

ESTER DE CAMARGO BENVENUTO

ERNST MAHLE:

***Sonatina nordestina* para flauta e piano,
uma escrita brasileira**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2020

ESTER DE CAMARGO BENVENUTO

ERNST MAHLE:

***Sonatina nordestina* para flauta e piano,
uma escrita brasileira**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Flauta Transversal.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Moraes Dias Carrasqueira.

São Paulo

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Benvenuto, Ester de Camargo

Ernst Mahle: Sonatina nordestina para flauta e piano, uma escrita brasileira / Ester de Camargo Benvenuto ; orientador, Antonio Carlos Moraes Dias Carrasqueira. -- São Paulo, 2020. 87 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Sonatina Nordestina 2. Ernst Mahle 3. Flauta 4. Música Brasileira I. Moraes Dias Carrasqueira, Antonio Carlos II. Título.

CDD 21.ed. - 780

*Aos meus pais,
Reginaldo e Silvana Benvenuto,
por sempre me apoiarem e valorizarem a Arte.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu amigo, que me concedeu a oportunidade de conhecer e estudar música.

À minha família Reginaldo, Silvana e Pedro Benvenuto pelo respeito e apoio incondicional, proporcionando suporte para que eu continuasse persistindo e crescendo. Ao Adriano Reis por estar ao meu lado, fazendo das minhas conquistas as suas.

Ao meu avô Luiz Benvenuto (*in memoriam*), que tocava violão após o trabalho, me despertando musicalmente e depois apoiando minha profissão; e, aos meus avós Lourdes Benvenuto, Evanilde e Antônio Camargo.

Ao meu professor de flauta e orientador Prof. Dr. Antonio Carlos Moraes Dias Carrasqueira; por suas aulas que me fizeram enxergar a música de uma maneira diferente e melhor, inspirando e direcionando, tornando-me uma flautista mais completa.

Ao professor José Ananias, que me preparou para entrar nesta Universidade, sempre atento e disposto em suas aulas, me fazendo crescer como musicista através dos seus conselhos e dedicação.

Ao compositor, professor e maestro Ernst Mahle por sua prontidão e atenção; e à Associação de Amigos Mahle que sempre esteve disponível para todas minhas dúvidas durante esse período de pesquisa. Ao professor Rafael Gobeth e ao Alexandre Rodrigues que através de suas entrevistas enriqueceram este trabalho. Agradeço também à Maria José Dias Carrasqueira de Moraes por compartilhar suas experiências e por gentilmente conceder material pertencente ao seu arquivo pessoal.

Aos amigos que ganhei durante esse período de curso, Graziella Souza, Rafael Ilhéu, Nataly Macías e Fábio Ferreira, os quais além de poder fazer música, se tornaram grandes confidentes, deixando os meus dias mais felizes.

RESUMO

BENVENUTO, Ester de Camargo. *Ernst Mahle: Sonatina nordestina para flauta e piano*, uma escrita brasileira. 2020, 87p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Resumo: O presente Trabalho de Conclusão de Curso propõe uma análise da obra *Sonatina nordestina* para flauta e piano (1987) do compositor Ernst Mahle. A metodologia abrange um levantamento de livros, teses e dissertações, apresenta fatos históricos, características composicionais e didáticas sobre o assunto. São também apresentadas três entrevistas, uma das quais com o próprio compositor.

Palavras-chave: Sonatina Nordestina. Ernst Mahle. Flauta. Música Brasileira.

ABSTRACT

Abstract: This present work of the conclusion on this course proposes an analysis of the work *Sonatina Nordestina* for flute and piano (1987) by the composer Ernst Mahle. The methodology includes a survey of books, theses and dissertations, presents historical facts, composition and didactic resources on the subject. Also, there are three interviews, one of which with the composer himself.

Key-words: Sonatina Nordestina. Ernst Mahle. Flute. Brazilian Music.

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas e siglas	p. 10
Lista de figuras	p. 11
Lista de tabelas	p. 13
Introdução	p. 14
Capítulo 1: Ernst Mahle - Biografia	p. 16
1.1 Ernst Mahle, vida na Europa	p. 17
1.2 Ernst Mahle, vida no Brasil	p. 18
1.3 Características composicionais	p. 21
1.4 Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle	p. 24
Capítulo 2: Sonatina nordestina para flauta e piano	p. 27
2.1 <i>Sonatina nordestina</i> para flauta e piano	p. 27
2.1.1 Elementos do pífano	p. 28
2.1.2 Forma e harmonia	p. 32
2.1.3 Piano como percussão nordestina	p. 45
2.1.4 Considerações sobre interpretação	p. 47
Conclusão	p. 48
Referências bibliográficas	p. 50
Apêndices	p. 53
Apêndice 1: Entrevista com Ernst Mahle	p. 53
Apêndice 2: Entrevista com Rafael Gobeth	p. 56
Apêndice 3: Obras para flauta transversal de Ernst Mahle	p. 60
Apêndice 4: Obras para flauta – sugestão de materiais auditivos	p. 62
Anexos	p. 63
Anexo 1: Fotos – Concurso, 1ª e 2ª edição	p. 63
Anexo 2: Partitura <i>Sonatina Nordestina</i> para flauta e piano	p. 67

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte.
Aum	Aumentado (a).
comp.	compasso.
Desc	Descendente.
Dim	Diminuto (a).
EMPEM	Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle.
Fig.	Figura.
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes.
Tab.	Tabela.
2m	Intervalo de segunda menor.
2M	Intervalo de segunda maior.
3m	Intervalo de terça menor.
3M	Intervalo de terça maior.
4J	Intervalo de quarta justa.
4aum	Intervalo de quarta aumentada.
5dim	Intervalo de quinta diminuta.
5J	Intervalo de quinta justa.
6m	Intervalo de sexta menor.
6M	Intervalo de sexta maior.
7dim	Intervalo de sétima diminuta.
7m	Intervalo de sétima menor.
7M	Intervalo de sétima maior.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	- Ernst Mahle (Foto: Thiago Altafini)	p. 16
Fig. 2	- Cartaz D31-A	p. 24
Fig. 3	- Zabé da Loca, a rainha do pífano (Foto: Eduardo Aigner)	p. 28
Fig. 4	- Início melódico característico e polo tonal principal, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 2-10)	p. 30
Fig. 5	- Improvisação escrita, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 60-87)	p. 31
Fig. 6	- Duo de pifes, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 112-115)	p. 32
Fig. 7	- Tema A, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 2-10)	p. 33
Fig. 8	- Motivo, transposição	p. 34
Fig. 9	- Motivo, transposição e aumentação.....	p. 34
Fig. 10	- Formas-motivo, retrógrado e diminuição.....	p. 34
Fig. 11	- <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 14-28)	p. 35
Fig. 12	- <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 29-32)	p. 36
Fig. 13	- Bach, estilo de escrita, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 41-52)	p. 37
Fig. 14	- Escala pentatônica, cadência autêntica, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 55-60) ..	p. 38
Fig. 15	- Sincopa e suas funções, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 58-64)	p. 39
Fig. 16	- Improviso, piano, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 68-75)	p. 39
Fig. 17	- <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 80-88)	p. 40
Fig. 18	- Intervalos de 7M, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 89-96)	p. 41
Fig. 19	- 4as, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 98-102)	p. 42
Fig. 20	- Escala pentatônica e tons inteiros, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 116-127)	p. 43
Fig. 21	- Coda, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 217-227)	p. 44
Fig. 22	- Carimbó, ritmo	p. 45
Fig. 23	- Piano, Carimbó, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 58-64)	p. 46
Fig. 24	- Baião, ritmo	p. 46
Fig. 25	- Piano, Baião, <i>Sonatina nordestina</i> (comp. 105-108)	p. 46
Fig. 26	- 1ª edição do concurso, <i>Jornal de Piracicaba</i>	p. 63
Fig. 27	- 2ª edição do concurso, <i>Jornal de Piracicaba</i> , 15/07/1973	p. 64
Fig. 28	- Ganhadores da 2ª edição do concurso, <i>Jornal de Piracicaba</i> , 15/07/1973	p. 64

Fig. 29 - 2ª edição do concurso, <i>O Diário</i> , 15/07/1973	p. 65
Fig. 30 - Ganhadores da categoria pianistas acompanhadores, 2ª edição do concurso, <i>O Diário</i> , 15/07/1973	p. 66
Fig. 31 - Ganhadores da categoria flauta transversal, 2ª edição do concurso, <i>O Diário</i> , 15/07/1973	p. 66

LISTA DE TABELAS

Tab. 1	-	Divisão da obra em três seções. Ernst Mahle, <i>Sonatina nordestina</i> para flauta e piano	p. 32
--------	---	---	-------

INTRODUÇÃO

A primeira vez que tive contato com a obra de Ernst Mahle foi através da *Sinfonia nordestina*, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, como membro participante na orquestra da instituição. Lembro que imediatamente a sonoridade produzida me marcou de uma maneira intensa, unindo sensações distintas de familiaridade e estranhamento. Tive a mesma sensação quando, algum tempo depois, toquei os *Trios* para flauta transversal. Cada movimento me conduzia para um ambiente comum, porém num campo harmonicamente imprevisível. Esses aspectos frisam os princípios que Mahle seguia em suas composições: melodias familiares da cultura brasileira amplamente desenvolvidas e exploradas através de inúmeras combinações e caminhos sonoros.

Naturalizado brasileiro, Ernst Mahle nasceu em 1929 na cidade de Stuttgart, Alemanha, vindo a morar no Brasil em 1951. Autodidata, desenvolveu-se sozinho em muitas áreas musicais, aspecto que provavelmente o influenciou a compor de uma maneira tão didática. Inaugurou em 1953, juntamente com Maria Aparecida Romera Pinto e Hans-Joachim Koellreutter, a instituição atualmente chamada Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle, que viria a se tornar uma das mais importantes e influentes escolas de música do país. Instituição caracterizada pela grande produção musical, com a realização de diversas atividades que movimentaram, instigaram e despertaram o interesse e a vocação musical em inúmeras pessoas, alcançando famílias piracicabanas e da região. Os Concursos Jovens Instrumentistas Piracicaba-Brasil foram uma de suas mais preciosas realizações, pois mobilizaram professores e estudantes de todo o país e revelaram músicos extremamente talentosos. Uma das bases da Escola era proporcionar ao aluno o máximo de benefícios que a música pode oferecer, pensando não somente no aspecto musical, mas no desenvolvimento e formação do ser humano como um todo.

A obra *Sonatina nordestina* para flauta e piano (1987) será analisada harmonicamente, considerando aspectos culturais e características composicionais na busca por uma melhor e mais completa interpretação musical. Serão usadas para essa análise teses e dissertações sobre o compositor, além de livros sobre música. Serão expostas entrevistas realizadas com o

próprio compositor Ernst Mahle, via e-mails; com Rafael Gobeth professor de flauta na EMPEN, via áudios; e com o luthier de pífanos Alexandre Rodrigues, via vídeo-chamadas.

Todo material pesquisado revela como Mahle sempre teve grande respeito e admiração pela cultura brasileira, o que o fez se aprofundar em seus elementos, usando-os em suas composições e dominando suas características.

CAPÍTULO 1:

ERNST MAHLE - BIOGRAFIA



Fig. 1 - Ernst Mahle (Foto: Thiago Altafini).

1.1 Ernst Mahle, vida na Europa

Ernst Hans Helmuth Mahle nasceu no dia 3 de abril de 1929 na cidade de Stuttgart, Alemanha. Filho de Ernst e Else Mahle, cresceu em uma família que se dedicou à engenharia, ambiente que proporcionou ao menino uma familiaridade com o manuseio de ferramentas. Seu pai, engenheiro e funcionário da Mercedes-Benz, juntamente com o irmão Hermann Mahle desenvolveram o pistão feito de alumínio, material cuja utilização significou uma grande evolução para a mecânica. Em 1922 criaram uma empresa nomeada *Leichtmetall-Werke*, marcando o início do atual Grupo MAHLE; sendo a primeira a produzir pistões de liga leve em série na Europa. Foi nesse ambiente de trabalho, modernidade e prosperidade que Ernst Mahle viveu sua infância.

O primeiro contato de Ernst Mahle com a música foi na escola, aos 7 anos, através da flauta doce e do solfejo. Com a idade de 10 anos estudou violino no ginásio, instrumento que, na época, não despertou grande atenção do futuro compositor. No auge da Segunda Guerra na Europa, a instabilidade chegou à família, e na segunda noite de bombardeios, em 1942, sua residência foi atingida, como relata o compositor:

“[...] Na segunda noite de bombardeios minha casa teve os vidros quebrados e muitas coisas foram danificadas. Então, pegamos um caminhão da fábrica do meu pai, colocamos tudo lá dentro e fomos para Áustria onde tínhamos um pequeno chalé” (ALMEIDA E FARIA, 2009, p. 4 apud RAMOS, 2011, p. 9).

