

**ERNST MAHLE E A VANGUARDA:
uma análise do primeiro movimento da *suíte para flauta solo***

**VIVIAN MORAES LEITE¹
MATHEUS GENTILE BITONDI²**

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise da estruturação melódica e formal do primeiro movimento da *Suíte para flauta solo*, de Ernst Mahle, compositor alemão radicado no Brasil. A análise leva em consideração aspectos como o conteúdo intervalar, a estruturação motivica, a elaboração das frases e a estrutura formal. O trabalho se justifica por fornecer informações sobre a produção atonal de Mahle, uma parcela de sua obra pouco conhecida e estudada.

Palavras-chave: Estruturação melódica; Ernst Mahle; Atonalismo; *Suíte para flauta solo*.

ABSTRACT

This study presents an analysis of the melodic and formal structures of the first movement of the *Suite for solo flute*, by the German Brazilian composer Ernst Mahle. The analysis takes in consideration aspects such as its intervallic content, motivic structures, the elaboration of phrases and its form. This study is relevant since it provides information on the atonal works by Mahle, a small part of his scarcely known and studied *oeuvre*.

Key words: Melodic structure; Ernst Mahle; *Suite for solo flute*.

¹ Flautista, Bacharel em Música pela Faculdade Cantareira.

² Compositor, bacharel em Composição pelo Instituto de Artes/UNESP e Mestre em Música pela mesma instituição. Professor do curso de Música da Faculdade Cantareira

INTRODUÇÃO

Apesar de estrangeiro, Ernst Mahle (1929-) é tido por aqueles que conhecem suas obras como um compositor alinhado aos preceitos do nacionalismo musical brasileiro, tal qual idealizado por Mário de Andrade (1893-1945) e propagado, principalmente, por Camargo Guarnieri (1907-1993).

Nascido em Stuttgart (Alemanha) e radicado em Piracicaba (SP) desde a década de 1950, Mahle é dono de uma vasta obra, que geralmente se desenvolve dentro de uma linguagem tradicional, apresentando formas consagradas pelo repertório clássico europeu, harmonias e melodias tonais, temperadas com certo modalismo proveniente de fontes folclóricas.

Poucos sabem, porém, que ao longo de sua carreira, o compositor chegou a se aventurar por caminhos modernos. Instigado por seu professor e conterrâneo Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), um dos principais divulgadores da vanguarda no Brasil, e encorajado pelo compositor austríaco Ernst Křenek (1900-1991), com quem teve contato em seus anos de estudo no Brasil e na Europa, Mahle se serviu de técnicas e procedimentos inspirados no repertório dito de vanguarda para produzir um pequeno número de peças, cuja sonoridade remete talvez às obras de Arnold Schoenberg (1874-1951) e sua Escola.³

Uma dessas peças é a *Suíte para flauta solo*, composta em 1952, enquanto Koellreutter lhe apresentava o repertório atonal e dodecafônico da primeira metade do século XX. A *Suíte* é constituída de quatro movimentos que não recebem os tradicionais títulos de dança, mas apenas trazem indicados os seus andamentos: I. *Allegro moderato*, II. *Adagio non troppo*, III. *Con moto* e IV. *Vivace*.

O objetivo deste trabalho é compreender a estruturação melódica do primeiro movimento da *Suíte para flauta solo*. Para tal, decidiu-se pela divisão da

³ A relação de Mahle com as diversas poéticas composicionais de sua época, assim como a divisão de sua obra em fases, é discutida por Casarotti (2006).

análise em quatro parâmetros que se mostram determinantes das características do discurso da peça. São eles: 1) conteúdo intervalar, 2) estruturação motívica, 3) frases e padrões cadenciais e 4) forma.

A fim de entender a constituição intervalar do movimento, serão utilizados preceitos apresentados por Delio (1994); já a análise formal e fraseológica apoiar-se-á em modelos formais e conceitos fornecidos principalmente por Schoenberg (2008). Ademais, conceitos referentes à estruturação melódica, de grande importância para a análise dessa peça monódica, serão sempre complementados e entendidos a partir das discussões contidas em Bitondi (2006). Outros autores também contribuirão com informações relevantes para a compreensão do movimento analisado, como BAS (s.d.) e Menezes (2002).

1 CONTEÚDO INTERVALAR

De acordo com DeLio, uma relação de hierarquia entre os intervalos tende a ser estabelecida ao longo de uma composição atonal, à medida que um ou alguns intervalos predominem sobre os outros (DELIO, 1994, p.18).

