UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE ARTES
Campus de São Paulo

GUILHERME DANIEL BRETERNITZ MANNIS

ABORDAGENS DE ANÁLISE APLICADAS AO 1º MOVIMENTO DA SINFONIA Nº 3, DE GUSTAV MAHLER

SÃO PAULO
2006

GUILHERME DANIEL BRETERNITZ MANNIS

ABORDAGENS DE ANÁLISE APLICADAS AO 1º MOVIMENTO DA SINFONIA Nº 3, DE GUSTAV MAHLER

Dissertação apresentada como cumprimento
parcial das exigências para obtenção de título
de Mestre em Música pelo Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista

Orientador:
Prof. Dr. Edson Sekeff Zampronha

São Paulo
2006

Fenômenos musicais surgem na constante fluência e movimento da criação composicional. Portanto, quaisquer descrições suas provam nada mais do que aproximações.

Rudolph Réti (1978:13)

Área de conhecimento: música
Código CAPES: 8030300-5

Palavras-chave: 1. Análise Musical. 2. Comparação entre métodos de análise. 3. Análise formal. 4. Análise motívica. 5. Análise schenkeriana

RESUMO

Título: Abordagens de Análise Aplicadas ao 1º Movimento da Sinfonia nº 3, de Gustav Mahler.

Autor: Guilherme Daniel Breternitz Mannis

O presente trabalho de mestrado tem como seu principal objetivo demonstrar que a aplicação de diferentes métodos analíticos a uma mesma obra e sua posterior comparação é uma metodologia eficaz para o estudo da linguagem musical, em particular de uma obra específica, e que, através deste procedimento, informações de interesse teórico e interpretativo, que vão além da aplicação isolada de cada método, podem ser alcançadas. Para tanto, foi feita a análise de um movimento de grande duração inserido em uma obra extensa composta pelo austríaco Gustav Mahler (1860-1911): a Sinfonia nº 3. Sobre esta obra foram realizadas três análises: formal, segundo Schönberg e Rosen; motívica segundo Réti; e schenkeriana, segundo Salzer. Os métodos foram comparados entre si de modo a identificarem-se as convergências e divergências entre eles; com base nas divergências e convergências encontradas, foram indicadas possibilidades de leitura da obra. Ao final, estes resultados foram confrontados com gravações realizadas por grandes orquestras, tendo à frente regentes reconhecidos como grandes intérpretes da obra de Mahler, verificando como foram solucionados os problemas de divergência analítica e observando, ainda, se as convergências encontradas podem ser confirmadas em suas interpretações.

Keywords: 1. Musical Analysis. 2. Comparison between methods of analysis. 3. Formal Analysis. 4. Motivic analysis 5. Schenkerian Analysis

ABSTRACT

Title: Three Analytical Methods Applied to the 1st Movement of Symphony No.3 by Gustav Mahler.

The present Master´s Degree dissertation seeks to demonstrate that the utilization of different analytical methods to a single opus, and their posterior comparison, is an efficient method for the study of musical language, particularly of an specific opus, and that, through this procedure, information of theoretical and interpretative interest that go beyond the isolated utilization of each method can be reached. Therefore, three analysis of the first movement of Gustav Mahler´s 3rd Symphony were made. The three analyses were: formal, according to Schönberg and Rosen; motivic according to Réti; and schenkerian, according to Salzer. The methods were compared to each other so it would be possible to identify similarities and differences among them. Then, based on these similarities and differences, possibilities of reading of the work were indicated. In the end, these results were confronted with recordings made by great orchestras, conducted by great maestros well-known as great interpreters of Mahler´s opus, verifying how the problems of analytical differences were resolved and observing as well if the similarities could be confirmed in their interpretations.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Edson Sekeff Zampronha (Orientador)

_____

_____

AGRADECIMENTOS

Ao Governo do Estado de São Paulo, pelo suporte em minha formação através do Instituto de Artes da Unesp, Fapesp, e Universidade Livre de Música.

À Capes, pelo suporte financeiro.

Ao Prof. Dr. Edson Zampronha, orientador, parceiro e amigo, incentivador de minha carreira musical e acadêmica.

Aos membros da banca de qualificação Profª Drª Martha Herr e Prof. Dr. John Boudler, cujas análises detalhadas de meu trabalho forneceram importantes subsídios na elaboração deste exemplar.

Aos meus pais, por sua dedicação, companheirismo e amizade.

SUMÁRIO

Introdução.....11

1. Contextualização da obra.....16

1.1. Mahler: influências primárias e correspondências entre canções e obras sinfônicas.....19

1.2. Canções *Wunderhorn*.....32

1.3. Semelhanças musicais entre as canções *Wunderhorn* e o 1º movimento da Sinfonia nº 3.....34

1.3.1. Semelhanças nos materiais utilizados.....35

1.3.2. Semelhanças na sucessão de eventos.....38

1.3.3. Considerações finais.....40

2. Aplicação das análises.....42

2.1. Aplicação da análise formal.....43

2.1.1. Breve contextualização do método.....43

2.1.2. Análise formal do 1º movimento da Sinfonia nº 3 de Gustav Mahler.....44
2.1.2.1. Exposição.....45
2.1.2.2. Desenvolvimento.....55
2.1.2.3. Reexposição.....74

2.1.3. Conclusões parciais.....79

2.2. Aplicação da análise motívica.....83

2.2.1. Breve contextualização do método.....83

2.2.2. Análise motívica do 1º movimento da Sinfonia nº 3 de Gustav Mahler.....85

2.2.3. Conclusões parciais.....96

2.3. Aplicação da análise schenkeriana.....98

2.3.1. Breve contextualização do método.....98

2.3.2. Análise schenkeriana do 1º movimento da Sinfonia nº 3 de Gustav Mahler.....102

2.3.2.1. Gráfico nº 1: *Foreground*.....104
2.3.2.2. Gráfico nº 2: *Middlegroud*.....112

2.3.2.3. Gráfico nº 3: *Ursatz*.....114
2.3.2.4. Demonstração textual dos gráficos.....115

2.3.3. Conclusões parciais.....120

3. Análise das convergências e divergências e comparação com gravações 122

3.1. Análise das convergências e divergências entre os diferentes métodos de análise.....124

3.1.1. Início: trata-se de uma introdução?.....124

3.1.2. *Intermezzo* de percussão.....125

3.1.3. Desenvolvimento do primeiro tema.....125

3.1.4. Seção "Pã dorme" 125

3.1.5. Segundo tema.....126

3.1.6. Término da exposição e início do desenvolvimento.....126

3.1.7. Desenvolvimento.....127

3.1.8. Reexposição.....128

3.1.9. Resumo: tabela comparativa.....129

3.2. Comparação com gravações.....131

3.2.1. Gravação nº 1: Filarmônica de Viena, Claudio Abbado.....133

3.2.2. Gravação nº 2: Filarmônica de Londres, Klaus Tennstedt.....135

3.2.3. Gravação nº 3: Orquestra Sinfônica Alemã de Berlim, Kent Nagano.....136

4. Conclusões.....140

Bibliografia.....146

1. Geral.....147

1.1. Livros e periódicos.....147

1.2. Partituras.....148

1.3. Discos......149

2. Específica.....149

2.1. Livros e periódicos.....149

2.2. Partituras.....150

2.3. Discos.....151

Anexo I: Análise das canções *Wunderhorn*.....153

Anexo II: Partitura do 1º movimento da Sinfonia nº 3, de Gustav Mahler.....176

Anexo III: Gravações.....177

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

> *O fortalecimento da independência de juízo ante a obra, o descobrimento de todas as fontes de seu conhecimento é uma missão importante da educação musical* (Swarowsky, 1989:10-11).
>
> *Nenhum método sozinho revela a verdade sobre música melhor do que os outros* (Bent, 1987:343).

A análise musical é, por excelência, uma ciência que lida com dados não mensuráveis (Bent, 1987[1]). Consiste numa maneira de se entender algo subjetivo e que, necessariamente, depende da experiência prévia e da capacidade intelectual musical de seu interlocutor. Conhecer profundamente uma peça, compreendê-la, decodificá-la através de conceitos previamente estabelecidos e transmitir estes conceitos adaptando-se sempre ao tipo de público-alvo (intérprete, compositor, público leigo) é a tarefa do analista musical. Para tanto, tal estudioso deve possuir suficiente capacidade de argumentação musical frente a uma obra e seus desafios, uma vez que as ambigüidades de determinadas peças musicais em relação a aspectos formais, melódicos, rítmicos e harmônicos, sobretudo aquelas apresentadas pelas obras primas do repertório, são significativas. Pode ser vantajoso para a melhor compreensão do texto musical que o analista vire o foco de sua abordagem não apenas para a aplicação de um método *x* ou *y*, mas que tenha como ponto de partida a *obra musical*, e que utilize o método que melhor lhe convir para uma compreensão melhor fundamentada de uma partitura.

Desta forma, o presente trabalho de mestrado tem, como seu principal objetivo, demonstrar que a comparação entre diferentes métodos analíticos aplicados a uma mesma obra é uma metodologia eficaz para o estudo da linguagem musical, em particular de uma obra específica. Para tanto, será feita a análise de um movimento de grande duração inserido em uma obra extensa composta pelo austríaco Gustav Mahler (1860-1911): a

[1] *A música não é tangível e mensurável como um líquido ou um sólido o é para a análise química* (Bent, 1987:342), trad. nossa.

Sinfonia nº 3. Sobre esta obra, serão realizadas três análises: formal, motívica e schenkeriana, sendo que os métodos serão comparados entre si de modo a identificar-se as convergências e divergências entre eles e, com base nas divergências e convergências encontradas, indicar possibilidades de leitura da obra.

A Sinfonia nº 3 é indubitavelmente uma das mais importantes sinfonias de Mahler, consistindo na peça central da trilogia das Sinfonias *Wunderhorn*, que possui, além desta obra, a Segunda (Ressureição) e Quarta Sinfonias. Tais obras possuem estreita ligação com o Ciclo de Canções *Des Knaben Wunderhorn* (A trompa mágica do menino), concebido, se não simultaneamente, alguns anos antes da obra puramente sinfônica. Esta influência consiste tanto na utilização de determinadas canções como movimentos completos de suas sinfonias, quanto no uso, principalmente nos movimentos de longa duração, de determinadas características composicionais utilizadas para musicar certos encadeamentos de eventos dramáticos presentes em algumas de suas canções. Há significativas semelhanças também entre o material musical nas canções e nas sinfonias: motivos, harmonias, figurações de acompanhamento e caráter camerístico-orquestral. O primeiro movimento da Sinfonia nº 3 é um dos mais complexos escritos por Mahler: além de sua extensa duração (cerca de 35 minutos) para os padrões sinfônicos até então apresentados pelos compositores anteriores e contemporâneos, possui ambigüidades musicais provocadas por inserções freqüentes de materiais musicais até então inéditos na obra, reaparições recorrentes de determinadas figurações ocorrendo de maneira aparentemente não-linear, variação rápida de caráter e encadeamentos harmônicos de complexidade significativa para o contexto musical da época. Pode-se dizer que há também nesta obra consistente ligação com o ideal de música programática romântica, na medida em que Mahler utiliza textos como inspiração na sucessão dos eventos de sua complexa e estendida forma Sonata. Pelas complexidades aqui descritas, por sua importância dentro do universo composicional mahleriano e, ainda, por uma

diversidade muito grande de interpretações, isto é, as leituras variam muito de acordo com o pensamento de cada regente e grupo orquestral, esta obra se mostra adequada à presente abordagem analítica.

Este trabalho é uma ampliação e, ao mesmo tempo, um grande aperfeiçoamento de dois bem-sucedidos projetos de iniciação científica. O primeiro, *Abordagens de Análise Aplicadas à Sonata op. 53 (Waldstein) de Beethoven*, teve como objetivo a realização de diferentes análises de uma mesma obra que foram comparadas entre si de modo a detectar momentos de convergência e divergência entre as mesmas. Foram utilizados quatro métodos distintos de análise: formal, segundo Schönberg, motívica, segundo Rudolph Reti, schenkeriana segundo Salzer[2] e performática, procurando-se fazer um estudo da obra a partir de características de performance (tessitura, dedilhado) e a partir da experiência interpretativa da obra. O resultado foi bastante animador, demonstrando que cada método de análise possuía seu ponto de vista, e poderia explicar a obra de sua maneira. Houve vários pontos convergentes, e as divergências encontradas entre os métodos acabaram proporcionando um melhor entendimento da obra. Pôde-se constatar que a análise motívica foi a que melhor compreendeu o nível superficial da peça (*Vordergrund* ou *Foreground*, na terminologia schenkeriana), a análise formal foi a que melhor entendeu o nível intermediário (*Mittelgrund* ou *Middleground*), e a análise schenkeriana foi perfeita para analisar e compreender a unidade da obra em seu nível mais intrínseco - o que Schenker nomeava como *Ursatz* (ou *Background*, em inglês).

No projeto seguinte, uma continuação do anterior, abordou-se uma peça do século XX, a obra *Intègrales* do compositor franco-americano Edgard Varèse, com o intuito de testar se as descobertas advindas do primeiro projeto poderiam se encaixar em uma peça contemporânea. Novamente obteve-se êxito, uma vez que, como em Beethoven, conseguiu-se,

[2] Salzer é considerado um pós-schenkeriano, desta forma pode-se argumentar que sua análise não é mais estritamente schenkeriana, mas sim uma leitura de Schenker.

com os diferentes métodos, analisar diferentes camadas da obra, proporcionando à peça uma análise complexa, mas com ampla propriedade. Os métodos de análise schenkeriana e performática foram excluídos, uma vez que não eram adequados à obra; em substituição inserimos a análise semiológica, método proposto em Dunsby e Whittall, 1988, e em Nattiez, 1975.

Em relação a este projeto, o primeiro movimento da Sinfonia nº 3 de Mahler seguirá uma abordagem semelhante à da Sonata op.53 de Beethoven. A análise do movimento será realizada segundo três métodos distintos: *Análise formal*, segundo Schönberg (1996) e Rosen (1988), *Análise motívica*, segundo Rudolph Reti (1978) e *Análise Schenkeriana*, segundo o esquema de análise proposto por Heinrich Schenker, mas sob o viés de Felix Salzer (1962) em seu livro *Structural Hearing*.

Posteriormente, os resultados serão comparados buscando a identificação das convergências e divergências entre eles e procurando indicar algumas possibilidades de leitura da obra. Ao final, estes resultados serão confrontados com gravações realizadas por grandes orquestras, tendo à frente regentes reconhecidos como grandes intérpretes da obra de Mahler, verificando como foram solucionados os problemas de divergência encontrados e verificando se de fato as convergências encontradas podem ser demonstradas em suas interpretações.

CAPÍTULO 1

Contextualização da obra

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA

Hans Swarowsky, em seu livro *Regência de Orquestra* (1989), sustenta a tese de que toda obra musical possui um conteúdo intelectual, isto é, uma série de características peculiares que, ao serem coletadas e confrontadas, propiciam ao intérprete uma gama suficiente de subsídios artísticos através dos quais será possível a edificação de uma interpretação. Só através do conhecimento profundo da obra e também de suas características adjacentes, isto é, de sua história intelectual – características estilísticas que levaram à sua composição –, o intérprete estará livre de maneirismos produzidos pela interpretação corrente.

> *O fortalecimento da independência de juízo ante a obra, o descobrimento de todas as fontes de seu conhecimento é uma missão importante da educação musical. É necessário aprender das mais variadas fontes de conhecimento, tanto quanto seja possível. Intelectualmente, cada obra deve manifestar-se somente e a partir de si mesma. Como uma contínua volta à Natureza, esta perpétua volta ao material escrito e à natureza da obra afasta todo e qualquer maneirismo produzido pela interpretação* (Swarowsky, 1989:10-11).

Para a execução das análises, portanto, procura-se aqui não abordar somente as características puramente musicais da obra, mas, contudo, entender o contexto em que a obra foi realizada, isto é, ligar a peça com outras composições com as quais o compositor vinha se ocupando no período e tomar conhecimento dos principais afazeres musicais de Mahler na época de composição da obra. Segundo Swarowsky, deve-se, para a interpretação, *esboçar uma imagem clara das características de estilo* (1989:11), ou seja, há de se observar as principais características peculiares da obra e suas referências a materiais previamente apresentados.

Para tanto, este capítulo apresentará, em forma de resumo, um pequeno histórico biográfico e composicional de Gustav Mahler até a época da composição de sua

terceira sinfonia, explicitando suas principais influências musicais e intelectuais. Além disso, realizar-se-á uma contextualização da obra em relação à produção contemporânea de Mahler, particularmente às suas *Canções Wunderhorn.*

Segundo Gartenberg (1978:263) e Kennedy (1988:100) a Terceira Sinfonia (1895-6) pertence a uma trilogia denominada Sinfonias *Wunderhorn* (1988:100), composta ainda pela Segunda (1888-1894), também conhecida pelo nome de Ressurreição, e Quarta (1899-1901) Sinfonias. Tais obras evidenciam uma grande influência musical advinda da composição de um ciclo de canções sobre textos folclóricos provenientes de uma coletânea de lendas e histórias alemãs denominada *Des Knaben Wunderhorn* (A trompa mágica do menino). Tais influências da canção proporcionam ao Mahler sinfonista um tratamento inovador do material musical, tanto na adoção de canções como movimentos completos de suas sinfonias (*Urlicht* na Sinfonia n°2 e *Es sungen drei Engel* na Sinfonia n° 3, entre outros) como no uso, principalmente em movimentos de longa duração, de determinadas características composicionais utilizadas para musicar certos encadeamentos de eventos dramáticos presentes em algumas canções.

Para uma melhor contextualização, serão destinados dois tópicos a esta questão: o primeiro explicará as canções *Wunderhorn*, explicitando-se suas principais características poéticas e musicais, e o segundo traçará possíveis paralelos entre algumas canções *Wunderhorn* e a Terceira Sinfonia. Anexo a este trabalho encontram-se comentários de todas as canções *Wunderhorn*, com exemplos e alguns paralelos mais evidentes em relação às sinfonias (Anexo I).

1.1. Mahler: influências primárias e correspondências iniciais entre canções e obras sinfônicas[3]

Gustav Mahler nasce em 7 de julho de 1860, no pequeno vilarejo de Kalischt, uma instável colônia judaica da Boêmia. As terras, por sua vez, pertencem ao império austríaco governado por Francisco José I. Gustav é o segundo entre quatorze filhos, dos quais sete morrem sem completar um ano e mais três têm morte prematura – uma delas, a do músico Otto – provocada por suicídio. A localidade da Boêmia, constituída atualmente pela República Tcheca, abrangia, no século XIX, populações cujas línguas eram tanto o tcheco quanto o alemão.

Logo em sua infância pode-se perceber a influência de determinados acontecimentos em sua futura produção musical: em seus primeiros meses de vida, sua família muda-se para Jihlava, cidade possuidora de um importante batalhão do império austríaco. Por todo o dia ocorrem na cidade as mais variadas manifestações militares, principalmente com a execução ininterrupta de toques por instrumentos de metal e de marchas destinadas a guiar os soldados. Tais marchas e toques militares vem a ser, por sua vez, características presentes em várias de suas obras.

Outro fator que possivelmente influencia o jovem Mahler é a doença de sua mãe, coxa desde tenra idade:

> *Talvez em virtude de uma imitação solidária da claudicação de sua mãe, ele manifestou desde criança uma peculiar forma de andar – uma mudança de ritmo a cada três ou quatro passos – que era, com freqüência, a primeira coisa que as pessoas notavam nele, mesmo em Nova York em seus últimos anos de vida.* (Kennedy, 1988:17)

[3] Dados biográficos compilados de Kennedy, 1988:15-42;160-165, Vignal, 1994:5-42 e Gartenberg, 1978:3-46.

Em relação à vida familiar, parecia ser muito tumultuada, em virtude principalmente da diferença de caráter entre pai e mãe do compositor. A lembrança juvenil dos traumas familiares infantis atormentam-no por toda a vida, como pôde descrever o psicanalista Sigmund Freud, com quem Mahler consultou-se ao final de sua vida. Em carta a Marie Bonaparte, 1925, Freud descreve o trauma de Mahler:

> *O pai dele, ao que parece uma pessoa brutal, maltratava muito a esposa e, quando Mahler ainda era um garotinho, houve uma cena especialmente penosa entre eles. Isso se tornou insuportável para o rapaz, que correu para fora de casa. Nesse momento, porém, um realejo na rua estava cantando a popular canção vienense "O du lieber Augustin". Na opinião de Mahler, a conjunção de intensa tragédia e simples diversão ficou, daí por diante, inextricavelmente fixada em seu espírito, e um estado de ânimo acarretava inevitavelmente o outro.* (Kennedy, 1988:17)

Fatores de possíveis influências à parte, a maior questão de Mahler, que permeia toda sua atuação profissional e toda sua vida, é a de que o compositor sempre vai considerar-se como apátrida. Entre os alemães é um austríaco; entre os austríacos, é tcheco, pois nascera na Boêmia; entre os cristãos, maioria absoluta na Áustria e Alemanha, é um judeu.

> *Sou três vezes apátrida, como natural da Boêmia na Áustria, como austríaco entre alemães e como judeu no mundo inteiro. Em toda parte sou intruso, nunca bem-vindo.* (Kennedy, 1988:16)

Em relação à prática musical, inicia o piano aos seis anos. Aos quinze, ingressa no Conservatório de Viena, onde estuda piano, composição e harmonia. Destacado aluno, ganha prêmios e tem contato com outros compositores, dentre os quais destacam-se seus colegas Hugo Wolf, Hans Rott e Rudolf Krzyanowski, e compositores com larga experiência como Johannes Brahms e Anton Bruckner. Estabelece amizade com Bruckner, criador capaz de despertar profunda admiração em Mahler. Bruckner vem promover, em suas sinfonias, um alargamento renovado da forma clássica, aliado ao estiramento da duração das

obras e ao resgate da solenidade da composição barroca. Tal ideal fascina Mahler, a quem é atribuída, por Bruckner, a incumbência da realização de um arranjo para piano a quatro mãos de sua Sinfonia n° 3. Rejeitado pelo público em muitas das apresentações de suas obras, Bruckner vê na admiração dos jovens compositores uma possível resposta positiva para suas composições[4].

Formado no conservatório, Mahler sobrevive ministrando aulas de piano. Paralelamente, compõe, nos anos seguintes, a cantata dramática *Das klagende Lied* – ou "A canção do queixume" – e a inscreve para o *Prêmio Beethoven de composição*, destinado a ex-membros do Conservatório de Viena, o qual poderia forneceria a Mahler certa estabilidade financeira e possibilitaria, talvez, um número maior de futuras encomendas composicionais. O júri, além de incluir Johannes Brahms, é composto por Hans Richter e Carl Goldmark, e Mahler perde.

A derrota pode ser provavelmente creditada à aversão de Johannes Brahms por qualquer peça dotada de traços wagnerianos: o jovem Mahler era um profundo admirador das obras de Richard Wagner, e, dotado de forte personalidade, não se esforçou por evitar tais traços em suas partituras[5]. Conseqüentemente, por hora, Mahler procura outra ocupação musical para seu sustento, e através de um agente, entra para o teatro e inicia sua carreira de regente, através da qual se torna famoso em toda a Europa, e posteriormente na América. Inicialmente contratado como regente de uma estação de águas – Hall –, vai, ano a ano, com seriedade profissional e competência artística, conquistando postos importantes. Seu primeiro cargo de relevância é atingido aos 26 anos, em 1886, em que obtêm o cargo de maestro substituto em Leipzig, pronto a substituir o famoso maestro Arthur Nikisch.

Paralelamente, o compositor não abandona a composição de canções, compondo obras que viriam posteriormente a constituir um livro denominado *Lieder aus der*

[4] Gartenberg, 1978:219.
[5] "Mahler afirmou anos depois em relação a Wagner que, se tivesse conquistado o Prêmio Beethoven, poderia ter evitado 'esse ramerrão do teatro'" (Kennedy, 1988:27).

Jugendzeit[6] (1880-1883) e um ciclo denominado *Lieder eines fahrenden Gesellen*[7] (1884), com quatro obras. Com texto do próprio compositor, as canções deste último ciclo possuem, na poesia, a romântica temática do amor não correspondido, com a exceção da canção n° 2, *Gieng heut´ Morgen über´s Feld* [8], na qual a temática é pastoril. Em relação à música, destaca-se a forte influência wagneriana, tanto na utilização de certos cromatismos e de diversos artifícios operísticos de realce sonoro da linha do canto, tais como dobramentos entre voz e clarinetes, voz e violoncelos, quanto na utilização da massa orquestral para a obtenção de determinados efeitos dramáticos. A figura musical exemplifica tais artifícios musicais e de orquestração presentes na canção n° 3 do ciclo, *Ich habe ein glühend Messer in meiner Brust*[9]. No texto da canção, o homem sente enorme dor pelo amor não correspondido de sua loira amada, e tal dor é como uma faca que não sai de seu peito. Após tentar abafar esta dor, o narrador lamenta o fato da "faca" não poder ser retirada nem durante o dia nem à noite, muito menos nos momentos de sono, e pronuncia então, vigorosamente, sua dor (*Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief! O weh, o weh!*). A orquestração acompanha o caráter do texto de maneira semelhante às óperas de Wagner, com a utilização de variados cromatismos aliados a crescendos e decrescendos dinâmicos (figura nº 1).

[6] Canções da época de juventude (trad. nossa).
[7] Canções de um viandante (trad. nossa.).
[8] Hoje andava, pela manhã, no campo (trad. nossa).
[9] Eu tenho uma faca ardente no meu peito (trad. nossa).

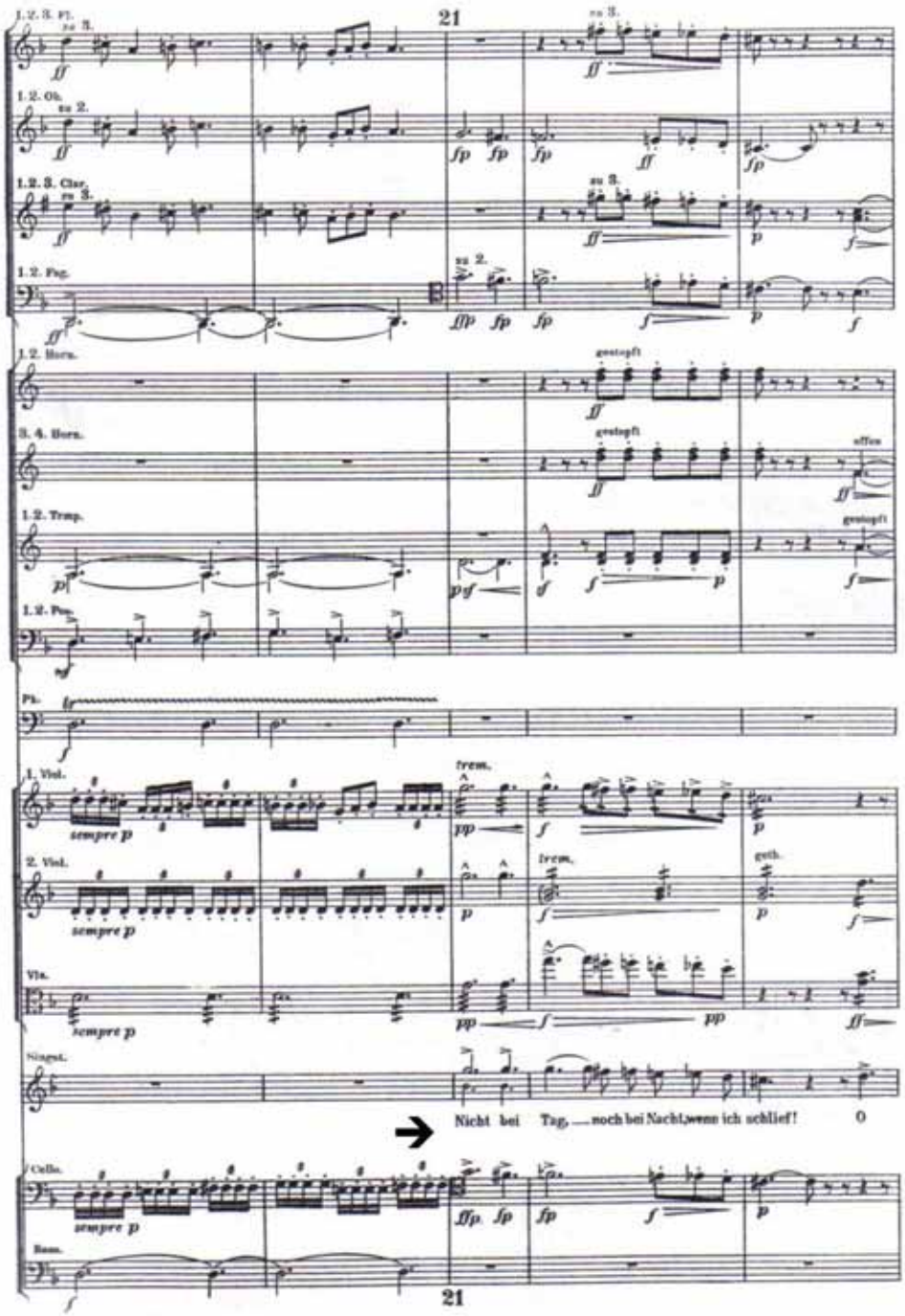



Fig. nº 1[10]. A seta demonstra o início do cromatismo descendente em acompanhamento à frase dolorosa.

[10] Mahler, 1990:35-36.

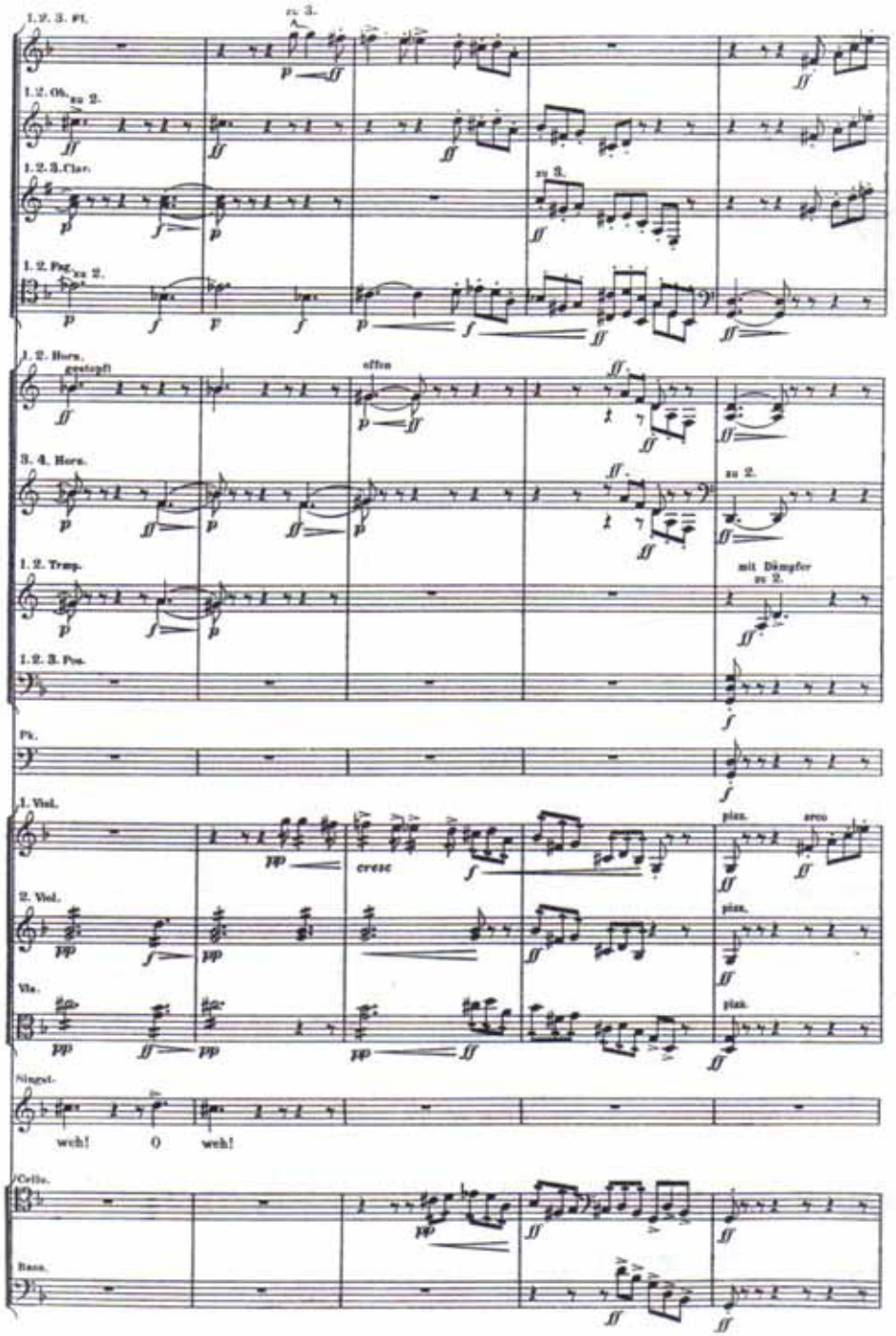



Fig. nº 1, continuação.