Ernst Mahle, então com 13 anos, mudou-se para Bludenz na Áustria, e ali concluiu o ensino médio. Pouco tempo antes da guerra acabar houve um recrutamento na região, porém Mahle conseguiu uma dispensa por estar empregado. A cidade foi ocupada pelo exército francês e, a fim de amenizar o clima da guerra, os combatentes promoviam concertos uma vez ao mês com alunos do Conservatório de Paris. Esses concertos despertaram em Mahle seu amor pela música, tomando a decisão de estudar piano, como descreve em entrevista: “[...] uma vez por mês mandavam uma turminha de alunos do Conservatório de Paris... para mim foi uma revelação! Nasceu lá meu desejo de ser músico!” (MAHLE, 2020).

Aos 16 anos inicia seus estudos ao piano, de forma autodidata, mas com o objetivo de tornar-se um virtuose. Estuda as obras de Ludwig van Beethoven e Frédéric Chopin, porém a falta de um bom tutor e de orientação correta fizeram com que desenvolvesse uma grave

tendinite em ambos os braços, impossibilitando que desse continuidade aos estudos. Assim sendo, inicia seus estudos de harmonia e de outros instrumentos como flauta, clarinete, saxofone, violino, violoncelo e contrabaixo. Essa experiência certamente enriqueceu e influenciou sua criação musical dos próximos anos. Em entrevista cedida para este trabalho, Mahle relata sobre esse período inicial:

“Quando fracassei como pianista (com 16 anos) por causa de uma tendinite, comprei uma porção de instrumentos: clarineta, saxofone e outros, entre eles uma flauta transversal. Fui autodidata: na clarineta levei 2 horas para tirar a primeira nota!” (MAHLE, 2020).

Em 1950, após o término da guerra em 1945, a família retorna a Stuttgart e Mahle inicia estudos de harmonia tradicional, contraponto e composição, como aluno do professor Johann Nepomuk David¹ na *Staatliche Hochschule für Musik*. Nessa época descobre as composições de Paul Hindemith, Béla Bartók, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern e Pierre Boulez.

Nesse período de readaptação na Alemanha, seu pai recebeu um convite de dois amigos que, por serem judeus, necessitaram fugir do nazismo e estavam residindo em São Paulo. Esses amigos, que também eram empreendedores, propuseram uma sociedade para criação de uma filial da empresa alemã no Brasil. O pai de Mahle vendo que não havia muitos desenvolvedores dessa área no país resolveu arriscar, fundando então a “Metal Leve S.A.”. Assim, no ano de 1951, a família mudou-se para o Brasil, passando a residir no bairro do Brooklin em São Paulo.

1.2 Ernst Mahle, vida no Brasil

“Eu me considero um compositor brasileiro. Nasci na Alemanha e vivi na Europa até os 21 anos. Por isto não é possível ignorar a influência cultural europeia em minha formação. Mas só comecei a estudar música com intuitos profissionais no Brasil” (KRAUSZ, 1999, p. 12 apud RAMOS, 2011, p. 21)

¹ Johann Nepomuk David (1895-1977), austríaco, foi compositor, professor e maestro. Escreveu sinfonias, música de câmara, peças para coral, sendo que suas obras para órgão são as mais conhecidas. Suas obras com estrutura polifônica revelam seu domínio de contraponto.

No Brasil, Mahle trabalhava na fábrica de seu pai durante o dia e à noite assistia a concertos e recitais. Foi em uma dessas apresentações que conheceu aquele que seria seu grande professor no Brasil: Hans-Joachim Koellreutter².

“Depois da apresentação cheguei perto dele (Koellreutter) e disse que gostava de música, mas não sabia se tinha talento. Lhe mostrei uma pasta com 50 peças e ele me disse para, na semana seguinte, ir ao encontro do compositor austríaco Ernst Krenek (1900-91), que ele poderia me ajudar” (BENVEGNUM, 2009, p. 09 apud RAMOS, 2011, p. 12)

Após a orientação de Koellreutter, Mahle foi ao encontro de Ernst Krenek³, que lhe deu grande atenção e o apoiou a seguir com suas composições. Neste momento Mahle decide dedicar-se profissionalmente à música.

Em 1952 é admitido no Conservatório Dramático Musical de São Paulo no curso de composição e regência na classe do professor João Sepe⁴. Paralelamente tinha aulas de composição com Koellreutter na Escola Livre de Música Pró-Arte de São Paulo. No período de 1952 a 1956, Mahle teve acesso ao atonalismo, dodecafonismo, concretismo e música eletrônica; técnicas que aplicou em algumas de suas primeiras composições, como na *Suíte para flauta solo* de 1952. A partir de 1953 torna-se assistente de Koellreutter na Escola Livre de Música Pró-Arte de São Paulo. Neste mesmo ano é fundada a Escola Livre de Música da Pró-Arte de Piracicaba, que mais tarde passaria a se chamar Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle. Entre 1953 e 1955 Mahle participa de diversos cursos na Europa, estudando composição com Ernst Krenek, Olivier Messiaen, Wolfgang Fortner⁵ e regência com L. Matačić⁶, H. Müller-Kray⁷ e R. Kubelik⁸. Entre 1954 e 1955 seu trabalho como

² Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), alemão que, contra o nazismo, fugiu para o Brasil, sendo o responsável por inserir o dodecafonismo no país. Flautista, maestro, compositor e educador, foi professor de uma geração de músicos que marcaram a música erudita no Brasil.

³ Ernst Krenek (1900-1991), austríaco e compositor modernista, cujas obras não foram bem recebidas durante a Segunda Guerra por serem vistas como comunistas. Fugindo do sistema nazista muda-se para os EUA onde se estabelece ensinando em universidades e compondo.

⁴ João Sepe (?-1961), compositor e professor, ingressa como aluno no Conservatório Dramático Musical de São Paulo em 1915 e em 1920 passa a ser professor da mesma instituição.

⁵ Wolfgang Fortner (1907-1987), alemão, muito respeitado em seu país, um dos principais compositores pós-guerra, influenciou uma geração através de seu contato com alunos em cursos internacionais. Utilizou técnicas neoclassicistas, elementos do jazz e música eletrônica em suas obras.

⁶ Lovro von Matačić (1899-1985), croata, reconhecido pelo seu intenso trabalho como maestro, não era adepto de separar música por antiga ou nova, mas sim por boa ou ruim. Durante a Segunda Guerra foi sentenciado a morte, mas conseguiu absolvição. Foi diretor geral da Ópera em Frankfurt; maestro principal da Orquestra Nacional de Ópera de Monte Carlo e Filarmônica de Zagreb. Conduziu como maestro convidado inúmeras orquestras como Filarmônica de Berlim, Orquestra Nacional de Paris e Orquestra Sinfônica de Paris.

⁷ Hans Müller-Kray (1908-1969), alemão, reconhecido por seu trabalho como maestro na Orquestra Sinfônica da Rádio de Stuttgart, dedicou-se a explorar música moderna que não havia sido tocada durante a política nacional-socialista na Alemanha.

educador começa a ser reconhecido e é convidado para lecionar nos I e II Seminário Internacional de Música na Bahia.

No dia 10 de abril de 1955 casa-se com Maria Aparecida Romera Pinto, conhecida por Cidinha. Ela era pianista e aluna de regência na Escola Livre de Música Pró-Arte de São Paulo, local onde se conheceram. No ano de 1962 Ernst Mahle naturaliza-se brasileiro e em 1965 recebe o título de Cidadão Piracicabano.

O período compreendido entre os anos de 1971 a 2003 foi de grande produção musical, pois Mahle compôs inúmeras obras para os estudantes de diversos níveis e diferentes instrumentos participantes nos Concursos Jovens Instrumentistas Piracicaba-Brasil.

Seu trabalho como compositor é reconhecido, como provam os diversos prêmios conquistados:

- 1961, vence o Concurso de Composição da Universidade da Bahia com a obra *Intervalos*;
- 1965, recebe uma menção honrosa no Concurso da Rádio Ministério da Educação e Cultura com a obra *Um dia de verão*. Ainda nesse ano conquista a medalha de prata “Manoel de Falla” no Concurso de Composição da Universidade da Bahia;
- 1974, recebe três prêmios: II Concurso de Composição do Instituto Goethe e Sociedade Brasileira de Música Contemporânea; Concurso do Madrigal Renascentista de Belo Horizonte; e, Prêmio da APCA;
- 1976, recebe o prêmio do Concurso da Secretaria de Educação do Estado da Paraíba e Funarte com as obras *Carimbó*, *Sinfonia modal*, *Pentafonia* e *Divertimento hexatonal*;
- 1997, torna-se vice presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea;
- 1999, conquista a cadeira de número 6 na Academia Brasileira de Música;
- 2006, recebe o prêmio Martius-Staden como reconhecimento pelo intercâmbio cultural entre Brasil-Alemanha;
- 2009, ganha o Prêmio Especial pelo Conjunto da Carreira, dado pela APCA. Nesse mesmo ano a Câmara de Vereadores de Piracicaba lhe confere a Medalha pelo Mérito Legislativo e uma Moção de Aplausos em homenagem e reconhecimento do seu trabalho como professor;

⁸ Rafael Kubelik (1914-1996), checo, foi um maestro que quebrou paradigmas, pois conduziu repertórios nacionais e modernos além de empregar músicos negros, o que lamentavelmente não era comum. Além de inúmeras participações em outras orquestras como maestro convidado, foi maestro titular nos seguintes grupos: Orquestra Filarmônica Tcheca, Ópera de Brno, Orquestra Sinfônica de Chicago e na Ópera Covent Garden do Royal Opera House.

- 2019, ano do aniversário de 90 anos do compositor, a Orquestra Sinfônica de Piracicaba realiza um concerto dedicado a ele e uma exposição com fotos de sua carreira.

1.3 Características composicionais

“Meu estilo de composição é baseado no modalismo, no folclore e no aleatório controlado” (MAHLE, 1995 apud TOKESHI, 2002, p. 43).

As obras de Mahle têm uma função definida, como ele próprio afirma: serem didáticas, de claro entendimento, sempre considerando e respeitando os diversos níveis dos instrumentistas. Essas características o tornam um dos raros compositores com uma extensão de obras que abrange desde iniciantes a virtuosos e grandes orquestras sinfônicas.

Como ele mesmo diz em sua apostila *Modos Escalas e Séries* (D-30) sua obra explora modos e escalas variadas (pentatônica, hexatônica, heptatônica, optatônica e dodecafônica) além dos temas folclóricos e da música popular brasileira que são usados na intenção de trazer familiaridade ao ouvinte. Possui uma escrita clara, organizada e detalhista, apontando em suas partituras todas as dinâmicas, arcadas, dedilhados, tempos, etc. Uma escrita didática, que facilita ao intérprete a aproximação com a intenção do compositor. Em suas composições é possível perceber também a presença de polos tonais e direcionamentos harmônicos tradicionais mesmo em obras com uma harmonia experimental e diversa.

Apesar de toda sua obra ser muito eclética, Mahle aponta três influências fundamentais que afetaram diretamente sua escrita: as aulas de harmonia tradicional e contraponto com o professor J. N. David; as aulas com Koellreuter onde conheceu a música do século XX e técnicas tradicionais de vanguarda; e, ainda, o folclore brasileiro (ARZOLLA, 1996, p. 27).

Mahle possui grande apreço pela música de J. S. Bach, que estudou com afinco nas aulas de J. N. David em Stuttgart. Em suas obras é possível perceber fragmentos de escrita com o uso de sequências desenvolvidas por ritmo igual, fugas e diálogos a duas vozes; características da música do grande mestre barroco.

“[...] descobri a música de Bach e estudei tudo deste as pecinhas para Anna Magdalena até as *Invenções* a 2 e 3 vozes, *O cravo bem temperado* e as *Suítes*. Achei Bach o maior compositor por causa do seu domínio do contraponto. Mais tarde conheci a música de Mozart com sua profunda beleza” (MAHLE, 2020).

As influências composicionais de Koellreutter são vistas sobretudo nas primeiras obras de Mahle e são de extrema importância por terem aberto caminho para uma linguagem neotonal própria. Segundo Eliana Ramos (2016) os compositores neotonais preferem o uso de modos eclesiásticos e escalas menos conhecidas; usam os doze graus da escala cromática, de uma maneira que haja destaque em uma nota ou sonoridade; evitam o uso de acordes que causem o direcionamento harmônico tradicional, preferindo utilizar acordes superpostos ou com intervalos que não sejam terças; 4J e 5J são muito comuns tanto harmonicamente quanto melodicamente; polos tonais são frequentes, podendo ser estabelecidos por acordes ou notas comuns; o acorde de tônica é frisado; as enarmonias são usadas e, por fim, as obras podem não terminar com a mesma tônica do início (RAMOS, 2016, p.44).