Claramente, o intervalo predominante e responsável pela sonoridade característica desse primeiro movimento da *Suíte para flauta solo* é a 4^a. justa. A presença ostensiva desse intervalo é vastamente verificável ao longo de todo o movimento, determinando suas características melódicas e harmônicas⁴.

A escolha da 4^a. para a elaboração do discurso nesse movimento pode ser compreendida como uma tentativa do compositor de se distanciar da sonoridade harmônica tradicional, ouvida no repertório tonal e caracterizada pela predominância de 2^as. (intervalo eminentemente melódico) e de 3^as. (intervalo

⁴ Neste trabalho, não entenderemos o termo *harmonia* em seu sentido mais tradicional e difundido, como se tratando exclusivamente da relação simultânea entre sons. Essa definição se revela superada e ineficaz, principalmente em se tratando da obra aqui enfocada, na qual as simultaneidades estão completamente ausentes, podendo formações acórdicas apenas ser sugeridas ou simuladas por meio de efeitos contrapontísticos. Assim, adotaremos para nossos propósitos a definição de harmonia como se referindo a quaisquer relações entre alturas, sejam elas sincrônicas ou diacrônicas.

constituente de tríades). Nesse contexto, é justamente a 4^a. o único intervalo a se apresentar como alternativa, vez que os demais se manifestam apenas como inversões desses três intervalos básicos, sendo a 5^a. inversão da 4^a., a 6^a. inversão da 3^a. e a 7^a. inversão da 2^a.

Intervalos resultantes da manipulação das 4^{as}. também manifestam relevância ao longo da peça. São eles a 5^a., resultado da inversão da 4^a., e as 7^{as}. , resultado da soma de duas 4^{as}.

A recorrência às 4^{as}. aproxima estilisticamente essa peça de obras já clássicas ao repertório pós-tonal. A estruturação harmônica a partir desse intervalo e de sua forma aumentada (trítone) feita por Arnold Schoenberg em suas últimas obras tonais e em suas obras atonais já é amplamente discutida pela Literatura analítica.

Seguindo seus passos, seus alunos mais célebres, Anton Webern e Alban Berg, também tiveram suas obras marcadas pela sonoridade dos acordes de 4^{as}. justas e aumentadas (MENEZES, 2002, p.115 e 179).

O próprio Schoenberg dedica, ainda, todo um capítulo de seu Tratado de Harmonia aos acordes construídos a partir da sobreposição de 4^{as}. (SCHOENBERG, 2001, p.549-63).

Na linha que conecta Ernst Mahle à produção dos compositores da Segunda Escola de Viena, o compositor Ernst Křenek certamente deve ter tido papel importante, vez que ele foi professor e encorajador de Mahle, como ele próprio atesta em entrevista (BENVEGNO, *In*: RAMOS, 2011, p.12).

Outra figura importante a ligar Mahle à escola de Schoenberg é seu conterrâneo, também radicado no Brasil, Hans-Joachim Koellreutter, com quem Mahle estudou de 1952 a 1958 (RAMOS, 2011, p.28). Koellreutter é tido como o principal divulgador do dodecafonismo e das poéticas da vanguarda europeia no Brasil.

2 ESTRUTURAÇÃO MOTÍVICA

Além dos intervalos de 4^{a.}, outro elemento gerador de unidade nesse movimento da *Suíte* é o motivo. Acerca de sua função, Schoenberg afirma que o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso (SCHOENBERG, 2008, p.35).

E sobre sua estrutura, ele diz que:

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o 'germe' da ideia (...) Cada elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, isto é, se é repetido com ou sem variação (SCHOENBERG, 2008, p.35).⁵

A partir dessa definição, pode-se inferir que a repetição literal ou variada de um pequeno segmento melódico constitui um *motivo*, ou seja, uma estrutura que é apresentada ao início e que retorna ao longo do discurso, conectando-lhe as partes e conferindo unidade ao contexto.

Uma pequena estrutura condizente com a definição de Schoenberg pode ser observada no primeiro movimento da *Suíte* de Mahle (Figura 1). Pode-se descrevê-la como um movimento de início acéfalo, constituído de uma alternância entre movimentos ascendentes e descendentes, ao longo dos quais os intervalos se ampliam gradativamente: 2^{a.} menor ascendente, 3^{a.} menor descendente e 4^{a.} aumentada ascendente.

