ppp* *pp* *pizz.* *pp*

Mahler/Simon (redução) - 3º movimento - Compassos 37 a 50

Fl. *ppp*

Klav. *pp* (evt. nur obere Oktave)
(quasi pizz.)

Gg. I *ppp espr.* *espr.*

Gg. II *ppp espr.* *espr.*

Br. *ppp espr.*

Vc. *ppp*

Kb. *pizz.* *pp* *arco*

45

Fl. *pp sempre* *dim.*

Kl. (B) *pp espr.*

Fg. *pp espr.* *morendo* *pp*

Harm. *pp* *ppp*

Klav. *p*

45

Gg. I *ppp* *espr.* *dim.* *pp*

Gg. II *ppp* *espr.* *dim.* *pp*

Br. *pp espr.* *pp*

Vc. *ppp* *pp* *pizz.* *pp*

Kb. *ppp* *pp* *pizz.* *pp*

Mahler (original) - 3^o movimento - Compassos 62 a 71

76

55 Zurückhaltend *morendo* 2 Viel langsamer

1. 2. Fl. *p* *pp*

3. 4. *p* *pp*

1. Ob. *klagend sehr ausdrucksvoll* *pp*

1. 2. 3. Cl. in B *pp* *ppp* in A

1. Fag. *pp*

1. 2. Horn in F *pp* *morendo* *p*

3. Zurückhaltend *p*

Hfe. *Flag.*

Vla. 55 3 fach *p* *pp* 2 Viel langsamer

Vcl. *mit Dämpfer* *p* *Dämpfer ab*

geth. *mit Dämpfer* *p* *Dämpfer ab*

Cb. *geth.*

86 Nicht schleppen Zurückhaltend

1. 2. Fl. *p* *pp*

3. 4. *p* *pp*

1. Ob. *p* *pp* in B

1. 2. Cl. in A *pp* *ppp* in B

3. *pp*

1. 2. Fag. *p* *pp*

1. 2. Horn in F *pp* *pp*

1. Vi. *singend* *pp* *pp* *Nicht schleppen* *sul D* *Ruhig* *pp* *ppp*

2. *pp*

Vla. *geth.* *pp* *ppp*

Vcl. *arco* *pp* *ppp* *pizz.*

Cb. *pp* *ppp* *pizz.*

UE 13823 Zurückhaltend *p*

Mahler/Simon (redução) - 3º movimento - Compassos 62 a 71

130

62 **2** Viel langsamer

Fl. *p*

Ob. *klagend* *sehr ausdrucksvoll*
p <>>>>> *pp*

Fg. *morendo* *pp* *p*

Hr. (F) *morendo* *p*

62 **2** Viel langsamer

Gg. I *singend* *pp*

Br. *pp*

Vc. *pp*

67 **Nicht schleppen** **Zurückhaltend**

Ob. *p* *nimmt Kl. (B)*

Kl. (A) *Kl. in A* *pp*

Fg. *pp*

Hr. (F) *pp* *p*

Harm. *pp*

67 **Nicht schleppen** **D-Saite** **Zurückhaltend**

Gg. I *pp* <>>>>> <>>>>> *pp*

Gg. II *pp*

Br. *pp*

Vc. *ppp*

Mahler (original) - 3° movimento - Compassos 299 a 314

296 Zart. rit. Wieder a tempo (Ruhig) Fließend

1.2. Fag. *p* *espr.*

1.2. Horn in F *p* *espr.* *pp molto espress.* *pp* *espress.*

3.4.

1. Vi. geth. *pp* *pp* *ppp subito*

2. Vi. geth. *pp* *pp* *ppp subito*

Vla. Zart. rit. *pp* *pp* *ppp subito*

Vcl. geth. *pp* *pp* *ppp subito*

Cb. *p* *pp* *ppp*

Zart. rit. Wieder a tempo (Ruhig) *pp* *p espress.* *poco* *pp* *poco* *ppp* *ppp*

zu 3 gleichen Theilen

UE 13823

307

1. 2. Fl. *pp*

3. 4. Fl. *pp* *ppp*

1. 2. 3. Ob.