Na obra de Mahle, o modalismo e a escrita didática caminham juntos. Percebemos nessa característica a influência da linha pedagógica de Paul Hindemith, que compunha com função didática, usando o conceito de *Gebrauchsmusik* ou música utilitária, produzida para ser usada na necessidade e contexto pedidos por determinada situação. Bela Bartók com suas obras enriquecidas de cunho folclórico, além de didáticas, também influenciaram Ernst Mahle em sua busca pelo modalismo presente na cultura brasileira.

“Obras como *For Children* e *Mikrokosmos* de Béla Bartók foram fontes de inspiração, pois cumpriam uma função didática mesclando o folclore a um idioma moderno, ainda que dentro de um nível de dificuldade técnica limitado e compreensível aos alunos” (TOKESHI, 2002, p.44).

Rafael Gobeth, professor de flauta na EMPEM, em entrevista para esse trabalho comenta:

“A importância das obras de Mahle está relacionada ao ensino em sua forma didática, tanto para iniciantes, medianos e adiantados. Grande parte de suas obras são direcionadas para instrumentos solo acompanhados de orquestras (os concertos), piano ou outros instrumentos, sonatas e sonatinas. Muitas vezes tinham dedicatória a alguém, em geral bons ou ótimos instrumentistas. As obras eram divididas em três categorias: A, obras mais elaboradas e difíceis; B, obras de dificuldade mediana; C, obras mais fáceis e didáticas para alunos principiantes” (GOBETH, 2020).

Mahle sempre valorizou o Brasil em suas obras, usando temas folclóricos e defendendo que o ensino musical ocorre melhor se houver familiaridade do aluno com a música. Razão pela qual dá preferência a textos brasileiros em suas obras vocais. O folclore nordestino despertava em Mahle grande curiosidade pela riqueza das melodias modais. Estudou-as a fundo, descobrindo inúmeras combinações possíveis, e incorporou naturalmente essa pesquisa em sua obra.

“Quando conheci o folclore nordestino, percebi a presença do modo lídio-mixolídio alternando com o modo maior. Logo usei também o modo frígio-dórico que é a inversão daquele nordestino. Fiz um trabalho sobre todos os modos possíveis, existem mais de 1000! Usei muitos na série *Duetos modais* (para todos os instrumentos)” (MAHLE, 2020).

Sua organização estrutural nas obras reflete esses caminhos de pesquisa, sendo recorrente a aparição de um movimento com a característica rítmica ou melódica brasileira e outro movimento que pode ser modal, mas sem o aspecto brasileiro. Seu grande domínio da escrita musical, lhe permite usar elementos característicos de algum estilo e cultura sem necessariamente restringi-los ao perfil desses elementos.

Para Mahle, os intervalos melódicos presentes nos modos possuem a capacidade de afetar as emoções, uma ideia desenvolvida tendo por base a *Doutrina das Cores* de Goethe. Seguindo esse conceito, as cores têm ligação com as emoções e assim cada intervalo musical - que também pode ser considerado mais alegre ou triste; luminoso ou frio - tende a despertar um afeto. Essa teoria junta-se a ideais antroposóficos que explicaremos a seguir, sendo ilustrada por Mahle no cartaz D31-A (Fig. 2), presente em sua apostila teórica *Modos Escalas e Séries* (D-30). Usaremos por base a explicação que consta na tese de doutorado de Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros: *Goethe e o Pensamento Estético Musical de Ernst Mahle: Um estudo do conceito de harmonia*. Na tese (2005), o autor explica essa relação entre sons e cores. O modo maior com a 4ª (lídio) é associado à cor amarela; modo menor iniciando com 2ª (frígio) associado à cor azul; maior com 7ª (mixolídio) associado à cor vermelha; menor com 6ª (dórico) associado à cor verde. Os modos que não estão representados por nenhuma cor são os que fundamentam as escalas tonais. Seguindo relatos de Mahle, as cores significam: amarelo “vida, espiritual, origem, fogo”; azul “mundo material, morte, frio”; vermelho “caminho de meio, Deus, amor”; e verde “equilíbrio, caminho (ideal) do homem” (BARROS, 2005, p. 131-134).

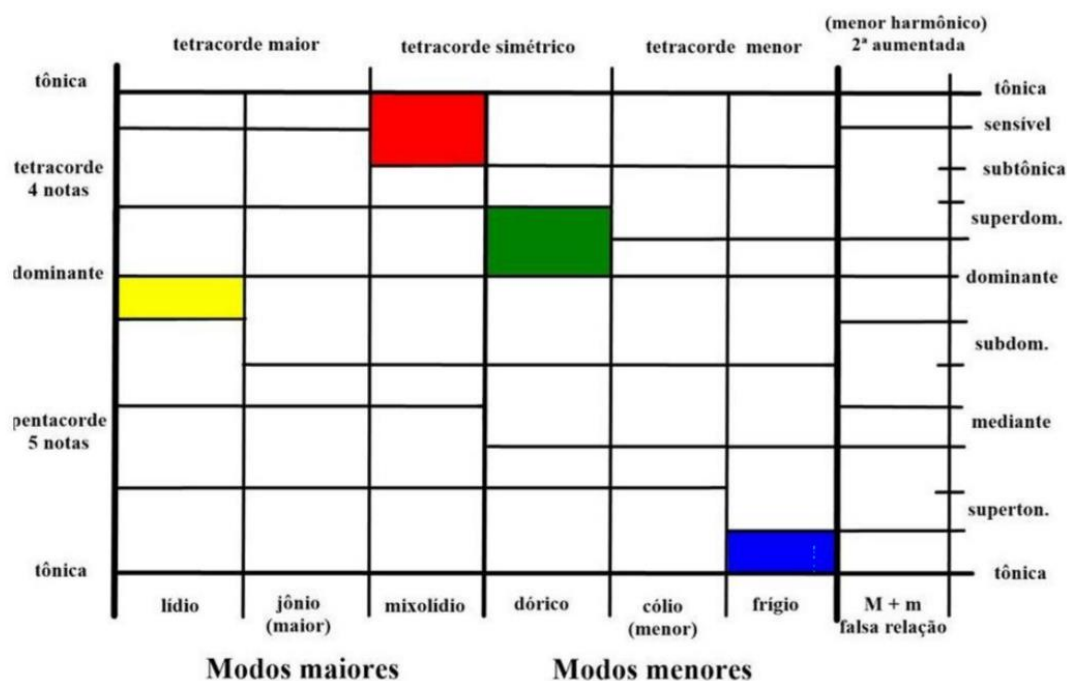


Fig. 2 – Cartaz D31-A.

1.4 Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle

A Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle foi resultado da percepção de uma carência musical no interior do Estado de São Paulo, onde a maior demanda era para o ensino do piano, culturalmente destinado principalmente às mulheres. Cidinha Mahle participante desse grupo de mulheres pianistas, fazia viagens frequentes de Piracicaba a São Paulo para estudar regência coral com Koellreutter. O professor ao perceber o grande deslocamento, lhe perguntou se havia alguma instituição de ensino de música em Piracicaba. Sendo a resposta negativa, deu a ideia de que ela então fundasse uma. Esse foi o primeiro passo para o nascimento da instituição. Em setembro de 1952 Koellreutter e o pianista Geraldo Parente realizaram um concerto em Piracicaba a convite da Sociedade de Cultura Artística. Nessa ocasião falou-se novamente sobre a criação de uma escola de música na cidade.

A aula inaugural aconteceu no dia 09 de março de 1953, no espaço da *Società Italiana di Mutuo Soccorso*, local usado pela escola nos anos iniciais. O primeiro nome da instituição foi “Pró-Arte Escola Livre de Piracicaba”, sendo Mahle, Cidinha e Koellreutter seus fundadores. Em 13 de agosto de 1955 foi estreia da primeira orquestra da escola, com três peças do folclore brasileiro arranjada por Mahle para a formação constituída por flauta-doce,

violino, violoncelo, piano e percussão⁹. Desde então, Mahle começa a produzir muitos arranjos e obras para esse e outros grupos musicais pertencentes a escola.

Em 1961 o curso foi oficialmente reconhecido, inclusive com oferecimento de diploma e a instituição teve seu nome mudado para “Escola de Música de Piracicaba”. Em 1998 a escola foi incorporada ao “Instituto Educacional Piracicabano” e recebeu o nome “Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle” (EMPEM) título usado até os dias atuais.

Ernst Mahle aplicou em seus ideais de ensino a Antroposofia¹⁰, uma filosofia criada por Rudolf Steiner e trazida ao Brasil por Rudolf Lantz¹¹ no século XX. Segundo Mahle essa filosofia ajuda na construção social e moral da criança, fortalecendo e preparando para uma vida adulta mais saudável. Uma de suas vertentes é a Pedagogia Waldorf, que oferece aos professores a liberdade para lecionarem as matérias sem necessariamente seguir a ordem de conteúdo do ensino tradicional. A EMPEM oferecia duas opções aos alunos: acompanhar o curso mais livremente, podendo escolher as matérias que gostariam de cursar ou, seguir a grade tradicional e obter o diploma reconhecido pelo sistema. Os alunos dos cursos livres ficavam isentos da realização das provas, tendo apenas a responsabilidade das audições e participação em aula para obter aprovação. Em entrevista concedida a Marcos Rontani (2014), Mahle afirma que essa filosofia aplicada na EMPEM rendeu bons resultados, formando músicos com alta habilidade técnica, que se tornaram grandes intérpretes e educadores. E, em entrevista para o presente trabalho Mahle confirma: “Éramos uma grande família e deu bons resultados” (MAHLE, 2020).

Rafael Gobeth explica o sistema educacional da escola:

“Na escola as aulas de instrumentos eram individuais e seguiam um programa definido com relatório das aulas dadas. As aulas teóricas eram em grupo e os alunos aptos frequentavam na sequência: orquestra infantil, infanto-juvenil e sinfônica da escola de música. Além de poderem participar dos corais infantil e adulto” (GOBETH, 2020).

⁹ Dado presente em entrevista de Cidinha Mahle, realizada por Marcos Rontani (RONTANI, 2014, p. 217).

¹⁰ Antroposofia, palavra vinda do grego que significa *conhecimento do ser humano*. Filosofia que expande o método científico, trazendo uma conexão entre ser humano e universo

¹¹ Rudolf Lantz (1915-1998), húngaro, para evitar o serviço nazista, veio para o Brasil em 1938, sendo o pioneiro em aplicar a filosofia no país. Formou escolas, editora e sua linha pedagógica continua sendo utilizada.

Um dos grandes legados da EMPEM foram os Concursos Jovens Instrumentistas Piracicaba-Brasil que eram realizados bienalmente (1971-2003) e contavam frequentemente com a presença do compositor Osvaldo Lacerda na banca. Iniciados quando a instituição estava com um trabalho sólido, já possuindo três orquestras, foram criados por Mahle pela necessidade de algo parecido no país:

“Tenho boas lembranças dos concursos "Jovens instrumentistas" [...] enquanto a Rádio Gazeta promovia Concursos para um instrumento só, nós o fazíamos para 10 ou mais. Tinha concertos para solista e orquestra sinfônica e de cordas; e uma grande assistência... e tanta gente tocando bem!” (MAHLE, 2020).

Rafael Gobeth descreve o funcionamento:

“Participavam dos Concursos Jovens Instrumentistas Piracicaba-Brasil alunos que quisessem, respeitando seus devidos ciclos. Alguns instrumentos tinham dois ciclos e outros três, separados por idade. Existia um programa pré-elaborado que deveria ser seguido e executado. Quem decidia a participação eram os devidos professores. Esse concurso foi por muitos anos um dos mais importantes para música brasileira, revelando muitos artistas para o mercado musical, grandes talentos apareceram nesse concurso” (GOBETH, 2020).

Através desses concursos as obras dos compositores brasileiros ganharam um amplo espaço de divulgação, uma vez que eram peças obrigatórias para participação. Também foi criada a categoria “Pianistas Acompanhadores”, algo inédito, valorizando o intenso trabalho realizado pelos pianistas cameristas. Esses concursos tiveram notoriamente extrema importância ao motivar e despertar uma geração de músicos atuantes no país, jovens talentos que fizeram história. Alguns dos participantes são, atualmente, professores em nossas universidades e conservatórios, membros em importantes orquestras no Brasil e em outros países, possuindo uma carreira musical consolidada como: Eliane Tokeshi, Elisa Fukuda, Maria José Dias Carrasqueira, Antonio Carrasqueira, Antônio Meneses, Edson Beltrami, Henrique Müller, Luis Carlos Justi, Roberto Minczuk, Tadeu Coelho, Washington Barella dentre outros.

CAPÍTULO 2:

SONATINA NORDESTINA PARA FLAUTA E PIANO

2.1 *Sonatina nordestina* para flauta e piano

A *Sonatina nordestina* para flauta e piano foi composta no ano de 1987 e dedicada à Leonora Mahle, filha de Ernst Mahle. Leonora era flautista e aluna de João Dias Carrasqueira¹², além de ser a responsável por estrear muitas das obras do compositor para o instrumento. Atualmente a peça integra, como 3º movimento, o *Concerto* para flauta e orquestra sinfônica, escrito em 2017.