Por sua vez, a canção com tema pastoril *Gieng heut´ Morgen über´s Feld*, n° 2, foi utilizada como o primeiro tema de sua Primeira Sinfonia (1884-1888), com a orquestração um tanto diferente (fig. 2 e 3). Vale ressaltar que o pensamento composicional de Mahler, de acordo com seus manuscritos e com a comparação das datas das edições para piano e edições orquestradas, é baseado no instrumento piano[11]. Os timbres, portanto, tornam-se presentes apenas depois da fixação das alturas em rascunhos elaborados para a execução ao piano.

As figuras 2 e 3 representam, respectivamente, o início da orquestração da canção e o início da orquestração do primeiro tema da Sinfonia n° 1.

[11] Gartenberg: 1978: 300.

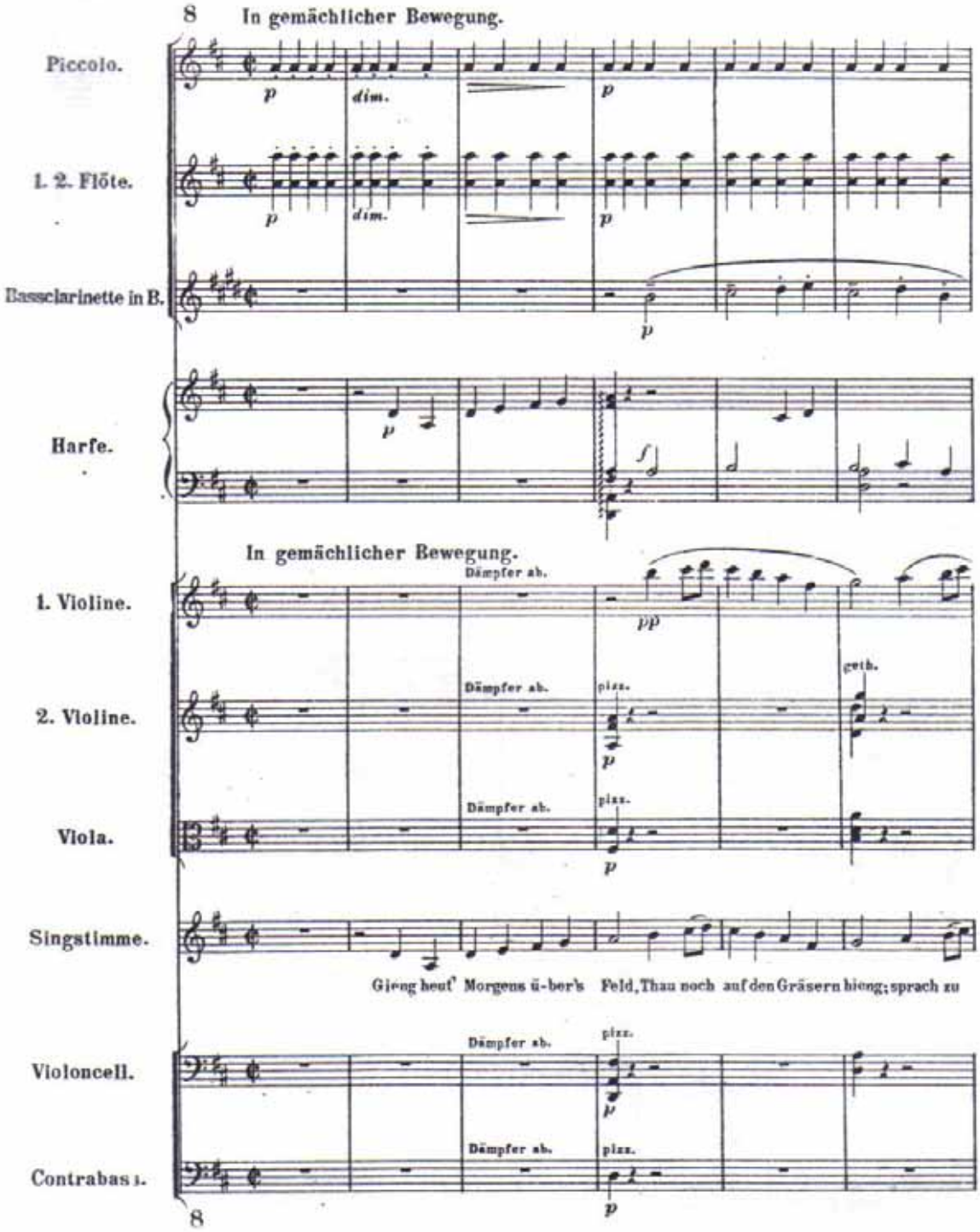



Fig. nº 2[12]. Início da canção *Gieng heut´ Morgen über´s Feld*

[12] Mahler, 1990:11-12.

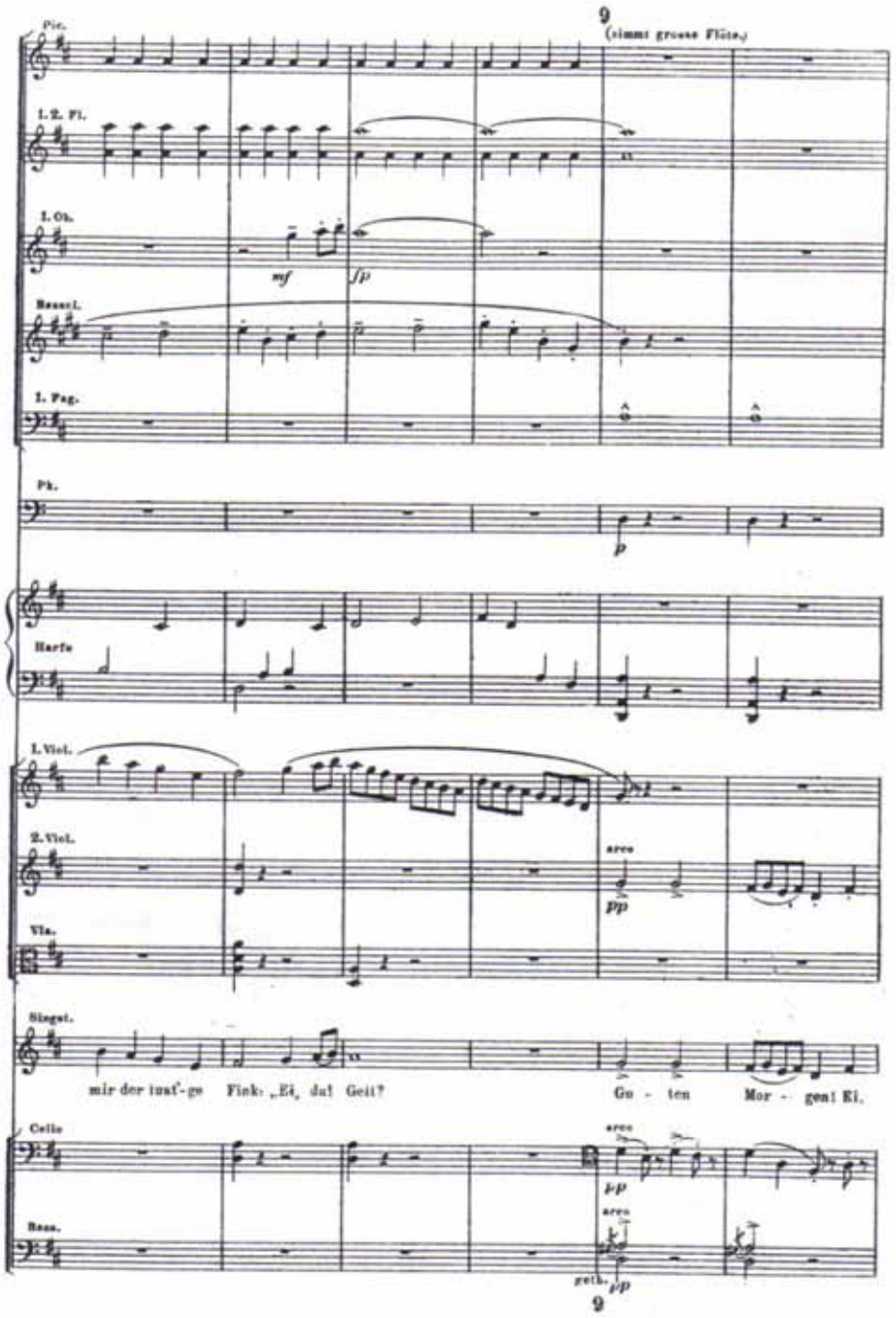



Fig. nº 2, continuação.

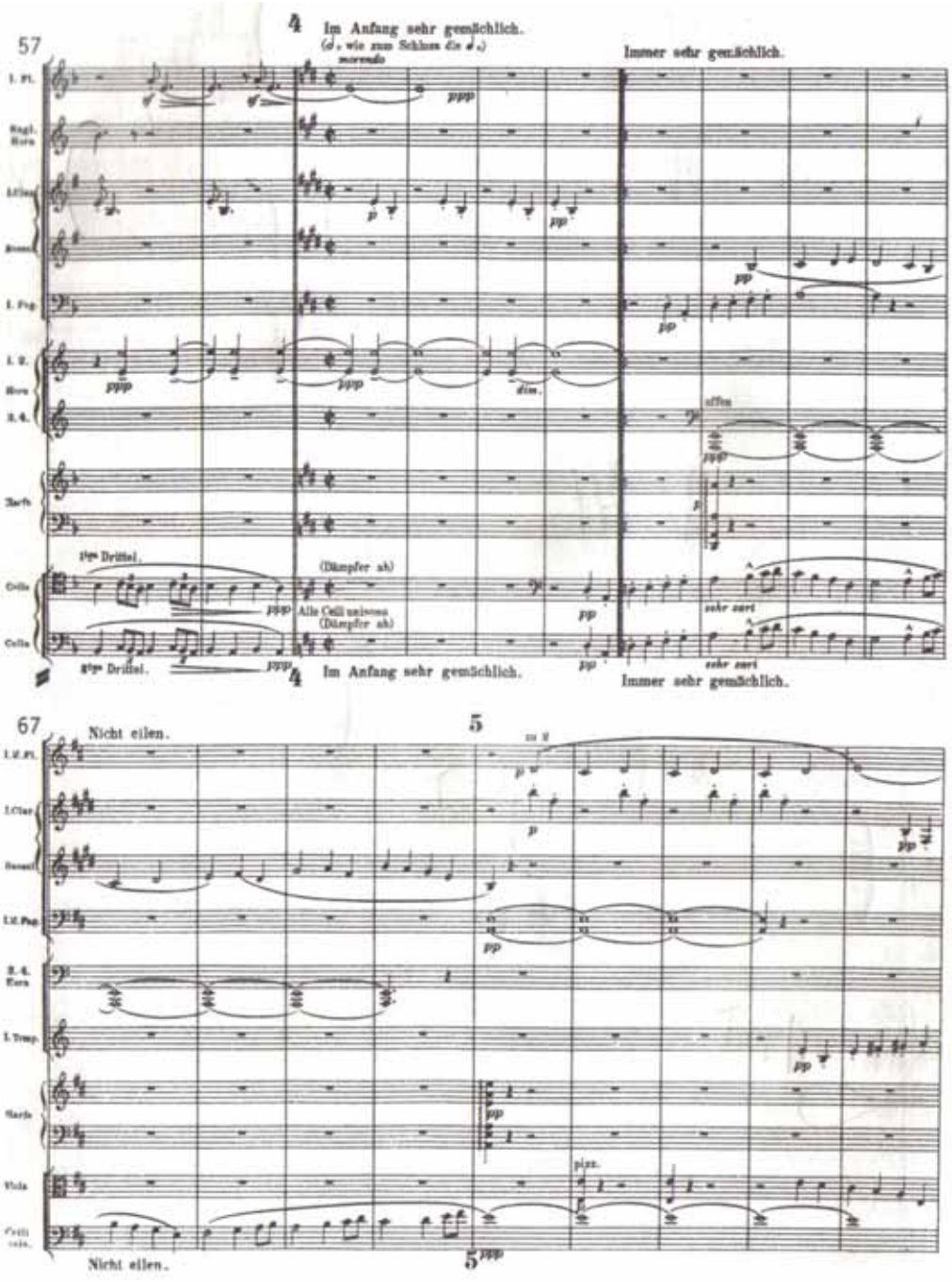



Fig. nº 3[13]. Início do primeiro grupo temático do primeiro movimento da Sinfonia nº1.

[13] Mahler, 1998:6-7.

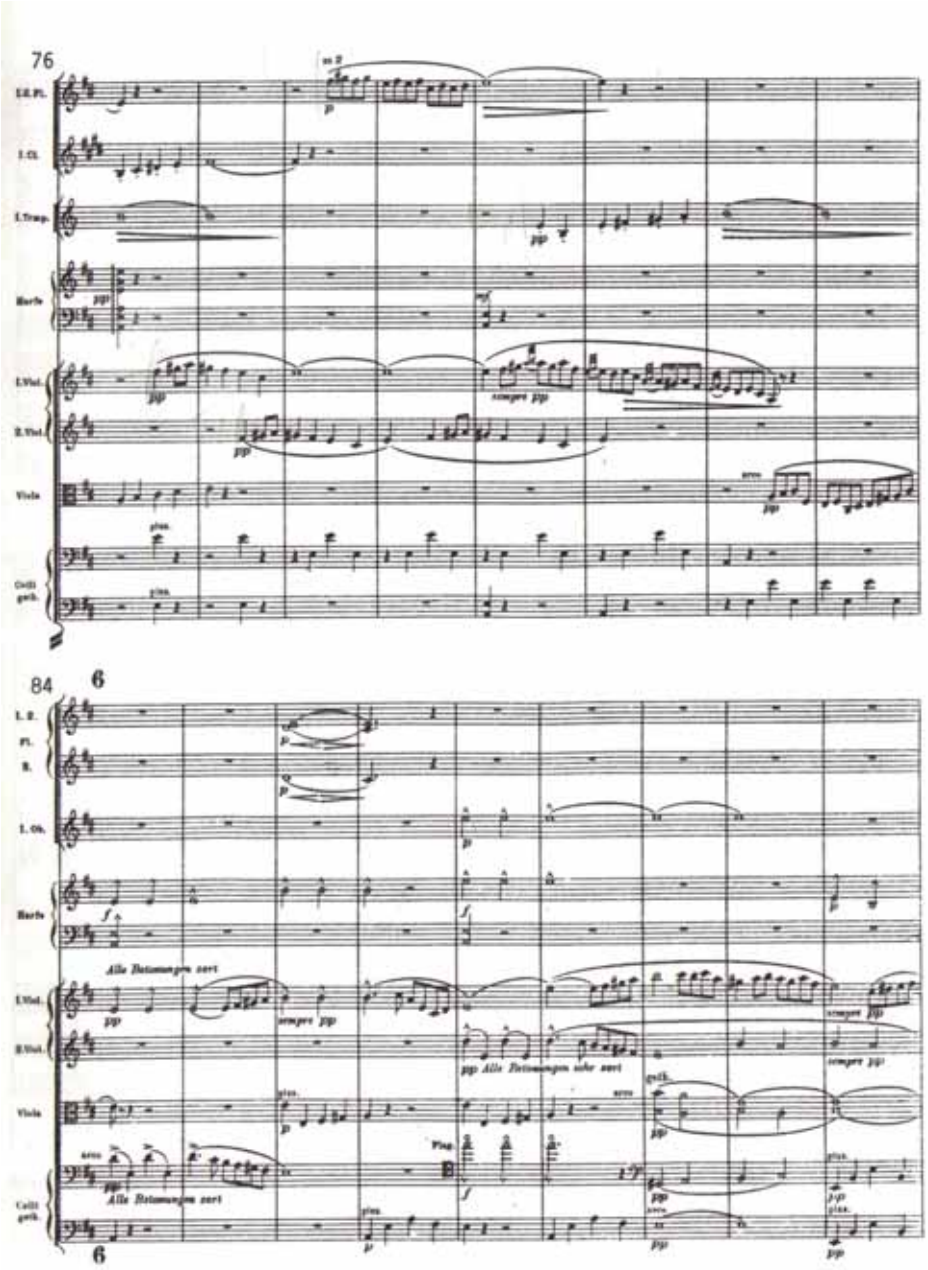



Fig. nº 3, continuação.

O que já se pode perceber nestas peças iniciais é a intensa ligação entre a composição vocal de Mahler, particularmente suas composições de *Lied*, e sua obra de maior escala, ou seja, a obra sinfônica. Com efeito, Mahler não produziu obras senão aquelas que atingissem essa formação – sua produção de música de câmara ou para instrumento solo, se

ocorreu, foi quase que inteiramente destruída pelo próprio compositor[14]. Através deste primeiro intercâmbio entre o ciclo das *Lieder eines fahrenden Gesellen* e a Sinfonia n° 1 estabelece-se uma estrita ligação entre a canção e a composição, relação esta que culmina na utilização da voz na sinfonia, como Beethoven e Bruckner, e na inédita inserção de coro infantil e feminino na Sinfonia n° 3, bem como a também inédita utilização de vozes em vários movimentos. Maior inovação ainda será feita na utilização estrutural da canção, isto é na sua herança vocal translada para o campo puramente instrumental. Ocorrerá neste caso, portanto, uma dialética entre determinados aspectos poéticos que propiciaram a elaboração da canção e a forma clássica tradicional, constituinte de toda ordem musical, principalmente da sinfonia.

> *A Sinfonia é o mundo! A sinfonia deve abranger tudo.* (Mahler *apud* Kennedy, 1988:16)

> *Você já percebeu que comigo a melodia sempre vem da palavra, a qual, por sua vez, cria a melodia por ela mesma, nunca ao contrário? Este é o caso de Beethoven e Wagner. (...) somente nestes casos está criada a identidade entre a palavra e o som. O contrário, quando palavras têm de se acomodar a uma melodia, é uma associação convencional, mas não uma fusão orgânica das duas.* (Mahler a Nathalie Bauer Lechner *apud* Gartenberg, 1978:12)

Em 1888, aos 28 anos, Mahler assume seu primeiro cargo de diretor artístico na Ópera de Budapeste, Hungria. No período de três anos, o jovem austríaco evidencia não apenas suas qualidades como regente, já reconhecidas em várias cidades européias, mas também a capacidade como administrador: é dele a incumbência de montar temporadas, contratar músicos e cantores, organizar viagens e promover o teatro junto à sociedade. Bem sucedido, Mahler dá vida nova ao teatro e consegue equipará-lo artisticamente aos mais importantes centros culturais europeus, com a produção de óperas italianas de autores como Verdi, Rossini e Mascagni, e ciclos completos de óperas alemãs entre as quais destacam-se as

[14] Gartenberg, 1978:221.

óperas de Mozart, Weber, e principalmente de Wagner, cujo Anel dos Nibelungos é executado integralmente em húngaro.

Devido a desentendimentos com o novo intendente, Mahler demite-se em 1891 e assume imediatamente o cargo de maestro titular da Ópera de Hamburgo. De Hans Von Bülow (1830-1894), um dos regentes expoentes europeus da época, parte o seguinte comentário:

> *Hamburgo adquiriu em Gustav Mahler um regente de primeira qualidade (sério, enérgico, judeu de Budapeste), que, em minha opinião, pode ser equiparado ao melhores regentes (Mottl, Richter, etc.). Recentemente ouvi* Siegfried *sob sua direção. (...) tive sincera admiração por ele quando, sem executar um ensaio de orquestra, ele forçou a trupe musical a assobiar de acordo com sua dança.*(Von Bulow *apud* Gartenberg, 1978:37).

No período hamburguês, que perdura até o ano de 1897, o compositor completa a composição de seu ciclo de canções *Des Knaben Wunderhorn*, iniciado em 1888 paralelamente à sua chegada em Leipzig e ao início da composição de sua Segunda Sinfonia. O ciclo de canções exerce grande influência em três de suas obras sinfônicas, sendo que a Segunda é composta simultaneamente ao ciclo e as demais apresentam, em alguns movimentos, canções completas de mesma inspiração.

Notadamente, o que pode se deduzir através da intensa relação entre criação composicional e prática musical é a produção de obras com profunda especificidade de escrita e domínio da linguagem orquestral/operística, como já evidenciado no paralelo entre o ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen* e trechos de óperas de Wagner. No entanto, a busca pelo *Lied* de herança camerística, especialmente no ciclo *Wunderhorn*, é um claro contraponto à prática diária operístico-teatral de Mahler. As orquestrações do *Wunderhorn*, de caráter melodista, textura camerística e harmonias clássicas, opõem-se à massa wagneriana de trêmolos e cromatismo e à extrema densidade harmônica do romantismo tardio. Tal experiência é, por sua vez, inspiradora para a composição de sinfonias; adaptar tais conceitos, que em

contraposição ao romantismo vigente podem ser considerados como neoclássicos, ao desafio das alongadas formas sinfônicas pode resultar, por fim, em um objetivo composicional de Mahler, alcançado durante a produção de suas sinfonias.

1.2. Canções *Wunderhorn*

As canções *Wunderhorn* consistem tanto num ciclo específico de nome *Des Knaben Wunderhorn,* ou "A trompa mágica do menino", que possui doze canções, completas entre 1892 e 1895, quanto em canções compostas em épocas mais variadas[15]. Ao todo, 24 canções tiveram a inspiração *Wunderhorn*, sendo que 9 pertencem às suas *Lieder aus der Jugendzeit*, 12 fizeram parte do ciclo *Des Knaben Wunderhorn* e 3 foram compostas posteriormente.

O texto inspirador é originado em lendas, poemas e canções folclóricas alemãs, coletadas pelos escritores Achim Von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842). Esta compilação resultou em centenas de poemas e canções publicados em três volumes no início do século XIX, denominados *Des Knaben Wunderhorn*, sendo que o primeiro volume fora dedicado a Goethe.

Um estudo musical de algumas destas obras fez-se necessário devido não só à utilização de canções completas em movimentos das sinfonias, mas também às semelhanças musicais entre determinados artifícios utilizados em alguns movimentos e às canções. Muitas vezes, complexas seqüências temáticas de difícil interpretação musical, como é o caso do primeiro movimento da Sinfonia n° 3, podem possuir relações com a maneira através da qual Mahler concebeu e orquestrou seu *Lied*.

[15] Gartenberg, 1978:259 e Kennedy, 1988:166-167.

Acrescenta-se que a característica geral de um primeiro movimento de sinfonia possuir duas regiões temáticas contrastantes também se observa na maioria dos poemas musicados por Mahler com inspiração *Wunderhorn*. Há freqüentemente nestas canções algum tipo de oposição dentro da mesma peça, o que não ocorre em outros ciclos de canções do próprio Mahler, como no predecessor *Lieder eines fahrenen Gesellen* (Canções de um Viandante), de 1884, e nas posteriores *Kindertotenlieder* (Canções das Crianças Mortas), de 1901-1904, assim como nas *Fünf Lieder nach Rückert* (Cinco Canções Rückert), de 1901-1902. Nas canções *Wunderhorn*, tais oposições podem ser exemplificadas na medida em que um intérprete, em uma determinada peça, é obrigado a interpretar três personagens distintos, cada qual com um tipo de figuração musical característica.

Em relação à orquestração, *Des Knaben Wunderhorn* mostra a busca pela orquestra camerística, isto é, pela utilização seletiva contínua de determinados segmentos da orquestra, e pela simplicidade da escrita, sendo este ponto mais uma oposição à massa wagneriana:

> *A pequena orquestra varia de acordo com a necessidade expressiva: de uma madeira e trompa até madeiras dobradas e quatro trompas, um ou dois trompetes e tímpano: não há metais pesados, mas sim uma percussão militar ocasional. Mas para qualquer que seja o tamanho da orquestra, ela é sempre utilizada em estilo camerístico, com cada parte sobressaindo-se como uma linha em uma gravura.* (Cooke, 1988:42)

Tal utilização camerística ocorre, por sua vez, em diversos trechos de seu repertório sinfônico.

Como informação adicional, vale ressaltar que todas as canções orquestradas possuem versões escritas para canto e piano pelo próprio Mahler, além da maioria possuir duas versões no que concerne à tonalidade: uma mais aguda, para sopranos e tenores, e outra mais grave, um tom abaixo, normalmente utilizada por mezzo-sopranos, contraltos e

barítonos. Nas canções inseridas nas Sinfonias, no entanto, as tonalidades são fixas; Mahler, neste ponto, escolhe a versão que mais adapta à sua obra e estipula a tonalidade que melhor lhe convém: enquanto *Antonius von Padua Fischpredigt* e *Urlicht* utilizam sua versão mais grave, dó menor e ré bemol menor respectivamente, Mahler prefere a versão mais aguda, em fá maior, para a orquestração de *Es sungen drei Engel.*

Para uma melhor compreensão do primeiro movimento da Sinfonia nº 3 de Mahler, todas as canções *Wunderhorn* disponíveis foram estudadas, e tal trabalho está descrito no anexo I, em que há uma breve descrição de todas as canções *Wunderhorn*, acompanhados de exemplos. Logo após o título da canção, são descritas a tradução do título e a data de composição, e, posteriormente, seu enredo e a as principais características literárias e musicais[16].

1.3. Semelhanças musicais entre as canções *Wunderhorn* e o 1° Movimento da Sinfonia n° 3

O primeiro movimento da 3ª Sinfonia de Mahler revela uma linguagem extremamente complexa. Temas e figurações são sobrepostos. Raras são articulações formais evidentes. As transições muitas vezes confundem-se com os temas, e a alternância de tonalidades é significativa. Segundo La Grange:

> *Não se pode apontar outro movimento de Mahler em que as intrusões de materiais heterogêneos, de "objetos de choque", são tão freqüentes como no primeiro movimento da Terceira, ou mesmo algum outro em que os contrastes e as rupturas de estilo são tão flagrantes.* (1983:1044)

O estudo das canções *Wunderhorn* e das sinfonias de Mahler revela fortes relações entre ambas. Principalmente quanto à maneira como o compositor aborda os textos e

[16] As canções estão descritas em ordem alfabética, de acordo com seu ciclo.

a forma como constrói os movimentos de suas sinfonias, particularmente o primeiro movimento da Terceira. Estas relações podem ser observadas tanto nos materiais utilizados quanto na forma com que os materiais se sucedem nas composições.

1.3.1. Semelhanças nos materiais utilizados

Mahler possui diversos materiais peculiares que percorrem todo seu texto composicional. Mas há algumas relações estreitas entre os materiais utilizados nas *Canções Wunderhorn* e no primeiro movimento da Sinfonia nº 3 que merecem ser aqui especialmente abordadas, dentre as quais destacam-se três: a utilização de arpejos ascendentes específicos, *Intermezzi* realizados pela percussão, e o estabelecimento de marchas.

a) Arpejos ascendentes específicos

A figuração característica do primeiro grupo temático logo no início da Sinfonia (iniciado no compasso 27 após a explicitação do primeiro tema com oito trompas), é um arpejo ascendente – ré, fá, lá e dó# – executado por três trompetes (apresentado inicialmente no compasso 31). A dinâmica é *fortíssimo*, e o dó#, como sensível de ré menor, é apresentado de modo a gerar uma forte tensão. A resolução posterior, ré, ocorre algum tempo depois, variando de acordo com a aparição. Esta figuração e seu efeito dramático característico é muito similar a diversos materiais utilizados em duas das canções *Wunderhorn*: *Der Schildwache Nachtlied* (Serenata do Sentinela), e *Lied des Verfolgten im Turm* (Canção do Prisioneiro na Torre).

Na primeira canção[17], o cantor executa a primeira frase – *Ich kann und mag nicht fröhlich sein!* (Eu não posso e não quero ser feliz!) – através de dois arpejos

[17] As Canções *Wunderhorn* possuem dois tipos de configuração, escritas pelo próprio compositor: uma para voz aguda e outra para voz média. Para efeitos de análise utilizaremos a versão para vozes agudas.

ascendentes: dó, mi, sol, si e dó, mi, sol, dó, tal como na Sinfonia. A apresentação da nota si no primeiro acorde pede resolução, que por sua vez o corre com a execução da segunda figuração. Na segunda canção a semelhança é ainda mais evidente. Apesar de estar preso, o personagem do prisioneiro argumenta que sua cabeça e seus pensamentos estão livres para correr o mundo sem amarras. A frase principal do poema, *Die Gedanken sind frei* (Os pensamentos são livres), é repetida várias vezes e sempre executada em torno do acorde de ré menor ascendente. Na última aparição o cantor executa o acorde acompanhado de um trompete, do mesmo modo que na Sinfonia. A sensível, dó#, não está neste caso presente no acorde ascendente, mas sim em algumas preparações deste arpejo efetuadas em aparições anteriores da figuração.

O caráter rítmico destes arpejos reforça as relações apontadas. Nas três ocorrências as figurações aparecem em tempos de subdivisão ternária, duas em tercinas e outra em compasso quaternário composto, como ilustrado na tabela 1.

Peça	**Figuração**	**Características e semelhanças**
3ª Sinfonia, 1° Movimento		Trompetes. Arpejo ascendente em ré menor, tensão (dó #) e resolução em dinâmica piano (ré).
Der Schildwache Nachtlied		Canto. Arpejo ascendente em dó maior, resolução de si para dó no segundo compasso.
Lied des Verfolgten im Turm		Canto e trompete, frase final. Arpejo ascendente de ré menor. Apoio melódico executado pelo trompete.

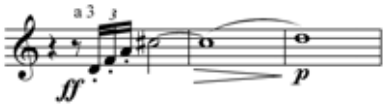
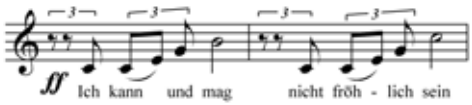
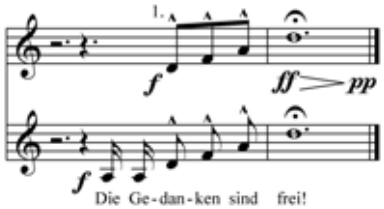



Tabela 1

b) *Intermezzi* na percussão.

No primeiro movimento da Terceira Sinfonia algumas seções são separadas por *Intermezzi* executados por instrumentos de percussão. O mesmo ocorre nas canções *Trost im Unglück* (Credo na infelicidade), e em *Der Schildwache Nachtlied* (Serenata do Sentinela). Em ambas, tais instrumentos possuem a mesma função de separar seções. No entanto, enquanto que na Sinfonia os *Intermezzi* são realizados pelo bumbo sinfônico solo, nas canções a percussão é mais variada (caixa, triângulo, pratos e bumbo).

c) Marchas.

Pode-se considerar que há duas marchas no primeiro movimento da Terceira Sinfonia: a primeira é lenta, iniciada no compasso 23 pelo bumbo sinfônico e desenvolvida pelos trombones, tímpanos e bumbo sobre todo o primeiro grupo temático. Possui a mínima como pulsação, e anacruses rítmicas rápidas e homofônicas em tercinas. A segunda, mais rápida, consiste na base do segundo tema, sendo estabelecida a partir do compasso 247. Essa figuração caracteriza-se pela acentuação dos tempos fortes, pequenas apogiaturas e golpes de arco, ligaduras do quarto para o primeiro tempo e dinâmicas mais fortes nos quartos tempos com decrescendos posteriores.

Materiais muito similares aparecem nas canções. Com relação às apogiaturas e anacruses, *Trost im Unglück* (Credo na Infelicidade) é desenvolvida integralmente através desta figuração. Em relação ao estabelecimento de marchas com anacruses em tercina, tanto *Lied des Verfolgten im Turm* (Canção do Prisioneiro na Torre) como *Der Schilwache Nachtlied* (Serenata do Sentinela) despontam como a grande inspiração de Mahler. Em relação à marcha com ênfase no quarto tempo, há uma direta relação com a canção *Revelge* (Toque de Alvorada), desenvolvida inteiramente através dessa mesma figuração. Uma vez que esta canção foi composta posteriormente à sinfonia (em 1899), pode-

se dizer que neste caso a grande obra influenciou a canção, e não ao contrário, como nas outras peças. A tabela 2 sintetiza os paralelos apontados.

Peça	Figuração Musical	Características	Seme-lhanças
1° movimento da *terceira*		Marcha do 1° Grupo Temático – Instrumentos Graves. Mínima como pulsação	-
1° movimento da *terceira*		Marcha do 2° Grupo Temático. Semínima como pulsação e tempos fortes	*Revelge*
Der Schildwache Nachtlied		Marcha com subdivisões ternárias – Pulsação: semínima	1° e 2° Grupos Temáticos
Lied des Verfolgten im Turm		Marcha com subdivisões ternárias – Pulsação: semínima	1° e 2° Grupos Temáticos
Revelge		Marcha com apoio no quarto tempo.	2° Grupo Temático

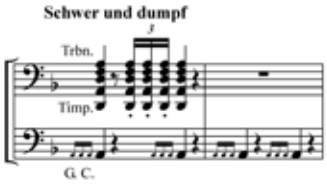
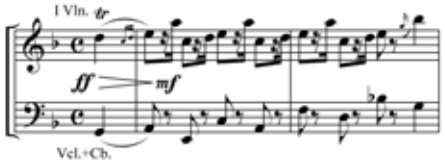
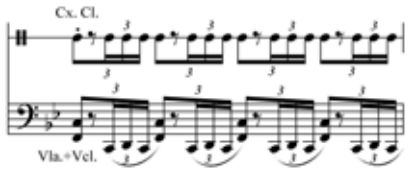
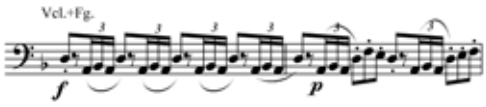
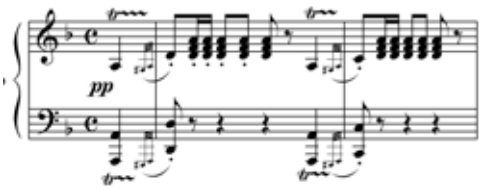



Tabela 2

1.3.2. Semelhanças na sucessão de eventos

O maior desafio na abordagem do primeiro movimento da Terceira Sinfonia é, como já citou La Grange, o de entender a interrupção dos chamados objetos heterogêneos, por ele denominados objetos de choque. No entanto, a comparação entre as canções

Wunderhorn e a sinfonia permite estabelecer paralelos capazes de explicar tais eventos, ao menos parcialmente.