1. 2. Cl. in B *pp* *ppp*

3. Cl. in B *pp* *ppp*

1. 2. Fag. *pp* *ppp*

Ctrfag.

1. 2. Horn in F mit Dämpf. *pp* Dämpfer ab

3. 4. Horn in F mit Dämpf. *pp* Dämpfer ab

Pk.

Trgl. *Flag. °* Vorwä

Hfe. *Flag. °* *R_b* Luftpa

1. Vl. zu 2 mit Dämpf. *pp* *ppp* Dämpfer ab

2. Vl. zu 4 mit Dämpf. *pp* *ppp* Dämpfer ab

Vla. zu 2 mit Dämpf. *pp* *ppp* Dämpfer ab

Vlc. geth. *pizz.* *pp* *ppp* Dämpfer ab

Cb. *pizz.* *pp* *ppp* Dämpfer ab

Alle zu 2 gleichen Theilen

Luftpa

Vorwä

Mahler/Simon (redução) - 3º movimento - Compassos 299 a 314

296 **Zart** **rit.** **Wieder a tempo (Ruhig)**

Fl. *pp*

Fg. *p* *espr.* *p molto espr.* *pp*

Hr. (F) *p* *espr.* *p molto espr.* *pp*

Harm. *pp*

Gg. I *pp* *pp*

Gg. II *pp* *pp*

Br. *pp* *pp espr.* *poco* *pp*

Vc. *pp* *pp espr.* *poco* *pp*

Kb. *p* *pp*

UE 34 212

302 **Fließend**

Fl. *ppp subito* *pp*

Kl. (B) *pp* Kl. in B

Fg. *espr.*

Hr. (F) *espr.*

Harm. *ppp* *pp*

Klav. *pp*

302 **Fließend**

Gg. I *ppp subito*

Gg. II *ppp subito*

Br. *poco* *ppp subito*

Vc. *poco* *ppp subito*

Kb. *ppp* *pizz.* *pp*

308

Fl. *ppp* *f* Luftpause!

Kl. (B) *ppp*

Fg. *pp*

Hr. (F) mit Dämpfer *pp*

Harm. *ppp*

Klav. *pp* *pp*

Gg. I mit Dämpfer *pp* *ppp* ohne Dämpfer *sf* Luftpause!

Gg. II mit Dämpfer *pp* *ppp* ohne Dämpfer *sf* Luftpause!

Br. mit Dämpfer *pp* *ppp* Dämpfer ab

Vc. mit Dämpfer *pp* *ppp* Dämpfer ab

Kb.

Vorwärts

Mahler (original) - 3^o movimento - Compassos 326 a 353

13³²⁶ Sehr zart und innig Nicht schleppen Poco rit. 97

1. 2. Fl. Basscl. in B

1. 2. Fag. 3.

1. 3. Horn in F 2. 4.

Hfo.

13³²⁶ Sehr zart und innig Nicht schleppen Poco rit. 4 fach geh. gehalten pp espress. dim. langsam

1. VI. 2.

Vla. Vcl. Cb.

13³³⁸ Allmählich wieder zurückhaltend Gänzlich ersterbend (353)

1. 2. Fl. 3. 4.

1. 2. 3. Cl. in B

Hfo.

1. VI. 4 fach geh. 2. VI. 3 fach geh. Cb.

pppp Flag. morendo pp nicht Flag. morendo

UE 13 823

Mahler/Simon (redução) - 3º movimento - Compassos 326 a 353

326 **13** Sehr zart und innig

Fl. *p*

Kl. (B) *mf* *pp* *p* *pp* *morendo*

Fg. *mf* *pp* *p* *pp* *morendo*

Hr. (F) *mf* *pp* *p* *pp* *morendo*

Harm. *mf* *pp* *p* *pp* *morendo*

Klav.

13 Sehr zart und innig

326

Gg. I *p* *dim.* *ppp* zögernd

Gg. II *p* *dim.* *ppp* zögernd

Br.

Vc. *pp* *ppp*

Kb.