Mahle, por ser um grande admirador da cultura nordestina, explora amplamente os modos e atributos desta região do Brasil. Especificamente nesta obra é possível perceber características das bandas de pífano, que atuam em novenas, procissões e festas; sendo mais recorrentes nas cidades do interior. É chamada por diversos nomes, porém os mais conhecidos são: “Zabumba”, “Esquenta mulher”, “Cabaçal”, “Terno” e “Banda de Pife”. A formação tradicional é constituída por dois pífanos e duas zabumbas (também chamada por bumbo), podendo conter caixa, pratos, pandeiro, surdo (bumbinho) e mais pífanos. São muitas as bandas de pífano, porém poucas as que ganharam destaque nas mídias e em gravações, dentre as quais podemos citar: Banda de Pífanos de Caruaru (AL), Banda de Pífano Esquenta Muié (AL), Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto (CE) e a banda liderada por Zabé da Loca¹³ (Fig. 3).

¹² João Dias Carrasqueira (1908-2000) também conhecido como “Canarinho da Lapa”, foi um dos mais importantes flautistas brasileiros e professor responsável por toda uma geração de flautistas amadores e profissionais. Estreou inúmeras obras para flauta, incluindo toda a obra de Camargo Guarnieri, acompanhado pelo próprio compositor. Compôs trilhas sonoras, choros, música de câmara para diversas formações e peças didáticas para seus alunos conforme a necessidade de cada um.

¹³ Zabé da Loca, Isabel Marques da Silva (1924-2017) foi uma importante “pífera”, líder de sua banda de pífaros, compositora e representante da música nordestina. Em 2008 é condecorada na Ordem ao Mérito Cultural, do Ministério da Cultura e em 2009, aos 85 anos, ganha o Prêmio da Música Brasileira na categoria Revelação pela gravação do CD *Bom Todo*.



Fig. 3 - Zabé da Loca, a Rainha do Pífano (Foto: Eduardo Aigner).

2.1.1 Elementos do pífano

A *Sonatina nordestina* possui diversos elementos típicos da *performance* no pífano, razão pela qual iremos dedicar essa seção para focalizar nessas propriedades e assim proporcionar uma melhor compreensão da obra para sua interpretação. Os dados que apresentaremos a seguir têm por base duas entrevistas concedidas via vídeo-chamada, para o presente trabalho, pelo instrumentista e luthier de pífanos Alexandre Rodrigues; e, na dissertação *Banda de pífanos de Caruaru: uma análise musical*, de Carlos Eduardo Pedrasse (2002).

O pífano, ou “pife”, possui sete orifícios sendo seis deles para digitação e um para embocadura. O material mais usado para sua confecção é o bambu, podendo ser ainda alumínio, PVC e até ferro. Os instrumentos eram feitos tradicionalmente de taboca, uma espécie de bambu de espessura fina, que, com o desmatamento passou a ser dificilmente encontrada. Atualmente a matéria prima utilizada é a espécie chamada taquara, usada tanto na fabricação dos pífanos tradicionais quanto dos modernos (diatônicos). Segundo Alexandre Rodrigues, uma unidade de bambu resulta em uma média de dez pífanos. O bambu deve ser cortado durante a lua minguante sempre evitando a lua cheia, pois esta aumenta o nível de proliferação de bactérias, prejudicando sensivelmente o som do instrumento. Além disso, o instrumento deve ser confeccionado com as voltas da madeira direcionadas para frente, para uma melhor projeção do som.

Nos pífanos tradicionais os furos são feitos seguindo a anatomia dos dedos e com a orientação de uma “régua”, sendo todos os orifícios na mesma medida. Após esse procedimento é colocada uma rolha próxima ao bocal, que se mantém presa por um dos lados do bambu já fechado naturalmente, chamado de “nó do bambu”. A extensão do instrumento é, em média, duas oitavas e meia, projeção que está ligada ao domínio do “pífero” e à fabricação do instrumento. Os pífanos são fabricados pelos “Mestres”, tocadores de pífanos que fazem o próprio instrumento e que possuem uma imensa sabedoria sobre toda tradição musical.

Há três modelos tradicionais do pífano que são mais comuns: regra-inteira, pífano em Fá, podendo ter a afinação entre Mi e Fá $\sharp$ (de meio metro ou mais); três-quartos, pífano em Sol, mais utilizado (48-50 cm, maior facilidade de execução por necessitar de uma demanda menor de ar e uma digitação mais cômoda); e meia-regra, pífano em Lá, usado para tocar melodias mais rápidas (40-45 cm, maior facilidade de projeção dos agudos). Esses pífanos tradicionais não são feitos com a utilização de afinador, mas pela afinação de “ouvido” o que resulta na chamada “terça neutra”, de altura situada entre a 3m e 3M. Os pífanos modernos são diatônicos, construídos com o uso de afinador eletrônico e com modificações no tamanho dos orifícios e na distância entre eles, auxiliando na afinação.

Frequentemente o pífano 1, conhecido como “mestre”, inicia a música com o acorde da tônica, apresentado melodicamente e acrescentado com a 7m, uma sonoridade tipicamente nordestina. Essa construção aparece no início tema A (Fig. 4) seguido por uma descida no modo de Fá Mixolídio com 4aum. Esse modo se assemelha à escala natural do pífano tradicional, que possui a 4ª ligeiramente alta e a 7ª baixa. Além disso, outra característica harmonicamente presente e que faz menção ao pífano, é a ocorrência dos polos tonais nesta obra estarem em maior quantidade no campo da nota Fá. Segundo levantamento feito por Carlos Predasse (2002), 30,8% das músicas na Banda de Pífanos de Caruaru possuem o centro tonal em Fá.



Fig. 4 – Início melódico característico e polo tonal principal, *Sonatina nordestina* (comp. 2-10).

A escala do pífano tradicional não segue o sistema temperado. Embora algumas notas soem com uma certa desafinação por serem mais altas ou baixas (diferença entre $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ a $\frac{1}{4}$ de tom), não podemos considerá-lo um instrumento desafinado, uma vez que essa distinção faz parte de sua escala natural. Essa ambiguidade na afinação foi representada na obra através do uso do *mordente* (Fig. 4), sendo recorrente durante a peça todas as vezes em que o tema A é retomado, ou reafirmado.

Outro item presente é a improvisação, tradição importante por fazer parte da expressão de um “tocador de pife”, mostrando sua destreza e capacidade de criação, além do pleno conhecimento das bases musicais pré-estabelecidas tradicionalmente.

“Na improvisação, há um jogo de “guerra e paz”, onde o domínio técnico instrumental e o lado criativo musical são as ferramentas básicas do duelo. É um desafio individual e coletivo ao mesmo tempo. É a coexistência de um passado e de um presente, através da qual esses músicos utilizam suas capacidades intrínsecas individuais que se imbricam numa forma de confluência e antagonismo, pois ao mesmo tempo em que se exibem aliados para o público, estes se desafiam o tempo todo durante este momento da performance” (SANTOS; SILVA, 2018, p. 14).

Em alguns trechos Mahle faz referência a esse aspecto, escrevendo uma seção que se desenvolve como um improviso escrito na linha da flauta (Fig. 5). Aparecendo na parte 2 da seção A e repetindo o mesmo padrão, na parte 3 da seção A’.



Fig. 5 – Improvisação escrita, *Sonatina nordestina* (comp. 60-87).

Entre os comp. 112 e 115 (Fig. 6) é possível ver outro elemento marcante: o duo de pífes, também chamado como “casal” ou “pareia”. O pífano 1 toca a melodia principal e o pífano 2 encarrega-se de construir a harmonia baseada na mesma. É comum o uso de 3as e 6as paralelas na primeira parte da música e intervalos mais dissonantes na segunda parte. Essa formação é representada pelo duo de flauta e piano, sendo a única vez na obra em que esses dois instrumentos fazem a mesma figura rítmica. Analisando as linhas mais agudas, no comp. 112 Mahle apresenta o intervalo mais comum que é a 3M. Seguindo no comp. 113 explora 4J e a 3m; no comp. 114 volta a 3M e finaliza a ideia no comp. 115 usando diversos intervalos como 2m, 6m, 5dim e 3m. Considerando todas as linhas nesses compassos, é possível perceber algumas características do compositor: uso de intervalos dissonantes, principalmente 2as, e superposição de acordes.

Fig. 6 – Duo de pifes, *Sonatina nordestina* (comp. 112-115).

2.1.2 Forma e harmonia

Na *Sonatina nordestina* Mahle utiliza uma estrutura neoclássica, a forma sonata, dialogando com modos característicos do nordeste brasileiro, que, segundo o compositor, é uma de suas mais ricas fontes de criação. As características presentes da escrita composicional de Ernst Mahle são: uso dos modos, superposição de intervalos e polos tonais que direcionam e dão equilíbrio.

A obra possui um movimento, *Moderato* sendo composta por 227 compassos, com ritornelo no final da seção A. A estrutura é dividida em três seções (Tab. 1) A – B – A', onde em A é apresentada a exposição; em B o desenvolvimento e em A' a reexposição com coda.

Seção A	Seção B	Seção A'
Parte 1 – comp. 1-28	Parte 1 – comp. 89-104	Parte 1 – comp. 128-155
Parte 2 – comp. 29-57	Parte 2 – comp. 105-127	Parte 2 – comp. 156-184
Parte 3 – comp. 58-88		Parte 3 – comp. 185-217
		Coda – comp. 217-227

Tab. 1 – Divisão da obra em três seções. Ernst Mahle, *Sonatina nordestina* para flauta e piano.

Na seção A parte 1 temos, já no início, uma das características mais fortes da música nordestina: modo mixolídio com 4a^{um}, no caso Fá Mixolídio com 4a^{um}. O uso de modos nas composições de Mahle é constante e demandou uma vasta pesquisa feita por ele, a qual é possível encontrar em suas apostilas de harmonia: *Modos Escalas e Séries* (D-30), *Harmonia* (D31), *Análise* (D33), *Cadências e Progressões* ou *Exercícios de Teclado* (D34) e *Contraponto* (D35); além dos cartazes presentes nas apostilas demonstrando suas ideias. Seguindo essa linha típica da escrita e de pesquisa desenvolvida por Mahle, é comum o uso de dois tetracordes modais diferentes para construção de uma escala. Assim, sob a estética de nomeação do compositor e classificação presente em sua apostila¹⁴, podemos considerar a junção de dois modos heptatônicos: Lídio-Mixolídio. Essa escala híbrida constrói o tema A na melodia apresentada pela flauta entre os compassos 2 a 10 (Fig. 7).



Fig. 7 – Tema A, *Sonatina nordestina* (comp. 2-10).

¹⁴ Em *Modos Escalas e Séries* (D-30), além dos modos heptatônicos considerados clássicos, jônio e eólio, Mahle acrescenta o mixolídio, lídio, dórico e frígio. Os modos heptatônicos são formados por 5as sobrepostas. A partir desses modos originais ele apresenta os modos derivados (BARROS, 2005, p.128).

O motivo da obra é apresentado na linha da flauta (Fig. 7), sendo constituído pela superposição de intervalos de 3as, usado e desenvolvido de inúmeras formas, mas sempre trazendo relação com o motivo inicial, característica ressaltada na afirmação de Arnold Schoenberg em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*:

“Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica no início da peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinando de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente” (SCHOENBERG, 1996, p. 35).

Segundo Schoenberg, o motivo deve ser variado para evitar a monotonia, podendo ser reintroduzido com repetições literais. Os motivos transpostos (Fig. 8 e 9), retrógrados, invertidos, usando diminuições e aumentações (Fig. 9), entram nessa categoria ao preservarem as relações intervalares. As repetições modificadas (Fig. 10), onde há uma nova produção de material resultado da variação do motivo inicial, podemos chamá-las de *formas-motivo*.



Fig. 8 – Motivo, transposição.



Fig. 9 – Motivo, transposição e aumento.



Fig. 10 - Formas-motivo, retrógrado e diminuição.

Nos compassos seguintes, o piano aparece com o tema A modificado na tonalidade de Ré Mixolídio com 4a#; e a flauta responde afirmando os modos apresentados. O piano, além de usar o recurso do *mordente* já citado anteriormente, também explora esse conceito de “desafinação”, tocando duas notas de intervalo de semitom ao mesmo tempo. Nos comp. 14 a 19 há uma ponte em Lá Mixolídio antes de voltar com o tema A, que se mantém com poucas alterações, transitando em apenas um compasso pelo 4º grau da escala de Fá Mixólido, no acorde de Si b Mixolídio com 4a# (Fig. 11).

Fig. 11 – Sonatina nordestina (comp. 14-28).