Apesar das canções terem sido escritas para voz solo, o elemento significativo a ser destacado está no fato de, na maioria das peças, um único cantor interpretar dois ou até mesmo três personagens diferentes. Em muitos casos cada personagem recebe um tratamento musical diferente. Um exemplo ocorre no *Lied des Verfolgten im Turm* (Canção do Perseguido na Torre), em que há grande dicotomia entre as exclamações do preso e de sua amada, à porta da prisão. O detento sustenta que, apesar da prisão, é feliz, pois seus pensamentos são livres, enquanto que sua amada lamenta o fato de não possuir companhia para o verão. A cada personagem são designados uma orquestração e um andamento distintos.

Nos casos em que não há uma diferenciação musical entre os personagens, ou mesmo em peças em que há apenas um narrador, o tratamento distinto relaciona-se diretamente com o enredo do texto. Na canção *Antonius von Padua Fischpredigt* (Pregação de Antonio de Pádua aos Peixes), por exemplo, o texto musical apresenta diferença significativa no ponto em que Antonio percebe a inocuidade de seu esforço religioso, uma vez que após a pregação os peixes permaneceram os mesmos.

Na Sinfonia, o início da transição para o segundo tema do primeiro movimento (compasso 132) apresenta características muito similares. O material apresentado no início desta transição, desenvolvido nas madeiras, é até então inédito e em muito se distingue do caráter austero da marcha inicial, apresentada num solo de oito trompas. Ainda a isto se acrescenta, neste trecho, que a observação dos manuscritos originais da partitura da sinfonia de Mahler revela as inscrições *Pã dorme*, em oposição ao inicial *Pã acorda, o verão entra a marchar* (La Grange, 1983:1042). Neste ponto, como em muitos outros da obra, torna-se evidente tanto a estreita relação com as canções quanto a herança romântico-programática

de Mahler (Gartenberg, 1978:218), possível condutora, por sua vez, do encadeamento de materiais.

1.3.3. Considerações Finais

A análise das canções *Wunderhorn* de Mahler terminou por revelar fortes relações entre esta obra e a Terceira Sinfonia. Algumas destas relações foram observadas tanto nos materiais utilizados quanto na maneira como estes materiais se sucedem na obra. E, neste aspecto em particular, os resultados obtidos são de grande interesse por auxiliarem a explicar o processo utilizado por Mahler para conectar materiais tão heterogêneos em uma narrativa dramático-musical programática consistente. Além dos elementos já apontados no tópico 1.2.2. deste trabalho, pode-se observar ainda que os chamados *objetos de choque* propostos por La Grange (1983), e que ocorrem na Sinfonia, podem ter relação com certas alternâncias de ambientação e de personagens, presentes em determinadas canções do ciclo.

Como já foi citado, a característica geral de um primeiro movimento de sinfonia é a de possuir duas regiões temáticas contrastantes. Isto claramente se observa na maioria dos poemas de Mahler com inspiração *Wunderhorn*. Quando um cantor interpreta vários personagens, ou há várias temáticas numa canção, tais encadeamentos receberão diferentes tratamentos musicais. Este parece, de alguma forma, ser o eixo através do qual se pode compreender como as canções influenciaram trechos ou mesmo obras inteiramente instrumentais. Embora instrumentais, o procedimento segue sendo de fundo poético-narrativo e com certas heranças programáticas, o que vem a ser confirmado pela observação das anotações nos manuscritos originais (La Grange, 1983). Tais marcações, portanto, auxiliam a compreensão de momentos de forte contraste de materiais e caráter, por vezes muito fragmentários e heterogêneos. Por estas razões as canções *Wunderhorn* são fundamentais tanto para a compreensão dos procedimentos composicionais quanto dos materiais utilizados

na sua Terceira Sinfonia, e também para o estabelecimento de relações íntimas e profundas entre as duas obras, o que contribui para a compreensão de cada uma delas individualmente assim como para a compreensão do papel que estas obras desempenham ao estarem relacionadas no conjunto das obras do autor.

CAPÍTULO 2

Aplicação das análises

2. APLICAÇÃO DAS ANÁLISES

Neste capítulo serão realizadas três análises de uma mesma peça: o primeiro movimento da Terceira Sinfonia, de Gustav Mahler. Cada análise será efetuada de acordo com um método distinto: a primeira será a análise formal, de acordo com os livros *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schönberg, e *Sonata Forms*, de Charles Rosen. O segundo método será a análise motívica, também conhecida como análise do processo temático, proposta por Rudolph Reti em seu livro *The Thematic Process in Music*. Finalmente, será realizada a análise schenkeriana, sob o viés de Félix Salzer explicitado no livro *Structural Hearing*.

Sempre anteriormente às análises será apresentada uma breve contextualização dos métodos, e ao final de cada processo serão descritas as conclusões particulares a que chegaram os procedimentos, conclusões estas que serão, posteriormente, comparadas no próximo capítulo.

2.1. Aplicação da análise formal

2.1.1. Breve contextualização do método

A análise formal utilizada neste projeto teve como base as propostas formais de Arnold Schönberg formuladas em seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (1996) e de Charles Rosen, no livro *Sonata Forms* (1988). Schönberg, além de caracterizar formas básicas ocorrentes principalmente na música tonal, escreve um capítulo intitulado "Construção de Temas", no qual discorre sobre elaboração de motivos, construção de frases a partir de motivos, construção de temas simples, acompanhamento, períodos e sentenças. Este tipo de abordagem não diz respeito apenas ao aspecto formal "macro", a partir do qual pode-se

seccionar uma obra em grandes partes. Ao contrário, diz respeito também ao "micro", que permite a divisão interna destas partes, além da análise dos principais temas e parâmetros estruturais internos. Desse modo, os aspectos “macro” e “micro” serão considerados na análise.

As grandes seções serão analisadas a partir de princípios de recorrência (AA), contraste (AB) e variação (AA')[18]. Dentro destas seções serão analisados temas, frases, acompanhamentos, tensões, dinâmicas, harmonias, entre outros parâmetros. Os temas serão analisados a partir de conceitos como período (antecedente e conseqüente), grupo de frases e sentença. Conceitos schönberguianos como suspensão e liquidação serão também utilizados.

2.1.2. Análise do primeiro movimento da Sinfonia n° 3 de Gustav Mahler

Através da análise do primeiro movimento pôde-se verificar que o mesmo está organizado tal qual uma tradicional forma sonata, dividida em exposição, desenvolvimento e reexposição. Desta forma, cada uma destas seções será abordada aqui de maneira separada, com suas devidas subdivisões internas. Ao final, serão descritas as conclusões particulares, apontando-se as ambigüidades da obra, os fatores do procedimento que melhor forneceram subsídios musicais e os trechos de maior dúvida analítica.

[18] Bent, 1987:374.

2.1.2.1. Exposição

Primeiro grupo temático

Como já citou La Grange (1983:1044), não há outro movimento de Mahler comparável ao primeiro movimento da Terceira Sinfonia no que diz respeito ao aparecimento de *objetos de choque*, ou seja, de figurações musicais sem relação direta com ocorrências prévias. Paralelamente, trata-se de uma Sinfonia concebida num contexto de romantismo tardio, com fortes influências tanto de Anton Bruckner no alargamento formal e na composição de movimentos de grande duração, quanto de Hector Berlioz, no tratamento orquestral expansivo (maior número de instrumentos requeridos, utilização de grupos camerísticos dentro da orquestra, virtuosismo e experimentação de efeitos, entre outros)[19].

Para efeito da análise formal, este trabalho há de se concentrar num ponto: o alargamento das formas. Se este movimento tem cerca de 35 minutos de duração, é natural que possua, proporcionalmente, seções muito alargadas: um primeiro tema, neste caso, não se constitui a partir de uma frase com poucos compassos, mas sim de um grupo de figurações, agora denominadas *primeiro grupo temático*.

Em relação aos objetos de choque, ou seja, novas figurações relativamente estranhas, eles raramente poderão ser considerados como grandes seções completas ou isoladas, uma vez que num movimento de extensões tão dilatadas há de se considerar uma significativa mudança textural para se ressaltar uma articulação formal. Tais objetos, assim como já acontece no desenvolvimento do primeiro movimento de uma obra muito anterior à de Mahler, a Terceira Sinfonia de Beethoven, não significam uma nova seção, mas auxiliam a interpretação no sentido de que evidenciam ainda mais a liberdade destes tipos de seções, característica peculiar aos desenvolvimentos e as transições. Especificamente, na obra

[19] Gartenberg, 1978:203.

beethoveniana, a figuração evidenciada na figura nº 1[20] em nada tem a ver com o primeiro ou o segundo tema do movimento. É uma seção que evidencia a liberdade com que o surgimento de um material musical isolado pode ocorrer dentro de um desenvolvimento sem prejuízo para a forma ou a unidade da obra.

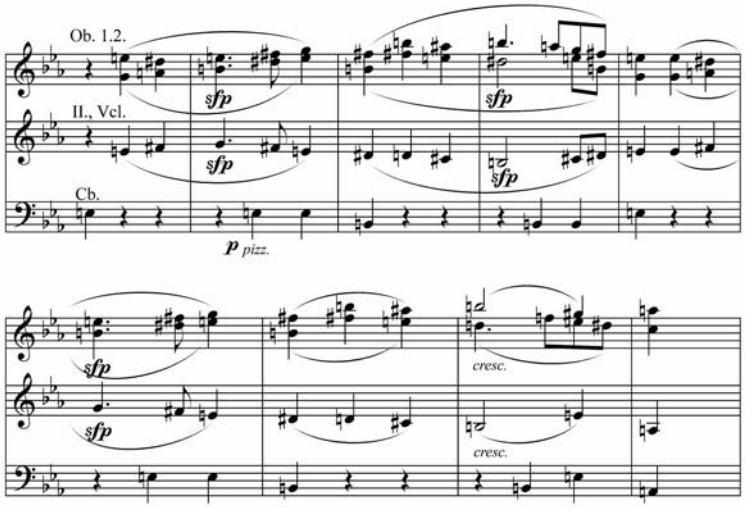



Figura n° 1, Eroica de Beethoven, 1° movimento, compassos 284 a 292. Objeto de choque.

Retomando-se o movimento da terceira de Mahler, o primeiro grupo temático inicia-se com a frase de 26 compassos executada pelas oito trompas, em uníssono, logo na primeira figuração da peça. Há uma inscrição no manuscrito de Mahler, descrita ao início desta frase: *Der Weckruf!*, ou "A chamada ao alvorecer".[21] Destes compassos, os 15 finais consistem na manutenção da última nota da frase: lá. Com as progressões harmônicas de terça lá menor – fá maior/ lá menor fá # menor, esta frase termina numa semi-cadência[22], que parece ser liquidada apenas posteriormente, no compasso 27 (n° 2 de ensaio[23]). Uma característica da forma sonata já pode ser interpretada nesta figuração: há a apresentação de um tema e uma pequena transição até o início da marcha relacionada ao primeiro grupo

[20] Beethoven, 1997.
[21] Todas as inscrições programáticas foram retiradas de Franklin (1996:92 e 93).
[22] Entende-se por semi-cadência o término de uma frase em suspensão na dominante. Instável, portanto.
[23] Tais números dizem respeito ao número de ensaio relativos à partitura Mahler, 1989.

temático, o que ocorre no compasso 27 (Tabela 1). Segundo o ponto de vista, tal momento poderia ser considerado o início do primeiro grupo temático, de maneira com que a frase anterior fosse classificada como uma introdução, mas há três argumentos que refutam este argumento:

1) As figurações de trompa permeiam todo o primeiro grupo temático; mesmo que não sejam idênticas, elas carregam fragmentos do tema alusivos à apresentação inicial;

2) Esta frase marca o início da reexposição (compasso 643, n°55), e é apresentada de maneira quase idêntica àquela ocorrência preliminar.

3) Nas seções de transição e desenvolvimento, a frase é material de fragmentações e transposições.

Há duas possíveis interpretações para esta grande frase: há uma possível divisão em quatro semi-frases que podem ser agrupadas, dependendo da interpretação, de duas em duas. Há ainda uma provável divisão em apenas duas semi-frases: uma inicial, estável, com quatro compassos, que se inicia e termina em lá; e outra complementar, cujo principal objetivo é alcançar a nota lá aguda, ou seja, de se executar uma ascensão à dominante. Em ambas as interpretações as frases são complementares, e dificilmente podem ser classificadas como período ou sentença, uma vez que não há nem antecedentes e conseqüentes claros nem compressões ou variações evidentes. Não se consideram ainda as bordaduras superiores e inferiores em relação ao lá do final da frase, cujas funções consistem apenas em realçar esta

última nota. A nota lá consiste também nos limites da tessitura da frase: lá 2 e lá 3[24], sendo que este último consiste no ponto culminante: quando se atinge esta altura, há uma intervenção decidida da orquestra, em dinâmica fortíssimo e com acentos na articulação. Talvez por esta figuração a segunda hipótese de agrupamento de frases seja a mais plausível, e será descrita na figura n° 2.

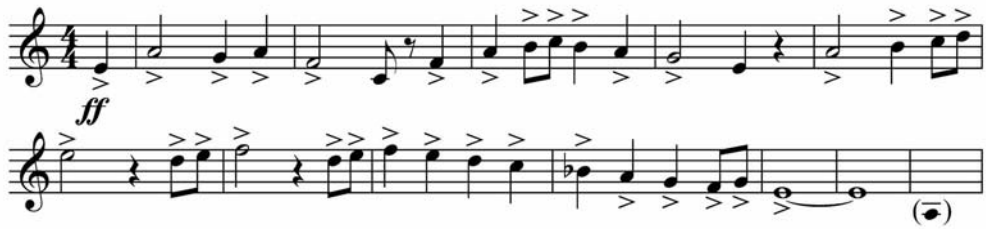
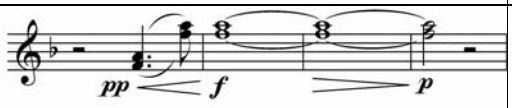
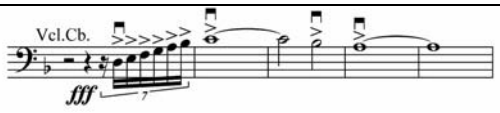



Figura n° 2. Grande frase inicial, finalizada em semi-cadência, tocada aqui pelas trompas em fá. Som real: quinta justa abaixo.

Após esta primeira frase há o desenvolvimento do primeiro grande grupo temático, introduzido pelos instrumentos de percussão nos compassos 23 a 26. Posteriormente, verificar-se-á que a figuração de percussão efetuada nestes compassos ocorrerá sempre em determinados momentos de transição da peça, e será denominado *intermezzo* de percussão.

O desenvolvimento do primeiro grupo temático (compasso 27, n° 2) caracteriza-se primeiramente pelo aparecimento alternado de determinadas figurações, cujo contraponto, através de sucessivos surgimentos, formam um todo musical. Sete são as principais figurações, e a partir delas estabelecem-se derivações. Tais figurações e suas derivações estão descritas na tabela n° 1.

[24] Dó central = dó 3.

Nome	Figuração musical	Instrumentos	Característica musical
A		Gran Cassa	Estabelecimento da marcha binária inicial.
A´		Trombones, tubas e tímpanos	Estabelecimento da marcha binária inicial.
B		Fagotes e contrafagotes	Evento que primeiramente se contrapõe à figuração marcial.
C		Oboés e clarinetes; depois trompas	Terça maior, em salto de oitava.
D		Trompetes	Arpejo ascendente, culminando numa sétima maior com posterior resolução.
E		Violas, com divisi a três	Estabelecimento da tonalidade de ré menor, em acompanhamento *tremolo.*
F		Violoncelos e contrabaixos	Figuração isolada, que propõe uma retomada dos surgimentos sucessivos de materiais acima descritos.

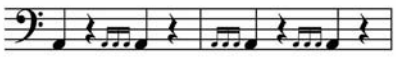
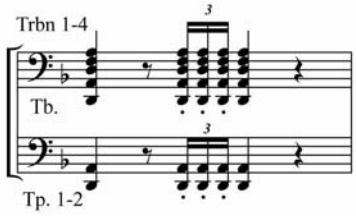
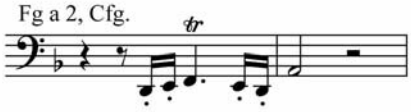
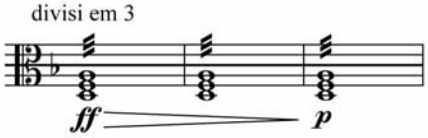



Tabela n° 1: Primeiro grupo temático.

Tais figurações parecem ter, como função especial, o estabelecimento da tonalidade de ré menor, uma vez que o tema inicial culmina numa semi-cadência. A partir do momento em que tal tonalidade é estabelecida, com repetidas aparições dos objetos já descritos, há, no compasso 53, a inserção do acorde de ré maior com sétima e nona, resolvendo-se em lá maior, também acompanhado de sétima e nona. Estes dois acordes preparam a entrada das trompas no compasso 57.

Esta figuração de trompa, no âmbito de lá maior dominante, pode ser uma demonstração de como Mahler desenvolve suas formas alongadas. Uma vez que o tema inicial concluiu-se em semi-cadência, haveria uma necessidade de resolução desta frase harmonicamente instável, o que pode ter ocorrido parcialmente com o estabelecimento de ré menor. Tal âmbito tonal, por sua vez, não se estabelece completamente, uma vez que, além do acorde de ré estar sempre invertido, não ocorrem cadências; tal resolução, portanto, não chega a ser convincente. A seção evolui, desta forma, para um acorde de lá dominante em dinâmica fortíssimo. Há a inserção da figuração de trompa e esta não possui outra explicação senão a complementação do tema inicial, no tradicional esquema antecedente/conseqüente, característica do período.

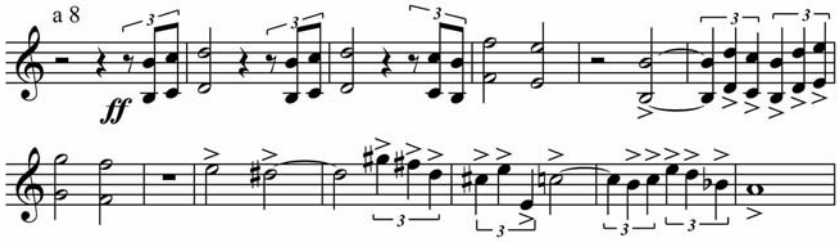



Figura n° 3. Trompa, conseqüente do período. Trecho em fá, quinta acima do som real.

O processo composicional desenrola-se, daí em diante, de maneira análoga a que ocorreu no final do tema inicial, agora renomeado de antecedente do período característico ao primeiro tema. Há novamente um grande prolongamento da resolução – nota

ré – tanto no âmbito harmônico como no melódico. Na resolução desta nota, quando se finda o período, a harmonia direciona-se a si bemol maior, como numa cadência de engano.

Inicia-se, logo em seguida, a *codetta* do primeiro tema, com a frase de trompete no âmbito de dó menor. Tal frase é, posteriormente transposta para mi bemol menor, culminando num acorde diminuto no compasso 91. Toda esta *codetta* desenvolve-se no âmbito de si bemol, maior e menor, que está, por sua vez, em relação de terça com a tonalidade principal do primeiro tema. Desta forma, o acorde alcançado no compasso 95, si maior, consiste no acorde "napolitano" de si bemol, desenvolvido nos modos maior e menor a partir de 99. A figuração melódica é uma referência ao conseqüente do período, só que transposto para o âmbito de si bemol menor.

A resolução desta *codetta* inicia-se no compasso 110, com a aparição da figuração D do principal, ou seja, o arpejo de trompete. Alcançam-se três acordes: Si bemol maior, ainda no âmbito da *codetta*; sol menor, em relação de terça com si bemol; mi bemol maior, em relação de terça com sol menor. Tal tríade, por sua vez, progride para o acorde de ré, desprovido de terça, como que numa cadência frigia. Há uma confirmação tonal de ré executada pelos contrabaixos em *pizzicato* em dinâmica pianíssimo, com a figuração lá-ré.

A tabela n° 2 explica o desenvolvimento harmônico efetuado por Mahler em sua *codetta* do primeiro tema:

Número de Compasso	Harmonia	Evento
73	si bemol maior	Prolongamento do ré do conseqüente (período característico do primeiro tema), apresentado na trompa.
83	dó menor	Resposta melódica, ao trompete, do período apresentado na trompa.
87	mi bemol menor	Transposição do evento anterior, ainda ao trompete.
91	lá bemol diminuto resolve em ré dominante	Figuração **D** inicial transposta para acorde diminuto.
93	lá bemol diminuto resolve em fá dominante	Figuração **D** inicial transposta para acorde diminuto.
95	lá bemol diminuto resolve em si maior	Si maior é homônimo de dó bemol maior, acorde napolitano de si bemol.
99/104-106	Dominante 6/4 de si bemol (c.99) transforma-se em si bemol (c.104-106)	Figuração nas trompas análoga ao conseqüente do período.
110	Si bemol maior, Sol menor, Mi bemol maior	Acordes de resolução da *codetta*, relacionados por terça.
118	Ré, sem definição de modo	Cadência frigia, mi bemol a ré.
124	Lá-ré	Contrabaixos. Discreta resolução.

Tabela n° 2: *Codetta* do primeiro grupo temático.

Transição

A partir do compasso 127, inicia-se uma pequena transição de instrumentos de percussão, já apresentada entre o antecedente do primeiro tema e o início do grupo temático e denominada *intermezzo* de percussão.

A transição, por sua vez, inicia-se no compasso 132. A mudança de caráter em relação às figurações anteriores é análoga à maneira com que Mahler trata musicalmente suas Canções Wunderhorn, como já foi descrito no capítulo anterior. Algumas anotações de caráter programático, descritas na partitura manuscrita (Gartenberg, 1978:280), são indícios de que o texto descrito pode também ter influenciado a sucessão de eventos, e assim, a mudança abrupta de textura: há neste ponto a inscrição *Pan schläft*, ou "Pã dorme". No entanto, tal articulação formal, de exposição do primeiro tema para uma transição com mudança de caráter é característica peculiar à forma sonata, sem dúvidas no que diz respeito à compreensão puramente musical.

De modo geral, a seguinte transição possui, como num desenvolvimento, material motívico dos dois temas: em relação ao primeiro, apresenta-os com caráter reexpositivo; em relação ao segundo, introduz paulatinamente as características musicais do grupo que há de vir. Do ponto de vista musical, há no compasso 132 (n°11) uma grande alteração textural. Certas características musicais são completamente alteradas, já que a orquestra passa a uma textura camerística em contraposição a um primeiro tema com muitos metais, cordas e dobramentos, e desenvolve uma dinâmica mais delicada, que varia entre um e três *p*, até o mais *piano* possível. Diferentemente dos metais dobrados, agora o naipe das madeiras é utilizado, sem dobramentos e preferencialmente aberto em acordes. Um violino solo é introduzido neste contraponto, e as demais cordas utilizam efeitos timbrísticos delicados, tais como a execução no espelho e a colocação de surdina, efeitos que por sua vez escurecem o som, diminuindo-se os harmônicos mais agudos.

Apesar desta grande mudança de caráter, algo característico do final do primeiro tema se mantém, sobretudo nos dois primeiros compassos. A forte relação de terça entre os dois últimos principais centros tonais do primeiro movimento, ré e si bemol, é evidenciada nos dois primeiros compassos desta transição. A mesma relação de terça é, por sua vez, reapresentada no compasso 136, agora entre ré bemol maior e fá menor.

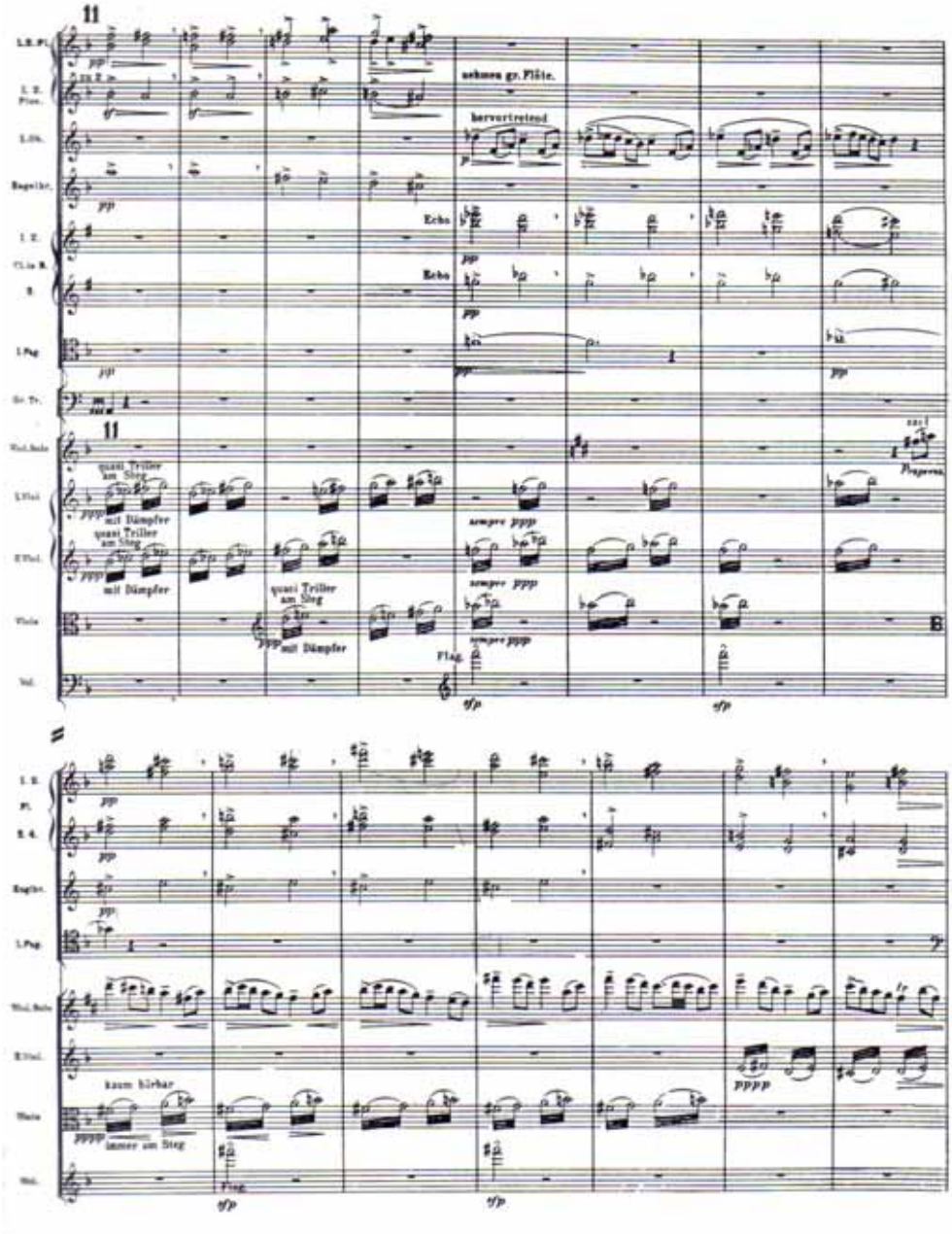



Figura n° 4, início da transição. Diferença de textura e semelhança dos acordes aos do final do primeiro grupo temático. Tal trecho acompanha a inscrição *Pã dorme*, descrita por Mahler.

Há no compasso 136, no oboé, o aparecimento de figuração motívica distinta da que até então fora apresentada. Desta maneira, se poderia supor que esta nova figuração fosse o segundo tema, mas tal argumento não se torna possível pelos seguintes motivos:

a) A seção possui intenso caráter modulatório.

b) Não se estabelece uma tonalidade suficientemente definida.

c) Há uma forte retomada do material característico ao primeiro grupo temático no compasso 164 (n° 13).

d) Há diversidade de material motívico, o que é característica de seções transitórias e desenvolvimentos.

No compasso 148, os três clarinetes (si bemol) e a requinta (mi bemol) estabelecem uma nova figuração, agora em ré bemol maior. A inscrição *Der Herold*, ou O Herói (Figura n° 5), mostra que mais uma vez a ambição de Mahler em utilizar certas diretrizes programáticas para a composição de sua obra pode ter suscitado a mudança rápida de caráter na sucessão dos eventos. A execução da figuração de forma marcada (apogiaturas tão rápidas quanto possível), os acentos, articulações, a diferença de dinâmica e a escolha da requinta, instrumento de caráter brilhante, constituem em uma melhor possibilidade de marcação e afirmação do tempo, o que terá relação, *a posteriori*, com o segundo grupo temático. Tal marcação culmina com uma figuração em semicolcheias das cordas graves – violoncelo e contrabaixo –, e a constituição, ainda que discreta, de uma marcha a partir do

compasso 151 (Figura n° 6), culminando no já chamado *intermezzo* de percussão a partir do compasso 156.

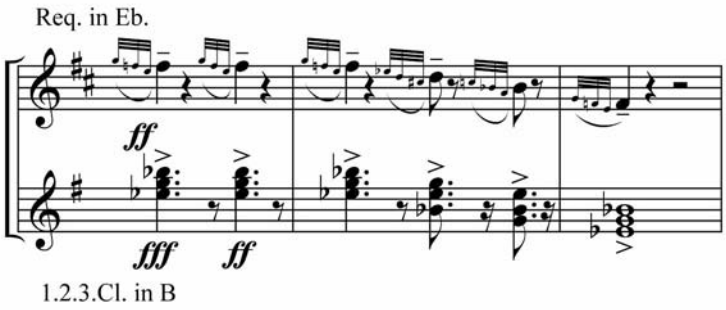



Figura n° 5: O “herói”. Clarinetes 1, 2 e 3 em si bemol, Requinta em mi bemol.

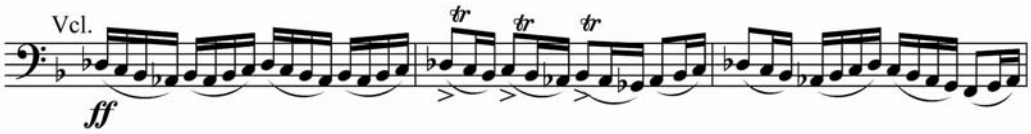


Figura n° 6: Figuração de semicolcheias ao violoncelo, que virá, posteriormente, a se configurar numa marcha.

A partir do compasso 164, retoma-se caráter do primeiro grupo temático, mais precisamente as figuras **A** e **B** já descritas na tabela 1. O tempo, por outro lado, é dilatado para compasso ternário. Contudo, o contraponto entre as figurações esparsas e o tema bem definido nos metais se mantém. Nesta vez, contudo, o instrumento utilizado é um trombone, e sua figuração remete ao conseqüente do período inicial, principalmente ao que se refere aos saltos de oitava nas tercinas de semínima. Tal seção parece ser independente, uma vez que se configura em um grande solo de trombone sem maiores intenções de direcionamento com vistas à articulação temática. No entanto, uma vez que o movimento possui grande extensão em sua forma, Mahler opta, neste caso, por executar grandes transições que chegam a possuir subdivisões internas consistentes, remetendo a uma ou várias seções já apresentadas.

Esta subseção da transição começa sua conclusão a partir da entrada do *tutti* no compasso 194, n° 16. Ainda com ênfase em ré menor, não realiza, assim como o final do primeiro grupo temático, uma afirmação convincente na tonalidade, culminando num pianíssimo das cordas graves (compasso 217).

A partir do compasso 225 Mahler reapresenta o material do início da transição também nas flautas e na mesma tonalidade. No entanto, ao reapresentar a relação de terça entre ré bemol maior e fá menor, transfere a figuração do oboé para as cordas graves, ou seja, violoncelo e contrabaixo.

A figuração análoga ao "Herói" reaparece, mas desta vez no âmbito de dó maior. A parir do compasso 239, com a figuração das cordas em semicolcheias, uma marcha é definitivamente estabelecida em dó maior. Tal marcha é afirmada com a figuração inicialmente apresentada pelo violoncelo no compasso 245 e repetida nos primeiros violinos dois compassos depois, assim como em outros naipes, como num *fugato* (Figura 7). Entende-se aqui por marcha a marcação convincente dos tempos dentro de compasso quaternário, principalmente nas notas graves, através de *staccatos* e articulações entre as notas – propiciadas por pausas –, além da adoção de uma harmonia de acordes triádicos simples, maiores e menores. Como já descrito nas canções *Wunderhorn*, as marchas aqui apresentadas têm ligaduras iniciadas em tempos fracos, o que proporciona deslocamento rítmico em alguns compassos, principalmente nos quartos tempos (Figura nº 8).