A figuração rítmica é composta exclusivamente de colcheias, figura que predomina em todo o movimento. A apresentação desse motivo logo no início da peça dá o impulso para que o discurso se desenvolva, como ilustra a figura 1. A

⁵ Um aprofundamento acerca da definição de motivo pode ser encontrada em Bitondi (2006, p.39-40).

noção de “germe” da ideia, referida por Schoenberg, é aqui entendida plenamente, vez que, pela gradual abertura dos intervalos, o motivo acaba por “originar” a 4ª., que caracteriza o material harmônico (2ª. → 3ª. → 4ª.)⁶.

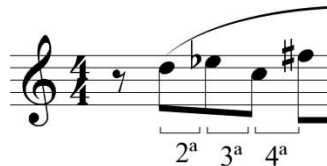


Figura 1: motivo inicial

Fonte:

A mesma estrutura reaparece ao longo do movimento, sendo sutilmente variada e/ou transposta. No compasso 15, pode-se observá-la iniciando na nota Sol, e com o intervalo de 4ª. aumentada diminuído em 4ª. justa (Figura 2a).

A mesma variação intervalar ocorre nos compassos 16 e 19, nos quais o motivo se inicia respectivamente em F#4 e F4 (Figuras 2b e c). No compasso 21, tem-se a última aparição do motivo, retornando aos seus intervalos e à sua transposição inicial, porém acrescido de um D#4 anterior, que lhe serve como prefixo (Figura 2d).



Figura 2a: primeira reaparição do motivo.

Fonte:

⁶ Curiosamente, o motivo inicial do primeiro movimento da *Suíte para flauta solo* de Mahle guarda enorme semelhança com o início da primeira das *Três peças para clarinete solo* (1920), de Igor Stravinsky (1882-1971), que se inicia com o mesmo processo de abertura gradual dos intervalos. A direção deles, no entanto, é oposta à da peça de Mahle: 2ª. menor ascendente, 3ª. menor descendente, 4ª. justa ascendente e 5ª. justa descendente (Para uma discussão acerca dessa peça de Stravinsky, ver Bitondi, 2012.)



Figura 2b: segunda reaparição do motivo.

Fonte:



Figura 2c: terceira reaparição do motivo.

Fonte:



Figura 2d: última reaparição do motivo.

Fonte:

3 FRASES E PADRÕES CADENCIAIS

Mais uma vez nos apossando das ideias de Arnold Schoenberg, neste trabalho, entenderemos a *frase* como sendo a menor estrutura representativa de uma ideia completa, ou seja, contendo começo, meio e fim:

A menor unidade estrutural é a *frase*, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares (SCHOENBERG, 2008, p.29)⁷.

⁷ Para uma discussão mais ampla acerca da definição de frase de Schoenberg, assim como dos padrões cadenciais, ver Bitondi (2006, p.40-2).

No que diz respeito à linha melódica, as funções começo, meio e fim costumam se manifestar respectivamente na forma de um *impulso inicial*, uma *condução ao ponto culminante* e uma *finalização* (cadência).

Nesse movimento da *Suíte para flauta solo*, uma primeira ideia parece se completar na nota Sol do compasso 3: após um impulso inicial fornecido pelo motivo, tem-se uma condução ao ponto culminante Si (c. 3) e, logo após, um movimento descendente em 4^{as}., que conduz a um relativo repouso na nota Sol.

Uma segunda frase se inicia no Mib do mesmo compasso, desloca-se gradualmente até o Dó# (c. 5), toma um rápido fôlego e continua seu caminho até o Láb agudo (c. 5), subitamente descendo em 2^{as}. e 5^{as}. até a nota Fá (c. 6).

A terceira frase atinge seu ápice no Mi (c. 8) e repousa novamente no Fá (c. 9), dessa vez, na oitava superior. Uma pausa indica uma segmentação mais significativa em relação às terminações das frases anteriores. Após essa pausa, uma nova sequência de segmentos tem início com um salto súbito ao Sib (s. 10), ponto culminante de todo o movimento. Desse ponto, inicia-se um movimento em ondas com pequenos repousos nas notas Ré# (c. 11), Ré (c. 13), Dó e Si (c. 15), delineando uma linha descendente em graus conjuntos. Ao término desse movimento, uma nova pausa indica uma segmentação mais enfática. Após ela, uma nova aparição do motivo impulsiona uma última grande frase, que culmina no Solb (c. 17) e inicia uma longa sequência em ondas que descendem até o Fá, nota final deste movimento da *Suíte*. A Figura 3 esquematiza a segmentação acima descrita.

The image shows a musical score for a flute solo, divided into five phrases. The score is written in treble clef with various time signatures: 4/4, 3/4, 5/4, 7/4, and 6/4. The phrases are labeled 'frase 1' through 'frase 5' with dashed lines indicating their boundaries. The music features complex rhythmic patterns and chromatic scales.