Nessa parte 1 que termina no comp. 28, Mahle passeia por diversos modos mixolídios, enfatizando a estrutura cultural. A respeito desse modo tão simbólico Paulo Tiné comenta em sua tese de doutorado:

“É possível que os cantos destemperados do Nordeste brasileiro tenham passado pelo mesmo processo de adaptação ao temperamento igual, quando tocados por instrumentos de tais características ou harmonizados em peças eruditas durante o modernismo nacionalista do início do século XX. Mesmo assim, algumas das mencionadas priorizações ocorrem principalmente no 5º modo, como será demonstrado a seguir. Uma das possíveis origens do modalismo nordestino se dá na especulação do elemento mourisco advinda da dominação do Sul da Espanha e Portugal, na Idade Média. Segundo Bey (1922), a gama natural da música árabe se dá com deslocamento do último semitom da escala diatônica, que se dá entre a 7ª e 8ª nota, para 6ª e 7ª, perfazendo, assim, o 5º modo diatônico simples chamado por nós de mixolídio.” (TINÉ, 2008, p. 45)

Ainda na seção A parte 2 ocorre uma transição entre os comp. 29 a 57. Na forma sonata tradicional a transição é explorada em algum grau das funções referentes a tônica, sendo escolhida normalmente a dominante, trazendo a essa seção o papel de modulação. Nos comp. 29 a 40 há uma nova ideia musical, mais rítmica, explorando a 4ª do modo Lídio, o uso de cromatismo e o conceito de afinação dúbia ressaltada pelo constante uso de 2as tocas harmonicamente na voz do piano. Nesses compassos podemos enfatizar outra base de composição de Mahle. Em alguns de seus cartazes de harmonia (D31-A e D31-B) baseados na ideia de Goethe da *Doutrina das Cores* citada no capítulo 1, o compositor considera que quanto maior o uso de bemóis, maiores serão as cores escuras presentes na música. Por ser um trecho mais denso percebemos opção por esse recurso (Fig. 12).



Fig. 12 – *Sonatina nordestina* (comp. 29-32).

Mahle é um grande admirador das obras de Bach e é possível perceber essa influência em sua escrita. Entre os comp. 41 a 52 (Fig. 13) inicia-se uma seção de sequência com a melodia caminhando por semitons e usando a figura rítmica de semicolcheias, algo característico de Bach e presente nas sonatas para flauta. Essas semicolcheias promovem um diálogo que leva o direcionamento das frases. Apesar de não possuir um tom específico podemos considerar que o polo tonal é a dominante de Fá, o Dó. A parte do piano trabalha ritmicamente e chama atenção mais uma vez o uso das notas cromáticas tocadas no mesmo instante pela mão esquerda e direita, causando uma polifonia de estilo musical: barroco na melodia da flauta e caráter nordestino no piano.

The image displays a musical score for a piece titled 'Sonatina nordestina' (compositions 41-52) by Bach. The score is written for flute and piano. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system, starting at measure 45, features a sequence section with a forte (f) dynamic in the flute and mezzo-forte (mf) in the piano. The third system, starting at measure 50, includes a 'poco rit.' (slightly ritardando) marking and a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as semicolcheias (eighth notes), chromatic passages, and dynamic markings.

Fig. 13 – Bach, estilo de escrita, *Sonatina nordestina* (comp. 41-52).

No comp. 56 a melodia da flauta apresenta a escala pentatônica de Mi sustentada harmonicamente pelo piano. No comp. 57 indo para o 58 há uma cadência autêntica: Fá $\sharp$ - Si

(Fig. 14). Essa cadência em um plano harmônico sem tonalidade específica mostra outro traço de composição de Mahle: clareza nas cadências e direcionamento para polos tonais.

Fig. 14 – Escala pentatônica, cadência autêntica, *Sonatina nordestina* (comp. 55-60).

No comp. 58 entramos na parte 3 e o *ostinato* é inserido no piano tendo por base a figura da sincopa, iniciando um intervalo de 5J harmônica na tonalidade de Si Maior, tendo a função de acompanhamento (Fig. 15). Pela primeira vez a flauta apresenta a figura rítmica da sincopa e forma um novo tema. Esse motivo progride por intervalos de 7as maiores e menores, além de explorar a escala de Dó Mixolídio com 4aum. Nesta seção, o piano adquire o “improviso” a partir do comp. 68 (Fig. 16) na linha mais grave, fazendo um diálogo de pergunta e resposta com a flauta, chegando ao Si Lídio no comp. 75.



Fig. 15 – Sincopa e suas funções, *Sonatina nordestina* (comp. 58-64).

Fig. 16 is a musical score for piano, showing measures 65, 70, and 75. Measure 65 includes a triplet and a trill. Measure 70 shows a piano (*p*) and pianissimo (*pp*) section. Measure 75 features a forte (*f*) section with markings *m.d.* and *m.s.* (likely *molto sostenuto*).

Fig. 16 – Improviso, piano, *Sonatina nordestina* (comp. 68-75).

Entrando no comp. 80 começa uma preparação para finalizar a seção, onde há três linhas polifônicas. A flauta apresenta a escala cromática (dodecafônica) enquanto a mão direita do piano mantém as sincopas e a esquerda caminha por intervalos de 8as paralelas. Todas essas informações juntamente com a escala de Dó Lídio presente no piano, comp. 85, conduzem para resolução. Em seguida a constatare repetição de Fá no comp. 86 direciona ao centro tonal desse trecho, o Si Mixolídio. Percebe-se que o piano mantém o ritmo *ostinato* até a fermata, explorando a superposição de 5J: Si-Fa $\sharp$ -Dó $\sharp$ e Fá-Dó-Sol (Fig. 17).

The musical score for 'Sonatina nordestina' (measures 80-88) is presented in three systems. The first system (measures 80-84) features a flute part with a chromatic scale and piano accompaniment with syncopated rhythms and parallel octaves. The second system (measures 85-87) includes a piano part with a Dorian scale and a flute part with a chromatic scale. The third system (measures 88-91) shows the piano part with a chromatic scale and a flute part with a chromatic scale. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'ff', 'mf', 'dim.', and 'poco rit.'.

Fig. 17 – Sonatina nordestina (comp. 80-88).

A seção B inicia no comp. 89 onde temos o desenvolvimento dos temas apresentados na seção A. Mahle explora a escrita enarmônica quando são acrescentados intervallos melódicos de 7M (Fig. 18), além de conter 6M e 7dim.



Fig. 18 – Intervallos de 7M, *Sonatina nordestina* (comp. 89-96).

A partir do comp. 98 ao 102 a melodia da flauta trabalha em cima de acordes de superposição de 4J melódicas enquanto o piano caminha por movimentos cromáticos descendentes e 4J harmônicas (Fig. 19). No livro *Harmonia* de Schoenberg, o autor afirma que esses acordes de quartas superpostas são usados na música como recurso expressivo impressionista (SCHOENBERG, 2001, p. 550).



Fig. 19 – 4as, *Sonatina nordestina* (comp. 98-102).

Retomando o *a tempo* do comp. 104 inicia o trecho que antecipa a reexposição. O tema A volta a aparecer agora com o centro tonal em Lá Mixolídio que caminha para Mi Mixolídio nos comp. 110 e 111, soando como cadência de engano. Entre os comp. 113 a 115 é apresentado um pequeno interlúdio que remete a “pareia de pifes”.

Em sua apostila de harmonia, Mahle apresenta algumas escalas e modos. Começando pela escala pentatônica, resalta que é uma escala de 5as superpostas e lista os diversos modos pentatônicos. Também fala sobre os modos hexatônicos, destacando a escala de tons inteiros que é formada por intervalos iguais. Os modos hexatônicos possuem um caráter bitonal por serem resultado da superposição de duas tríades (BARROS, 2005, p. 126-127). Entre os comp. 116 a 127 (Fig. 20) muitas dessas escalas são apresentadas, explorando principalmente a escala pentatônica. As pentatônicas desenvolvidas são: $La\flat$ e $Sol\flat$, além da escala de tons inteiros começando na nota $Ré\flat$ superpondo dois acordes aumentados. Explora também a superposição de 4J tanto melodicamente como harmonicamente.

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4.

- System 1 (Measures 115-118):** Measure 115 is marked with a box and the tempo change "rit.". Measure 118 is marked with a box and the tempo change "a tempo". Dynamics include *f* and *ff*.
- System 2 (Measures 119-122):** Measure 120 is marked with a box. Dynamics include *ff* and *mf*. Blue arrows point to the right-hand melody in measures 119 and 120.
- System 3 (Measures 123-124):** Measure 123 includes a "gliss." marking. Dynamics include *ff* and *f*. Blue arrows point to the right-hand melody in measures 123 and 124.
- System 4 (Measures 125-127):** Measure 125 is marked with a box. Measure 127 is marked with a box and the tempo change "a tempo". Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. Blue arrows point to the right-hand melody in measures 125 and 127.

Fig. 20 – Escala pentatônica e tons inteiros, *Sonatina nordestina* (comp. 116-127).

A seção A'¹⁵ inicia no comp. 128 com a reexposição do tema A, mantendo a mesma ideia e centro tonal da abertura da obra até o comp. 155. A partir do comp. 156, Mahle começa a trabalhar com a transposição dos temas. Introduz a mesma proposta do tema B que aparece pela primeira vez no comp. 29, porém agora iniciando a melodia na seguinte ordem de transposição em relação a seção A: comp. 156 a 167 - 4J acima; comp. 168 a 182 - 2M abaixo; comp. 182 a 193 - 2m abaixo; comp. 194 - 2m/2M/7dim; comp. 195 a 199 - 5dim acima; comp. 200 - 4J/4aum abaixo; comp. 201 - 4aum acima; comp. 202 e 203 - 4dim/4aum/5dim abaixo e nos comp. 204 a 210 o tema está uma 5dim acima. Entre os comp. 211 e 217 há alterações rítmicas usando alguns dos mesmos elementos uma 4aum abaixo. No comp. 214 inicia a volta para o polo tonal: Fá Maior, explorando no comp. 215 movimento de 2M/3M e no comp. 216, Fá Dórico e Fá Lócrio. O *coda* (Fig. 21) inicia na anacruse do comp. 218 apresentando pela última vez o tema A. Esse reafirma o polo tonal de Fá Mixolídio com 4aum, e a harmonia do piano caminhando com uso de 3m paralelas e cromatismos. No comp. 223 usa a superposição de 4J para introduzir a harmonia da dominante, Dó Mixolídio, que leva a resolução em Fá com 6ª no baixo.

Fig. 21 – Coda, Sonatina nordestina (comp. 217-227).

¹⁵ Seção encontrada no Anexo 2 deste trabalho, p. 67.

2.1.3 Piano como percussão nordestina

As bandas de pífano tocam diversos ritmos de raízes indígena, afro-brasileira e europeia, como: *Alvorada*, *Baiano*, *Baião*, *Caboclinho*, *Calango*, *Carimbó*, *Caxambu*, *Dobrado (Marcha)*, *Frevo*, *Forró*, *Maracatu Rural*, *Maxixando*, *Novena*, *Samba*, *Valsa* e *Rancheira*. Usaremos como referência as comparações rítmicas presentes na dissertação de Pedrasse sobre a Banda de Pífanos de Caruaru.

Há diferentes possibilidades de formação percussiva para as bandas de pífano, porém a zabumba (bumbo), é de tradição estar presente em todas elas como afirmam os seguintes autores: “Uma coisa, porém, é certa: todos os tocadores com que falei afirmam que o conjunto deve conter dois pifes e dois zabumbas” (BRAUNWIESER, 1946, p.603 apud PEDRASSE, 2002 p. 23). “É constituído de dois tocadores de pífaro (tipo de flauta primitiva, também chamada pífano ou pife), um tocador de caixa (pequeno tambor), e um de zabumba (nome popular do bombo)” (LACERDA, 2013, p. 161). “Por motivos econômicos os mestres de banda reduziram o número de componentes [...] Normalmente toca-se com um pífano, um tarol e um zabumba, ficando de fora instrumentos como segundo pífano, o triângulo e o surdo, que caracterizam a banda” (CAJAZEIRA, 2007, p. 57). Na *Sonatina* a zabumba é representada pelo piano que refaz à sua maneira o ritmo característico do instrumento, perceptível nos exemplos que iremos relatar.

O ritmo do *Carimbó* (Fig. 22) aparece inúmeras vezes durante a peça, funcionando também como *ostinato* (Fig. 23). Embora esse ritmo seja um dos menos tocados pelas bandas de pífano, está presente na música de Mahle, aliás duas de suas obras são intituladas com esse gênero rítmico: *Carimbó (suíte de canções paraenses)* para coro misto, 1982 e *Carimbó (suíte a quatro mãos ou dois pianos)*, 1986.



Fig. 22 – *Carimbó*, ritmo.



Fig. 23 – Piano, *Carimbó*, *Sonatina nordestina* (comp. 58-64).

Outro ritmo também encontrado é do *Baião* (Fig. 24). Por ser tocado no piano, Mahle opta pelo uso da ligadura no lugar da pausa (Fig. 25).



Fig. 24 – *Baião*, ritmo.



Fig. 25 – Piano, *Baião*, *Sonatina nordestina* (comp. 105-108).