Fig. nº 7. Tema do *fugato* para o estabelecimento de marcha.

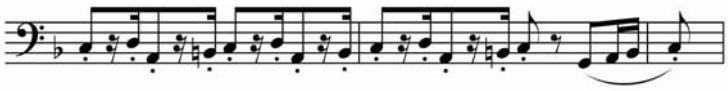



Fig. 8. Figuração de marcha evidenciada nos compassos 249 e 250, violoncelo e contrabaixo. Deslocamento rítmico com ligadura evidenciado no quarto tempo do compasso 250.

A marcha desenvolvida neste ponto oscila entre duas tonalidades principais, que naturalmente lembram a ambigüidade entre ré e si bemol ao término do primeiro tema: fá menor e lá menor. Lá menor normalmente é atingido quando se executam figurações remetentes ao “Herói”, principalmente nos oboés e trompetes.

A partir do compasso 273, com a figuração da primeira trompa – uma referência direta ao início da peça só que em modo maior, na tonalidade de fá –, há um direcionamento para um novo âmbito tonal a ser desenvolvido a partir de 279 e denominado *segundo grupo temático*. A figuração das trompas, assim como no primeiro tema, acrescida da próxima frase do violino no compasso 277, configura uma relação de antecedente e conseqüente (Figura n° 9), formando um período cadenciado em dó maior, claramente alusivo à seção inicial. Tal cadência em dó maior, por sua vez, enfatiza a dominante da tonalidade do tema que virá: fá maior.

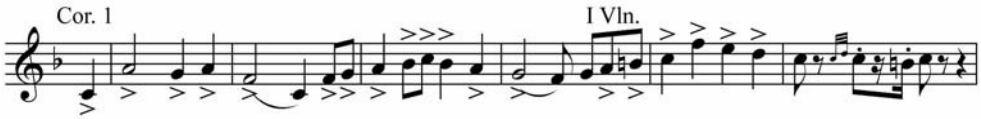



Figura n° 9. Antecedente e conseqüente anacrúsicos ao segundo tema.

Segundo grupo temático

Estabelece-se o compasso 279 para o início do segundo grupo temático, que possui as seguintes características:

a) Centro tonal inicial de fá maior, tonalidade relativa a ré memor, apresentada no primeiro tema.

b) Segundo tema introduzido pelas madeiras: herança das sonatas orquestrais clássicas e românticas.

c) Caráter marcial já apresentado na transição, que, como já foi citado, como num desenvolvimento, possui material de ambos os grupos temáticos.

d) Material melódico àquele desenvolvido no quinto compasso da transição, inicialmente executado pelo oboé. A tonalidade de ré bemol maior na primeira inserção, por sua vez, possui relação harmônica de terça cromática com a tonalidade do segundo tema, fá maior.

e) Utilização da massa orquestral e de dobramentos, em oposição à utilização pontual de naipes e instrumentos do primeiro tema, principalmente em relação às entradas sucessivas descritas na tabela 1.

f) Profunda semelhança com determinadas marchas das canções *Wunderhorn*, tal como *Revelge* e *Lied des Verfolgten im Turm*, como já foi descrito no capítulo 1.

Este segundo grupo temático é, por sua vez, notadamente mais livre do que o primeiro grupo temático tanto em relação ao caráter melódico, no que diz respeito à pluralidade de frases e figurações, quanto às suas características harmônicas, como se pode observar no estabelecimento da marcha, ainda na introdução, foi utilizado um procedimento *fugato* (figura 7). Uma vez estabelecida a ligação entre o grupo temático e o procedimento da fuga, e mantida esta característica, o que acontece sobretudo até o compasso 314, enfraquece-se a fixação de um centro tonal definido, uma vez que é característica dos *fugati* a posse de dois ou mais centros tonais – em relação aos tradicionais, tônica e dominante. A tabela n° 3 evidenciará os principais centros tonais do início deste segundo grupo, e a figura n° 10 expõe a primeira figuração melódica do segundo tema.

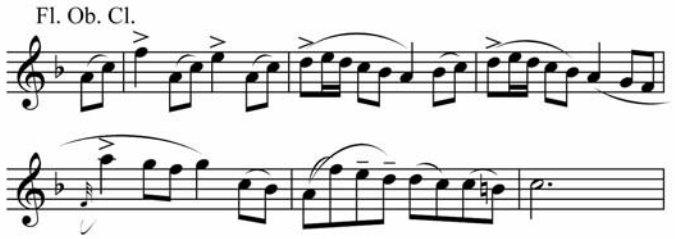



Figura n° 10. Início do segundo tema.

Número de Compasso	Harmonia	Evento
279	fá maior	Início do segundo grupo temático. Oboé, flauta, clarinete.
284	cadência em do maior e seção em si bemol maior	Resposta à frase inicial, em si bemol maior. Lembrança do caráter fugato, com vários centros tonais.
289	fá maior	Repetição da melodia inicial do segundo tema, estendida e efetuada agora pelas cordas.
297	trecho modulatório	Baixo em tercinas. Trecho em direção a lá menor, outro centro tonal relativo ao caráter fugato.
302	lá menor	Tema do "Herói" nas madeiras pressupõe a modulação para a mediante (fá maior – lá menor).
307	fá maior	Figuração da transição.
311	lá menor	Tema do "Herói".

Tabela n° 3: desenvolvimento harmônico e musical do início do segundo grupo temático.

No compasso 315 atinge-se o segundo procedimento melódico do segundo grupo temático, que parece ser o ápice da marcha apresentada anteriormente. Este segundo tema poderia ser, adicionado de pequena *codetta*, o fecho da exposição, mas está longe de ter essa função. As três semi-frases iniciais, aparentemente simples, em nada vêm adiantar a ousadia da quarta semi-frase, que expõe uma modulação direcionante a ré maior, por sua vez relacionado, em terça cromática, com a tonalidade de fá maior. Não há outra explicação musical para esta modulação, efetuada de maneira rápida e sem a menor preparação, senão a intenção de Mahler em efetuar prolongamento formal e tentar, através de *crescendo* instrumental e dinâmico, proporcionar um significativo clímax à própria exposição do movimento.

Desta forma, a figura n° 11 evidenciará as três primeiras frases e trará, na quarta frase, uma proposta nossa de resolução tradicional afirmativa a fá maior, em oposição à figuração descrita de Mahler, cujo principal objetivo é o de prolongar a liquidação da seção. Na reexposição, como veremos adiante, tal liquidação ocorrerá, de maneira evidentemente distinta em relação à nossa proposta aqui apresentada.

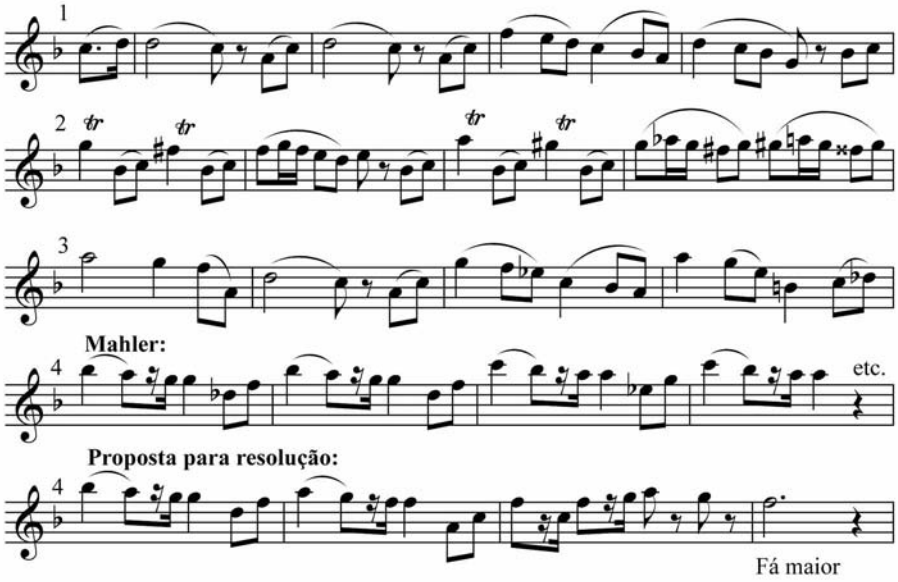



Figura n° 11: frase final de Mahler e proposta para possível resolução em fá.

Ao alcance de ré maior no compasso 331 (n° 27), inicia-se a grande seção culminante da exposição, transitando, inicialmente, pela tonalidade de ré maior. Neste âmbito há um aumento de textura, caracterizado pela utilização concomitante de diversos naipes orquestrais aliados a um aumento de dinâmica e de figurações rítmicas (trêmolos, tercinas e semicolcheias). No compasso 347 é desenvolvida, nas trompas e trompetes, uma grande cadência para ré maior, cuja resolução, na figuração melódica em forma de uníssono no compasso 351, é enfraquecida. Tal uníssono, por sua vez, tem novamente a função de preparar mais uma cadência de três compassos iniciada no compasso 359. Esta cadência possui uma rápida resolução no compasso 362 e, neste mesmo compasso, através de um completo *tutti* orquestral no segundo tempo, o acorde de ré progride subitamente para si bemol maior, em

relação de terça cromática. Desta forma, a mesma relação ré-si bemol, já descrita tantas vezes, ocorre aqui no apogeu da exposição.

No compasso 368 há o alcance de mi bemol maior, que, através de um cromatismo mi bemol / mi natural, e do acréscimo de dó sustenido, transforma-se em acorde diminuto no compasso seguinte. A partir daí, efetua-se algo que em muito lembra um desenvolvimento, mas possui, neste ponto, claramente a função de *codetta*: Mahler retoma material do primeiro tema, mais especificamente o conseqüente do período inicial, ligeiramente modificado.

De maneira semelhante ao procedimento inicialmente realizado no primeiro grupo temático, ao alcance do término do período, no compasso 379, há uma intenção em prolongar a nota ré, através de retardo na resolução harmônica. A melodia, no entanto, no compasso 384, com a alteração momentânea para compasso ternário, atinge a nota lá no compasso 389.

De certa forma, no compasso 394 há o estabelecimento momentâneo de ré menor, o que pode ser demonstrado através da figuração da linha superior das violas e primeiro clarinete (fá natural). A frase seguinte, no trompete, é idêntica àquela apresentada no primeiro grupo temático, e, como da primeira vez, direciona a peça para si maior. Diferentemente do que ocorre no primeiro tema, este si maior se estabelece como âmbito tonal relevante, e fornece o apoio necessário para o *decrescendo* textural efetuado a partir do compasso 415; a partir daí há o aparecimento da figuração já descrita como *intermezzo* de percussão, que, como já pode ser observado, é uma das maneiras utilizadas por Mahler para realizar suas articulações formais (Figura n° 12).

A tabela n° 4 evidencia os principais centros tonais do final da exposição, demonstrando seus principais eventos musicais.

Número de Compasso	Harmonia	Evento
315	fá maior	Início da segunda frase do segundo grupo temático.
331	ré maior	Modulação terça menor descendente da tonalidade principal para ré maior (terça cromática). Aumento de textura.
337-361	cadencial em direção a ré maior	Estabelecimento de ré maior: troca de armadura de clave e grande polarização da dominante lá maior.
362	Ré maior – si bemol maior	Resolução ocorre, mas é arrefecida, com mais uma progressão de terça cromática descendente. Tal tipo de progressão, por sua vez, pode estar ligada a aumento de textura. Si bemol se estabelece como importante âmbito tonal.
368-369	mi bemol maior – dó# diminuto	Mi bemol maior, quarto grau de si bemol, transforma-se em acorde diminuto através do cromatismo de sua nota fundamental e do acréscimo do dó#. Reapresentação do conseqüente do período inicial.
395	ré menor	A progressão de terça cromática ascendente si bemol- ré menor enfraquece a textura.
410	si maior	Progressão de terça descendente provoca aumento de textura, visando um posterior arrefecimento para o fim da exposição.

Tabela n° 4. Final da exposição.

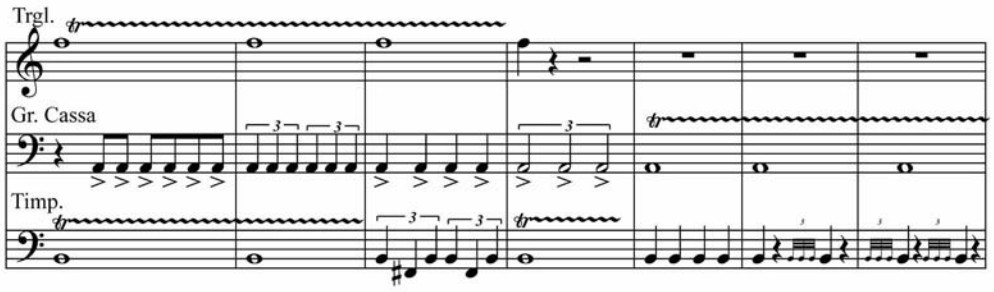



Figura n° 12: *intermezzo* de percussão

Desta maneira, a exposição se encerra: através da desconstrução harmônica do segundo tema, o compositor teve como objetivo não só reaproveitar material do primeiro tema para efetuar uma *coda* completa da exposição[25], como ainda arrefecer o centro tonal de fá maior, visando um desenvolvimento com maior liberdade harmônica.

2.1.2.2. Desenvolvimento

O desenvolvimento do primeiro movimento é, de acordo com a análise formal, uma seção em que os procedimentos de sucessão de eventos distintos são freqüentes, aliados por vezes a seções modulatórias. Muitas destas modulações, no entanto, lembram procedimentos já efetuados nas seções anteriores, tais como as recorrentes progressões de terça ré – si bemol.

O desenvolvimento tem início no compasso 424, após o *intermezzo* de percussão e a diminuição de textura do movimento. Além disso, há o desenvolvimento de um solo de trombone semelhante à figuração de transição apresentada pelo mesmo instrumento no compasso 164. Tal analogia das duas seções pode ser estabelecida devido às seguintes características desta nova figuração:

a) A frase parece ser, em princípio, inédita, mas, aos poucos, através da retomada gradual de material motívico anterior, passa a apresentar características do primeiro tema.

b) Alterações de fórmula de compasso.

[25] Neste ponto não se preferiu usar o termo *codetta*, por sua vez mais aplicável aqui à seção finalizadora do primeiro ou segundo tema do que a uma seção maior. Neste caso, por se tratar da finalização de toda a exposição, *coda* parece-nos mais adequado.

c) Analogia da textura orquestral.

Uma vez que, na aparição anterior, tal figuração esteve inserida num contexto de transição, e seu caráter modulatório foi restrito, nesta reapresentação inserida no âmbito do desenvolvimento, contudo, sua configuração harmônica é mais propensa à instabilidade.

A principal questão que, no entanto, pode gerar dúvidas quanto à articulação formal em vistas de um desenvolvimento está ligada à não ocorrência de um significativo seccionamento harmônico. Neste mesmo ponto, no compasso 424, ocorre na harmonia algo semelhante em relação ao que acontecera anteriormente, na exposição. A última subseção da exposição assemelha-se muito ao trecho final do primeiro grupo temático (compasso 91), principalmente no que se refere ao alcance do acorde de si maior. Diferentemente da primeira aparição, contudo, a coda da exposição parece estabelecer um âmbito tonal. No entanto, a próxima figuração, mais precisamente o solo de trombone, mantém a harmonia muito semelhante àquela apresentada na primeira exposição, isto é, o si maior aparentemente estável vem a ser, posteriormente, interpretado como um acorde de dó bemol maior, acorde de sexta napolitana em relação à si bemol maior. O resultado é que há neste ponto uma articulação textural convincente, enquanto que a harmonia, por outro lado, parece manter-se num fluxo ininterrupto.

Por sua vez, o acorde de napolitano é um grande artifício no discurso harmônico de Mahler neste movimento, uma vez que o compositor utiliza-o largamente em suas modulações e em momentos de tensão composicional. Nestes acordes os aumentos de textura e orquestração são, em especial, significativos. Devido ao seu caráter instável de segundo grau com a fundamental e quinta bemolizadas, tal acorde torna-se mais propício às modulações.

O início do desenvolvimento está no âmbito de si bemol maior, apesar de não possuir afirmações convincentes de tal tonalidade efetuadas por cadências. Pode-se afirmar que no nº 34, compasso 440, há um acorde de fá dominante com nona menor, uma vez que a melodia desenvolvida neste período pelo corne inglês, além de ser motivicamente uma resposta à frase do trombone, possui as notas de tal acorde. Por sua vez, tal suspensão à dominante é liquidada apenas no número 35, compasso 455, com a figuração *Pã dorme*, executada pelo clarinete e fagote.

Esta aparição de material, como já pudemos verificar na transição da exposição (figura 4), tem como principal característica a relação inicial de terça entre os acordes. O solo de violino executado a seguir (compasso 459) se insere no âmbito de ré maior, terça acima de si bemol, a tonalidade anterior.

Tal ré maior, por sua vez, é passageiro, e a partir do número 36, compasso 463, com a polarização da nota fá nas cordas graves, uma nova polarização de si bemol se configura. Com a aparição de trompas com surdina, no compasso 468, há um acorde de do bemol maior apresentado sobre um baixo de fá, que pode, portanto, ser compreendido por um acorde de napolitana, semelhante ao si maior anterior. Tal figuração possui fragmentos de ambos os temas, caracterizando ainda mais a seção como desenvolvimento, cuja característica de transformação de frases e da alteração e transposição de motivos é evidente.

A partir do compasso 478, a figuração de transição anacrúsica ao segundo tema torna-se recorrente com o alcance completo da dominante fá maior. No número 38, compasso 482, a figuração *Pã dorme* redireciona o âmbito de si bemol para outros centros tonais transitórios, o que também é característica do desenvolvimento. No compasso 488, o acorde de dó bemol, até então o acorde napolitanode si bemol, transforma-se em quarto grau do novo âmbito tonal atingido após a barra dupla do compasso 492 (n°39): sol bemol maior.

Esta nova tonalidade relaciona-se, mais uma vez, em terça com a tonalidade anterior. A figura n° 13 esquematiza tais procedimentos.

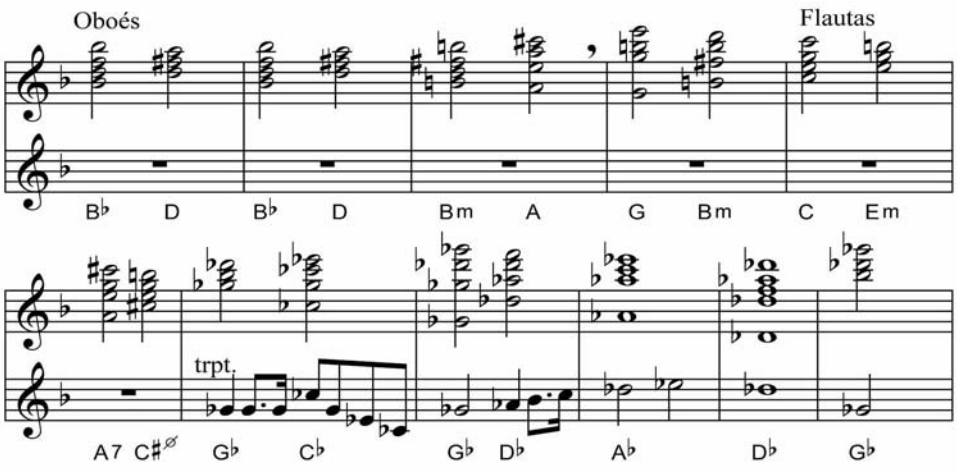


Figura n° 13. Do bemol, até então napolitano de si bemol, passa a ser o quarto grau de sol bemol maior.

No número 39, compasso 492, é apresentada uma frase de trompa nitidamente derivada da segunda frase do segundo grupo temático, só que, nesta vez, no âmbito harmônico de sol bemol maior.

Entre os números 42 e 43 (compassos 522 e 530) ocorrem intersecções entre eventos distintos. Por um lado, há uma seção em sol bemol estável, de caráter *cantabile* e orquestração rarefeita. Por outro, uma frase marcada nas cordas graves, a partir de 530, que recorre à figuração de *fugato* apresentada na transição (figura 7). Uma vez que esta nova frase estará em si bemol menor e terá caráter oposto às figurações imediatamente anteriores, há neste pequeno trecho transitório, uma intersecção de eventos: o tema *cantabile*, no clarinete, contrasta com os saltos em articulação destacada e distinta executados com as notas do acorde de si bemol menor pelos trombones, tuba, violoncelos e contrabaixos.

A figura n° 14 demonstra tais inserções que, como já foi citado, são denominadas *objetos de choque* por La Grange:

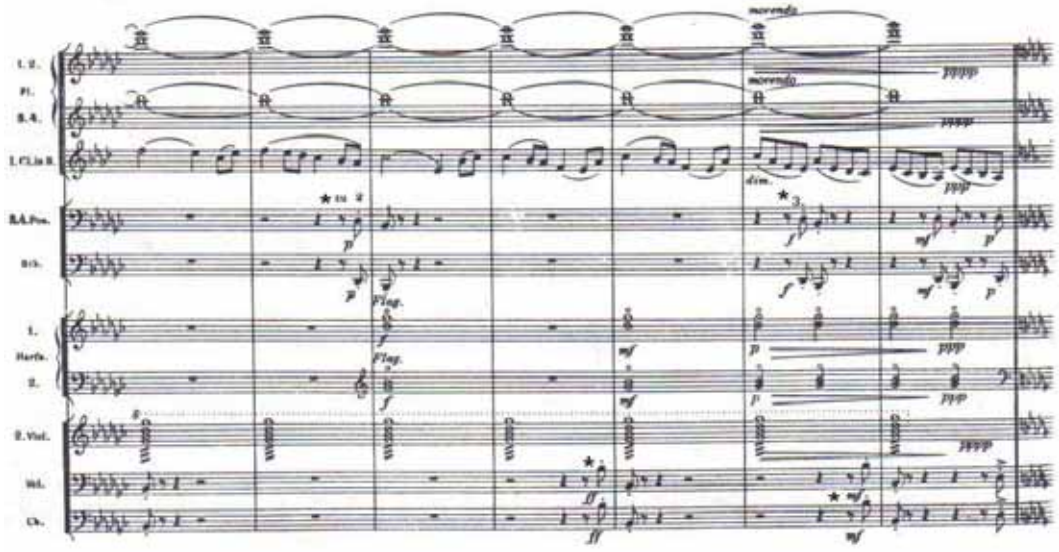



Figura n° 14: Objetos de choque, assinalados com asterisco. Partitura, compassos 523 a 529.

A partir do compasso 530 inicia-se trecho[26] que recorre a exposição do caráter *fugato* do segundo tema (figura n° 15), tanto em relação ao material motívico, quanto ao caráter harmônico, relativo à multipolarização de tonalidades. O âmbito tonal inicial, como demonstrado na armadura de clave, parece ser o de si bemol menor. No entanto, ao término do oitavo compasso desta figuração, o aparecimento da nota dó bemol arrefece o âmbito de si bemol, polarizando-o gradualmente, como dominante da próxima tonalidade transitória, mi bemol menor.

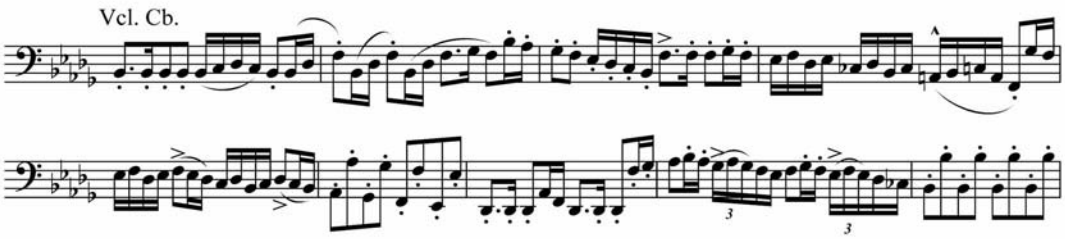



Figura n° 15: início do *fugato* no desenvolvimento.

[26] Segundo a inscrição de Mahler em seu manuscrito, *Das Gesindel*, ou "A Gentalha".

Este trecho, assim como ocorre em *fugati* em outros desenvolvimentos de sinfonias e quartetos do final do período clássico e de toda a época romântica, é, de todo o movimento, um dos mais instáveis harmonicamente, de amplo caráter modulatório. Um possível paralelo com obra composta anteriormente pode ser traçado na figura 16, que evidencia trecho semelhante, de ambigüidade tonal e *fugato*, desenvolvido no primeiro movimento da Sinfonia nº 4, op. 90, *Italiana*, de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847).

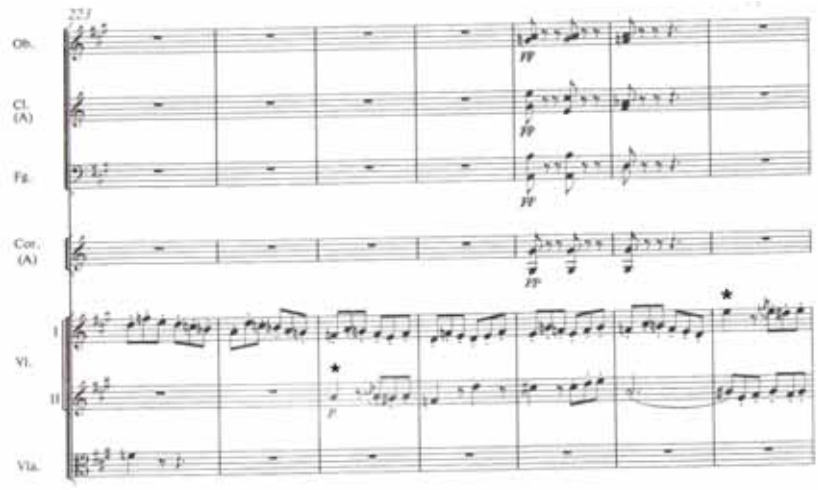



Figura n° 16: *Fugato* na Sinfonia Italiana de Mendelssohn, que, por sua vez oscila entre ré, lá e mi menor, com suas respectivas dominantes. Os asteriscos evidenciam a entrada dos temas.

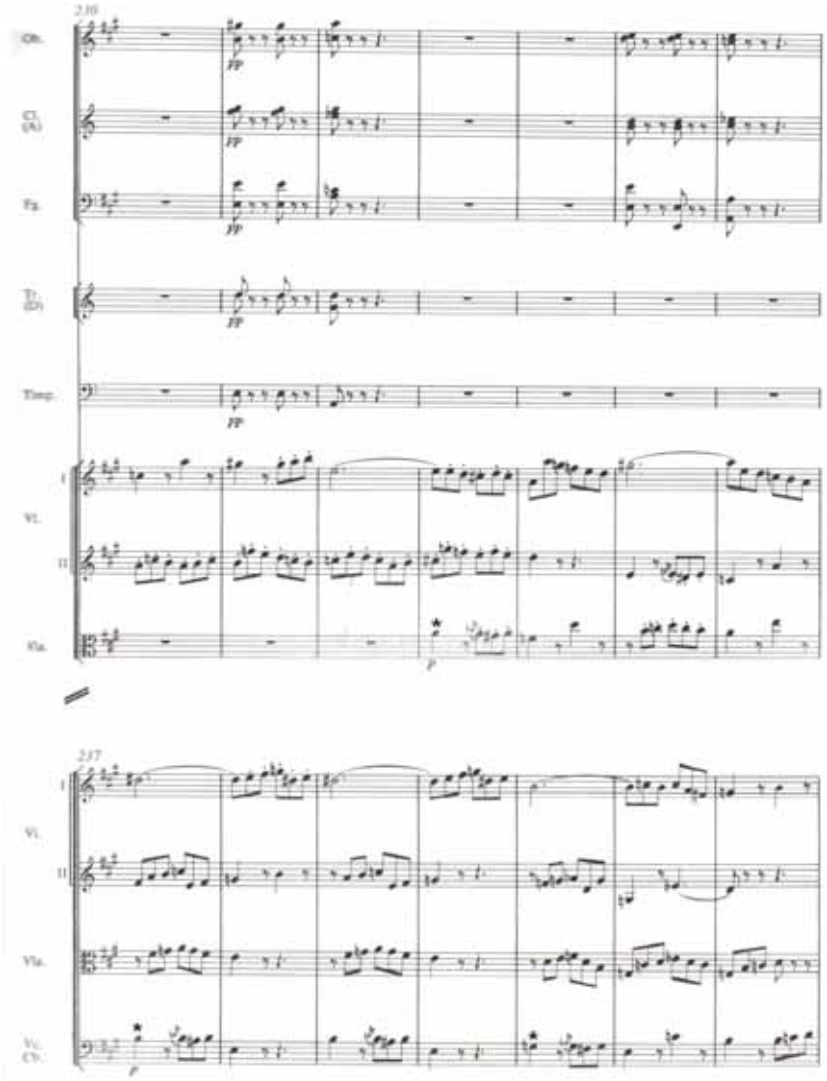



Figura n° 16: Continuação.

O âmbito de mi bemol menor tem o seu apogeu no número 43, compasso 554, quando todas as cordas executam o tema completo, de oito compassos, nesta tonalidade. No compasso 568 há uma passagem pelo acorde de lá bemol menor, quarto grau de mi bemol menor. Este acorde transforma-se em diminuto e direciona-se a dó bemol maior no compasso 572, por sua vez o já característico acorde napolitano da tonalidade de si bemol. Esta tonalidade é, desta forma, atingida em 580 com a apresentação, nos oboés, do material motívico da segunda frase do segundo grupo temático.

A partir do número 49, compasso 583, o *fugato* alcança a tonalidade de dó maior, para depois atingir fá no compasso 591. Desta forma, o si bemol maior, quinto grau da tonalidade anterior, serviu de ponte entre os dois âmbitos: reclassifica-se, por sua vez, como o quarto grau de fá. Neste ponto há a inscrição de Mahler em seu manuscrito: *Die Schlacht beginnt*, ou "A batalha se inicia".

Apesar da aparente polarização, o *fugato* de ambigüidade de centros tonais se mantém e a região de fá maior tem a tonalidade de dó maior como principal contraponto harmônico (compasso 583). Dó é polarizado com a frase de trombone análoga ao primeiro tema, executada a partir do compasso 595 (Figura n° 17). A partir do compasso 603, com a figuração denominada por Mahler de *Südsturm*, ou "A tempestade vinda do sul", mais um acorde napolitano passa a ocorrer, desta vez em relação a dó maior. O acorde de napolitana ré bemol maior perdura, por sua vez, até o final da seção, no compasso 638, a partir do qual se insere mais uma vez a figuração de transição denominada *Intermezzo* de percussão. Esse ré bemol, no entanto, não é um centro definido: ele está em freqüente conflito com a tonalidade de si bemol menor, numa grande alternância de terças entre os acordes. Há uma pequena polarização do acorde de sol bemol maior nas frases dos trombones e trompas, a partir do compasso 622; tal figuração, por sua vez, não consiste no estabelecimento, mesmo que temporário, de qualquer centro tonal.

Figura n° 17: solo de trombone, número 50, compasso 595.

O apogeu do desenvolvimento, notadamente a figuração da *tempestade* (compasso 605), com a indicação de andamento *piu mosso*, apresenta nas trompas materiais motívicos significativamente distintos dos grupos temáticos anteriores. Não se pode, no

entanto, afirmar que tais figurações sejam completamente independentes; suas funções mais relevantes parecem ser a de fixar novamente alguns centros tonais apresentados durante o desenvolvimento.

A primeira figuração reafirma, principalmente, a tonalidade de si bemol menor. A segunda figuração remete ao sol bemol maior, enquanto que a próxima remete à tonalidade de fá maior, uma tonalidade quase passageira. Após estas três figurações, retoma-se material motívico do primeiro tema, visando um possível término da seção.

A figura n° 18 apresenta as três figurações estranhas, mais uma demonstração dos *objetos de choque* propostos por La Grange. A tabela 5, por sua vez, expõe um resumo de todo o desenvolvimento.

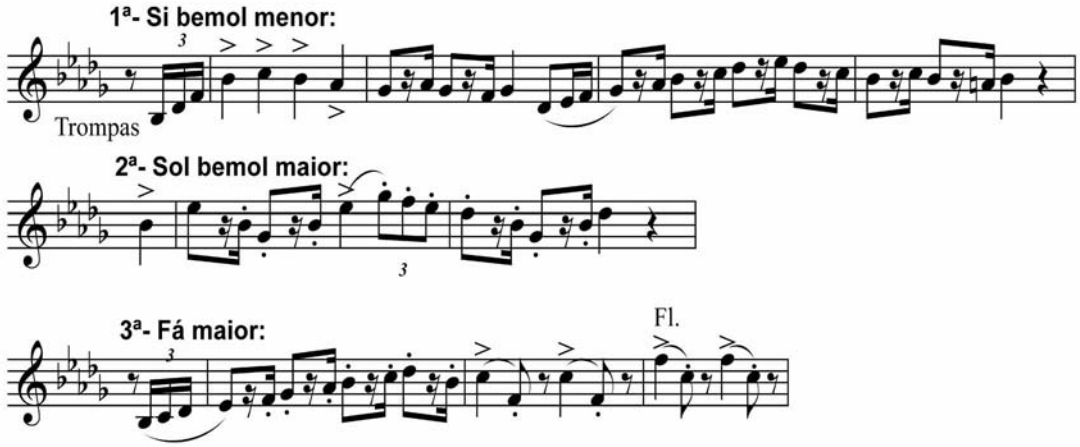



Figura n° 18. Na terceira figuração, há o alcance de fá maior apenas no segundo compasso, com as notas dó e fá.