Figura 3: divisão da peça em frases.

Fonte:

Essa divisão da peça em frases chama a atenção para interessantes estratégias de composição aplicadas pelo compositor. Uma delas diz respeito aos movimentos cadenciais. Ao final da primeira e da última frase do movimento, Mahle insere um movimento de três 4^{as}. descendentes. Esse movimento conduz bruscamente ao grave, eliminando a sensação de tensão produzida pelo ponto culminante e gerando uma sensação de repouso relativo, sem que para isso tenha de lançar mão de estratégias tradicionais, como as funções tonais de dominante e tônica.

É como se o compositor elegesse um gesto melódico padrão como “cadencial” e o reservasse para momentos de finalização. Como vimos, sintomaticamente esse padrão cadencial se manifesta em pontos estratégicos da peça, a saber, ao final da primeira e da última frase, posições nas quais, no repertório tradicional tonal, estariam geralmente alocadas as cadências mais enfáticas: aquela que estabelece a tonalidade e aquela que encerra a peça.

É importante notar, ainda, o artifício utilizado por Mahle para garantir que a cadência da última frase seja mais conclusiva que a da primeira. Por meio da inserção de pausas, o compositor gera uma gradual fragmentação da linha melódica, que vai se “despedaçando” até a chegada da estaticidade da última nota, pontuada com uma *fermata*.

A análise também permite tecer conclusões acerca das relações hierárquicas entre as alturas e das estratégias usadas pelo compositor para estabelecê-las. Pode-se inferir que Mahle confere papel importante à nota Fá, representando um repouso análogo ao da função de tônica no discurso tonal. Além de ser a última e mais longa nota da peça, o Fá finaliza duas das três frases iniciais do movimento, posições comumente reservadas à tônica no repertório tradicional. Além disso, o Fá posicionado ao final da segunda e da

última frase é a nota mais grave do movimento, registro esse geralmente relacionado ao repouso⁸.

Em oposição ao Fá estabelecido como repouso, pode-se destacar a presença do Sib como nota mais aguda – e, portanto, ponto de maior tensão – do movimento. Não por acaso, encontra-se entre essas duas notas novamente a relação de 4^a., intervalo de valor estrutural na peça.

4 FORMA

Uma primeira audição da peça sugere um discurso contínuo, sem fenômenos significativos que permitam a sua divisão em seções claras. Entretanto, as análises efetuadas nos itens anteriores lançam luz sobre a estruturação formal do primeiro movimento da *Suíte*. Uma vez revelado o papel de repouso da nota Fá, principalmente quando ela se manifesta em seu registro mais grave e posições cadenciais, percebe-se que, ao longo do movimento, o Fá é estabelecido no início, abandonado na porção central da partitura e retomado ao final, sugerindo uma forma cíclica.

As duas finalizações sobre a nota Fá, no trecho inicial do movimento, geram estabilidade harmônica e funcionam analogamente ao estabelecimento da tonalidade em peças tonais. Somadas à apresentação do motivo logo ao início, temos um trecho de função claramente expositiva.

O distanciamento em relação ao Fá, a instabilidade harmônica e o caráter claramente direcional resultante da linha descendente delineada em movimentos ondulares (do Ré# do c. 11 até o Si do c. 15) conferem ao trecho central da peça a função de desenvolvimento, em concordância com o que diz Schoenberg a respeito dessa função formal: “Pelo fato de a exposição ser

⁸ Pela analogia a fenômenos naturais, tendemos a relacionar o registro grave ao repouso e o agudo à tensão. Isso talvez se dê devido à origem vocal da música, quando a produção de uma nota aguda requeria maior grau de tensão muscular, enquanto a emissão de uma nota grave permitia o seu relaxamento.

basicamente estável, a elaboração⁹ tende a ser modulatória (...) ela consiste de certo número de segmentos, passando, sistematicamente, por regiões e tonalidades contrastantes ” (SCHOENBERG, 2008, p.249)¹⁰.

A reaparição do motivo no compasso 16, após uma pausa, reforça a sensação de recapitulação do trecho final do movimento. O retorno do Fá como repouso final adiciona ainda a esse trecho uma função conclusiva. A Tabela a seguir apresenta, de forma esquemática, a estrutura formal do movimento:

A	B	A'
Exposição	Desenvolvimento	Recapitulação e Conclusão
c. 1-9	c. 9-15	c. 16-23

Fonte:

As pausas presentes nos compassos 9 e 16 corroboram a divisão acima, proporcionando pontos de articulação entre as seções. Diferentemente, as pausas restantes não constituem articulações, e sim fazem parte do processo de fragmentação da frase final do movimento rumo ao repouso, como visto no item 3.