A polirritmia é umas das características da seção percussiva. Cada banda tem sua maneira de tocar, porém mantendo uma base comum. A caixa toca o ritmo de samba, a zabumba o ritmo de forró, o surdo mantém o andamento direcionando a música para frente, e o prato marca a pulsação. Essa característica está presente em toda a *Sonatina*, chegando até três ritmos diferentes ao mesmo tempo.

2.1.4 Considerações sobre interpretação

“[...] o intérprete ideal de Mahle é aquele que utiliza seus conhecimentos para valorizar o texto numa interpretação ao mesmo tempo pessoal e correta” (BARROS, 2007, p. 8).

Mahle preza uma interpretação em que há um diálogo entre o compositor e o instrumentista, possibilitando assim uma independência ao intérprete. Em sua apostila *Problemas de Interpretação*, o compositor compartilha aspectos para serem considerados desde leitura musical até postura de palco, com o objetivo de uma melhor performance. Ressalta a importância de ter conhecimentos sobre o estilo musical abordado na obra. Enfatiza a necessidade de experimentar e tentar diversas formas de interpretação, e chega até mesmo a dar liberdade ao intérprete para sutis alterações sobre a composição. Além disso, a escuta de material pertencente aquela vertente enriquece a interpretação. Considerando esses princípios apresentados por Mahle a análise estrutural e cultural da obra resulta em uma melhor performance.

Assim sendo, para uma boa interpretação da obra *Sonatina nordestina* é primordial que se escute o repertório das bandas de pífano, para compreensão das acentuações, fraseados e os conceitos de improvisação, duas vozes, ritmos e dinâmicas. Nesse tópico de dinâmicas é interessante ressaltar a importância que Mahle dá para o *p* e *pp*, constantemente apresentados na obra. Em sua apostila, compartilha a carência que a música atual tem por sons com menos volume e até pelo silêncio, como afirma: “[...] não tentar vencer somente pela força e cuidar especialmente da capacidade de cantar e tocar em *p* e *pp*, capacidade indispensável para transmitir os segredos da alma.” (MAHLE apud BARROS, 2007, p. 19).

Segundo Mahle, o fraseado deve estar ligado ao canto e a dança, ideias com raiz antropológica. O canto é a base para se descobrir o fraseado ideal para cada um. Portanto, devemos considerar cantar os temas principais durante o nosso estudo e preparação da peça, o que levará a descoberta do caminho sonoro mais natural para a interpretação.

CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como objetivo principal analisar os elementos gerais da obra *Sonatina nordestina* para flauta e piano do compositor Ernst Mahle, fornecendo assim caminhos para uma melhor compreensão e interpretação da obra. No entanto, para nosso ganho, a imersão no universo do compositor nos revelou princípios morais e filosóficos que o nortearam, e, deu-nos a ideia da dimensão e importância do seu trabalho como compositor e como educador.

Conhecendo sua biografia percebemos como a luta pessoal por aprender música transformou-o em um compositor sensível à didática indispensável para o crescimento de cada aluno, mostrando sempre uma postura generosa e disponível à necessidade do momento. Sua visão pedagógica resultou na criação de uma das mais importantes escolas de música no Brasil. Ali, ao lado de sua esposa Cidinha Mahle, dedicou sua vida para a composição e ao ensino. Todo resultado obtido pela EMPEM se torna ainda mais notável ao considerarmos a luta necessária para o desenvolvimento das artes em nosso país. Aprendemos com essa batalha, a valiosa lição de perseverança, e, como Mahle mesmo afirma: “A situação atual não facilita a vida dos músicos, mas o entusiasmo continua, isso é importante!” (MAHLE, 2020).

A *Sonatina nordestina* revela a tendência composicional de Mahle que envolve características neotonais, além dos aspectos clássicos com o uso da forma sonata, e trechos remetendo à escrita barroca. Grande admirador da cultura brasileira, dedicou-se à um profundo estudo dos modos e escalas presentes na música nordestina, descobrindo inúmeras possibilidades e riquezas harmônicas. Essa admiração se reflete claramente na obra analisada, onde percebemos elementos das bandas de pífano, seus ritmos, técnicas e escalas modais, revelando um completo domínio e familiaridade com a linguagem.

Para complemento e enriquecimento, três entrevistas foram concedidas à pesquisa. Rafael Gobeth, que atua desde 1966 como professor de flauta na EMPEM e pôde trabalhar e conviver ao lado do maestro. Alexandre Rodrigues, instrumentista e luthier que forneceu vários aspectos do pífano e a tradição envolvida, possibilitando assim uma escrita mais

detalhada sobre o assunto. E, por fim, o próprio compositor, professor e maestro Ernst Mahle que em sua imensa generosidade e atenção respondeu a entrevista sobre sua vida e composições, fornecendo informações preciosas para o desenvolver deste trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. *Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Mestrado em Música Brasileira, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1996.

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn. *Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de harmonia*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn. O intérprete crítico. *Debates-cadernos de pós-graduação em música*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 7-22, 2007.

CAJAZEIRA, Regina. *Tradição e modernidade: O perfil das bandas de pífano de Marechal Deodoro*, Alagoas. Maceió: EDUFAL, 2007. p. 57.

DUFFIE, Bruce. *Ernst Krenek*. Disponível em: <<http://www.bruceuffie.com/krenek2.html>>. Acesso em: maio 2020.

ERNST Krenek. Disponível em: <<http://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/krenek-ernst/>>. Acesso em: maio 2020.

LACERDA, Osvaldo Costa de. *Osvaldo Lacerda para piano: Brasileira nº 1 a 9*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2013. p. 161.

LUNA, Iradi Tavares de. *Quarteto para contrabaixos 1995 de Ernst Mahle: Análise interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

MAHLE, Ernst. *Catálogo de obras: composições, arranjos, etc*. Associação Amigos Mahle, Piracicaba, 2018.

O FUTURO encontra o passado - a história da MAHLE desde o começo. Disponível em: <http://www.br.mahle.com/pt/about-mahle/mahle_chronicle/>. Acesso em: junho de 2020.

PATMORE, David. *A-Z of conductors*. Disponível em: <https://www.naxos.com/person/Rafael_Kubelik/30625.htm>. Acesso em: maio 2020.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de pífanos de Caruaru: uma análise musical*. Dissertação (Mestrado em Música) – Curso de Mestrado em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PORTO, Regina. *O artista e seu tempo*. Disponível em: <<http://culturafm.cmais.com.br/koellreutter/o-artista-e-seu-tempo-1>>. Acesso em: maio 2020.

RAMOS, Eliana Asano. *As relações texto-música e o procedimento pianístico em seis canções de Ernst Mahle: propostas interpretativas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Curso de Mestrado em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

RAMOS, Eliana Asano. *A escrita pianística nas canções de Ernst Mahle*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

RONTANI, Marcos. *Escola de música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle – EMPEM: percurso histórico e princípios pedagógicos*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SANTOS, Eurides S.; Silva, Erivan. Zabé da Loca: protagonismo feminino no universo das bandas de pífano. *Claves*, v. 2018, 2018, p. 1-20.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo, SP: EDUSP, 1996. p. 35-37.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2001, p. 549-563.

SETZER, Valdemar W. *O que é antroposofia*. Disponível em: <<https://www.ime.usp.br/~vwsetzer/antrop/o-que-eh-antroposofia-meu-site.html>>. Acesso em: maio 2020.

SETZER, Valdemar W. *Biografia de Rudolf Lanz*. Disponível em: <<http://www.sab.org.br/antrop/rudolf-lanz.htm>>. Acesso em: maio 2020.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TOKESHI, Eliane. *As sonatas e sonatinas para violino e piano de Ernst Mahle: uma abordagem dos aspectos estilísticos*. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 3, p. 43-56, 2002.

TUKSAR, Stanislav. *Matačić, Lovro von*. Disponível em: <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Matacic_Lovro_von.xml>. Acesso em: maio 2020.

WOLFGANG Fortner. Disponível em: <<https://en.schott-music.com/shop/autoren/wolfgang-fortner>>. Acesso em: maio 2020.

APÊNDICE 1:

ENTREVISTA COM ERNST MAHLE

Entrevista concedida por Ernst Mahle para a presente autora em maio de 2020, através do e-mail cedido pela Associação Amigos Mahle. Ao transcrever, tomamos a liberdade de modificar, quando necessário, a forma coloquial.

Ester Benvenuto: Olá Maestro Ernst Mahle. Antes de iniciar as perguntas gostaria de dizer que é uma honra entrevistar o senhor, além de analisar e tocar suas composições. Lembro da primeira vez que tive contato com sua obra, foi na Fundação das Artes de São Caetano Sul, tocando a *Sinfonia Nordestina* junto com a orquestra da instituição. Em seguida vim a ter contato com os *7 Trios* para flauta transversal na Escola Municipal de Música de São Paulo com uma formação de música de câmara, onde chegamos a tocá-los no Festival Suzuki de Música em Lima e no Conservatório Nacional de Música em Lima-Peru. Agora, na Universidade de São Paulo pude ter contato novamente com suas obras, juntamente com meu professor de flauta e orientador Antonio Carlos Dias Carrasqueira. Por admiração ao seu trabalho decidi levá-lo como caminho da pesquisa para o meu TCC, cuja temática central é a análise da *Sonatina nordestina* para flauta e piano.

Quais são as características que a flauta transversal possui que chamam sua atenção para dedicar-se a compor ao instrumento?

Ernst Mahle: “A flauta tem um som bonito, permite uma afinação perfeita e tem grandes facilidades técnicas.”

EB: Qual sua história pessoal com a flauta?

EM: “Aprendi a tocar flauta doce soprano no grupo escolar (coisa boa!). Quando fracassei como pianista (com 16 anos) por causa de uma tendinite, comprei uma porção de instrumentos: clarineta, saxofone e outros, entre eles uma flauta transversal. Fui autodidata: na clarineta levei 2 horas para tirar a primeira nota!”

EB: Há algum flautista que marcou e/ou influenciou sua escrita?

EM: “Quando mudei para o Brasil conheci Koellreutter que tocava as sonatas de Bach no Museu de Arte. Achei maravilhoso!”

EB: Quais são suas lembranças sobre o professor Koellreutter tocando flauta?

EM: “Estudei com ele durante 3 anos aproximadamente.”

EB: Li em outras entrevistas que o senhor relata sobre os concertos promovidos na Áustria e como eles despertaram a vontade de aprender música. Teve algum concerto específico dessa época que mais te marcou?

EM: “Durante a 2ª Guerra minha família morou em Bludenz, pequena cidade na Áustria, que depois foi ocupada pelo exército francês. Uma vez por mês mandavam uma turminha de alunos do Conservatório de Paris... para mim foi uma revelação! Nasceu lá meu desejo de ser músico!”

EB: Analisando suas obras vi elementos característicos da escrita de Bach, o que o senhor mais admira nesse compositor?

EM: “Quando fracassei como pianista autodidata em Beethoven e Chopin, descobri a música de Bach e estudei tudo deste as pecinhas para Anna Magdalena até as *Invenções* a 2 e 3 vozes, *O Cravo Bem Temperado* e as *Suítes*. Achei Bach o maior compositor por causa do seu domínio do contraponto. Mais tarde conheci a música de Mozart com sua profunda beleza.”

EB: De suas composições para flauta, há alguma(s) que o senhor mais goste ou que possua uma história especial?

EM: “Logo eu mesmo dei aulas de flauta para principiantes, usando folclore e música fácil do barroco.”

EB: A *Sonatina nordestina* para flauta e piano foi composta para alguma ocasião e/ou dedicada a alguém especial?

EM: “Minha filha Leonora gostou do instrumento e começou estudar na Escola de Música de Piracicaba, com o professor João Carrasqueira. Ela estreou diversas peças minhas: Trios, Quartetos e Quintetos. A *Sonatina nordestina* foi dedicada a ela e hoje essa peça figura como 3º movimento do meu *Concerto* para flauta e orquestra sinfônica.”

EB: Analisando a *Sonatina nordestina* percebi características das Bandas de Pífano nordestinas e o uso de modos e escalas diversas. Como foi o processo de composição e as ideias abordadas?

EM: “Quando conheci o folclore nordestino, percebi a presença do modo lídio-mixolídio alternando com o modo maior. Logo usei também o modo frígio-dórico que é a inversão daquele nordestino. Fiz um trabalho sobre todos os modos possíveis, existem mais de 1000! Usei muitos na série *Duetos modais* (para todos instrumentos).”

EB: A *Miniatura* para flauta solo e a *Sonatina nordestina* foram escritas em apenas um ano de diferença, há algum elemento presente que veio a influenciar uma à outra?

EM: “Ambas são desta minha fase de explorar os modos, por isso são semelhantes.”

EB: Para o senhor, qual a importância da “Escola Municipal de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle” no desenvolvimento da música no Brasil?

EM: “Era Koellreutter um renovador do ensino livre. Na Escola de Música de Piracicaba eu tive a oportunidade de realizar um ensino mais eficiente; para as crianças: iniciação musical, coro infantil, flauta doce e orquestra infanto-juvenil. Éramos uma grande família e deu bons resultados.”