Número de Compasso	Harmonia	Evento
424	si bemol maior	Início do desenvolvimento. Figuração de trombone e resposta de corne inglês. Materiais motívicos de A e B. Figurações *Pã Dorme* propiciam modulações. Início da fragmentação das frases dos temas, caracterizando o desenvolvimento.
492	sol bemol maior	Trompa reexpondo segunda frase do segundo grupo temático. Ao final da seção, justaposição de subseções, executada pelas cordas graves.
530	si bemol menor – mi bemol menor	Trecho *fugato*, com ambigüidades tonais. Subseção mais propícia às modulações.
583	fá maior, temporário, dó maior	Figuração da fuga é apresentada em diversas tonalidades e instrumentos, preparando a *tempestade*.
605	ré bemol maior, si bemol menor	A *tempestade* propicia uma grande oscilação entre duas tonalidades; três figurações estranhas aparecem ao *piu mosso* do compasso 609.
635	–	*Intermezzo* de percussão.

Tabela 5: resumo do desenvolvimento.

2.1.2.3. Reexposição

Primeiro grupo temático

A partir do número 55, compasso 643, inicia-se a recapitulação com a reexposição da figuração “Chamada ao alvorecer”, descrita por Mahler em seu manuscrito. Tal frase, que nesta configuração musical vem a abranger uma maior tessitura, encerra-se novamente em semicadência, na nota lá, e, ao final, apresenta a mesma progressão harmônica fá maior - lá menor/ fá# menor - lá menor, cujo maior intuito é o de prolongar a resolução da nota lá.

Logo a seguir reaparece o *intermezzo* de percussão, direcionando a obra para a reexposição completa do primeiro grupo temático. As figurações sucessivas, descritas na tabela n° 1 (p.49) por letras, voltam a ocorrer. No entanto, o conseqüente do período característico do primeiro grupo temático sofre significativas alterações, possivelmente devido ao fato de que sua nova configuração aproveita materiais motívicos expostos tanto na transição como no desenvolvimento. Estes materiais, por sua vez, quando apresentados, já efetuam alusões ao primeiro tema.

Desta forma, Mahler preferiu, no conseqüente do período, em vez de reexpor o tema de acordo com sua primeira configuração, utilizar suas derivações apresentadas *a posteriori*. Como numa fantasia, este tema se alonga por 48 compassos, sem apresentar, no entanto, a esperada resolução tonal e motívica em ré. Esta ocorre nas cordas graves, dos compassos 732 até 736, respondidas pelas madeiras, na tonalidade de ré maior. A resolução em modo maior é mais um indício de que os centros tonais transitam com freqüência entre os modos maior e menor sem maiores implicações, o que é uma característica do estilo romântico tardio alemão – em cujo contexto Mahler se inseria –, e pode ser demonstrada tanto em suas demais sinfonias como em suas canções. A figura n° 19 apresenta o novo conseqüente do período, na reexposição, acompanhado de sua resolução efetuada pelas cordas.

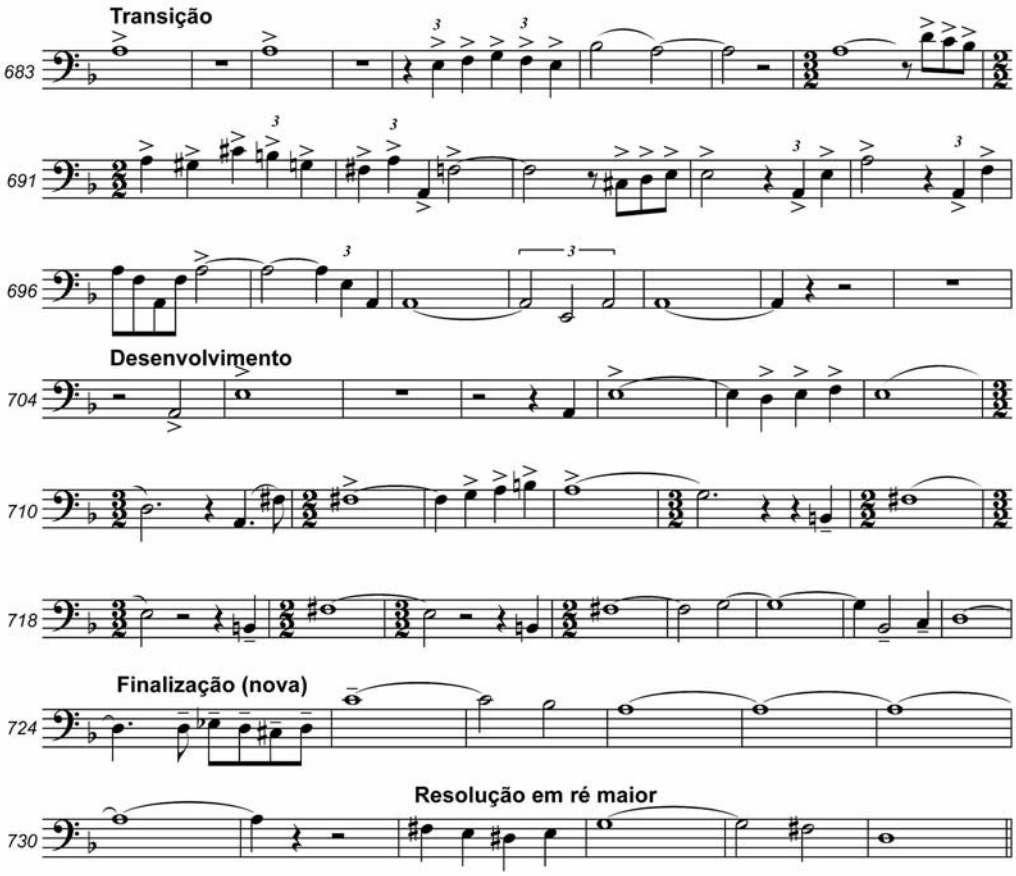



Figura n° 19: conseqüente do período. As anotações em texto evidenciam a semelhança motívica com outras seções do movimento. À esquerda, os números de compasso.

Transição

Muito mais curta do que aquela anteriormente apresentada, esta subseção, iniciada no compasso 737 (nº 62) possui caráter *sui generis*: sua função, de estabelecimento da marcha e da tonalidade do segundo tema se mantém, mas o material motívico apresentado no baixo relembra as "figurações estranhas" apresentadas no final do desenvolvimento e descritas na figura n° 18. Esta transição, desta forma, relembra o desenvolvimento. A figura n° 20 ilustra esta recorrência.

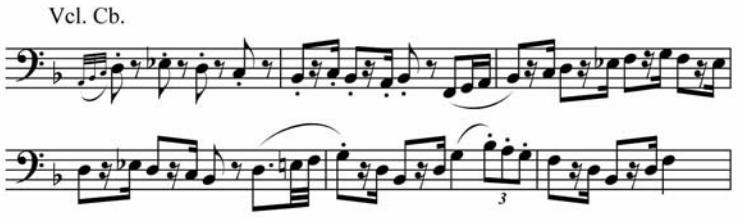



Figura n° 20: violoncelos e contrabaixos, compassos 741 a 746.

A ambigüidade tonal se mantém, sobretudo pela conservação do caráter *fugato* e das aparições das figurações do *Herói*, notadamente executadas em lá menor, num âmbito de terça ascendente em relação à tonalidade do segundo tema, fá maior.

Segundo grupo temático

Iniciado no compasso 762, o segundo grupo temático reaparece de maneira semelhante àquela apresentada na exposição, com aumento gradual de textura. Desta vez, no entanto, as figurações já expostas são reapresentadas, muitas vezes, de modo simultâneo. A tonalidade principal do grupo, apesar das ambigüidades proporcionadas pelo caráter *fugato*, é a de fá maior, e diferentemente da exposição, em que há uma modulação para ré maior, ela se mantém até o final do movimento.

A maior ambigüidade desta seção consiste na figuração de trompas e fagotes, apresentada no compasso 824, número 71. Como a tonalidade inicial da peça é ré menor, seria de se esperar que o segundo grupo temático, na reexposição, mantivesse tal tonalidade visando à conclusão do movimento. Ré menor é atingido neste trecho, mas não se polariza como região tonal relevante, uma vez que sua interpretação como sexto grau de fá maior é mais plausível (Figura n° 21).

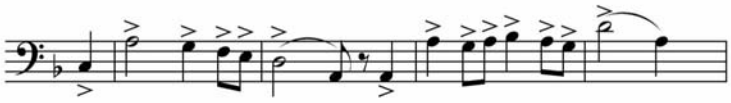



Figura n° 21: figuração em ré menor, trompas e fagotes, notadamente em ré menor.

No número 72, compasso 832, inicia-se frase análoga à segunda frase apresentada no segundo grupo temático da exposição. Esta frase, por sua vez, é resolvida em fá maior, diferentemente da modulação para ré apresentada anteriormente. A figura n° 22 apresenta a frase e sua resolução, ocorrida através da apresentação de uma semi-frase comprimida, de dois compassos.

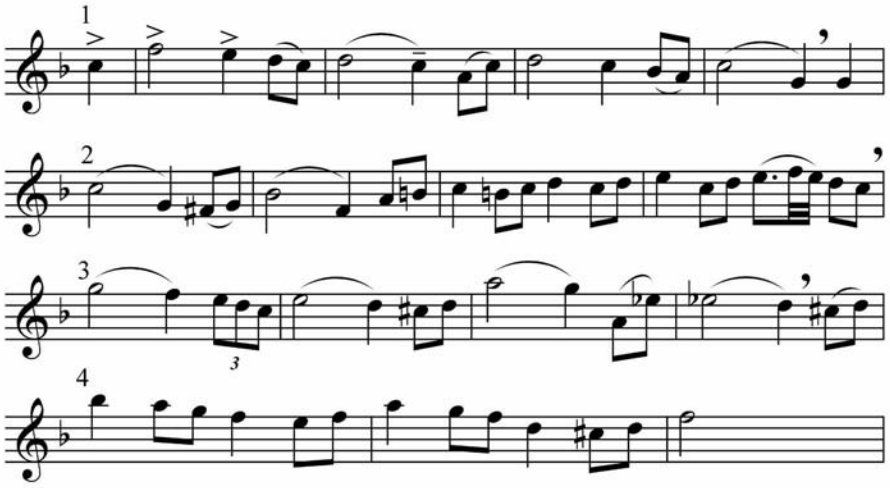



Figura n° 22: segunda frase do segundo tema na reexposição, iniciada no compasso 832, número 72. A quarta semi-frase, comprimida, tem resolução parcial em fá.

A partir do compasso 846, número 73, é executada uma grande cadência em fá maior, que ocorre da mesma maneira àquela executada na exposição em torno de ré maior. No compasso 857, número 74, fá maior é alcançado e transforma-se rapidamente em ré bemol maior, que culmina num sol bemol maior, sexta napolitana de fá, no compasso 863. A expressão *Drängend*, ou apressado, é um indício de uma pequena coda, que visa o encerramento do movimento.

O fá maior é atingido no compasso 867 e se mantém até o final do movimento, de forma que a tonalidade é enfaticamente afirmada no final do movimento.

A peça se encerra, portanto em fá maior.

2.1.3. Conclusões parciais

A análise formal foi capaz de seccionar com êxito o primeiro movimento da 3ª Sinfonia de Mahler. O resumo é demonstrado na tabela n° 6:

Números de Compasso	**Harmonia**	**Seção**
1-131	Ré menor	Exposição – primeiro grupo temático.
132-278	Em modulação	Exposição – transição.
279-423	Fá maior – ré maior	Exposição – segundo grupo temático.
424-491	Si bemol maior	Desenvolvimento – primeira subseção.
492-529	Sol bemol maior	Desenvolvimento – segunda subseção.
530-642	Si bemol menor em modulação, ré bemol maior	Desenvolvimento – terceira e principal subseção.
643-736	Ré menor – ré maior	Reexposição – primeiro grupo temático.
737-761	Em modulação	Reexposição – transição simples.
762-862	Fá maior	Reexposição - segundo grupo temático.
863-875	Fá maior	Coda (curta).

Tabela n° 6: resumo do seccionamento formal

A analise particular dos temas, dentro do âmbito formal, foi pertinente, uma vez que o primeiro tema foi classificado como período e o segundo tema como um grupo de frases em torno da tonalidade de fá maior. A peça recebeu uma abordagem puramente musical, sem que os aspectos programáticos fossem condição *sine qua non* para uma melhor compreensão.

Em se tratando da harmonia, há a grande prevalência das relações de terça, o que demonstra a herança romântica relativa ao âmbito harmônico demonstrada pelo compositor. O uso dos acordes de sexta napolitana é freqüentemente utilizado de maneira a desestabilizar as tonalidades e, por conseguinte, propiciar modulações e evidenciar ambigüidades tonais.

Com a observação criteriosa do movimento e a execução desta primeira abordagem de análise, formulam-se e consideram-se oito questões cruciais para uma melhor compreensão deste movimento, cujos objetivos são o de solucionar as possíveis ambigüidades musicais apresentadas por Mahler. São as seguintes:

a) Há um *intermezzo* de percussão entre o antecedente do primeiro tema e o primeiro grupo temático. Seria este antecedente uma introdução, como descrito em La Grange (1983:1042) e Franklin (1991:84), ou tais autores abordaram aspectos puramente programáticos para se chegar a tal conclusão? Não seria correto supor que um movimento de formas tão alongadas tivesse uma larga introdução?

b) A figuração de transição insere material motívico do segundo tema logo nos primeiros compassos. Seria esta uma grande anacruse de B?

c) O segundo tema possui dois centros tonais. Seriam dois temas distintos ou uma modulação visando o fim da exposição?

d) A tonalidade de ré maior deste segundo tema consiste num contraste em relação a ré menor do primeiro tema?

e) Onde se inicia o desenvolvimento? Houve uma articulação neste ponto, tanto harmônica quanto motívica?

f) Por que se retoma material das transições e desenvolvimento na reexposição do primeiro tema?

g) Por que o segundo tema, reexposto, está em fá maior?

h) Com que intuito Mahler termina o movimento em fá maior?

Em relação à pergunta **A**, a análise formal considera que a primeira frase já consiste num fragmento do primeiro tema da sinfonia. A amplitude formal do movimento, por sua vez, localiza-se nas grandes subseções, isto é, na utilização de grupos temáticos complexos ao invés de simples temas, na elaboração de transições que transformam temas e inserem, por conseguinte novos materiais na peça. Tais materiais derivados demoram a ser esgotados,e sua recorrência provoca uma natural unidade da peça.

Em relação a **B**, o material motívico é distinto, mas recorre às características harmônicas anteriores, além de introduzir, paulatinamente, o novo tema. Não se pode dizer

que é uma anacruse do segundo tema, mas sim uma transição equilibrada, que mescla os dois materiais.

Em **C**, considera-se o final do segundo tema, com direcionalidade a ré maior, uma grande figuração visando o término da exposição, figuração que se repete na recapitulação visando o término do movimento. Ré maior por sua vez, respondendo a **D**, não consiste num contraste ao primeiro tema, mas sim numa conclusão de seção.

Sobre o questionamento **E**: o desenvolvimento inicia-se no número 33, compasso 424, com a frase de trombone, uma vez que há grande mudança de textura, apesar da continuidade harmônica. Tal resposta é, por sua vez, ambígua.

Sobre **F**: materiais derivados do primeiro tema são colocados na reexposição, provando que foram originados através da figuração inicial de período do primeiro tema, e agora são colocados em substituição. Em relação a **G** e **H**, o segundo tema está reexposto em fá maior de modo a enfatizar a tão presente relação de terça em toda a obra, além de herdar a característica romântica de finalizar grandes formas sonatas de maneira grandiosa, em modo maior.

Nota-se que, em muitas das questões, a análise formal ofereceu respostas convincentes aos questionamentos, e a outras, nem tanto. Com a aplicação dos demais métodos, contudo, objetiva-se esclarecer melhor estas zonas de ambigüidade, e, além disso, trazer à tona aspectos que podem ter sido ignorados por este tipo de abordagem.

2.2. Aplicação da análise motívica

2.2.1. Breve contextualização do método

A análise motívica proposta por Rudolph Réti em seu livro *The Thematic Process in Music* é um método que considera a estrutura temática como o mais essencial processo de composição musical.

> *O atual processo criativo na composição musical é centrado em conceitos temáticos, em sua formação e construção. Uma vez que tenhamos êxito em compreender música no seu mecanismo temático mais intrínseco, seu conteúdo estrutural e estético-dramático torna-se incomparavelmente mais transparente.* (Réti, 1978:3)

Seguindo-se seu ponto de vista, uma composição inicia-se sempre com a apresentação de uma frase da qual podem ser extraídas pequenas células, os chamados *motivos*. Cada uma destas micro-unidades pode consistir num grupo de um ou mais intervalos, uma pequena escala, ou, ainda, de suas combinações. Tais células são, no decorrer da peça, transformadas motivicamente, ou seja, combinadas, misturadas, alteradas, transpostas, invertidas e retrogradadas. O fato de estas pequenas entidades recorrerem não só por um movimento, mas inclusive por toda a obra musical, culminam na constatação da existência do que Réti denomina *padrão temático*, o qual fornecerá à obra sua unidade, derivada de um processo linear[27].

Em relação à definição de *motivo*, assim deve ser considerada toda figuração musical inicialmente apresentada e posteriormente recorrente na peça ou seção, tanto de maneira literal ou transformada.

[27] Bent, 1987: 366.

> *Denomina-se motivo qualquer elemento musical, uma frase melódica ou fragmento, ou mesmo apenas uma figuração dinâmica ou rítmica, que por ser constantemente repetida e variada ao longo de uma obra ou seção, assume um papel num projeto composicional similar a um motivo nas artes plásticas.* (Réti, 1978:11-12).

Em relação a tema, no entanto, o autor possui dois pontos de vista. Primeiramente, essa terminologia é aplicada ao tradicional período, ou a um completo grupo de motivos, que por sua vez adquire uma *função motívica* no decorrer da composição (idem ibidem, 11). Já quando o autor aborda a questão formal, o conceito de tema já abrange uma idéia mais ligada ao pensamento da análise tradicional[28].

> *Através da sucessão de determinados grupos ou "períodos", [...] uma "seção" pode ser desenvolvida. [...] O compositor molda um grupo de maneira a destacar-se dos demais, melodicamente, ritmicamente, e, em todos os aspectos, uma aparição musical bem definida e particularmente característica. [...] Tal grupo irá assumir um papel principal e será denominado* tema. (Réti, 1978:110).

A partir do conceito de tema, surge o conceito de retomada temática, ou recapitulação, concernente aos conceitos formais tradicionais tais como forma binária e ternária. Tal conceito diz respeito à reaparição de temas, que segundo Reti rege o princípio de *forma musical como agrupamento* (Réti, 1978:111).

A formação temática, apesar da independência de certos fatores, deve estar conectada através de grande afinidade motívica, de forma a conceder à música um grande caráter de unidade. Caso contrário, a música poderá assemelhar-se a um *pot-pourri*.

Sobre o desenvolvimento da técnica de transformação motívica, Reti sustenta que o Barroco, com seus procedimentos *fugato* e de imitação, lidava com o motivo de maneira literal, mesmo que este fosse transposto, invertido ou retrogradado. O tratamento era mais ligado à variação do que puramente à transformação motívica, cujo apogeu, segundo o autor, foi Beethoven:

[28] Paralelo tanto ao *tema* quanto ao *grupo temático* no âmbito da análise formal.

> *(Beethoven) parece ser o autor em cuja música a técnica temática, a partir do momento em que se tornou inquestionavelmente a base estrutural de todo esforço composicional de nossa época, foi lidada de maneira mais intensa, concentrada e consciente, de forma que a maioria dos fenômenos (de transformação) pode ser descrita com exemplos de sua obra.* (Réti, 1978:67)

O trunfo deste tipo de análise está no fato de sua aplicação não se restringir apenas ao repertório tonal, o que foi em parte evidenciado através da experiência adquirida nos dois trabalhos anteriores de iniciação científica, nos quais sua aplicação produziu resultados satisfatórios e esclarecedores. As duas obras abordadas foram a Sonata para piano op. 53, *Waldstein*, de Beethoven, e a peça para conjunto de câmara orquestral *Intègrales*, de Edgard Varèse.

2.2.2. Análise motívica do 1º movimento da Sinfonia n° 3 de Gustav Mahler

A Sinfonia nº 3 de Gustav Mahler inicia-se com uma frase de 23 compassos executada por 8 trompas. Seu início, na nota lá, culmina em um retorno, no compasso 11, na mesma nota lá, de maneira que do compasso 12 ao 23, esta nota perdura através de bordaduras superiores e inferiores, e não há, aparentemente, qualquer movimentação motivicamente relevante. Consideremos, portanto, para nossa análise, a frase introdutória do compasso 1 ao 11.

Nestes compassos, observando os motivos recorrentes ao longo da peça, é possível identificar três motivos principais, aqui denominados I, II e III. O motivo I consiste no salto inicial de quarta justa, intervalo que terá importância vital na peça, além de uma bordadura inferior ré-do-ré. O segundo motivo é exatamente a conclusão do I e sua posterior sucessão: a terça maior descendente ré-si bemol. Após isso, terá importância motívica a

escala ré a lá executada nos compassos 5 e 6, denominada motivo III. As figuras de nºs 23 e 24 exemplificam estes três motivos.

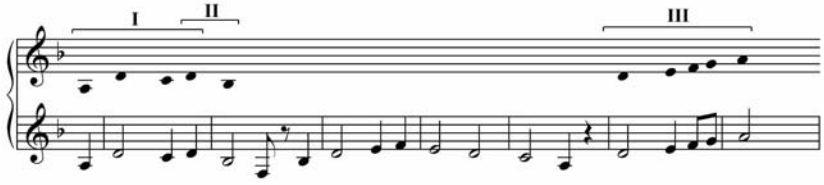



Figura nº 23: frase inicial da trompa (abaixo) e identificação dos motivos principais (acima)

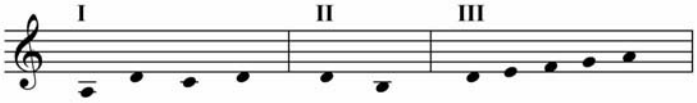



Figura nº 24: motivos I, II e III.

Vale ressaltar que nos compassos 3 e 4 a figuração que se inicia em ré, vai a fá por grau conjunto e retorna a ré, já pode ser considerada uma pequena transformação dos motivos I e II, uma vez que tal deslocamento possui a amplitude de uma terça, característica do motivo II, aliada a movimentação de bordadura remetente ao final do motivo I.

Ao alcance da nota si bemol no compasso 7, há uma movimentação por grau conjunto descendente até a nota lá no compasso 11. Nota-se, portanto, a partir da nota lá do compasso 9, uma inversão do motivo III, aliada à soma dos âmbitos de tessitura dos motivos I e III. A nota si bemol do compasso 8 mais uma vez remete-nos à bordadura do motivo I, só que invertida.

Uma seção temático-portadora[29], em que os motivos iniciais estabelecem-se e são desenvolvidos, inicia-se no compasso 28. Desenvolvida no fagote e contrafagote, é análoga à transformação dos dois motivos iniciais já descrita nos compassos 3 e 4. Por sua

[29] *Theme-carrying section* (Réti, 1978:110).

vez, no compasso 30, oboés e clarinetes saltam na oitava lá-lá, mesclando o caráter de salto ascendente do motivo I à tessitura que abrange a soma dos motivos I e III. O trompete no compasso 31 inverte a célula II, ascendentemente, executando três intervalos de terça sucessivos. A figuração no compasso 38, de violoncelos e baixos, é análoga ao motivo III: uma escala ascendente.

Tais transformações seguem sem alterações significativas até o compasso 58, na aparição de uma frase nas trompas, que nos remete ao tema inicial e a seus motivos. Em relação ao motivo I, a figura nº 25 mostrará o tipo de transformação ocorrida: o intervalo foi transposto uma quinta acima (la-ré/mi-lá), e a nota lá, que deveria ser o objetivo da quarta inicial mi-lá, é suprimida, de modo que si bemol se configura agora como bordadura incompleta em relação a lá. A maior diferença, neste caso, é a de que se na primeira vez a bordadura ré-do-ré era inferior, agora a lá-si bemol-lá é superior. Além de remeter ao motivo I, o motivo III está também presente na referência feita aos compassos 5 e 6, que é evidenciada na figura nº 26, compassos 5 a 9 nas trompas. As figurações iniciais estão destacadas através de colchetes.

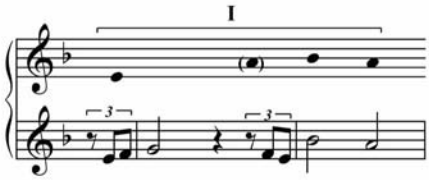



Figura nº 25, frase das trompas (abaixo) com motivo I análogo e transposto uma quinta acima.

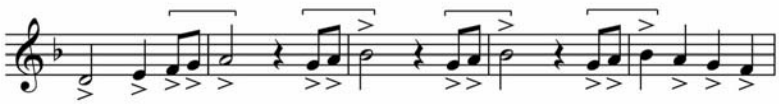



Figura nº 26: trompas, compassos 5 a 9.

O padrão temático inicial mantém-se também através da frase apresentada no trompete, compasso 83. Ali estão o salto de quarta do motivo I e a escala ascendente de II (Figura nº 27).

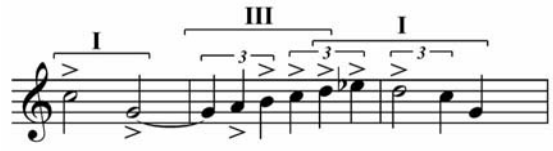



Figura nº 27: trompetes, compassos 83 a 85, correspondência com os motivos iniciais.

A unidade temática da seção mantém-se no compasso 99, em que as trompas executam frase análoga à do compasso 57.

No entanto, ao alcance do compasso 132, há uma mudança de textura, de modo a propiciar uma articulação temática, uma vez que o tipo de figuração a ser utilizada e tipo de transformação motívica diferencia-se radicalmente dos anteriores. A primeira frase, executada pelo piccolo nos compassos 132 a 135 (Figura nº 28), remete-nos à segunda parte do motivo I, à bordadura, enquanto que a principal frase aparente desta seção, iniciada no oboé no compasso 136 e definitivamente estabelecida pelo violino solo no compasso 140, evidencia uma articulação motívica diferente das ocorridas até então. O salto de quarta ascendente do motivo I se mantém, enquanto que o motivo II, a terça maior descendente, é invertido e alterado, transformando-se em terça menor ascendente e precedendo o salto de quarta (Figura nº 29).

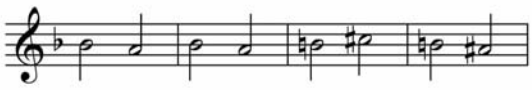



Figura nº 28. Piccolo, compassos 132 a 135: bordaduras.

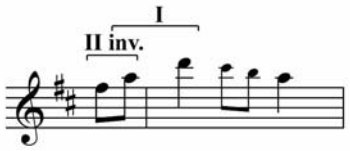



Figura nº 29: articulação temática, com motivo II invertido e alterado, apesar da manutenção da quarta ascendente do motivo I.

Subitamente, a possível articulação temática é surpreendida pelo retorno do material motívico inicial. Através da frase executada no trombone a partir do compasso 166, retomam-se os mesmos tipos de transformações iniciais. O compasso 168 é uma simples aumentação rítmica da frase de trompas do compasso 57. A partir disso, conclui-se que a seção compreendida pelos compassos 132 a 163 constitui-se num trecho isolado dentro de um tema; apesar da inerente relação motívica com os materiais temáticos inicialmente identificados, seu tipo de transformação e configuração final é diferente dos demais, não se encaixando nos padrões das seções anterior e posterior.

Até o compasso 224 o tema inicial persiste e os padrões permanecem os mesmos. No entanto, no compasso 225, o grupo de compassos que surgira isoladamente no compasso 162 é retomado de maneira análoga, agora sim direcionado à aparição de um novo tema característico. A frase motriz deste novo grupo é a mesma transformação motívica descrita na figura nº 30, só que agora no âmbito de fá maior (compassos 278/9). Nota-se que, entre a reaparição deste grupo e a afirmação de seu tema principal, há uma frase de trompa, capaz de caracterizar as duas principais forças desta seção: os intervalos de terça e quarta (Figura nº 30).

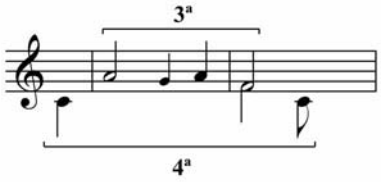


Figura nº 30: trompa, compassos 272 a 274.

No compasso 314, o que parece ser uma nova transformação temática não se difere do que até então fora apresentado, com o acréscimo, como descrito na figura nº 32, de algumas notas permeando os intervalos centrais.

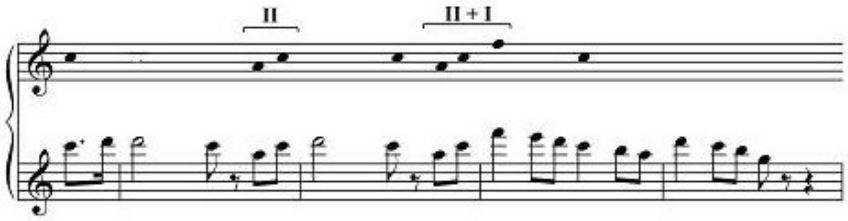


Figura nº 31. Primeiros violinos, compassos 314 a 318, acompanhados, no pentagrama acima, do realce das notas de relevância motívica.

No compasso 336, uma transformação motívica nas trompas prenuncia algum tipo de retorno ao grupo temático inicial. O motivo I, transposto quinta acima e completo (figura nº 32), com apenas a alternância da bordadura, antes inferior agora superior, é apresentado nas trompas, instrumento mais característico ao primeiro tema. Uma seção que mistura características de primeiro e segundo temas inicia-se.

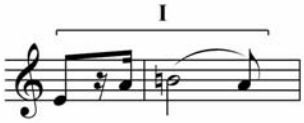



Figura nº 32: trompas, compasso 336/7.

Tal surgimento de material do primeiro grupo temático fica evidente através do surgimento de escalas ascendentes rápidas executadas a partir do compasso 359. Essa característica é peculiar ao motivo III, por sua vez, largamente utilizado nas escalas de violoncelos e contrabaixos inicialmente apresentadas no compasso 38. A figura nº 33 evidencia a partitura, dos compassos 364 a 368, demonstrando escalas ascendentes presentes nas madeiras, trompete e cordas, assim como o glissando ascendente da harpa, também derivado, possivelmente, do motivo III[30].

[30] Há, nesta página da partitura, uma instigante questão, que corrobora a tese do realce do motivo III. Na primeira edição publicada, a quantidade de escalas ascendentes é nitidamente menor que na segunda. Nesta primeira versão, no compasso 365, apenas os violoncelos e contrabaixos executavam esta escala ascendente, enquanto que os violinos e violas permaneciam em *tremolo* de notas agudas, assim como no compasso 364. O fato de o compositor ter alterado e realçado a escala ascendente em sua revisão, fazendo com que um maior número de instrumentos a executasse, demonstra a importância desta progressão no âmbito geral do movimento.