332 **Nicht schleppen** **rit. poco**

Fl. *ppp*

Kl. (B) *ppp*

Harm. *ppp*

Klav. (Hrf.) *p sempre*

Gg. I *ppp*

Gg. II *ppp*

Br. *p espr.* **gehalten** *pp espr. langsam dim.*

Vc. *ppp*

Kb. arco *ppp*

Allmählich wieder zurückhaltend

338

Fl. *pppp* *pp*

Kl. (B) *pp*

Harm. *pppp* *pp*

Klav. *pp* *ppp* *p*

Allmählich wieder zurückhaltend

338

Gg. I *pppp*

Gg. II *pppp*

Br. *pppp*

Vc. *pppp*

Kb. *pppp* *pp*

Gänzlich ersterbend

346

Fl.

Kl. (B)

Harm.

ppp

pppp

ppp

pppp

Klav.

Gänzlich ersterbend

346

Gg. I

Gg. II

Br.

Vc.

Kb.

Flag.

Flag.

Flag.

Flag.

morendo

morendo

morendo

Anexo 4: trecho analisado no tópico 3.4 Grupo Temático B - Reexposição (versão original e redução)

- 1º Movimento: compassos 263 a 282

Mahler (original) - 1° movimento compassos 262 a 282

34

20 Wild Schwingvoll

1.2. Fl. zu 2

3.4. Fl. zu 2

1. Ob. zu 2

2.3. Ob. zu 2

1. Cl. in B zu 2

2.3. Cl. in B zu 2

1.2. Fag. zu 2

Ctrfag.

1.2. Horn in F zu 2

3.4. Horn in F zu 2

1.2. Trp. in F zu 2

Pk.

Trgl.

Bek.

20 Wild Schwingvoll

1. VI. grosser Strich

2. VI. grosser Strich

Vla. grosser Strich

Vlc.

Cb.

20

266

1. 2. Fl. *ff* zu 2

3. 4. Fl. *ff* zu 2

1. Ob. *ff*

2. 3. Ob. *ff* Schalltrichter auf.

1. Cl. in B *f* Schalltrichter auf.

2. 3. Cl. in B *ff*

1. 2. Fag. *ff* zu 2

Ctrfag. *ff*

1. 2. Horn in F *f*

3. 4. Horn in F *f*

1. Trp. in F *p* *f*

1. VI. *ff* grosser Strich *fff* Mit grossem Ton

2. VI. *ff* grosser Strich *fff* 6-Saite

Vla. *ff* *ff* *f* *f*

Vlo. *ff* *ff* *f* *f* grosser Ton

Cb. *ff* *ff* *f* *f*

rit. 282 , Wieder plötzlich langsam und bedächtig (*Molto meno mosso*)

1. Ob. *pp*

1. Cl. in B *mf* *p* *f*

3. Cl. in B *p* *f* nimmt Bcl.

1. 2. Fag. *pp* *f*

1. 2. Horn in F *p* *pp*

3. 4. Horn in F *pp*

1. 2. Trp. in F *pp*

3. Trp. in F *pp*

Hfe. *f*

Solo - Vl. *p* *pp* *p*

1. Vl. *p* Griffbrett! *pp* *p*

2. Vl. *p* *pp* *f*

Vla. *p* *pp* *f*

Vlc. *p* *pp* *f* *sempre p*

Cb. *p* *pp* *f*

rit. 21 Wieder plötzlich langsam und bedächtig (*Molto meno mosso*)

Mahler/Simon (redução) - 1º movimento compassos 262 a 282

64

Schwungvoll

263

Fl.

Ob.

Kl. (B)

Fg.

Hr. (F)

Harm.

Klav.

Schwungvoll

263

Gg. I

Gg. II

Br.

Vc.

Kb.

großer Strich

ff

f

268 Mit großem Ton

Fl. *ff* Schalltrichter auf!

Ob. *ff* Schalltrichter auf!

Kl. (B)

Fg. *f*

Hr. (F) *f ff f*

Harm. *ff f*

Klav.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 268 to 271 for the woodwind section. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Kl. (B)), Bassoon (Fg.), Horn in F (Hr. (F)), and Harp (Harm.). The Flute and Oboe parts are marked with *ff* and include the instruction 'Schalltrichter auf!' (flared horn). The Bassoon part is marked with *f*. The Horn part has dynamics *f*, *ff*, and *f*. The Harp part has dynamics *ff* and *f*. The piano accompaniment (Klav.) is also present.