EB: Como era e é ouvir os alunos tocando suas composições?

EM: “Minha maior satisfação nas muitas homenagens que recebi é ouvir como tocam bem, além de gostar da minha música.”

EB: Pode compartilhar conosco alguma lembrança que seja marcante envolvendo a EMPEM?

EM: “Tenho boas lembranças dos concursos “Jovens instrumentistas” (pena que não continuam!).”

EB: Poderia falar um pouco mais sobre os Concursos Jovens Instrumentistas Piracicaba-Brasil? Meu orientador, Toninho Carrasqueira, disse que participou no ano de 1973.

EM: “Quanto aos Concursos Jovens Instrumentistas, surgiram na época em que a Escola de Música já tinha três orquestras. Enquanto a Rádio Gazeta promovia Concursos para um instrumento só, nós o fazíamos para 10 ou mais. Tinha concertos para solista e orquestra sinfônica e de cordas; e uma grande assistência... e tanta gente tocando bem!”

EB: Há alguma mensagem ou orientação que o senhor gostaria de dizer aos músicos atuais?

EM: “A situação atual não facilita a vida dos músicos, mas o entusiasmo continua, isso é importante!”

EB: Sinta-se à vontade em compartilhar, caso queira, temas que o senhor gostaria de abordar e que não foram perguntados na entrevista.

EM: “Além de ainda compor, me interessa muito para um assunto científico: música é matemática emocional. A qualidade dos números é um milagre, tanto no som como no ritmo! Bom sucesso para seu trabalho! Lembranças! E. Mahle”

APÊNDICE 2:

ENTREVISTA COM RAFAEL GOBETH

Entrevista concedida pelo professor de flauta transversal da Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle, Rafael Gobeth, via texto e áudio por e-mail, em maio de 2020 para a presente autora. Como na entrevista anterior, na transcrição, tomamos a liberdade de modificar, quando necessário, a forma coloquial.

Ester Benvenuto: Como foi seu primeiro contato com a música? Conte-nos sua história.

Rafael Gobeth: “A Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle, EMPEM, foi fundada em 1953; e, iniciei meus estudos em 1960 no curso de flauta doce. Nesse tempo a escola não tinha ainda sua sede própria, funcionava na Sociedade Italiana de Mútuo Socorro. O meu curso de flauta doce, com a professora Cecília de Lucco, era em sua casa por sermos vizinhos. Terminado esse curso de 1 ano chegou o tempo da escolha do instrumento principal. Ouvindo minha vizinha que tocava flauta transversal, gostei muito do som e optei pela flauta. Iniciei meus estudos com o professor e maestro Ernst Mahle, passando a ter aulas em sua casa, pois coincidentemente também éramos vizinhos. Nessa época, Mahle adquiriu uma propriedade muito antiga, que ele reformou e foi onde começou a funcionar a escola de música. Estudei com Mahle de 1961 a 1968. Nesse meio tempo tive aulas também, em curso de férias, com Jean Noel Sagard e Celso Woltzenlogel. Posteriormente, já saído da escola na década de 70, com a professora Grace Bush, a Lori, minha principal formadora e orientadora juntamente ao lado do maestro Mahle.”

EB: Antes de ser professor de flauta na EMPEM o senhor foi também aluno. Como foi sua experiência sendo estudante da escola? Esse período influenciou nas escolhas, crescimento musical e profissional?

RG: “Como era um aluno de destaque, fui convidado pela diretora da escola, Dona Cidinha Mahle, a fazer o curso inicial de flauta - muito puxado - onde fui também aluno de Ernst Mahle na matéria de história da música, dentre outras matérias teóricas. Esse período influenciou sim nas escolhas, no crescimento musical e profissional da minha vida. Eu seguia rigidamente as orientações do professor Mahle, pois não tinha nenhum conhecimento e nem informação sobre o assunto e sabia que estava em boas mãos com o maestro. Aos 13 anos

entrei na Orquestra Sinfônica da EMPEM, que o Mahle regia, como segunda flauta e, alguns meses depois, me tornei primeira flauta; o que fiz até 2014 quando deixei de atuar em orquestra. Em referência ao assunto “orquestra” fiz parte do corpo instrumental da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e de muitas orquestras do interior, atuando na forma de cachê. Fiz muita música de câmara tocando sonatas, trios, quartetos; solando com orquestras de câmara e sinfônica diversos concertos como: Mozart (Sol Maior), Pergolesi, Vivaldi, Chaminade, etc. Terminei o curso oficial de 6 anos de duração em 1968, com a titularização de professor técnico de flauta.”

EB: De que maneira ocorreu o convite para ser professor da EMPEM?

RG: “Voltando um pouco no tempo, aos 15 anos (1965), a professora Cidinha Mahle me convidou para lecionar flauta doce e, no ano seguinte, já comecei a lecionar flauta transversal... o que faço até hoje num ritmo muito menor, só que com poucos alunos e idosos. Antigamente tinha muitos alunos de todas as idades. Tive grandes alunos! Como disse, aos 16 anos já fazia parte do corpo docente da EMPEM. Paralelamente fui estudar contabilidade e em seguida fui para São Paulo cursar administração de empresas na FGV.”

EB: Como era o sistema educacional da EMPEM?

RG: “Na escola as aulas de instrumentos eram individuais e seguiam um programa definido com relatório das aulas dadas. As aulas teóricas eram em grupo e, os alunos aptos, frequentavam na sequência a orquestra infantil, infantil juvenil e sinfônica da escola de música, além de poderem participar dos corais infantil e adulto.”

EB: Conte-nos como era trabalhar com Ernst Mahle.

RG: “Estudar e trabalhar com Ernst Mahle sempre foi gratificante e enriquecedor, pois era excelente didático e profundo conhecedor da música erudita mundial; aliás, reputo Mahle como um dos maiores conhecedores da música erudita no Brasil nos dias de hoje. A importância das obras de Mahle está relacionada ao ensino em sua forma didática, tanto para iniciantes, medianos e adiantados. Grande parte de suas obras são direcionadas para instrumentos solo acompanhados de orquestras (os concertos), piano ou outros instrumentos, sonatas e sonatinas. Muitas vezes tinham dedicatória a alguém, em geral bons ou ótimos instrumentistas. As obras eram divididas em três categorias: A, obras mais elaboradas e difíceis; B, obras de dificuldade mediana, C, obras mais fáceis e didáticas para alunos principiantes, inserindo aqui as músicas da Cecília, sua filha, que ela cantarolava e ele anotava e harmonizava para todos os instrumentos; incluo aqui as obras do folclore brasileiro e mundial. Sobre sua filha, veio a falecer aos 15 anos de idade por um sério problema de saúde.”

EB: Sobre as obras do Maestro Ernst Mahle, de que forma o senhor as insere no seu método de ensino e quais considera necessário os alunos aprenderem?

RG: “A respeito dos alunos aprenderem, fica a critério do professor.”

EB: Quanto a sua preferência pessoal, quais são as composições de Ernst Mahle que o senhor mais gosta? Há alguma memória em especial envolvendo as obras?

RG: “Em relação as obras “flautísticas” gosto muito dos Duetos Modais - muito didáticos -; de um trio para flauta, violoncelo e piano... e muitas outras mais. Sobre as obras em geral, gosto muito da *Sinfonieta* 1957; da sua segunda ópera *A Moreninha* e outras mais. Lembrando que ele compôs três operas: a primeira *Maroquinhas Fru Fru* (meio cômica), e a terceira *A Garatuja*.”

EB: Havia participação do senhor no processo de criação? O senhor era consultado para sugestões e dúvidas?

RG: “Mahle compunha a seu bel prazer.”

EB: Quais eram as reações de Ernst Mahle quando ouvia os alunos tocando suas composições?

RG: “Ele gostava muito de ouvir os alunos, professores e outros artistas tocando suas obras, pois eram o laboratório de suas criações. Muitas de suas composições demoravam a ser tocadas.”

EB: Sobre os Concursos Jovens Instrumentistas Piracicaba-Brasil, como eram as escolhas dos alunos que participariam e as orientações para os mesmos. Por que esses concursos foram tão importantes para a EMPEM?

RG: “Participavam dos Concursos Jovens Instrumentistas Piracicaba-Brasil alunos que quisessem, respeitando seus devidos ciclos. Alguns instrumentos tinham dois ciclos e outros três, separados por idade. Existia um programa pré-elaborado que deveria ser seguido e executado. Quem decidia a participação eram os devidos professores. Esse concurso foi por muitos anos um dos mais importantes para música brasileira, revelando muitos artistas para o mercado musical, grandes talentos apareceram nesse concurso.”

EB: Os alunos e ex-alunos de flauta da EMPEM, como estão hoje?

RG: “Os alunos de flauta atuais são poucos e idosos. A escola enfrenta uma grande crise devido ao valor do estudo ser alto e falta de contribuição de instituição público e privada, que atinge de forma geral todas as escolas de curso normal, curso de línguas, curso de música, etc. Eu tive muitos ex-alunos talentosos que seguiram outras carreiras e alguns se tornaram profissionais.”

EB: Pode compartilhar conosco alguma lembrança que seja marcante para o senhor envolvendo a EMPEM?

RG: “Tenho muitas lembranças, mas a inauguração da sala de concertos Doutor Ernst Mahle, pai do maestro Ernst Mahle, e da Sala Cecília Mahle foram as mais marcantes. Tive o privilégio de acompanhar praticamente toda a carreira de Ernst Mahle.”

EB: Para o senhor, qual a importância da EMPEM no desenvolvimento da música no Brasil?

RG: “A escola representou muito para formação de músicos para o Brasil e até para o exterior, devido ao grande idealismo do maestro. O Brasil deve muito a ele.”

EB: Qual o rumo que a escola deve tomar para continuar o trabalho realizado por Ernest Mahle?

RG: “Quanto a escola não posso prever nada, devido à instabilidade dos seus proprietários. Ela vem funcionando com muita dificuldade.”

APÊNDICE 3:
OBRAS PARA FLAUTA TRANSVERSAL DE ERNST MAHLE

TÍTULO e FORMAÇÃO	ANO
<i>Suíte</i> para flauta solo	1952
<i>Trio</i> para flauta, violino e piano	1952
<i>Estudos</i> para flauta solo	1953-1955
<i>Variações sobre Melodia Grega</i> para flauta e piano	1956
<i>Prelúdio e Fuga</i> para flauta (ou clarinete), violino (ou oboé) e piano	1956
<i>Quarteto</i> para flauta, violino, viola e piano	1957
<i>Septeto</i> para flauta, clarinete, fagote, trompete, trompa, trombone e piano	1957
<i>Concertino</i> para flauta e orquestra de cordas	1957
<i>Sonata</i> para flauta e piano	1958
<i>Música Concertante para Tímpanos e Sopros</i> (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompete, trompa, trombone, tuba e tímpano)	1958
<i>12 Duetos</i> para duas flautas	1964
<i>Miniaturas</i> para flauta e piano	1967
<i>Quarteto</i> para flauta, oboé, clarinete e fagote	1968
<i>Trio</i> para flauta, oboé e clarinete	1969
<i>Três Peças</i> para soprano, flauta, oboé e piano (texto de C. Meirelles)	1970
<i>Sonata</i> para flauta e piano	1971
<i>Trio</i> para flauta, clarinete (ou violoncelo) e piano	1971
<i>As Melodias da Cecília</i> para flauta e piano	1972
<i>Sonatina</i> para flauta (doce ou transversal) e piano	1973
<i>Duas Peças</i> para flauta, soprano e violão	1974
<i>Quinteto</i> para flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa	1974
<i>Sonatina</i> para flauta e piano	1976
<i>O amor é um som</i> para flauta, soprano, clarinete, percussão, piano (ou vibrafone), violino, viola, violoncelo e contrabaixo	1976
<i>Concertino</i> para flauta e orquestra de cordas	1976
<i>Pequena Suíte</i> para flauta, oboé e fagote	1977

<i>Duetos modais</i> para duas flautas	1984
<i>7 Trios</i> para três flautas	1985
<i>2 Quartetos</i> para quatro flautas	1985
<i>Quinteto</i> para cinco flautas	1985
<i>Miniatura</i> para flauta solo	1986
<i>Sonatina Nordestina</i> para flauta e piano	1987
<i>Quarteto</i> para flauta, oboé, clarinete e fagote	1988
<i>Concertino</i> para flauta e orquestra de cordas	1993
<i>Trio</i> para flauta, violino e violão	1995
<i>Concerto</i> para flauta, oboé, clarinete, fagote e cordas	1995
<i>Quinteto</i> para flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa	2004
<i>Concerto</i> para flauta e orquestra sinfônica	2017
<i>Duo</i> para flauta e viola	Sem data
<i>Canções do Barroco Inglês</i> para flauta e piano	Sem data
<i>Canção da Montanha com Variações</i> para flauta e piano	Sem data
<i>Cambinda Elefante</i> para flauta (...)	Sem data
<i>Ou isto ou aquilo</i> para flauta, soprano, oboé, violão e violoncelo	Sem data

APÊNDICE 4:

OBRAS PARA FLAUTA – SUGESTÃO DE MATERIAIS AUDITIVOS

MÚSICA brasileira para sopros e piano. Ernst Mahle, Esther Scliar, Francisco Mignone, Harry Crawl, Maria Helena Rosas Fernandes, Osvaldo Lacerda, Radamés Gnattali (compositores); Ensemble Rio: Eduardo Monteiro (intérprete, flauta), José Botelho (intérprete, clarineta), Luis Carlos Justi (intérprete, oboé), Noël Devos (intérprete, fagote), Maria Teresa Madeira (intérprete, piano), Zdenek Svab (intérprete, trompa). Rio de Janeiro: Rio Arte Digital, 1996. 1 CD, faixas 2, 3 e 4.