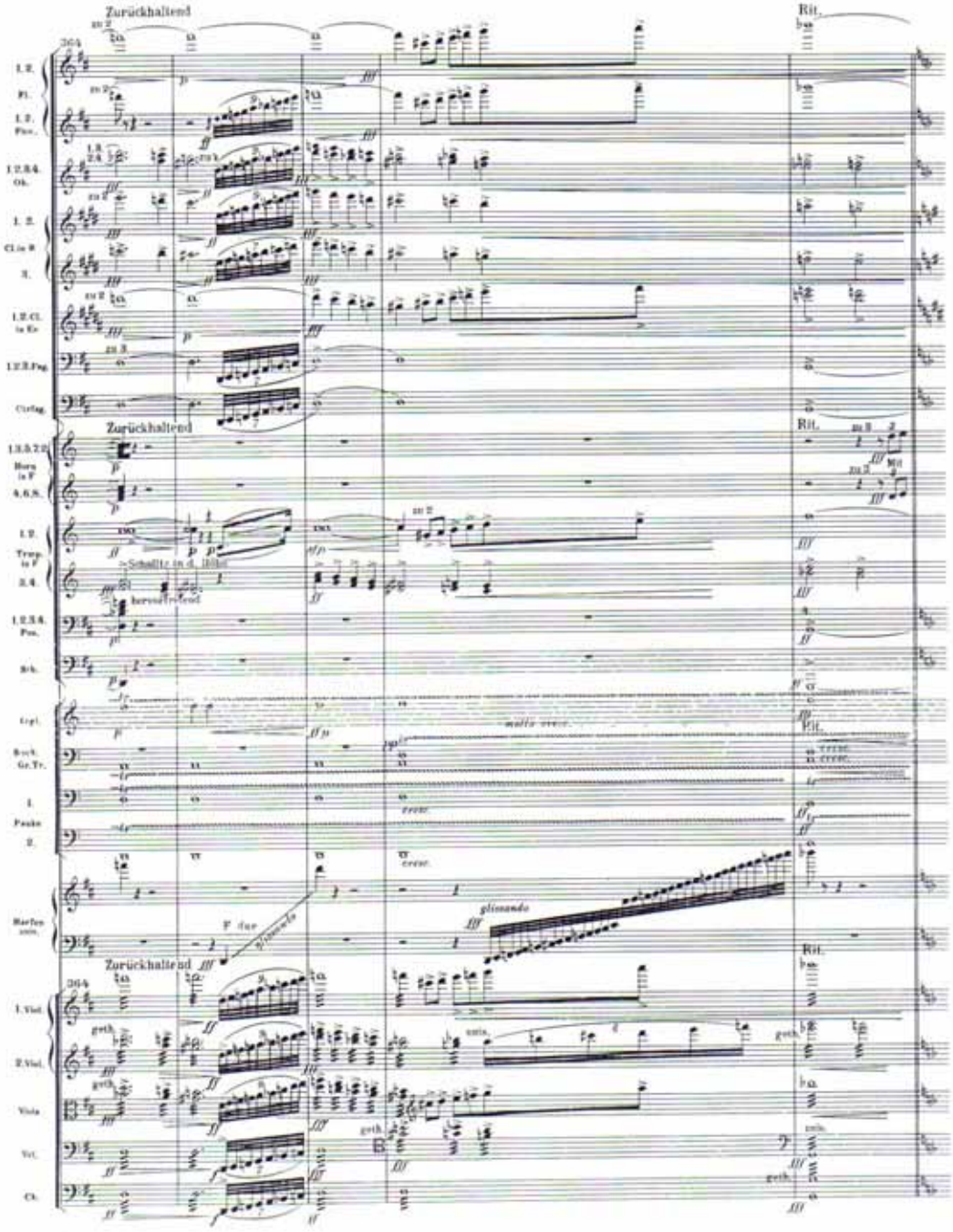



Figura nº 33. Partitura Universal, pág. 43, compassos 364/8. Movimentações escalares ascendentes.

Após essa movimentação escalar acompanhada de densa massa orquestral, sobressai-se uma frase nas trompas, completamente análoga àquela inicialmente apresentada no compasso 57. As escalas ascendentes são retomadas nas cordas graves. E uma das figurações mais características do primeiro tema é retomada no trompete, nos compassos 379/80. Até o alcance do compasso 423, tais figurações persistem e se alternam em diferentes configurações, mas sempre de maneira similar à apresentada inicialmente.

Uma nova articulação motívica parece apenas ocorrer no compasso 424, com a frase apresentada pelo trombone. Em seu início, é diferente de tudo apresentado até então no entanto, sua culminância, nos compassos 438/9 é semelhante uma frase apresentada em um âmbito de primeiro tema, nos compassos 66 e 67. Apesar disso, logo em seguida, os clarinetes no compasso 455 retomam material de segundo tema igual àquele apresentado no compasso 132. Desta forma, conclui-se que esta seção possui característica de desenvolvimento, misturando material dos dois temas.

Dentro do desenvolvimento, que perdura até o compasso 642, destaca-se a exposição de um trecho *fugato* inteiramente baseado no motivo II, caracterizado pelo intervalo de terça. Como já mostrado na figura nº 14, compassos 523 a 529, na análise anterior, há terças descendentes, ré bemol–si bemol, que surgem repentinamente nos trombones e tuba. Tal figuração aqui é argumentada através de um retorno à característica inicial do motivo II, com uma alteração: a nota ré é aqui bemolizada.

A figura nº 34 demonstra a inter-relação entre motivo 2 e o início do trecho *fugato*.

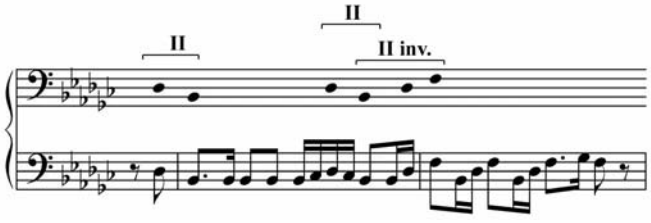



Figura nº 34: violoncelos e contrabaixos, compassos 529/31.

Tal *fugato*, mesclando a figurações dos dois temas acima descritos, perdura até o compasso 642, acrescido, em seu final, de figurações de percussão, cujo principal objetivo parece ser o de preparar a retomada do material da introdução no compasso 643.

Na recapitulação o processo ocorre de maneira mais simples ao que fora apresentado no início. Retoma-se a introdução até o compasso 670. No compasso 671, o primeiro grupo temático é reexposto, enquanto que no compasso 737 reapresenta-se o segundo grupo temático. O compasso 745 retoma o caráter dos intervalos de terça e quarta característicos desta seção, a qual se desenvolve muito semelhante à sua exposição.

De maneira também semelhante ocorrem escalas ascendentes (motivo III) e glissandos nas harpas: uma mistura dos dois temas que reaparece no compasso 857, perdurando até o compasso 862. Daí em diante, até o final do movimento, uma coda com caráter conclusivo é apresentada, desprovida de transformações motívicas significativas para a compreensão do todo musical.

Num resumo, a classificação formal proporcionada pela análise motívica pode ser descrita através da tabela a seguir:

Seção	Compasso inicial	Compasso de término
Introdução	1	26
Primeiro grupo temático	27	131
Segundo grupo temático	132	163
Primeiro grupo temático - transformações	164	224
Segundo grupo temático - transformações	225	336
Misturas de transformações de primeiro e segundo temas	336	368
Primeiro tema - transformações	369	423
Misturas de transformações de primeiro + segundo temas (desenvolvimento)	424	642
Recapitulação – Introdução	643	670
Primeiro grupo temático - reexposição	671	736
Segundo grupo temático – reexposição	737	857
Misturas transformações de primeiro + segundo tema	857	862
Coda	863	875

Tabela nº 7: resumo formal da análise motívica

2.2.3. Conclusões parciais

A análise motívica do 1º movimento da Sinfonia nº 3 de Gustav Mahler chegou às seguintes conclusões:

1) A peça possui forte unidade motívica. Através da transformação de motivos apresentados inicialmente, conclui-se que há um processo linear de escrita, tanto na utilização insistente de determinadas figurações quanto em suas transformações, que, por sua vez, apesar de seus diferentes tratamentos texturais, possuem clara conexão com os motivos inicialmente descritos.

2) Os compassos iniciais (até o número 23) constituem uma introdução, ou seja, fornecem material temático para toda a peça e não exclusivamente para o primeiro tema. Uma vez que foram identificados três motivos principais, I, II e III, e que I e III foram muito utilizados no primeiro tema e I e II foram muito utilizados no segundo, pressupõe-se que o segundo tema não é uma simples transformação do primeiro, mas sim uma busca pelo material inicial, relacionando-se de maneira mais intrínseca com a introdução que com as outras seções da peça.

3) Há dois grupos temáticos principais, que ora se alternam, ora se misturam. Predominantemente se alternam.

4) A seção que compreende o compasso 132 ao compasso 163 não faz parte do primeiro tema, relaciona-se com o que virá depois.

5) O primeiro tema, depois da exposição é re-exposto no compasso 369.

6) O trecho *fugato* do desenvolvimento explica-se através de sua relação ao motivo II.

2.3. Aplicação da análise schenkeriana

2.3.1. Breve contextualização do método: análise schenkeriana sob o viés de Félix Salzer

> *Como depois se tornará claro, o grande domínio da música tonal evidencia a interrelação e interdependência perpétua de dois fatores arquitetônicos:*
> *- Estrutura: a direção básica da música;*
> *- Prolongamento: seu molde e tratamento individual através de elaboração, expansão e desvios.* (Salzer, 1962:143).

A análise schenkeriana sob o viés de Felix Salzer tem como principal objetivo encontrar a coerência musical de uma composição através da identificação da coerência tonal na peça. Isto ocorre quando, durante a obra, percorre-se invariavelmente uma melodia estrutural, juntamente com uma harmonia também estrutural. Entre estes pontos, que sempre existem dentro das peças compostas no âmbito tonal, ou mesmo em âmbitos modais e neoclássicos como argumenta Salzer, estão os prolongamentos, estruturas de ornamentação harmônicas e principalmente contrapontísticas dos mais variados perfis e estilos, que propiciam à obra seu desenvolvimento linear. Dependerá da qualidade com que tais prolongamentos sejam conduzidos, da habilidade de cada compositor em executá-los da maneira mais plausível em relação aos padrões estabelecidos, a coerência musical da obra.

> *É errado assumir, no entanto, que encontrar o molde estrutural constitui-se na única proposta deste método. Pelo contrário, o ouvido estrutural implica em muito mais. Ele nos permite ouvir uma obra de maneira musical; uma vez que se agarra a linha posterior e estrutural de uma peça, sentimos o completo impacto de seus prolongamentos, o cerne da composição musical.* (Salzer, 1962:14)

Segundo Salzer, em seu livro *Structural Hearing*, o ouvinte deve "reaprender a ouvir música", tanto com o intuito de seguir os principais pontos base de uma peça, lugares estes que podem estruturar tanto uma pequena frase como um movimento completo, quanto com a percepção dos prolongamentos entre estes pontos e a apreensão de

como eles se desenvolvem. Tal audição ocorre através do condicionamento gradual do ouvinte; desta forma, *Structural Hearing* possui a intenção de ser uma proposta pedagógica de ensino e aplicação da análise schenkeriana, ou seja, um método gradual cujo objetivo é a utilização em cursos universitários de análise, de maneira a ajudar o aluno a compreender melhor os mais variados textos musicais.

Diante desta exposição, o principal objetivo da análise aqui apresentada é identificar no primeiro movimento da Terceira Sinfonia de Mahler os pontos estruturais e os prolongamentos e, em relação aos mesmos, entender como ocorrem e como se relacionam entre si. Particularmente, este método de análise tem por sua característica a capacidade de fornecer subsídios para explicar as transformações musicais dentro de uma peça, pois é um dos que mais atenta à direcionalidade musical, isto é, de onde partimos, para onde vamos, e aonde chegaremos. É também, além de tudo, um tipo de abordagem que evidencia a grande influência do contraponto na música tonal, contraponto que, no decorrer dos séculos, retira-se do plano puramente melódico até atingir as estruturas intrínsecas das obras (contraponto estrutural). Deve-se esclarecer ainda que a análise schenkeriana, aqui vista sob o viés de Salzer, aborda aspectos relacionados exclusivamente à altura, ignorando as questões rítmicas e incorporando aspectos motívicos à estrutura analítica de alturas.

Como citado acima, a análise schenkeriana sob o viés de Salzer possui dois parâmetros estruturais básicos a serem descritos, que são *melodia* e *harmonia*. Em relação à melodia, há três possíveis configurações (Salzer, 1962:202):

1) ^8 -^1[31], raramente utilizada;
2) ^5 - ^1;
3) ^3 - ^1.

[31] O acento circunflexo (^) é comumente usado para grau da escala. ^3, por exemplo, se refere ao terceiro grau da escala.

Em acompanhamento à melodia estrutural acima descrita deve haver sempre uma harmonia estrutural, que invariavelmente acompanha o desenho melódico. Há algumas exceções, isto é, acordes harmonicamente estruturais que não acompanham a melodia estrutural, bem como acordes contrapontísticos ou ornamentais, ou apenas de simples prolongamento harmônico que carregam notas estruturais melódicas: são os chamados acordes de dupla função (*Double function chords/* DF).

Como sustenta Salzer, "nem todo acorde possui origem harmônica" (*Idem Ibidem*:14). As harmonias puramente estruturais possíveis propostas em *Structural Hearing*, que seguem basicamente os princípios schenkerianos com algumas modificações (em particular no que se refere aos outros graus que não I e V, que em Schenker costumam ser considerados prolongamento), são as seguintes:

1) I - II - V - I;
2) I - III - V - I;
3) I - IV - V - I.

Os graus II, III e IV só poderão ser considerados harmônico-estruturais se mantiverem conexão com I ou V.

O fato de Salzer considerar estas outras possibilidades harmônico-estruturais faz com que seu viés analítico possa se dedicar à compreensão de obras que não se enquadrem em padrões exclusivamente ou estritamente tonais. Assim, através deste autor é possível realizar-se abordagens que compreendam obras cuja clareza tonal não é a mesma das peças barrocas clássicas e românticas, tais como as do renascimento, românticas tardias e

neoclássicas. Salzer possibilita, desta forma, que este tipo de análise se expanda e possa abranger um número muito maior de composições. Obras tais como as de Bartók, Hindemith e Ravel, entre outros, principalmente aquelas de compositores cuja base está relacionada à música tonal, possuem análises pertinentes evidenciadas no livro *Structural Hearing*.

A realização desta análise ocorre, habitualmente, em três níveis principais. Elaboram-se, com base na partitura, três gráficos distintos, de forma que cada um representa um dos determinados níveis. São os seguintes.

1) *Foreground* (*Vordergrund*, em alemão): retira-se da partitura ornamentos, repetições, notas oitavadas. Procura-se identificar os pontos estruturais principais, os contrapontos na superfície, as relações harmônicas básicas entre seções; procura-se definir uma *Urlinie*, isto é, uma linha melódica fundamental, estrutural, coerente com a escuta da obra. Verifica-se como ocorrem os prolongamentos, quais são as movimentações melódicas principais e adjacentes.

2) *Middleground* (*Mittelgrund*, em alemão): derivado do *Foreground*, é o gráfico em que os prolongamentos simples e os trechos puramente ornamentais são retirados, enquanto que os principais pontos estruturais e os principais prolongamentos, necessários para o entendimento da direcionalidade na peça, são mantidos.

3) *Background* (*Ursatz*, em alemão): derivado do *Middleground*, preserva apenas os pontos estruturais principais, tanto melódicos como harmônicos.

2.3.2. Análise do primeiro movimento da Sinfonia n°3 de Gustav Mahler

Como já mencionado, os preceitos da análise schenkeriana foram concebidos para se compreender a música tonal. O viés de Salzer, no entanto, permite ao analista a aplicação deste método em outras obras de tonalismo estendido que por vezes não seguem os paradigmas das peças objeto de análise de Schenker, notadamente as barrocas, clássicas e românticas tradicionais. Mahler, num contexto de romantismo tardio, enquadra-se neste grupo de compositores, que apesar de não se desvencilharem de sua herança tonal, tampouco compõem, neste aspecto, obras tradicionais ou mesmo ortodoxas.

Há certamente, como nas análises anteriores, certas ambigüidades que serão descritas abaixo. No entanto, a análise schenkeriana é uma das que melhor explica as transformações musicais ocorrentes no decorrer da peça em relação ao todo musical, isto é, as direcionalidades musicais. Além disso, justifica, de maneira plausível, determinadas reaparições de material bem como a utilização de notas discrepantes em certos momentos. Por outro lado, é também a mais trabalhosa de ser realizada, e a que requer a maior reflexão por parte do analista, uma vez que, através de um gráfico complexo, deve formular uma consistente argumentação para as principais figurações da peça, além de ter de relacioná-las com outras de maneira coerente. O profundo estudo na partitura e a consideração de todos os detalhes são essenciais nesta etapa.

A análise foi realizada através da confecção de três gráficos (*Foreground*, *Middleground* e *Background*), um referente a cada grau de abordagem da obra. Estão apresentados, em texto, os resultados mais relevantes, tanto para um melhor entendimento da análise bem como para a compreensão do trabalho como um todo. Resultados complementares estão explicitados apenas nos gráficos, que por sua vez utilizam algumas siglas e convenções

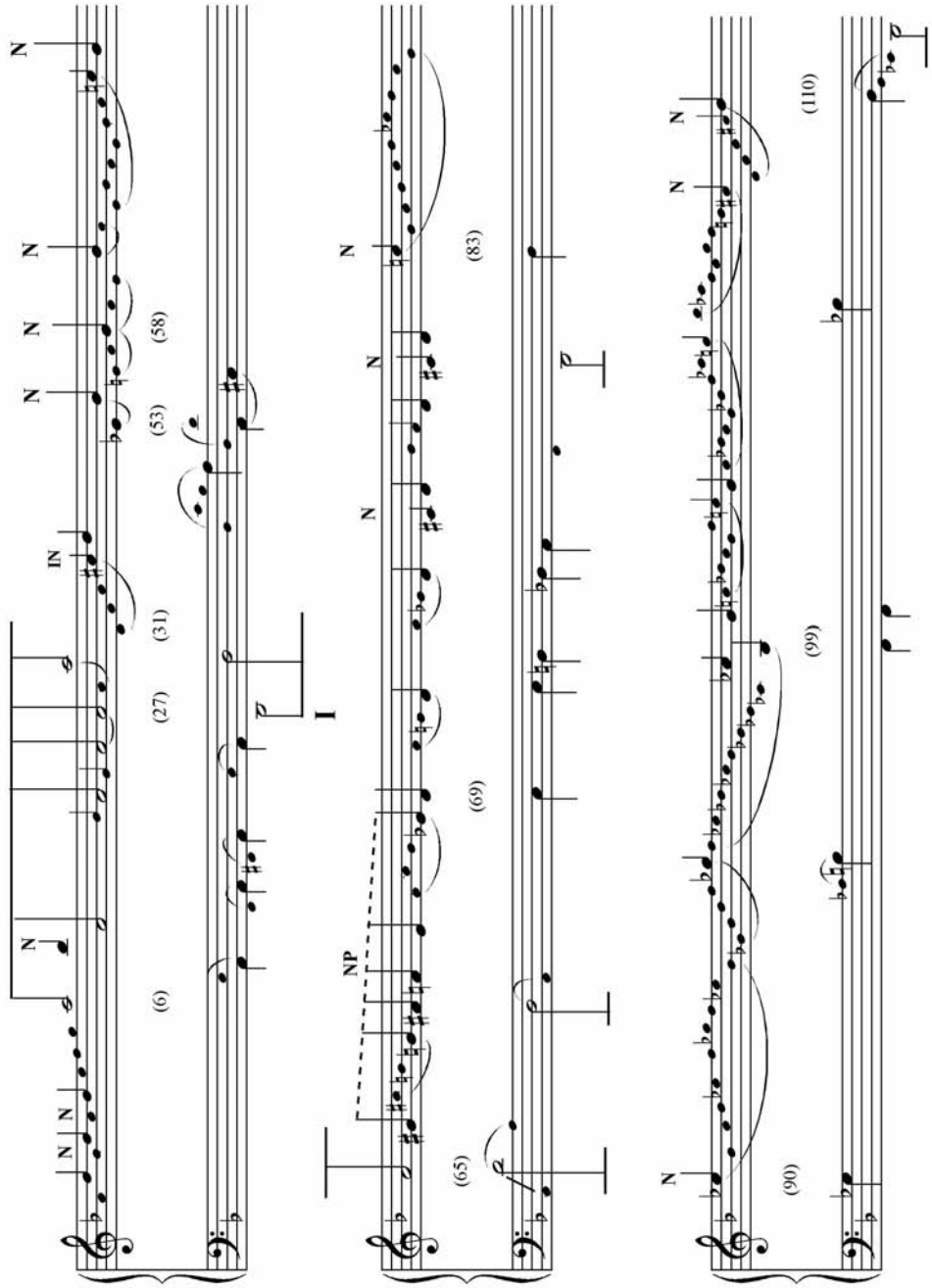
de análise schenkeriana descritas no quadro abaixo (tabela nº 8), com seus respectivos significados:

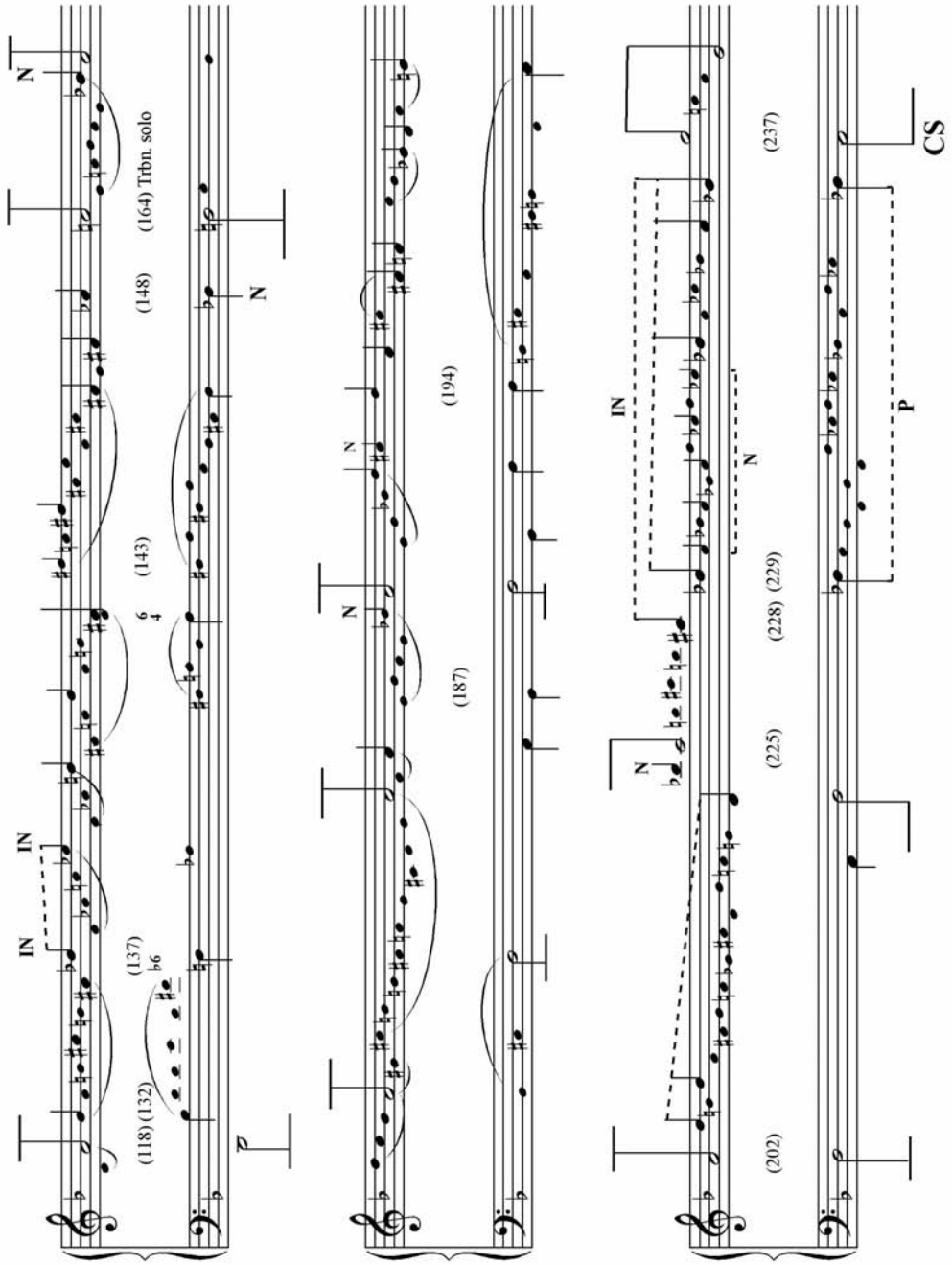
SÍMBOLO OU LETRA	**SIGNIFICADO EM INGLÊS**	**SIGNIFICADO**
Algarismos romanos	-	Graus harmônicos
Mínimas	-	Notas estruturais
Semínimas	-	Prolongamentos com valor estrutural pertinente apenas ao determinado trecho
Notas sem haste	-	Prolongamentos simples
N	*Neighbor (note - chord)*	Bordadura (ou acorde bordadura)
IN	*Incomplete Neighbor-note*	Bordadura incompleta
NP	*Neighbor Passing*	Nota de passagem
DF	*Double Function*	Acorde de dupla função
CS	*Contrapuntal-Structural*	Acorde contrapontístico estrutural
||	-	Interrupção
Seta	-	Indicação de direcionamento
Linha Pontilhada	-	Ligação entre as notas estruturalmente importantes dentro de uma seção
Linha Contínua	-	Ligação entre harmonias e notas estruturais
Números entre parêntese	-	Números de compasso

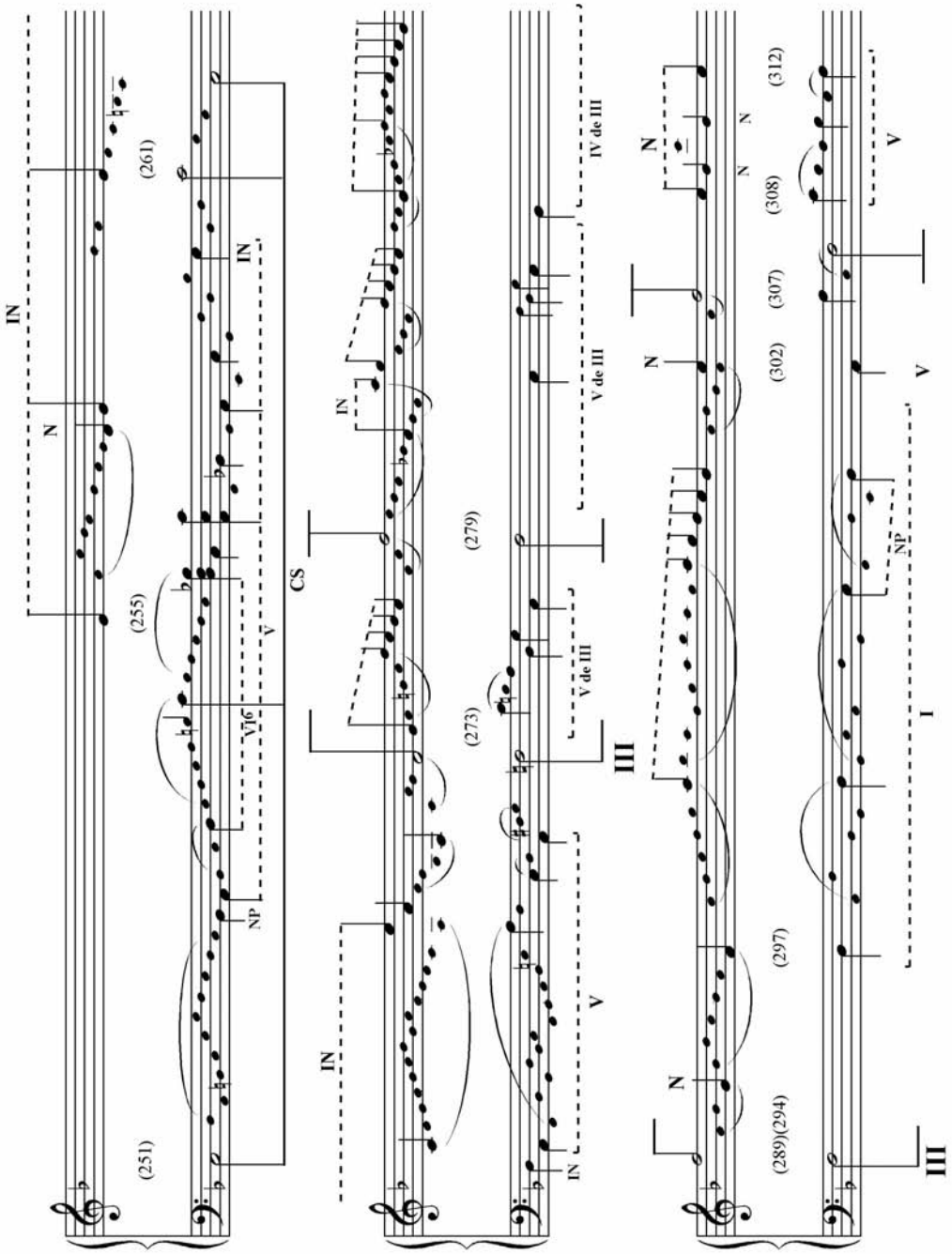
Tabela nº 8. Siglas e convenções da análise schenkeriana utilizadas neste trabalho.

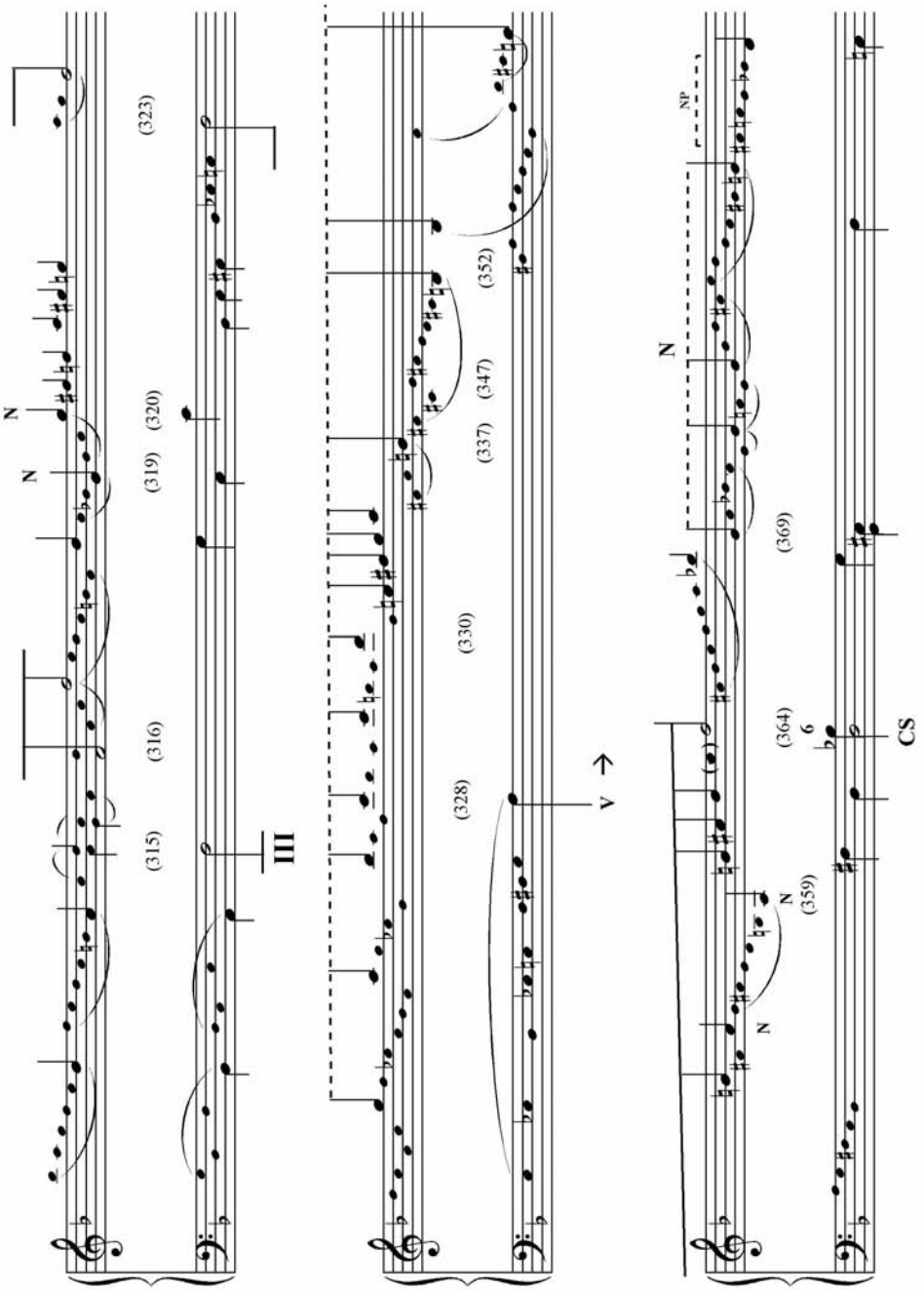
A seguinte análise apresentará, primeiramente, os gráficos elaborados, para então demonstrar, através do texto, as principais interpretações.