268 Mit großem Ton

Gg. I *fff* *f* G-Saite *f*

Gg. II *ff* *f*

Br. *ff* *f* großer Ton *f*

Vc. *ff* *f* *f*

Kb. *ff* *f*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 268 to 271 for the string section. It includes parts for Violin I (Gg. I), Violin II (Gg. II), Viola (Vc.), and Cello (Kb.). The Violin I part is marked with *fff* and *f*, and includes the instruction 'G-Saite' (G-string). The Violin II part is marked with *ff* and *f*. The Viola part is marked with *ff* and *f*, and includes the instruction 'großer Ton' (big tone). The Cello part is marked with *ff* and *f*. The dynamic *f* is also present at the end of the section.

Zeit lassen a tempo

274

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff* *ff*

Kl. (B) *f* *ff* *ff*

Fg. *p* *f* *ff*

Hr. (F) *dim.* *p* *f*

Harm. *dim.* *f*

Klav. *ff*

Zeit lassen a tempo

274

Gg. I *f* *ff* *p* *f* *ff* großer Strich

Gg. II *f* *f* *ff* *p* *ff* großer Strich

Br. *f* *ff* *p* *ff* großer Strich

Vc. *f* *ff* *p* *ff*

Kb. *ff* *p* *ff*

rit. a tempo rit.

279

Fl. *fp* *ff*

Ob. *fp* *ff*

Kl. (B) *fp* *ffp* *ff* *p*

Fg. *fp* *ff*

Hr. (F) *p* *ffp* *f* *p*

Harm. *fp* *ff* *p*

Klav. *fp* *ffp* *ff* *ffp* *ff*

rit. a tempo rit.

279

Bog. wechseln

Gg. I *ff* *molto* *fff* *p*

Bog. wechseln

Gg. II *ff* *molto* *fff*

Br. *ff* *molto* *ff* *p*

Vc. *ffp* *molto* *ff* *p*

Kb. *ffp* *molto* *ff* *p*

Anexo 5: trecho analisado no tópico 3.5 Grande "explosão" em Mi Maior (versão original e redução)

- 3º movimento: compassos 315 a 325

Mahler (original) - 3^a movimento - compassos 315 a 325

94

307

1. 2. Fl. *pp* *fff* *Luftpause!* *fff* *Vorwärts Poco più mosso* *zu 2* *12*

3. 4. Fl. *pp* *ppp* *fff*

1. 2. 3. Ob. *fff*

1. 2. Cl. in B *pp* *ppp* *fff*

3. Cl. in B *ppp* *fff*

1. 2. Fag. *pp* *ppp* *fff* *zu 2*

Ctrfag. *fff*

1. 2. Horn in F *mit Dämpf.* *pp* *Dämpfer ab* *fff* *Schalltrichter auf*

3. 4. Horn in F *pp* *fff*

Pk. *fff* *ff* *mf*

Trgl. *Flag.* *Vorwärts Poco più mosso*

Hfe. *Flag.* *R* *Luftpause!*

1. Vl. *mit Dämpf.* *pp* *ppp* *Dämpfer ab* *sf* *fff* *Viel Bogen*

zu 2. Vl. *mit Dämpf.* *pp* *ppp* *Dämpfer ab* *sf* *fff*

2. Vl. *mit Dämpf.* *pp* *ppp* *Dämpfer ab* *sf* *fff*

zu 4. Vl. *mit Dämpf.* *pp* *ppp* *Dämpfer ab* *sf* *fff*

Vla. *mit Dämpf.* *pp* *ppp* *Dämpfer ab* *fff*

zu 2. Vla. *mit Dämpf.* *pp* *ppp* *Dämpfer ab* *fff* *arco.*

Vcl. *3 Soli* *pp* *ppp* *Dämpfer ab* *fff* *arco.*

geth. *pizz.* *Die übrigen ohne Dämpf.* *Alle zu 2 gleichen Theilen* *Luftpause!* *fff* *arco.*

Cb. *pizz.* *pp* *fff* *Luftpause!* *fff* *Vorwärts Poco più mosso* *12*

UE 13823

316 zu 2

1. 2. Fl.