Pela descrição que se fez até aqui, vemos que o primeiro movimento da *Suíte* de Mahle guarda diversas semelhanças com o gênero prelúdio, tal qual estabelecido como modelo a partir, principalmente, dos prelúdios do *Cravo Bem Temperado* e das suítes para violoncelo ou para teclado, de J. S. Bach (1685-1750).

É bastante plausível – para não dizer certo – que, ao tencionar compor uma suíte, Mahle tivesse como referência o compositor barroco alemão. Acerca

⁹ Ao termo *desenvolvimento*, mais comumente usado na Literatura, Schoenberg prefere *elaboração*, segundo ele, mais condizente com o sentido de *Durchführung*, utilizado na língua alemã.

¹⁰ Por tratarmos de uma peça sem tonalidade, não podemos adotar a ideia de modulação em sua acepção tradicional e estrita, ou seja, a mudança de centro tonal. Porém, o abandono da nota Fá, polarizada no trecho inicial, e a sensação de movimento e instabilidade gerada pelo repouso em diferentes alturas ao longo da seção central claramente proporcionam um efeito análogo ao da modulação no discurso tonal.

das características do prelúdio, Julio Bas aponta: “Com frequência, se adota uma fórmula que serve de esquema a toda a peça, deixando à harmonia, e principalmente à modulação, a missão de regular a trama, a estrutura do prelúdio (BAS, s.d., p.198).

Também no primeiro movimento da *Suíte* de Mahle, temos uma fórmula rítmica homogênea e repetitiva, que gera a sensação de um discurso contínuo, deixando a trama da peça a cargo da movimentação das alturas, isto é, da harmonia. Além disso, o posicionamento do movimento ao início da *Suíte* e sua forma cíclica são outros fatores que aproximam a partitura analisada às dos prelúdios de Bach.

CONCLUSÃO

A análise do primeiro movimento da *Suíte para flauta solo* lança luz sobre aspectos pouco discutidos da personalidade artística de Ernst Mahle. Por meio dela, travamos contato com um compositor que alia a vasta herança do repertório tradicional às então mais recentes conquistas da vanguarda musical, sem que esses elementos se ponham em conflito no discurso.

Assim, observamos no movimento analisado a presença de procedimentos formais tradicionais, como a forma cíclica, baseada no estabelecimento de uma altura de referência, no seu abandono em direção à instabilidade e no retorno à sua estabilidade ao final do discurso. Também a construção da linha melódica a partir do impulso inicial fornecido por um motivo faz esse movimento dialogar com séculos de repertório, assim como a referência rítmica e formal bastante evidente aos prelúdios bachianos.

Nesse movimento da *Suíte*, todos esses aspectos típicos do repertório tradicional coexistem ao lado de uma harmonia característica das poéticas modernistas, baseada não mais em estruturas triádicas e funcionais, mas em uma categoria intervalar, a 4^a., eleita por sua própria sonoridade.

Ernest Mahle e a vanguarda: uma análise do Primeiro Movimento da Suíte para Flauta Solo	Vivian Moraes Leite; Matheus Gentile Bitondi
---	--

Por fim, a análise desses poucos compassos revela aspectos de um Ernst Mahle em interação com a diversidade musical de sua época, e mais inquieto do que admite o senso comum.

REFERÊNCIAS

BAS, J. **Tratado de la forma musical**. Buenos Aires: Ricordi, s.d.

BITONDI, M. Direcionalidade em duas melodias do século XX: Syrinx, de Claude Debussy e a primeira das Três peças para clarinete solo, de Igor Stravinsky. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.47-59.

BITONDI, M. **A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas**. São Paulo. Dissertação de Mestrado. UNESP. São Paulo: UNESP, 2006.

DELIO, T. Language and form in an early atonal composition: Schoenberg's Opus 19 n. 2. **Indiana Theory Review**, Indiana (EUA), v.15/2, 1994, p.17-40.

CASAROTTI, J. P. **Ernst Mahle: 55 years of musical legacy in Brazil and a pedagogical overview of his works for piano solo**. Dissertação de Mestrado. Grand Forks: University of North Dakota, 2006.

MENEZES, F. **Apoteose de Schoenberg**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

RAMOS, E. A. As relações texto-música e o procedimento pianístico em seis canções de Ernst Mahle: propostas interpretativas. Campinas. 2011. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. **Harmonia**. São Paulo: UNESP, 2001.