SONATINA Nordestina. Ernst Mahle (compositor); Duo Barrenechea: Lúcia Barrenechea (intérprete, piano), Sérgio Barrenechea (intérprete, flauta).

<<http://www.duobarrenechea.mus.br/repertorio.html>>. Acesso: ago/2020.

ANEXO 1:

FOTOS – CONCURSO, 1ª e 2ª EDIÇÃO

O material apresentado pertence ao acervo pessoal de Maria José Dias Carrasqueira de Moraes, que também ofereceu informações preciosas sobre os concursos, pois participou ativamente como pianista em muitas edições.

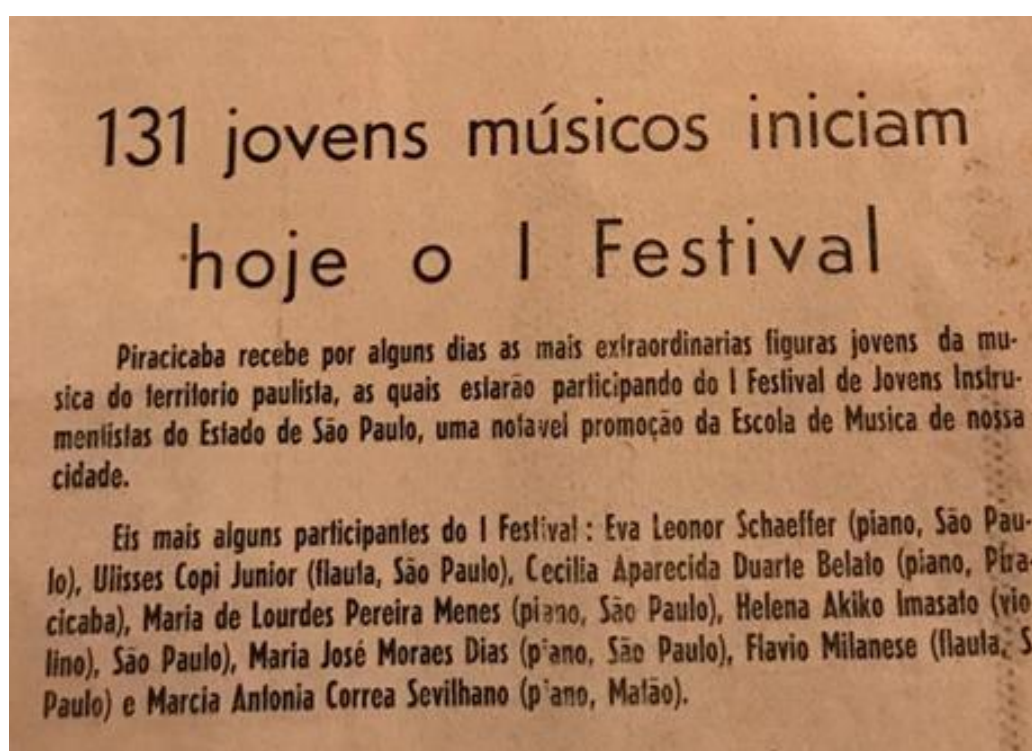


Fig. 26 – 1ª edição do concurso, *Jornal de Piracicaba*.



Fig. 27 – 2ª edição do concurso, Jornal de Piracicaba, 15/07/1973.



Fig. 28 – Ganhadores da 2ª edição do concurso, Jornal de Piracicaba, 15/07/1973.

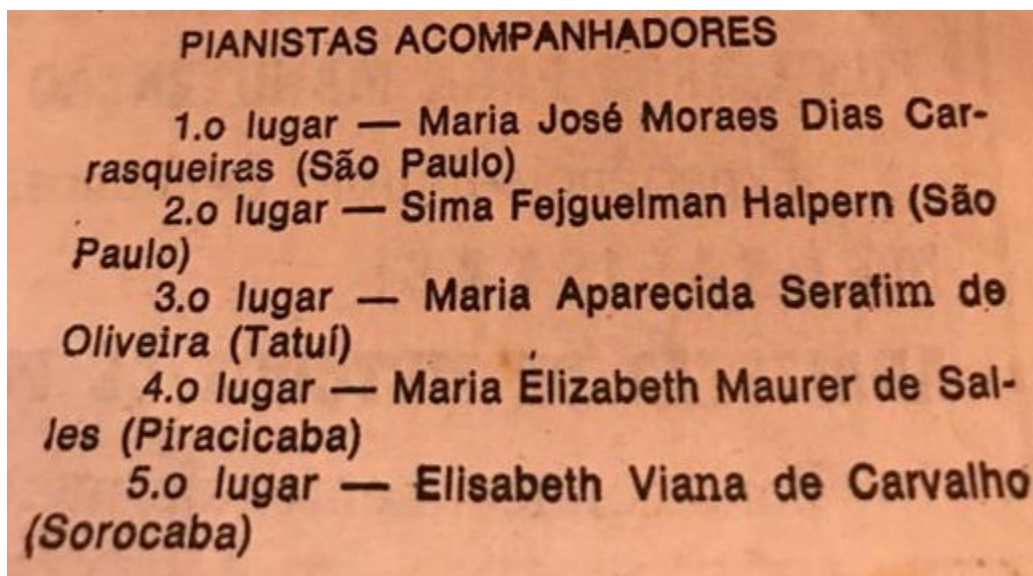


Fig. 30 – Ganhadores da categoria pianistas acompanhadores, 2ª edição do concurso, *O Diário*, 15/07/1973.

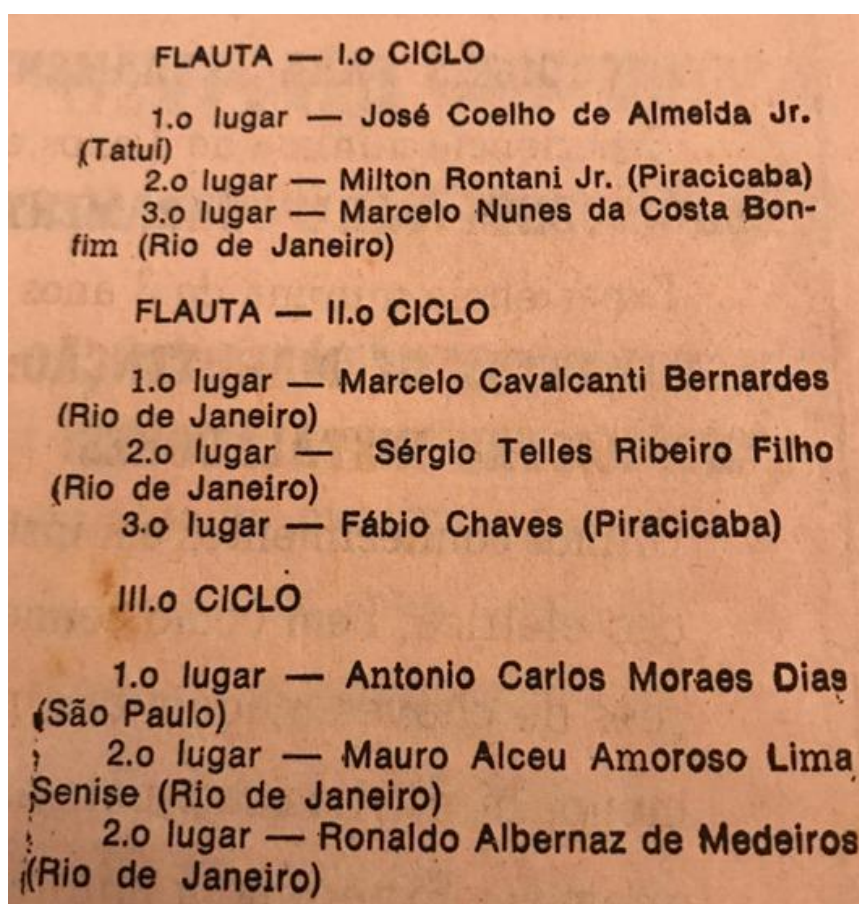


Fig. 31 – Ganhadores da categoria flauta transversal, 2ª edição do concurso, *O Diário*, 15/ 07/1973.

ANEXO 2:
SONATINA NORDESTINA PARA FLAUTA E PIANO

Flauta

E. Mahle

Sonatina Nordestina

para Flauta e Piano

C 162

Flauta

Sonatina Nordestina

para Flauta e Piano

E. Mahle (1987)

Moderato

5

10

15

20

25

30

35

40

45

Pn°

f

p

dim.

mf

50

poco rit. a tempo

55

poco rit. a tempo

Pn°

60

fz *f*

65

70

Pn°

p *cresc*

75

f *tr*

80

cresc *ff*

85

poco rit.

90

Pn^o *mf*

95

100

105

poco rit. a tempo

110

rit.

precipitado

115

rit.

7/16 *ff*

a tempo

Pn^o

120

125

130

135

rit. a tempo

p *f*

Flauta

4

140

Pn°

p

145

150

f

155

p

160

Pn°

mf

165

170

175

180

poco rit.

p

185

a tempo

poco rit.

1

a tempo

fz

f

Pn°

C 162

190

p

195

mf

Pn°

200

p

cresc

205

f

tr

mf

cresc

210

ff

f

215

tr

rit.

p

220

a tempo

225

rit.

Sonatina Nordestina
para Flauta e Piano

E. Mahle (1987)

Moderato

5

10

15

C 162

20

dim. *p* *f*

25

mf

30

p *pp*

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 20 to 34. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 20 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *f* (forte). A wavy line above the treble staff indicates a tremolo. Measure 25 shows a continuation of the melodic and rhythmic patterns, with a *mf* (mezzo-forte) marking. Measure 30 introduces a new melodic phrase in the treble staff, marked *p* (piano), while the bass staff continues with a *pp* (pianissimo) accompaniment. The score concludes with measure 34, featuring a final melodic flourish in the treble staff.

35

mf

fp

40

f

ff

p

pp

45

f

mf

f

C 162

50 *poco rit.*
p

a tempo 55 *poco rit.*
pp *f* *p*

a tempo 60
fz *f* *p*
fz *ff* *f* *dim.* *pp*

p *mf* *pp*

65

pp

70

p

pp

75

f

m.d.

m.s.

p

C 162

80

85

ff *ff* *m.d.* *m.d.* *m.s.*

poco rit.

mf *dim.*

90

mf *f* *p* *fp* *f*

C 162

95

mf *f* *f₃*

100

dim *p*

poco rit. *a tempo*

p

105

pp

110 rit. precipitado

115 rit. a tempo

120

gliss.

125 rit. a tempo

130 135 140

C 162



First system of musical notation, measures 141-144. The system includes a treble staff with a melodic line featuring trills and slurs, a middle staff with a complex harmonic accompaniment, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).



Second system of musical notation, measures 145-148. Measure 145 is marked with a box containing the number 145 and a trill symbol. The system includes a treble staff with a melodic line, a middle staff with a complex harmonic accompaniment, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *dim.*, *p*, *f*, and *mf*.



Third system of musical notation, measures 149-154. Measure 150 is marked with a box containing the number 150. The system includes a treble staff with a melodic line, a middle staff with a complex harmonic accompaniment, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The key signature changes to two flats (Bb, Eb).



Fourth system of musical notation, measures 155-158. Measure 155 is marked with a box containing the number 155. The system includes a treble staff with a melodic line, a middle staff with a complex harmonic accompaniment, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*.

Measures 155-160. The system features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and ties, ending with a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A box labeled '160' is above the treble staff at the end of the system.

Measures 161-165. The system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with slurs and ties. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *fp* (forzando).

Measures 166-170. The system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with slurs and ties. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo).

Measures 171-175. The system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with slurs and ties. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *pp* (pianissimo).

175

mf

dim.

poco rit.

180

p

pp

a tempo

poco rit.

ff

f

p

fz

f

185

dim.

pp

190

mf p pp

195

mf p pp

200

cresc cresc f

f m.d.

C 162

205

mf

cresc.

ff

cresc.

210

ff

m.d.

215

f

tr

mf

mf

fz

C 162

rit. a tempo

p

pp

220

225

rit.

pp

15-3-87