3. 4.

1. 2. 3. Ob.

1. 2. 3. Cl. in B

1. 2. Fag. zu 2

Ctrfag. nimmt Fagott

1. 2. Horn in F

3. 4. *dim.*

1. 2. Trp. in F zu 2 Schalltrichter auf!

3. Schalltrichter auf!

Pk.

Trgl. Bck.

Gr. Tr.

Hfe. *glissando* *biabiglando* *dim.* *biabiglando sempre* *ppp*

316 viel Bogen wechseln

1. Vl. zu 2

2. Vl. zu 4

Vla. zu 2

Vlc. zu 2

Cb.

fff

Pesante
1.2. zu 2 *sempre ff*
3.4. *p* *ff* zu 2 zu 4

1.2. Fl. 3.4.

1.2. Ob.

1. 2. Cl. in B 3.

Nur im Notfall zur Unterstützung der Trompeten
Schalltrichter auf *f* *ff* nimmt Bel.

1. 2. Fag. 3.

1. 2. Horn in F 3. 4.

Schalltrichter auf *ff* *p* *f* *ff*

1. Trp. in F 2. 3.

Schalltrichter auf *ff* *ff* *f* *fp*

Pk. mit 2 Schlägeln *ff* *p* *f* *mf*

Hfe.

1. unis. VI. *ff* grosser Strich *ff*

2. unis. VI. *p* *ff* *pp*

Vla.

Vcl. unis.

Cb. *pizz.* *fff* *ff* *dim.* *p* *f*

Mahler/Simon (redução) - 3ª movimento - compassos 315 a 325

162

12 Poco più mosso

315

Fl. *fff dim.* *p* *f*

Ob. *fff dim.* *p* *f* Schalltr. auf!

Kl. (B) *fff dim.* *p* *f* Schalltr. auf!

Fg. *fff* *p* *f*

Hr. (F) *fff* ohne Dämpfer

Schlw. 2 **Triangel** *ff*

Harm. *fff* *dim.*

Klav. *fff*

12 Poco più mosso

315

Gg. I *fff*

Gg. II *fff*

Br. *fff*

Vc. *fff*

Kb. *fff* arco

317 **Pesante**

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Kl. (B) *ff*

Fg. *ff*

Hr. (F) *ff* Schalltr. auf!

Schw. 1 **Große Trommel** *ff dim.* *p* *ppp*

Schw. 2 **Triangel**

Harm.

Klav. (Pk.)

Gg. I *fff*

Gg. II *fff*

Br. *fff*

Vc. *fff*

Kb. *fff* *pizz.* *fff*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 317-320. It features a woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B, Bassoon), Horn in F, Percussion (Large Drum, Triangle), Harp, Piano, and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Kontrabaß). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'Pesante'. Dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (ppp). The piano part includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The string section plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The woodwinds play sustained notes with accents. The percussion includes a triangle and a large drum.

320

FL. *f* *ff* *ff* *pp*

Ob. *f* *ff* *ff*

Kl. (B) *f* *ff*

Fg. *ff* *ff*

Hr. (F) *ff* *ff*

Harm. *ff* *ff* *ff*

Klav. *f* *ff* *p* *ff* *f*

Gg. I *ff* großer Strich *ff* *ff* *pp*

Gg. II *ff* großer Strich *ff* *ff* *pp*

Br. *p* *ff* *pp*

Vc. *ff* *dim.* *p*

Kb. *ff* *f*

Anexo 6: trecho analisado no tópico 3.6 Textura polifônica/ camerística - Scherzo (versão original e redução)

- 2º movimento: compassos 115 a 144

Mahler (original) - 2º movimento - compassos 115 a 144

113 *tr* *tr* 5 **Tempo I.** zu 2

1. 2. Fl. *p* *sf* *pp*

3. *p* *sf* *pp*

1. Ob. *p* *p*

2. 3. *p* *sf* *pp* zu 2

1. 2. Horn in F 5 **Tempo I.** 1. Horn sehr hervortretend *mf* *p* *sf* *pp* 1. *p* *f*