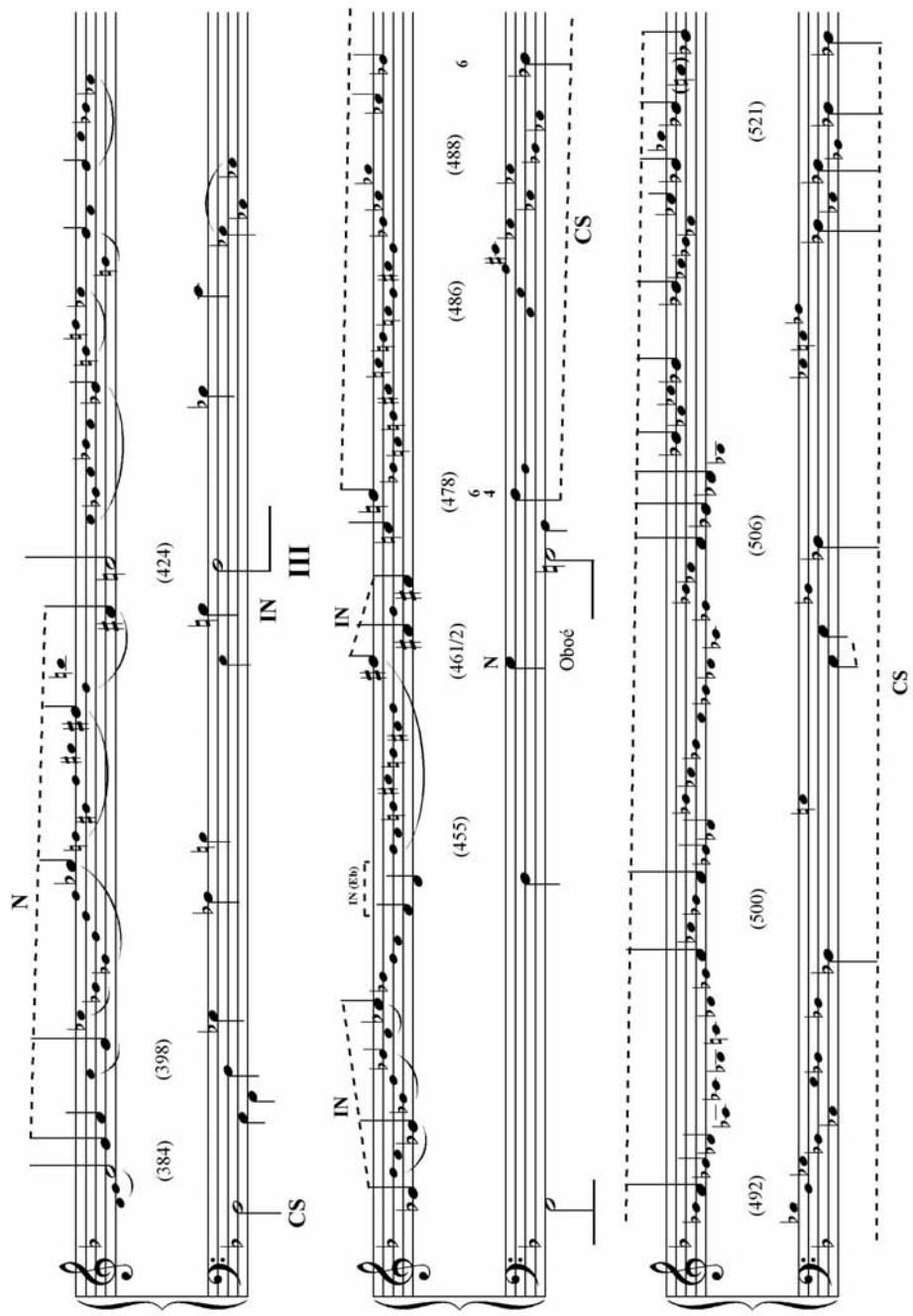
2.3.2.1. Gráfico 1: *Foreground*

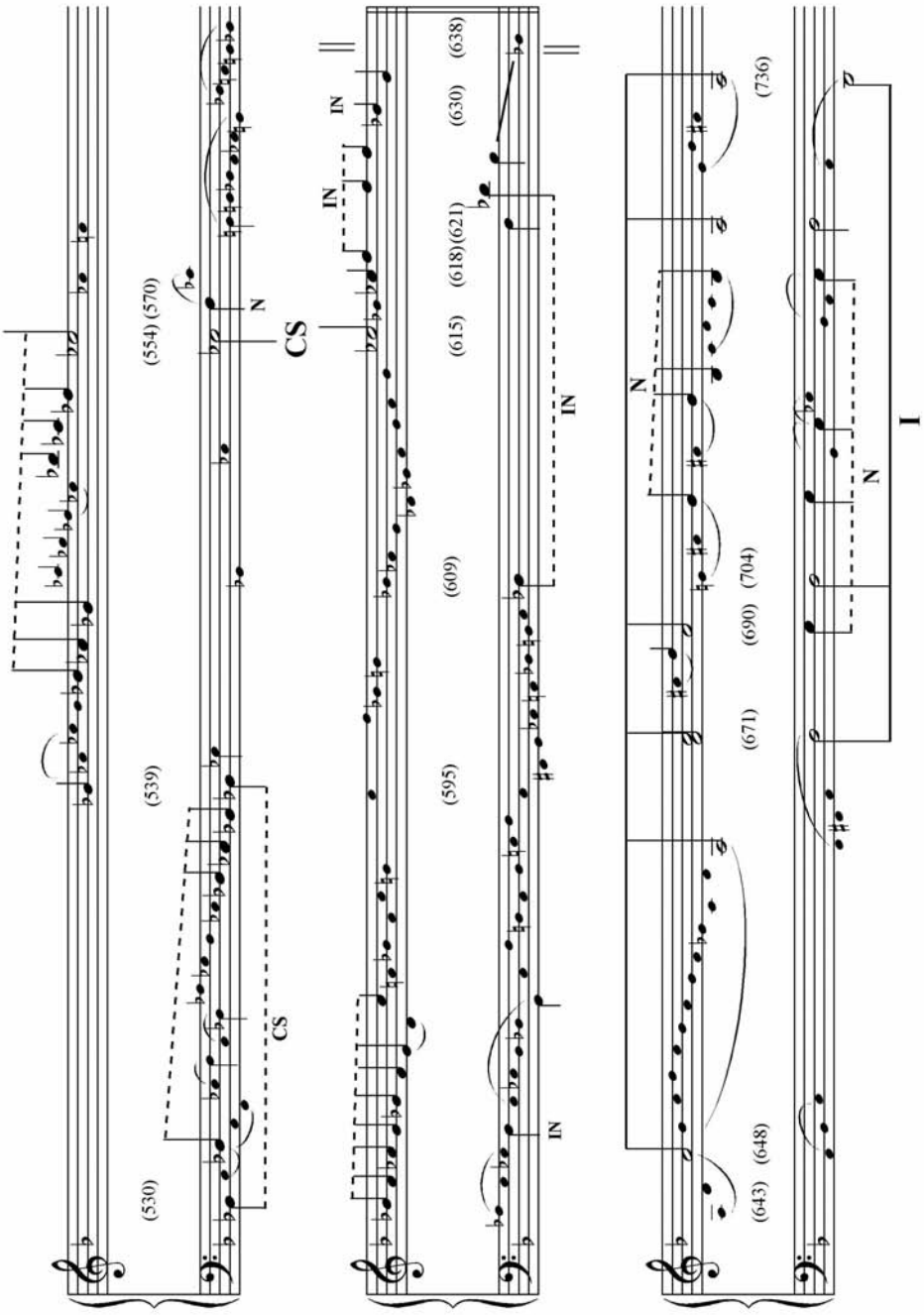


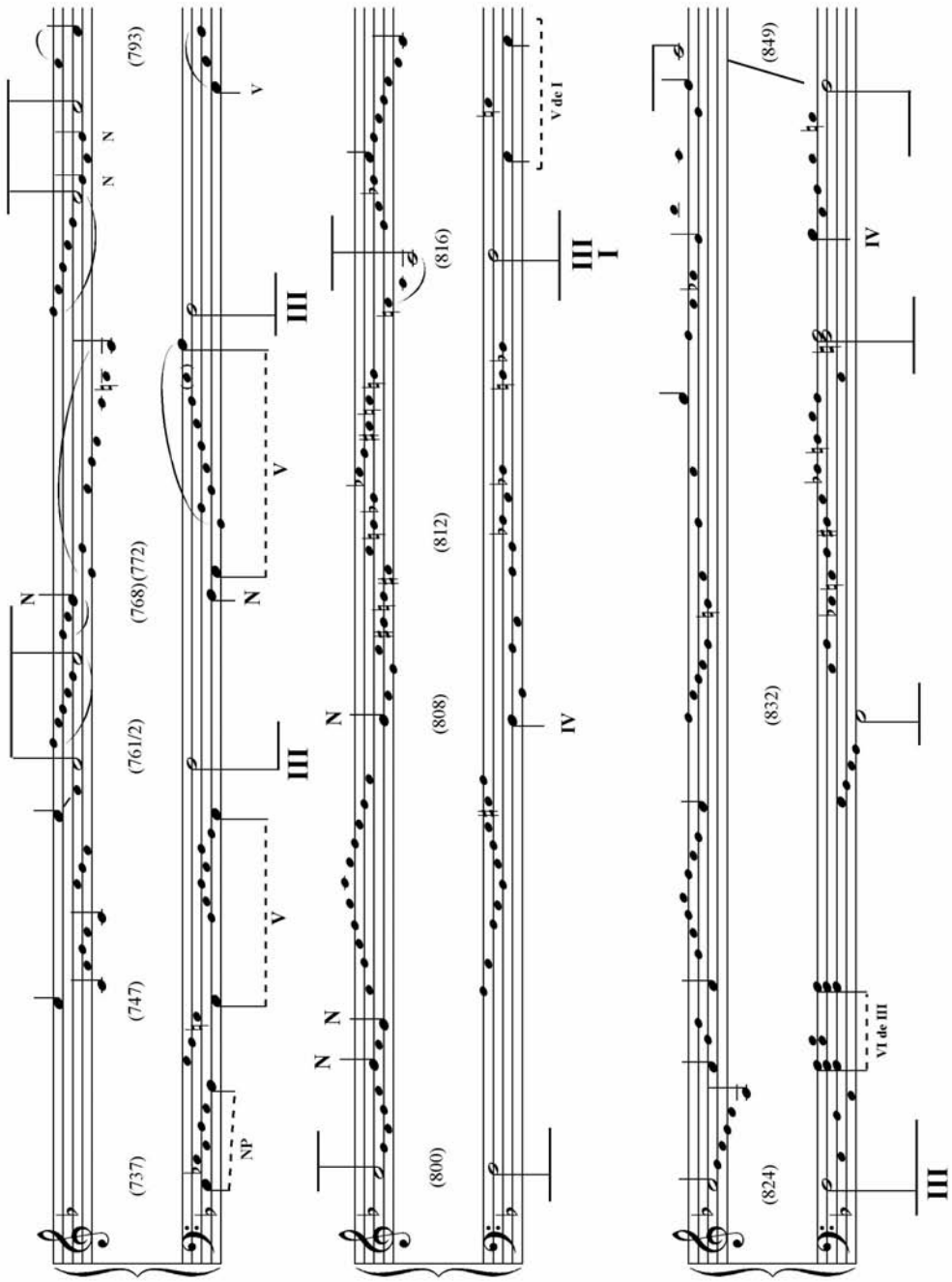

IN
IN
N
(118) (132)
(137)
(143)
(148)
(164) Trbn. solo
N
N
(187)
(194)
IN
N
N
(202)
(225)
(228) (229)
(237)
P
CS

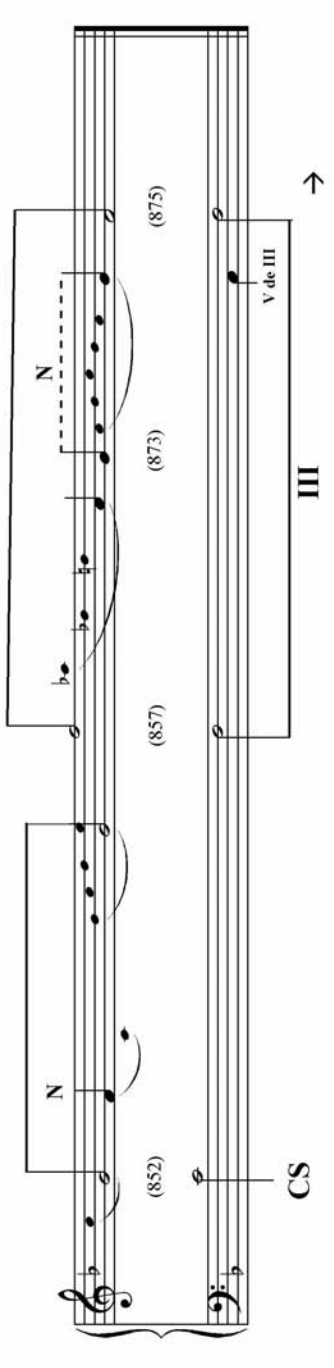

IN
N
(251)
(255)
V
V16
NP
(261)
IN
CS
IN
V
(273)
V de III
III
(279)
IV de III
V de III
IN
N
(289)(294)
(297)
N
(302)
(307)
N
(308)
N
(312)
V
I
V
NP
III


N
N
(315)
(316)
(319)
(320)
(323)
III
(328)
(330)
(337)
(347)
(352)
V
N
(359)
(364)
6
(369)
CS
NP

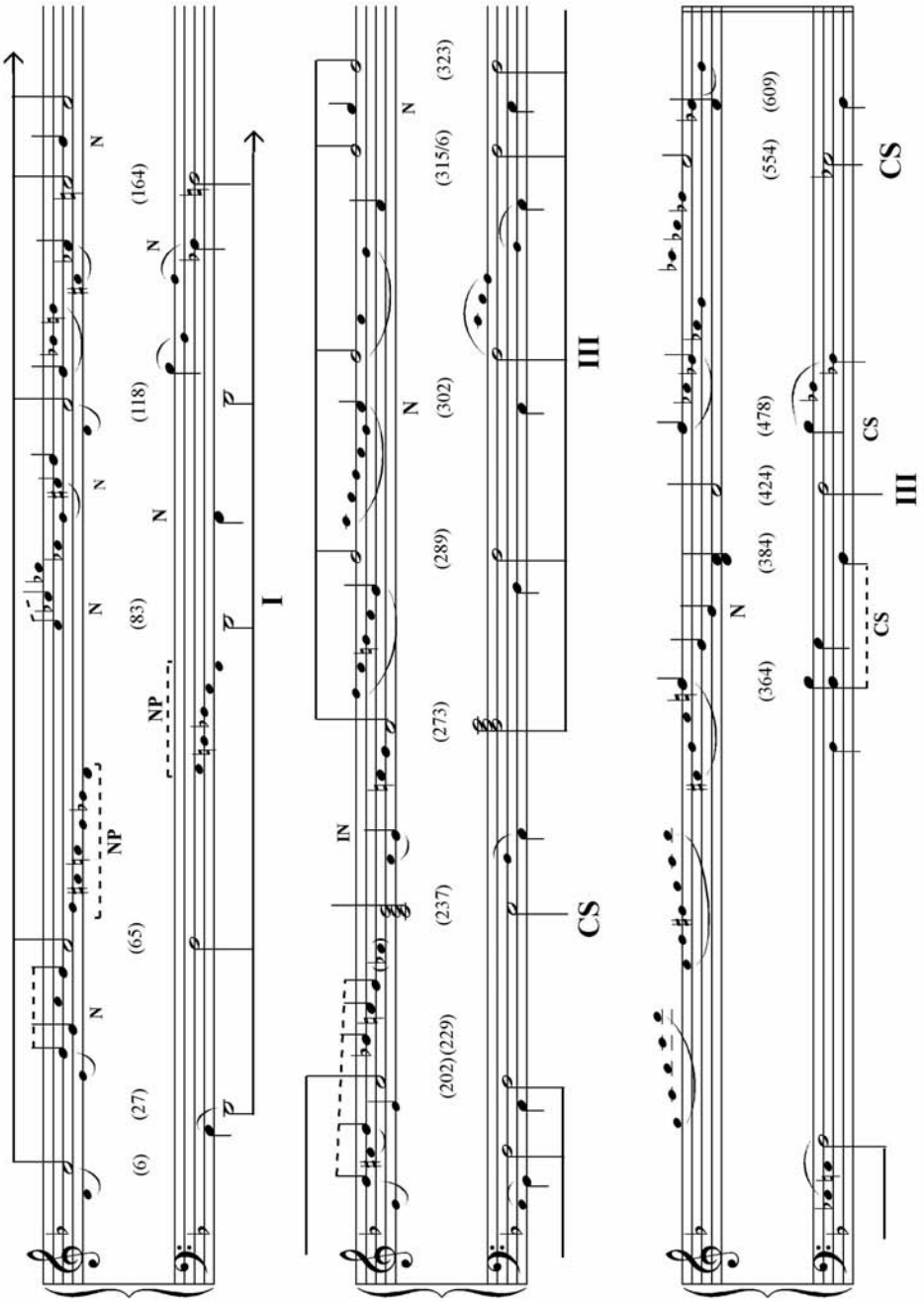

N
(384)
(398)
(424)
IN
III
CS
IN
IN (Eb)
(455)
(461/2)
N
(478)
(486)
(488)
6
4
6
Oboé
CS
(492)
(500)
(506)
(521)
CS

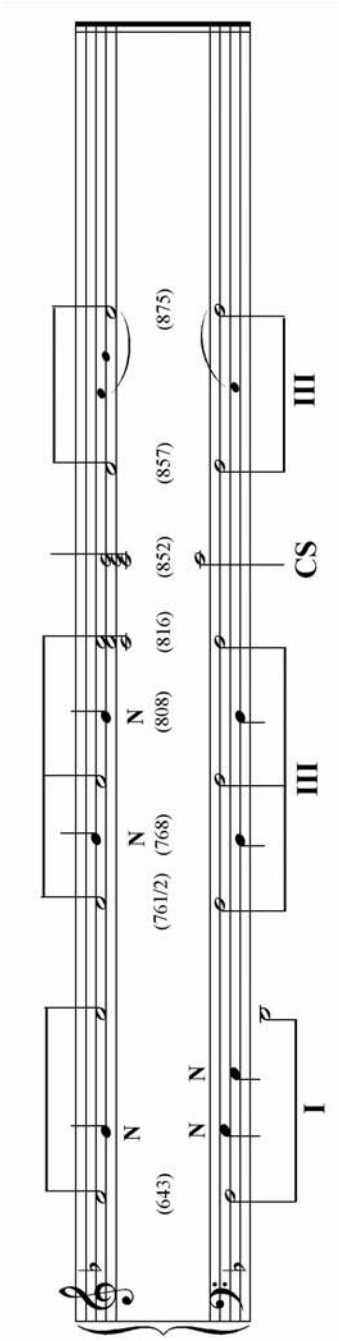

(530)
(539)
(554) (570)
N
CS
CS
(595)
(609)
(615)
(618)(621)
(630)
(638)
IN
IN
IN
IN
(643)
(648)
(671)
(690)
(704)
(736)
N
N
I


(737)
(747)
(761/2)
(768)(772)
(793)
N
N
N
N
NP
V
V
III
III
(800)
(808)
(812)
(816)
N
N
N
N
IV
V de I
III
I
(824)
(832)
(849)
VI de III
IV
III

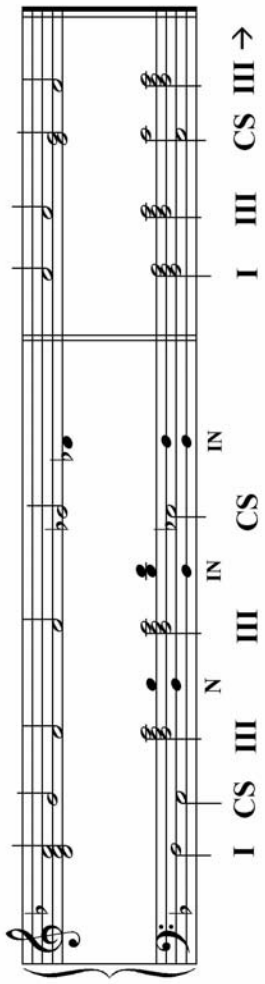

(875)
V de III
N
(873)
III
(857)
N
(852)
CS

2.3.2.2. Gráfico 2: ***Middleground***




(875)
III
(857)
(852)
CS
(816)
(808)
N
III
(768)
N
(761/2)
N
N
N
I
(643)

2.3.2.3. Gráfico 3:*Ursatz*



2.3.2.4. Demonstração textual dos gráficos

De modo geral, a análise schenkeriana foi uma ferramenta útil para a abordagem da obra de Mahler, uma vez que não houve dificuldades que impossibilitaram a sua aplicação. O início da obra, sua apresentação na frase das oito trompas, tem como principal objetivo o estabelecimento da nota lá estrutural, no compasso 6 (gráfico nº 1, pág.104). Tal fato, acrescido da constatação de que a peça inicia-se na tonalidade de ré menor, já nos permite assegurar a linha fundamental ^5-^1 para a peça, lá-ré. Tal nota lá é prolongada até o compasso 27, com o alcance de ré no baixo, I grau harmônico estrutural. A figuração de trompetes, descrita no compasso 31, possui caráter de prolongamento, polarizando-se a nota ré, por sua vez, distante em relação à linha fundamental. Nos compassos 53 e 58, e em trechos posteriores, ocorrem bordaduras duplas em relação a lá: si e sol.

Após o compasso 65, em que a nota lá é novamente reafirmada estruturalmente acompanhada de seu equivalente harmônico, a polarização é arrefecida e novo centro melódico dentro de um âmbito de prolongamento passa a ser criado, com o alcance, através de notas de passagem, da nota ré. Tal nota ré, por sua vez, é permeada por bordaduras inferiores e superiores, tais como a nota dó no compasso 83 e mi bemol no compasso 90.

No compasso 118 (gráfico nº 1, pág. 105), o acorde de primeiro grau polarizando a nota lá é retomado. Mesmo assim, o antigo prolongamento em torno da nota ré continua, com as bordaduras duplas incompletas (ré bemol e mi bemol) explicitadas a partir do compasso 137. No compasso 164, por sua vez, uma nova figuração, isto é, o solo de trombone, retoma o lá inicial acompanhado de sua harmonia estrutural.

A partir do compasso 225, a seção por Mahler denominada *Pan schläft*, ou Pã dorme, o lá estrutural é novamente reafirmado, acompanhado da nota ré. Vale ressaltar que,

apesar da mudança textural, a seção mantém-se unida, através de sua estrutura, à apresentação inicial das trompas e ao primeiro tema.

No compasso 228, a nota lá sustenido, ligada a nota si bemol do compasso 236, enarmônica, configura-se uma bordadura incompleta (IN) em relação ao lá estrutural anterior.

O primeiro grande passo estrutural é configurado no compasso 237, em que se alcança a nota sol na linha superior (clarinetes) acompanhado da nota dó no baixo (trompas). Este acorde, em relação à tonalidade inicial da peça, ré maior, consiste num sétimo grau; sua função mais pertinente, no entanto, é a de ser a dominante do terceiro grau de ré, fá maior. No entanto, como tal acorde foi pela presente análise considerado estrutural em relação à tonalidade inicial da peça, sua função, dentro deste todo musical, é a de conduzir, através de nota de passagem, a nota lá estrutural para o fá estrutural, por sua vez acompanhado do terceiro grau harmônico. Desta forma, tal acorde possui, em relação ao movimento inteiro, caráter contrapontístico-estrutural (CS), o que pode ser mais bem visualizado no gráfico nº 3, *Ursatz*.

No compasso 251 (gráfico nº 1, pág. 106), a nota dó estrutural no baixo perdura sua polarização até o compasso 261. No compasso 255, há uma polarização na nota mi, por sua vez uma bordadura incompleta em relação à nota fá estrutural, alcançada no compasso 273, juntamente com o terceiro grau harmônico, fá maior. Do início até este ponto, a progressão harmônica configura-se em I-CS-III, enquanto que a progressão melódica ocorre do quinto para o terceiro grau de ré: lá, sol e fá. A partir deste ponto, também, com a grande polarização da mediante da tonalidade principal, começam a surgir alguns trechos em âmbitos harmônicos relativos à tonalidade de fá maior, tais como as aparições de V e IV graus individuais. No entanto, tais acordes ocorrem apenas no âmbito de um prolongamento, de

forma que isto não significa uma modulação para fá, mas sim uma polarização ao redor de determinadas tonalidades ornamentais em relação a fá (Salzer 1962:155/6).

O III grau estrutural perdura até o compasso 323 (gráfico nº 1, pág.107), recebendo ornamentação tal como as bordaduras inferiores dos compassos 302, e 308 a 312, e superiores, dos compassos 319 e 320. A partir do compasso 325, inicia-se um movimento de escala ascendente em grau conjunto, no âmbito de quase duas oitavas ascendentes, que se direciona ao compasso 364, em que a nota fá é novamente atingida na linha melódica. A função deste acorde, que em relação a ré menor é um VI grau em primeira inversão, é aparentemente estrutural e de caráter contrapontístico, isto é, enquanto a linha superior permanece na mesma nota fá estrutural, as notas intermediárias e o baixo efetuam movimento de bordadura em relação a retomada do acorde de terceiro grau no compasso 424 (gráfico nº 1, pág. 108). O mesmo acorde de VI grau, em posição agora fundamental, ocorre no compasso 384 e possui a mesma classificação contrapontístico-estrutural (ver gráfico *Middleground*, terceira linha, compassos 361 e 384, assim como *Ursatz*).

No compasso 440 e 461/2, ocorrem na melodia, mais uma vez, figurações de bordaduras incompletas em relação ao fá estrutural: mi bemol e fá sustenido, respectivamente. Na harmonia, por sua vez, a mesma polarização de si bemol ocorre, desta vez no modo menor. Tal acorde mais uma vez parece possuir a função contrapontístico-estrutural, uma vez que polariza a nota fá, pertencente à linha fundamental, do compasso 478 até o 506, e constitui, em relação ao baixo e às notas intermediárias, uma bordadura incompleta do acorde anterior. No entanto, a partir de 506, a melodia passa a efetuar movimentação descendente por grau conjunto, até alcançar, no compasso 554 a próxima nota melódico-estrutural mi (gráfico nº 1, pág. 109). Neste ponto, há uma polarização de mi bemol maior, que, em relação ao todo musical, não possui outra função senão a contrapontístico-estrutural de conduzir a linha melódica em direção ao segundo grau da escala. Diferentemente das peças tonais tradicionais,

no entanto, tal grau configura-se aqui em mi bemol, e não em mi natural, como seria a movimentação tradicional. A partir disso, duas pequenas conclusões já podem ser evidenciadas:

1) A peça não possui um tonalismo ortodoxo, característico da maioria das peças tradicionais de estilo clássico e romântico, como se pode verificar nas suas relações tonais em larga escala.

2) A análise de Salzer possui suficiente maleabilidade para a abordagem de uma peça com características tonais tão estendidas como as desta obra.

Logo a seguir, há uma grande polarização de ré bemol a partir do compasso 609, uma bordadura incompleta em relação a mi bemol. Fá natural, a partir do compasso 618, é outra nota polarizada importante, também bordadura incompleta. Ré bemol, neste caso, pode também ser considerado uma movimentação descendente de mi bemol, um possível paralelo com uma cadência de engano. No entanto, na retomada do tema no compasso 643, nota-se que esta pequena polarização consistiu apenas numa movimentação contrapontística de prolongamento, não possuindo importância estrutural, mas sim ornamentando o final do desenvolvimento.

Na interrupção (Salzer, 1962:239), a nota lá estrutural é novamente atingida no compasso 648, acompanhada da harmonia estrutural de primeiro grau no compasso 671. Como na exposição, a movimentação estrutural para o terceiro grau ocorre, mas, de maneira diferente, não há qualquer acorde contrapontístico-estrutural que direcione esta movimentação. Pelo contrário, não há movimentação em relação à linha melódica que, nesta

configuração, mantém-se, no terceiro grau, na nota lá (compasso 761/2, gráfico nº 1, pág. 110).

No compasso 852 (gráfico nº 1, pág.111), ocorre algo análogo ao sucedido no compasso 237, na exposição. O acorde de dó maior é atingido para conduzir a linha melodia do lá para o fá através da nota de passagem sol. Neste caso, mais uma vez, este acorde é, no âmbito da harmonia funcional, considerado uma dominante individual do terceiro grau. No entanto, o viés salzeriano compreende esta movimentação como uma figuração contrapontístico-estrutural, uma vez que tal acorde possui relação estreita apenas com o terceiro grau de ré menor, fá maior. Em relação à tonalidade inicial, de acordo com a demonstração das harmonias estruturais possíveis descritas na página 100, não se configura nem em tônica, dominante, mediante ou subdominante; portanto, apesar de possuir ligação diatônica, não detém ligação estrutural harmônica com ré menor.

No compasso 857, há novamente o alcance de fá maior, que perdura até o final, encerrando o movimento com a linha fundamental lá-sol-fá, diferentemente do que seria o esperado, ou seja, o término em ré menor e o retorno desta linha a ré.

Nos dois gráficos seguintes, *Middleground* e *Ursatz*, há a eliminação gradual dos prolongamentos mais simples e ornamentações. No gráfico nº 2, *Middleground*, já se consideram os sextos graus dos compassos 364, 384 e 478 movimentações contrapontísticas simples e não estruturais em relação à harmonia fundamental.

2.3.3. Conclusões parciais

O viés schenkeriano de Felix Salzer é uma ferramenta adequada para a análise do primeiro movimento da Sinfonia nº 3 de Mahler, uma vez que possibilitou a compreensão do todo musical num movimento de tão largas proporções. Nesta abordagem, todos os pontos mais significativos da obra puderam ser fundamentados: a estrutura principal, os prolongamentos mais importantes como bordaduras superiores, inferiores e incompletas, e os mais simples, como notas ornamentais.

A decupação do movimento em camadas evidenciou a capacidade do compositor em elaborar grandes seções musicais, aqui chamada de prolongamentos, dentro de uma sólida estrutura harmônico-melódica estabelecida. O estabelecimento de centros estruturais paralelos dentro de grandes moldes, tal como o centro melódico definido na nota ré do compasso 69, provocou ambigüidades de estrutura, que são esclarecidas com o reestabelecimento, alguns compassos depois, da linha melódica e harmonias iniciais.

As ambigüidades principais, nesta abordagem, dizem respeito às harmonias individuais, à consideração de determinados acordes como estruturais ou de prolongamento, e, principalmente ao término da obra.

Em relação aos acordes dos compassos 364, 384 e 478, sua utilização é, em princípio, aparentemente estrutural. No entanto, nos gráficos 2 e 3, nota-se que tais acordes não têm outra função senão a de ser uma bordadura, completa nos dois primeiros casos e incompleta no terceiro, em relação ao terceiro grau, fá maior, que vem a ser reestabelecido no compasso 424. Portanto consideram-se tais acordes, na versão final, como prolongamentos contrapontísticos.

Em relação aos acordes individuais, como já foi argumentado, deve-se ressaltar que são apenas estruturas de prolongamento em relação a um determinado acorde, e não possuem relação intrínseca com o todo musical.

A principal ambigüidade desta análise diz respeito à reexposição e conclusão da peça. Vista individualmente, excluída da exposição e desenvolvimento, a reexposição é uma seção que poderia ser analisada no âmbito de fá maior, principalmente se iniciada a partir do compasso 762. Caso isso ocorresse, o acorde de dó maior do compasso 852 poderia ser classificado como um quinto grau. No entanto, não se interpreta este acorde desta forma. Se trata apenas de um acorde contrapontístico-estrutural, tanto porque ele não faz parte das funções básicas estruturais determinadas por Salzer quanto pelo fato de, em relação a ré maior, não possuir relação aparente.

Em relação ao final da peça analisada encontrar-se no terceiro grau harmônico, o presente viés analítico argumenta que este primeiro movimento não é conclusivo. Tal hipótese é plausível, uma vez que este movimento pode estar inserido dentro de uma música maior, que compreende toda a Sinfonia e a totalidade de seus cinco movimentos (o movimento final termina em ré). Sendo que Mahler efetua prolongamentos de grandes proporções dentro de estruturas que se mantém por muitos compassos, é de se pensar que suas estruturas fundamentais tenham a também a intenção de extrapolar os limites de um movimento e transcorrem por toda a sinfonia. E neste sentido, o acorde contrapontístico-estrutural de dó anteriormente mencionado poderá cumprir funções que se explicam somente através de sua interpretação dentro da sinfonia como um todo. O simples fato de, neste movimento, este acorde aparecer como externo ao todo musical permite criar uma tensão que poderá ser resolvida nos outros movimentos, de maneira a criar um todo orgânico de larga dimensão.

CAPÍTULO 3

Análise das convergências e divergências e comparação com gravações

3. ANÁLISE DAS CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS E COMPARAÇÃO COM GRAVAÇÕES

Neste capítulo serão analisadas as convergências e divergências apresentadas pelos métodos de análise através da explicitação dos pontos de vista fornecidos por cada uma das abordagens a respeito de um mesmo trecho musical. Abaixo, serão descritas todas as seções de maior importância formal, com ênfase nas que proporcionaram maiores questionamentos analíticos.

Após a exposição das convergências e divergências e da proposta para solução das mesmas, estes resultados serão confrontados com gravações realizadas por grandes orquestras, tendo à frente regentes reconhecidos como grandes intérpretes da obra de Mahler. Será verificado se de fato as convergências encontradas se refletem em suas interpretações e, no caso de serem encontradas, como foram solucionadas.

3.1. Análise das convergências e divergências entre os diferentes métodos de análise

Este tópico seguirá os principais pontos formais da partitura, evidenciando os resultados obtidos pelos diferentes métodos, identificando as convergências e divergências e, neste caso, através do confronto entre os métodos, propondo soluções para as mesmas. A referência a cada método analítico será feita de acordo à seguinte numeração:

Método	Número
Formal	1
Motívica	2
Schenkeriana	3

Tabela nº 1: Numeração dos métodos

Logo após a observação dos pontos formais, será descrita uma tabela comparativa, com o resumo das convergências e divergências apontadas entre os métodos.