3. *dim.* *mf*

gr.Tr. *mf*

Hfe. *f*

113 5 **Tempo I.** *leidenschaftlich* *ff* *mf* *ff* *mf*

1. *pizz.* *p* *col legno* *pp*

Vl. 1. *mit Dämpfer* *p* *col legno* *pp* *Solo arco* *f* *p* *pp*

2. *mit Dämpfer* *p* *col legno* *pp* *Solo arco* *f* *p* *pp*

Vla. *arco* *mit Dämpfer* *p* *Solo* *pp* *f* *pp* *sf*

Vlc. unis. *pp* *mit Dämpfer*

Cb. *pizz.* *f*

123 zu 2

1. 2. Fl.

3. 4. Fl.

1. Ob.

1. Cl. in B

1. Fag.

2. 3. Fag.

1. Horn in F.

1. Trp. in F.

Pk.

1. S.-Vi.

1. Vi. geth.

2. Vi. geth.

Vla.

Vcl.

Cb.

pp

p *sf* *sf*

mf

f *sf* *sf* *f* *ff*

arco p *f* *sf* *sempre p*

col legno *p* *sf* *p* *sf* *p* *f*

Solo *col legno* *Alle* *arco* *pizz.*

p *pp* *p* *sf* *p* *sf* *p* *pp* *pp* *f*

col legno *Alle* *pizz.* *arco* *pizz.*

p *sf* *p* *sf* *p* *pp* *f*

Solo *Alle* *pizz.* *arco* *pizz.*

p *pp* *pp* *sf* *pp* *pp* *pp* *p* *pp* *f*

pizz. *pizz.*

p *pp* *f*

lustig hervortretend

mit Dämpfer

133

1.2. Fl. *zu 2* *ff* *pp*

1.2. Ob. *zu 2* *p=f* *p=f*

1.2. Cl. in B *zu 2* *ff* *p* *zu 3* *ff* *p*

1.2.3. Fag. *zu 3* *pp* *p* *zu 3*

1. Horn in F *mf*

1.2. Trp. in F *offen* *pp*

Pk. *f*

Hfe.

133

1. S.-Vi. *p*

1. Vi. geth. *p* *pp* *arco* *pp*

2. Vi. geth. *p*

Via. *p* *Dämpfer ab.* *arco* *p*

Vlc. *p* *Dämpfer ab* *p*

Cb. *p* *p*

Mahler/Simon (redução) - 2º movimento - compassos 115 a 144

96 5 **Tempo I**

115

Fl. *p* *sf* *pp*

Ob. *p*

Kl. (B) *p* *sf* *pp*

Fg. *p*

Hr. (F) *mf* *mf* *p* *sehr hervortretend*

Schw. 2 *mf* **Große Trommel**

Harm. *p* *p* *sf* *p*

Klav. *mf* *p* *pp* *mf*

5 **Tempo I**

115

Gg. I (Solo) *leidenschaftlich* *Skordatur* *ff* *mf* *cresc. ff* *mf* *f*

Gg. II *pizz.* *col legno* *pp* (Solo) *arco* *f*

Br. (Solo) *sf* *pp*

Vc. (Solo) *mit Dämpfer* *pp*

Kb. *pizz.* *f*

Fl. *pp*

Ob. *p*

Fg. *p* *sf* *sf*

Hr. (F) *f*

Harm. (Trp.) *f*

Klav. *p* *sf* *p* *sf*
mf *sf* *sf*

Gg. I *p* *p*

Gg. II *p* *pp* *p* *sf* *p* *sf*

Br. *sf* *p* *pp* *p* *sf* *p* *sf*

Vc. *p* *mit Dämpfer (alle) pizz.* *arco* *pp < sf* *pp* *pp < sf* *pp*

Kb.

Fl. *pp*

Ob. *f sf p sempre*

Kl. (B) *pp*

Fg. *pp*

Hr. (F) *lustig hervortretend f*

Schlw. 2 **Große Trommel** *f*

Klav. *p pp f p*

Gg. I *col legno p arco f f ff p*

Gg. II *arco p f p sempre f p*

Br. *pp arco pizz. f p*

Vc. *pp pizz. f p*

Kb. *p pp f p*

134

Fl. *ff* *pp*

Ob. *p < f* *p < f*

Kl. (B) *ff* *p*

Fg. *ff* *p*

Hr. (F) *mf*

Klav. (Hrf.) *p*

134

Gg. II *pp*

Vc. *p*

Kb. *p*

ohne Dämpfer

140

Ob. *f*

Kl. (B) *ff* *p*

Fg. *f*

Hr. (F) *ff*

Klav. *f*

140

Gg. I *f* *p* *f*

Gg. II *f* *pizz.*

Br. *ohne Dämpfer arco* *p* *ff* *f* *pizz.*

Vc. *f*

Kb. *f*

Anexo 7: trecho analisado no tópico 3.7 "*Der kleine Appell*" (versão original e redução)

- 1º movimento: compassos 209 a 238

213 zu 4

1.2.3.4. Fl.

1.2. Ob.

3.

1.3. in B Cl.

2. in Es

1.2. Fag.

Ctrfag.

1.3. Horn in F

2.4.

1. Trp. in F

Pk.

Glspl. *sempre ff*

Trgl.

Tam-lam

gr. Tr.

Hfe.

213 immer unisono

1. Vl.

2. Vl.

Vla.

Vlc.

Cb.

Schalltrichter auf.

ff

cresc.

mf

cresc.

Strich für Strich

ff

ff

219 *zu 4*

1.2.3.4. Fl.

1.2. Ob.

3.

1.3. in B Cl.

2. in Es

1.2. Fag.

Ctrfag.

1.3. Horn in F

2.4.

1.2. Trp. in F

Pk.

Glspl.

Trgl.

Tam-tam

gr. Tr.

Hfe.

219 *Strich für Strich*

1. Vi.

2. Vi.

Vla.

Vic.

Cb.

17

1.2. 3.4.

zu 2

zu 4

1.2. 3.4.

zu 2

zu 4

17

zu 2

Sch. auf!

17

dim.

dim.

mf

dim.

mf

dim.

dim.

dim.

17

228

1.2. Fl. *zu 2* *p* *dim.* *pp*

3.4. *pp*

1. Cl. in A *Solo* *ppp*

1.2. Fag. *zu 2* *p* *ppp*

Ctrfag. *zu 2* *p* *pp*

1.3. Horn in F *zu 2* *mf* *ppp*

2.4. *zu 2* *p* *dim.* *pp*

1. Trp. in F *mit Dämpfer* *f*

2.3. *2.* *dim.* *p* *dim.* *ppp*

Sch. *228* *mit Dämpfer* *ppp*

1. Vl. *mit Dämpfer* *ppp*

2. *pizz. p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

233

1.2. Fl. *zu 2* *pppp* *Nicht zurückhalten*

3.4. *dim.*

1. Ob. *f* *ff* *p* *pp*

2. *f* *ff* *pp*

1. Cl. in A *f* *ff* *p* *pp* *ohne Ausdruck*

2. *f* *ff* *pp*

1. Trp. in F *f* *ff* *pp* *in B*

1. Vl. *233* *dim.* *pp* *morendo* *Dämpfer ab!*

2. *f* *ff* *pp*

Vla. *ppp*

213

Fl.

Ob.

Kl. (B)

Fg.

Hr. (F)

Glockenspiel

Schw. 1

Triangel

Schw. 2

Große Trommel *mf*

Harm.

Klav.

213

Gg. I

Gg. II

Br.

Vc.

Kb.

evt. gr. Tr. erst ein Takt später

217

Fl.

Ob.

Kl. (B)

Fg.

Hr. (F)

Schw. 1
Glockenspiel

Schw. 2
Große Trommel
cresc.

Harm.

Klav.

217

Gg. I
Strich für Strich
ff

Gg. II
Strich für Strich
ff

Br.

Vc.
Strich für Strich
ff

Kb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 217 to 220. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Kl. (B)), Bassoon (Fg.), Horn in F (Hr. (F)), Glockenspiel (Schw. 1), Large Drum (Schw. 2), Harp (Harm.), and Piano (Klav.). The woodwinds and strings play melodic lines with accents. The piano part features a complex texture with chords and moving lines. The percussion includes a Glockenspiel and a Large Drum with a crescendo. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß) has a 'Strich für Strich' (string by string) instruction and a fortissimo (ff) dynamic marking. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

220

Fl.

Ob. (Trp.)

Kl. (B)

Fg.

Hr. (F)

Schlw. 1

Schlw. 2

Harm.

Klav.

Schalltrichter auf

Glockenspiel

Triangel

Große Trommel

fff

ossia: f

f

mf

fff

mf

dim.

dim.

220

Gg. I

Gg. II

Br.

Vc.

Kb.

fff

fff

fff

fff

fff

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

223

Fl.

Ob.

Kl. (B)

Fg.

Hr. (F)

Schw. 1

Schw. 2

Harm.

Klav.

Gg. I

Gg. II

Br.

Vc.

Kb.

Große Trommel

Schellen

dim.

p

mf

ff

pp

mf

dim.

p

f

mf

p

mf

p

226

FL. (Trp.)

Kl. (B)

Fg.

Hr. (F)

Schlw. I

Harm.

Klav.

Gg. I

Br.

Vc.

Kb.

mf

dim.

p

f

pp

sf

f

p

Schellen

230

Fl. *p* *pp*

Ob.

Kl. (B) (Fl.) *p* (Trp.) *dim.* *ppp*

Fg. *ppp*

Hr. (F) *p* *pp*

Harm. *pp*

Klav. *stacc.* *pp*

Gg. I *ppp* mit Dämpfer

Gg. II *pizz.* *p*

Br. *pizz.* *p*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 230, 231, and 232. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Kl. (B)), Bassoon (Fg.), and Horn in F (Hr. (F)). The string section includes Violin I (Gg. I), Violin II (Gg. II), and Cello/Double Bass (Br.). The keyboard section includes Harp (Harm.) and Piano (Klav.).
- Measure 230: Flute plays a triplet of eighth notes (p), followed by a half note. Clarinet in B-flat plays a triplet of eighth notes (p), followed by a half note. Bassoon plays a half note. Horn in F plays a triplet of eighth notes (p), followed by a half note. Harp and Piano play sustained chords. Harp is marked pp, and Piano is marked stacc. and pp.
- Measure 231: Flute plays a half note. Clarinet in B-flat plays a triplet of eighth notes (dim.), followed by a half note. Bassoon plays a half note. Horn in F plays a half note. Harp and Piano play sustained chords. Harp is marked pp, and Piano is marked pp.
- Measure 232: Flute plays a half note. Clarinet in B-flat plays a half note. Bassoon plays a half note. Horn in F plays a half note. Harp and Piano play sustained chords. Harp is marked pp, and Piano is marked pp.
- Measure 233: Flute plays a half note. Clarinet in B-flat plays a half note. Bassoon plays a half note. Horn in F plays a half note. Harp and Piano play sustained chords. Harp is marked pp, and Piano is marked pp.
- Measure 234: Flute plays a half note. Clarinet in B-flat plays a half note. Bassoon plays a half note. Horn in F plays a half note. Harp and Piano play sustained chords. Harp is marked pp, and Piano is marked pp.

233 **Non ritardando**

Fl. *ppp*

Ob. *ff* *p morendo*

Kl. (B) *f* *ff* *p*

Klav.

233 **Non ritardando**

Gg. I *dim.* *pp*

Gg. II *sf* *sf* *sf*

Br. *sf* *sf* *sf*

236 **Streng im Takt** **Non ritenuto**

Fl. *dim.*

Ob.

Kl. (B) *pp* *ohne Ausdruck* *dim.* *ppp*

Fg. *pp* *sf* *ppp morendo*

Harm. *pp* *ppp*

Klav. *dim.* *ppp*

236 **Streng im Takt** **Non ritenuto**

Gg. I *ohne Dämpfer* *arco*

Br. *ppp*

Kb. *ppp morendo*