3.1.1. Início: trata-se de uma introdução?

Logo ao início do movimento, os resultados fornecidos pelas as análises 1 e 2 se confrontam. A análise 1 sustenta que o início da obra já consiste no início do primeiro tema, enquanto que, de acordo com a abordagem 2, tais compassos significam uma introdução, que irradiará material motívico para toda a obra. Uma possível solução para tal questão encontra-se na análise 3: uma vez que a nota lá estrutural é atingida no compasso 7, não há porque se considerar este início uma introdução. Além disso, no âmbito da análise formal, há a idéia de que tal tema é reapresentado literalmente na reexposição. Desta forma, no âmbito do confronto entre os métodos, a soma das propostas 1 e 3, convergentes, proporciona uma solução interpretativa provida de argumentação mais completa.

3.1.2. *Intermezzo* de percussão

Tal figuração é utilizada para separar seções, o que foi evidenciado na análise 1. Métodos 2 e 3 ignoram esta questão.

3.1.3. Desenvolvimento do primeiro tema

Há uma convergência no que diz respeito à consideração da unidade entre as diversas figurações ocorrentes a partir do compasso 27, todas num contexto de primeiro tema. A análise 2 apresenta a maneira com que foram concebidos os motivos transformados, derivados de uma suposta introdução.

3.1.4. Seção “Pã dorme”

Na análise 1, a seção “Pã dorme”, iniciada no compasso 132, é considerada início da transição, introduzindo algumas características do segundo tema. No método 3 configura-se simples prolongamento, através da colocação do si bemol em evidência, bordadura superior em relação ao lá estrutural, e das notas ré bemol e mi bemol, bordaduras incompletas em relação a ré, centro melódico de prolongamento. No método 2, no entanto, configura-se em nova seção, separada do que vinha anteriormente e do que se segue.

Consideram-se convergentes as soluções propostas pelos métodos 1 e 3, que visualizam tal seção como um segmento direcional que aponta para trechos que se seguirão. Segundo a análise 1, observa-se uma transição com material tanto do primeiro quanto do segundo tema; pelo método 3, convergindo, uma seção de prolongamento, com direcionamento para o acorde contrapontístico estrutural que precede o alcance de fá maior estrutural, também equivalente, no método 1, ao segundo tema.

Uma vez que considerou esta seção como articulação formal, a análise 2 entende a saída desta figuração como a retomada do primeiro tema, o que não é, novamente,

corroborado pelos dois outros métodos, que visualizam todo este trecho como início da transição, no caso do método 1, e prolongamento, em se tratando do método 3.

3.1.5. Segundo tema

Em relação ao seu início, as análises 1 e 2 divergem. A visão formal sustenta que só ocorre no compasso 279, enquanto que o ponto de vista motívico pressupõe seu início de exposição definitiva já no compasso 225. Uma vez que a análise motívica já considerou a figuração “Pã dorme” como segundo tema, nada mais coerente que considerar a retomada desta seção como uma exposição, agora completa, deste segundo tema e suas derivações.

A análise 3, por sua vez, aponta a chegada no acorde de fá maior estrutural no compasso 274. Tal alcance pode significar um possível paralelo com a articulação formal defendida pelas outras propostas; no entanto, neste caso, ocorre em um ponto diferente em relação àqueles propostos pelos outros dois métodos.

Como o argumento de segundo tema descrito na análise 1 sustenta que a frase inserida por flautas, oboés e clarinetes no compasso 279 vem a ser recorrente por um grande número de compassos seguintes, acrescido dos argumentos de que a figuração *Pã dorme* consiste numa transição e de que ainda a resolução em fá maior descrita no compasso 274 não é tão afirmativa como a que se segue, escolhe-se aqui o viés da análise 1 como argumentação mais convincente para a abordagem deste trecho, sem, contudo, desmerecer os demais pontos de vista.

3.1.6. Término da exposição e início do desenvolvimento

A grande dúvida, neste caso, consiste na abordagem dada à seção compreendida pelos compassos 364 a 424. A análise 3 sustenta que há, nestes dois pontos,

duas articulações: uma de acordo com o gráfico *Middleground*, de caráter de prolongamento, e a principal, no compasso 424, de caráter estrutural, com a retomada de fá maior estrutural.

Em relação à análise 1, considera a seção como o final da exposição, ou seja, uma retomada de material temático do primeiro tema seguida da passagem por diversos centros tonais com vistas à preparação para o início do desenvolvimento.

Já a análise 2 apresenta o trecho como uma retomada do primeiro tema, com características motívicas muito semelhantes àquelas apresentadas no início da obra.

A visão da análise 3 parece ser a mais plausível, uma vez que evidencia, numa primeira leitura descrita através do gráfico *Foreground*, uma articulação estrutural; depois, através da decupação para camadas rumo ao *Ursatz*, reinterpreta o trecho como bordadura harmônica de lá estrutural. Há sim uma articulação, mas ocorre em uma função de prolongamento.

Com relação ao início do desenvolvimento, no compasso 424, é identificado como tal pelos três métodos.

3.1.7. Desenvolvimento

O desenvolvimento possui, segundo o método 1, três subseções: compassos 424-491, 492-529 e 530-642. A análise 2 vê todo o trecho como algo uno, derivado das transformações motívicas ocorridas nos primeiro e segundo temas. A análise 3, por sua vez, secciona a peça dos compassos 424-553 e 554-642, uma vez que no compasso 554 atingiu-se o mi bemol contrapontístico-estrutural.

Neste ponto, em que a divergência é total entre os três métodos, em relação às separações intermediárias da seção, visualiza-se que cada método possui o seu ponto de vista e há três interpretações distintas da mesma seção, cada qual com sua argumentação musical. Espera-se, assim, que neste trecho a análise das gravações apresente grande

divergência interpretativa, sem que isso comprometa a coerência musical da obra. Isso se torna possível em função da possibilidade que o intérprete tem de seguir um enfoque mais profundo, intermediário ou de superfície.

3.1.8. Reexposição

Em relação ao início da reexposição, os métodos são convergentes, com a exceção do método 2, que reconsidera a frase de trompa inicial como uma repetição da introdução.

Em relação ao final da peça, contudo, há grandes divergências. Os métodos 1 e 2 sustentam que há, nos compassos 863-875, uma curta coda, com movimento direcional ao final do movimento. A análise 3, no entanto, sustenta que a peça não foi realmente concluída, uma vez que o *Ursatz* lá-ré não foi resolvido, e terminará apenas ao término do último movimento.

Considera-se aqui que a hipótese dada pelo método 3 é a mais plausível de todas, apesar dos resultados divergentes de 1 e 2, pelos seguintes motivos:

1) A completa resolução de uma forma sonata é a reexposição do segundo tema na tonalidade de início da peça. Não é plausível se considerar uma conclusão num âmbito de fá maior, relacionado como mediante junto à tonalidade da peça, ré menor.

2) Em uma obra de grandes proporções, uma coda curta, de 14 compassos, não condiz com a extensão das demais seções.

3.1.9. Resumo: tabela comparativa

Nesta tabela será elaborado um resumo das idéias acima explicitadas, evidenciando as convergências e divergências entre os métodos na abordagem das mesmas questões formais. Nas colunas 2 e 3 serão utilizados os números das análises descritos anteriormente.

Questão formal	Convergência	Divergência	Observações
Início da obra	1 e 3	2 em relação a 1 e 3	Métodos 1 e 3 analisam o início como primeiro tema, ao invés de introdução, sustentada por 2.
Intermezzi de percussão	2 e 3	1, em relação a 2 e 3	Método 1 sustenta a importância da figuração, utilizada para articular seções. Métodos 2 e 3 não abordam a questão.
Figurações esparsas de 1º tema	1, 2 e 3	-	Sua apresentação conjunta fornece unidade ao primeiro tema.
Seção "Pã dorme"	1 e 3	2 em relação a 1 e 3	É considerada transição pelos métodos 1 e 3, e material puramente de segundo tema por 2.
Início do segundo tema	-	1, 2 e 3	Cada um sustenta seu início em um compasso diferente.
Questões relativas ao término da exposição	-	1, 2 e 3	Na abordagem 1, não possui articulações. Pelo método 2, retoma-se material do primeiro tema. Já pelo método 3 há uma articulação no compasso 364, no âmbito de prolongamento.
Início do desenvolvimento	1, 2 e 3	-	Compasso 424.
Subseções do desenvolvimento		1, 2 e 3	Pela abordagem 1, divisão em 3 subseções. Pela análise 2, nenhuma divisão e pelo método 3, divisão em duas subseções, distintas em relação ao método 1
Início da reexposição	1, 2 (em termos) e 3	2, em relação a 1 e 3 (em termos)	Compasso 643. Apesar disso, a análise 2 sustenta a reapresentação de uma introdução, nesse ponto. Não deixa, contudo, de configurar-se numa reexposição.
Final da obra	1 e 2	3, em relação a 1 e 2	Para o método 3, a peça não termina

Tabela nº 2: resumo da análise das convergências e divergências entre os métodos

3.2. Comparação com gravações

A comparação dos resultados analíticos com determinadas gravações proporcionará a este trabalho a verificação, na prática, da pertinência das análises e do procedimento de comparação entre as mesmas.

A partir da comparação entre os métodos, e de acordo com os pontos de maior dúvida da partitura, foram elaboradas algumas questões a serem observadas em três interpretações distintas da sinfonia, cada qual com suas peculiaridades. Observa-se que cada leitura da obra, com suas características, segue, em determinados pontos, a visão desenhada por um ou outro método. O que parece ser fundamental é o fato de que nos pontos em que a convergência entre os diferentes métodos analíticos é maior, as interpretações são igualmente convergentes. No entanto, nos pontos em que a divergência entre os métodos é maior, se observa igualmente uma profunda diferença entre as interpretações.

As questões a serem levantadas na observação das gravações, descritas por letras, são as seguintes (Tabela nº 3):

Letra	Questão
A	O início da obra consiste numa introdução, ou já se configura em primeiro tema?
B	O *intermezzo* de percussão é uma subseção característica da obra, utilizada para separar seções maiores, ou é simplesmente uma massa sonora de caráter de transição?
C	As figurações esparsas do primeiro movimento consistem num todo musical ou são entidades motívicas isoladas?
D	A seção *Pã dorme* possui caráter de transição ou de segundo tema?
E	Onde se inicia o segundo tema? No compasso 225, 274 ou 279? Ou, talvez, em um outro lugar?
F	Quando se inicia o desenvolvimento? Como funciona o final da transição?
G	O desenvolvimento possui subseções? Há articulações entre os compassos 491 e 492, 529 e 530, de acordo com a análise formal, ou mesmo entre 553 e 554, como sustenta a análise schenkeriana?
H	O 1° movimento da Sinfonia n° 3 de Mahler é uma obra que possui uma conclusão ou está inserida no contexto de uma sinfonia de grandes proporções? Possui uma conclusão peculiar, ou sua liquidação será realizada apenas em outro movimento, quiçá no final da obra?

Tabela n° 3: questões a serem observadas na abordagem das gravações.

As três gravações a serem comparadas com os resultados analíticos obtidos são as seguintes:

- Gravação nº 1: Filarmônica de Viena, regida por Claudio Abbado
- Gravação nº 2: Filarmônica de Londres, regida por Klaus Tennstedt
- Gravação nº 3: Filarmônica de Viena, Orquestra Sinfônica Alemã de Berlim, regida por Kent Nagano

3.2.1. Gravação nº 1: Filarmônica de Viena, Claudio Abbado

Em relação às demais gravações, esta interpretação possui um andamento mais lento. Uma de suas peculiaridades pode ter sido a de minimizar, na interpretação, a relação entre o movimento e as canções *Wunderhorn*, na medida que o estabelecimento das marchas tão características daquelas obras é arrefecido em prol da criação de uma ambientação puramente sinfônica. Aqui, o realce de figurações camerísticas efetuadas por um ou mais grupos de instrumentos é priorizado, em detrimento do estabelecimento de um andamento mais rápido, provavelmente mais militar e acordante às canções *Wunderhorn*, mas igualmente problemático para a explicitação de todas as nuances presentes na partitura. Tal argumento interpretativo vai ao encontro do princípio mahleriano de que "a sinfonia deve abranger tudo", já descrito no capítulo 1.

Em relação à pergunta **A**, a abordagem desta interpretação é dúbia. Através da adoção de um andamento mais lento e grandes separações entre as semifrases que compõem a frase inicial de trompas da peça, é de se supor que a interpretação considere o início da peça como introdução. No entanto, já no âmbito da pergunta **B**, o *intermezzo* de percussão é executado como uma massa sonora uniforme e gradual, não havendo qualquer articulação entre os compassos introdutórios e a seção iniciada no compasso 25, o que proporciona à audição uma reclassificação dos compassos introdutórios como início de seção. Na visão deste trabalho, a interpretação utilizou aqui a questão da dúvida inicial como mais uma possibilidade de criação de interesse musical na obra.

Em relação à questão **C**, as figurações esparsas que se iniciam no compasso 30 são aqui interpretadas como pertencentes a um mesmo grupo de temas, com a exceção da figuração de escala ascendente inicialmente representada por violoncelos e contrabaixos no

compasso 38. Tal escala, bem articulada, ressalta a importância desta figuração descrita na análise motívica como “motivo 3”.

A seção “Pã dorme”, objeto da pergunta **D**, é articulada em relação à seção anterior, apesar da caracterização de massa sonora grave dos *intermezzi* de percussão efetuados por essa interpretação. Uma vez que o andamento é mais lento e procura dar-se maior ênfase às sucessivas entradas de grupos instrumentais, num realce do aspecto camerístico-orquestral, pode-se dizer que há a entrada de algo novo nessa seção. No entanto, seu alcance dinâmico-gradual da seção iniciada no compasso 164 caracteriza toda essa seção como transição rumo a algo realmente novo, a ser completamente apresentado posteriormente. Novamente a interpretação utiliza a dúvida analítica em seu favor, como maneira de fornecer maior interesse em seu discurso: se inicialmente designa auditivamente um trecho como segundo tema, sua habilidade em efetuar transições graduais proporciona a reclassificação de determinadas seções.

Em se tratando da pergunta **E**, o segundo tema parece não se iniciar no compasso 225, uma vez que a característica das transformações dinâmicas graduais da interpretação, até esse ponto, não proporciona uma articulação perceptível. Neste caso, considera-se o início do segundo tema o compasso 279, uma vez que a interpretação respeita a dinâmica proposta na partitura e articula o discurso neste ponto.

Em relação à questão **F**, não há arrefecimento de andamento após o compasso 364, o que proporciona a toda a seção, até o compasso 423, um caráter com clara direcionalidade, peculiar a um final de exposição. Não se configura, portanto, o realce de uma seção relativa ao primeiro tema. No compasso 424 há uma perceptível articulação para o início do desenvolvimento. Tal introdução desta seção retoma o caráter de andamento lento equivalente àquele apresentado no início da peça, dentro do qual as transformações musicais ocorrem de modo gradual e as figurações surgem destacadas umas das outras.

Na questão **G**, pelo fato da interpretação privilegiar mais as gradações e menos os contrastes, não há a uma demarcação efetiva de subseções no desenvolvimento. No entanto, destaca-se o alcance do acorde de mi bemol maior, no compasso 554, de importância estrutural na análise schenkeriana.

Como finalização, a resposta à questão **H** fornecida por esta interpretação é a de que há, na reexposição, a recriação de um universo sonoro igualmente semelhante àquele utilizado na exposição, sem a intenção aparente de direcionar a peça para um final definitivo. A adoção de um andamento rápido na coda não é suficiente para alterar o contexto, convergindo com a idéia de que a peça só terminará mais adiante.

3.2.2. Gravação nº 2: Filarmônica de Londres, Klaus Tennstedt

Esta gravação possui caráter completamente distinto em relação à anterior, uma vez que seu andamento é mais rápido, primando mais pela consistente afirmação das marchas características de algumas canções *Wunderhorn* que pela apresentação de figurações isoladas.

Pela assertividade dos compassos iniciais, já pode se supor, em relação ao questionamento **A**, que o início não se configura como uma introdução. Apesar disso, em resposta à pergunta **B**, os *Intermezzi* de percussão possuem maior articulação, de modo a efetuar maiores separações entre as seções e impor ao movimento, como um todo, um caráter rítmico mais determinado, acordando com o caráter marcial da interpretação.

Em relação à pergunta **C**, as figurações esparsas do primeiro grupo temático são unificadas dentro do contexto de marcha, determinado por trombones, tímpanos e bumbo. Já em relação a **D**, a figuração “Pã dorme” parece possuir maior caráter de transição, uma vez que seu andamento é rápido e se dirige a algo novo a ser exposto posteriormente. No

compasso 164, no entanto, há uma aparente articulação para a retomada de material do primeiro tema dentro desta transição, provocando assim dúvida na audição. Pode-se entender que há, neste caso, um processo inverso ao ocorrido na primeira gravação: interpreta-se inicialmente tal seção como uma transição e nota-se, posteriormente, que tal trecho é de fato algo isolado.

Em relação ao questionamento **E**, a gravação não oferece clareza na articulação do segundo tema uma vez que não há separação musical nem qualquer alteração de andamento. Tal articulação parece ocorrer no compasso 274, uma vez que a dinâmica das trompas extrapola a indicação de Mahler. Isso poderia significar uma ênfase nestes compassos e uma articulação. No compasso 279, a dinâmica novamente não é respeitada, com flautas oboés e clarinetes tocando com intensidade superior às descritas nas indicações.No entanto, não há quaisquer separações rítmicas ou dinâmicas neste ponto, de maneira que se pode concluir a não existência de uma articulação da obra. A articulação maior, por sua vez, parece acontecer apenas no que foi considerado pela análise formal como a segunda parte do segundo tema, nos compassos 314/315.

Em relação a **F**, percebe-se que a interpretação segue a abordagem formal, não demonstrando quaisquer articulações secundárias evidentes. No entanto, a adoção de andamento mais lento a partir do compasso 398, faz que a audição recorra a características descritas no primeiro tema. A partir do compasso 410, tal andamento mais seguro extingue-se e a seção se direciona para seu final, articulando o início do desenvolvimento no compasso 424.

Em relação a **G**, tal interpretação parece adotar o viés sustentado pela análise formal, que defende a separação do desenvolvimento em 3 subseções. Apesar da primeira subseção (compassos 424-491) não possuir articulação formal com a seguinte (compassos

492-529), há uma articulação nítida para o compasso 530, uma vez que os chamados *objetos de choque* introduzidos primeiramente no compasso 524 possuem grande ênfase.

Em relação ao último questionamento, **H**, a peça claramente não termina no próprio movimento, uma vez que, diferentemente do que poderia se esperar, no centro desta seção, a interpretação reduz o andamento, criando na reexposição um novo universo, sem aparentes paralelos com uma primeira exposição. Desta forma, não há liquidação nem direcionamento para o final, mas sim mais um prolongamento de idéias musicais que poderá ser resolvido tempos depois, em outro movimento. No entanto, a coda possui andamento rápido. Seu caráter é o de finalização da seção. Não visa, aparentemente, liquidar o movimento como um todo.

3.2.3. Gravação nº 3: Filarmônica de Viena, Orquestra Sinfônica Alemã de Berlim, Kent Nagano

Esta gravação, em relação às anteriores, possui características presentes em ambas, uma vez que se nota, por um lado, a preocupação em realçar determinadas figurações isoladas de um ou mais instrumentos, e, por outro, percebe-se o intuito do estabelecimento de marchas e o desejo de assertividade rítmica.

Em relação à pergunta **A**, a interpretação considera o início da obra como primeiro tema, apesar de haver consistente articulação e separação, já no âmbito do questionamento **B**, na figura iniciada pelo bumbo no compasso 23. Os *Intermezzi* de percussão estão, nessa interpretação, muito bem articulados e trabalham muitas vezes como separadores entre seções.

Em relação a **C**, há grande unidade entre as figuras, claramente pertencentes a um todo musical. Não vêm, em nenhum momento, como na primeira gravação, a configurar-se em entidades isoladas.

A figuração "Pã dorme", centro do questionamento **D**, é claramente articulada pelo *Intermezzo* de percussão, mas sua transição para o compasso 169 é lenta e gradual. Seu andamento inicial também é mais lento, o que pode se configurar uma articulação para algo novo, segundo tema. No compasso 169, a dinâmica *ppp* não é respeitada, de maneira a se notar uma articulação que remonta ao primeiro tema. Em suma, não se pode concluir se esta seção é de fato algo isolado, ligado ao segundo tema, ou início de sua transição. Possui a gradualidade de transição e a rearticulação característica de uma retomada de caráter temático.

Em relação à pergunta **E**, nota-se que a interpretação respeita a dinâmica pianíssimo dos sopros proposta por Mahler no compasso 279, provocando assim uma articulação do segundo tema.

Através de grande *rallentando* efetuado anteriormente ao compasso 364, conclui-se que a interpretação desejou a realização de algum tipo de articulação ao alcance do acorde de si bemol maior neste ponto (questionamento **F**). No entanto, como no compasso 369 não há qualquer articulação e a música mantém o andamento direcionando-se para o final da exposição, conclui-se que não há articulações determinantes no final da exposição. Já no compasso 424, o segundo tema é introduzido de maneira articulada em relação à seção anterior, o que confirma a busca por esta articulação do segundo tema já verificada no compasso 279.

Em relação à pergunta **G**, a interpretação está de acordo com os resultados obtidos pelas análises formal e schenkeriana, uma vez que realça os objetos de choque que

precedem o compasso 530, articulando a obra neste ponto, e dá grande ênfase ao acorde de mi bemol maior, de estrutural importância em relação ao todo musical.

Finalizando-se estas questões, o término da peça (pergunta **H**) parece aqui possuir outra interpretação, distinta das outras gravações. Neste caso, a opção de manter um andamento rápido direcionou a reexposição para o término do movimento, provocando assim um caráter distinto de interpretação em relação ao proposto por esse trabalho e ao apresentado em outras gravações. A obra, neste caso, parece sim terminar; sua coda parece, no entanto, por seu andamento rápido, possuir a mesma característica das interpretações anteriores e consistir apenas numa finalização peculiar à seção que ao movimento como um todo.

CAPÍTULO 4

Conclusões

4. CONCLUSÕES

O presente trabalho aborda sob diferentes ângulos uma peça de alta complexidade: o 1º movimento da Sinfonia nº 3 de Gustav Mahler. Ao início foi realizada a contextualização da obra, verificando suas principais influências e situando-a no universo composicional mahleriano. Observou-se a forte influência das canções *Wunderhorn* através de uma suposta transposição mahleriana inovadora, para o texto sinfônico, de características utilizadas até então para musicar poemas.

Uma vez mais próxima de seu contexto, a obra foi minuciosamente estudada. Evitou-se embasar a visão musical pela utilização de gravações, uma vez que um ponto de vista particular de uma interpretação poderia influenciar os resultados analíticos.

Foram realizadas as três análises distintas sobre a obra, cada uma a partir de um método analítico diferente. Primeiramente, a análise formal evidenciou as principais seções formais, os temas e a maneira com que foram construídos, a forma com que o discurso foi introduzido, desenvolvido e articulado. A análise motívica, logo a seguir, possibilitou a identificação de três motivos principais, que transformados proporcionaram à peça um desenvolvimento melódico-linear coerente. Através também do agrupamento entre os motivos e suas transformações, pôde-se identificar também as articulações formais; no entanto, a visualização temática e a maneira com que os temas eram transformados através de seus motivos foram a maior contribuição da abordagem para a leitura da obra.

Finalmente, a análise schenkeriana proporcionou, através da confecção de seus gráficos, uma análise a partir de um ponto de vista *macro* desta obra, uma vez que possibilitou entender, através da identificação da estrutura musical e, principalmente, com a compreensão dos prolongamentos e da maneira com que eram efetuados, o modo através do qual o compositor sustentou o interesse musical num movimento de tão largas proporções.

Ao término das análises foi feita uma comparação entre as diferentes abordagens, buscando-se convergências e divergências entre elas. Posteriormente, os resultados foram comparados com gravações, comprovando a hipótese de que os pontos de maior divergência entre os métodos analíticos coincidem com aqueles em que há maior variação interpretativa, e os pontos de maior convergência vêm a coincidir com aqueles nos quais as diferentes gravações apresentam maiores coincidências.

Esta análise demonstra ainda que cada método possui uma abordagem mais complexa de alguns aspectos da obra, em detrimento de outros. A questão formal, por exemplo, na análise motívica, é evidenciada com argumentação distinta e menos complexa que em relação à abordagem de Schönberg. Na visão schönberguiana, tal aspecto formal que diz respeito à classificação de seções a partir de princípios de recorrência, possui argumentação mais completa, uma vez que não visualiza a obra simplesmente como agrupamentos de material, mas sim como um discurso inserido no contexto histórico-composicional da forma sonata.

Outra questão concerne ao aspecto macro da obra. A análise schenkeriana, através da elaboração de seus gráficos, é capaz de fornecer subsídios de alta complexidade para este aspecto, diferentemente da análise motívica, cujo principal objetivo é o de ver como se desenvolvem os temas e motivos durante a peça através de suas transformações. Por mais que Réti sustente que o tema, formado por motivos, seja a principal força motriz de uma obra, sua abordagem não consegue, como a schenkeriana, entender o direcionamento macro da composição, principalmente neste caso, em que foi abordada uma composição de longa duração.

Em relação ao plano superficial, no entanto, a abordagem de Réti explica convincentemente a maneira com que os temas são criados, sua derivação anterior e suas transformações; para este fato, a abordagem proposta de Salzer absolutamente não atenta.

Em resumo, pode-se dizer que cada análise abordou um aspecto da obra de maneira mais completa. Com relação à superfície musical, aos temas principais, motivos, transformações de figuras musicais, a análise motívica é a mais adequada. Com relação ao nível intermediário, a abordagem que forneceu mais respostas foi a análise formal, uma vez que evidenciou os lugares mais propícios a articulações de seções, seccionou os temas e evidenciou as transições. Em relação ao aspecto macro, no entanto, a análise mais completa (e também complexa) foi a schenkeriana, uma vez que através dela pôde-se compreender o completo direcionamento da obra, de seu início até o final.

Este trabalho foi ainda capaz de evidenciar o fato de que cada método de análise possui uma visão particular sobre a música, que aparentemente independe da subjetividade do analista. A abordagem de uma partitura através de um método pressupõe a utilização da perspectiva de seu autor acerca de um texto musical. Seu resultado particular, portanto, irá de alguma maneira refletir o ponto de vista do criador do método. Se um analista segue o princípio de Salzer e aborda um texto musical seguindo as orientações em seu livro, pressupõe-se que os resultados, comparados a uma análise feita pelo próprio autor, sejam de certo modo semelhantes. Réti não aborda a música da mesma forma que Schönberg, que em nada se relaciona com Salzer. São três maneiras diferentes de se ouvir música, cada qual com seus pontos fortes e suas inconsistências.

Desta maneira, através da análise das convergências e divergências (descritas a seguir), conclui-se que a utilização de diferentes métodos é uma ferramenta útil na abordagem de um texto musical, uma vez que:

1) Aborda diferentes aspectos do texto musical, tanto em nível superficial e intermediário quanto profundo.

2) Propõe um caminho de grande interesse à interpretação, já que nos pontos de maior divergência estão concentradas as características mais demarcadas de diferentes interpretações. Ao mesmo tempo, segundo o ponto de vista adotado (se de superfície, intermediário ou profundo), a utilização conjugada dos três métodos possibilita a proposta de diferentes soluções interpretativas, tornando possível que ora se enfoque um ou outro nível da leitura musical.

3) Possibilita compreender como os diferentes níveis (de superfície, intermediário ou profundo) de leitura da peça se relacionam entre si.

4) Permite ainda verificar de que forma um intérprete responde a outro em gravações sucessivas. Esta diferença pode estar na leitura da obra a partir de um nível de profundidade distinto de uma obra anterior, ou em uma rica leitura conjugada de diferentes níveis, o que leva ao surgimento de interpretações diferentes e renovadas de uma mesma obra.

Como finalização, deve-se ressaltar que nenhum método de análise possui a verdade acerca da composição musical, sendo não mais que possibilidades de leitura a serem adotadas. Confrontá-los pode ser o caminho para uma leitura mais fundamentada; no entanto, nunca se saberá, ao certo, a idéia precisa de um compositor. Mesmo porque a obra musical, depois de escrita, não mais pertence a seu criador, anexa-se a uma tradição cultural e interpretativa e passa a dialogar com sua contemporaneidade. Sua fruição é, portanto, maior que a imediata concepção do autor, e está submetida a todo o universo musical. Compreender

a obra dentro deste universo é o papel do intérprete; fornecer-lhe os meios para que isso ocorra é uma das funções do analista musical.

Fenômenos musicais surgem na constante fluência e movimento da criação composicional. Portanto, quaisquer descrições suas provam nada mais do que aproximações.
Rudolph Réti (1978:13)

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. Geral

1.1. Livros e periódicos

ADORNO, T.W. *Quase una Fantasia – Essays on Modern Music.* Translated by Rodney Livingstone. Nova Iorque: Verso, 1992 (pp.249 -322).

_____ . *A musical Phisiognomy*. Trad. de Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago, 1992.

ADRIAN, J. The ternary sonata form *in Journal of Music Theory, v.34.1*. Connecticut: Yale, 1990.

BAREMBOIM, D. e SAID, E.W. *Paralelos e Paradoxos – Reflexões sobre música e sociedade.* Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BERRY, W. *Structural Functions in Music*. Nova Iorque: Dover, 1987 (1976).

CUPANI, A., MALOUCAZE, G. e MANNIS, G. Considerações sobre *Vers une Musique Informelle*, de Theodor W. Adorno *in Música Hodie, v. 4, nº 2*. Goiânia: UFG, 2004.

FINK, R. e RICCI, R. *Twentieth Century Music – A Dictionary of Terms*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1975.

FORTE, A. e GILBERT, S. *Inroduction to Schenkerian Analysis*. Nova York, W.W. Norton, 1982.

FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2000 (1988).

GRIFFITHS, P. *A música moderna – uma história concisa de Debussy a Boulez*. Trad. de Clóvis Marques. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.

LEBRECHT, N. *Mahler remembered*. Nova York: W.W. Norton, 1988.

LONDON, J. e RODMAN, R. Musical genre and schenkerian analysis, *in Journal of Music Theory, v. 32.1*. Connecticut: Yale, 1988.

MANN, A. *The study of fugue*. Nova York: Dover, 1987.

MORGAN, R. *Twentieth century music: a history of musical style in Modern Europe and America*. Nova York: Norton, 1991.

NARMOUR, Eugene. *Beyond Schenkerianism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: Universidade de Chicago, 1977.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zarathustra*. Trad. de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PEARSALL, E. Mind and Music: on intentionality, music theory and analysis *in Journal of Music Theory, v. 43.2*. Connecticut: Yale, 1999.

SAMUELS, R. *Mahler´s Sixth Symphony: A Study on Musical Semiotics*. Cambridgr: Universidade de Cambridge, 1995.

SCHENKER, H. *Five Graphic Musical Analyses.* Nova York, Dover, 1969.

SCHERCHEN, H. *El arte de dirigir la orquesta.* Madri: Span Universitária, 1997.

SCHÖNBERG, A. *Armonia*. Madri: Real Musical, 1974.

SIEGEL, H. *Schenker Studies*. Cambridge: Cambridge University, 1990.

STRAVINSKY, I. *Poética Musical*. Trad. de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996 (1942).

WALTER, B. *Gustav Mahler*. Trad. de Lotte Walter Lindt. Nova York: Alfred Knopf, 1972.

WASON, R. Schenker´s notion of scale-step in historical perspective: non-essential harmonies in viennese fundamental bass theory, *in Journal of Music Theory, v. 27.1*. Connecticut: Yale, 1983.

1.2. Partituras

BEETHOVEN, L. v. *Klavierkonzert Nr. 1 in C*. Basel: Baerenreiter, 1987. Orquestra.

BRAHMS, J. *Complete Symphonies edited by Hans Gál*. Nova York: Dover, 1974. Orquestra.

_____. *Three Orchestral Works in Full Score*. Nova York: Dover, 1984. Orquestra.

BRUCKNER, A. *Symphony No. 9.* Londres: Eulenburg, 1963. Orquestra.

MAHLER, G. *Symphonies Nos. 5 and 6 in Full Score.* Nova York: Dover, 1991. Orquestra.

_____. *Symphony No. 7 in Full Score.* Nova York: Dover, 1992. Orquestra.

_____. *Symphony No. 9 in Full Score.* Nova York: Dover, 1993. Orquestra.

_____. *Das Lied von der Erde*. Nova York: Dover, 1987. Orquestra.

MENDELSSOHN, F. *Symphony No.5, "Reformation", in full score*. Nova York: Dover, 1994. Orquestra.

_____. *Major Orchestral Works, in full score.* Nova York: Dover, 1975. Orquestra.

STRAUSS, R. *Vier letzte Lieder*. Londres: Boosey and Hawkes, s.d. Orquestra.

_____. *Till Eulenspiegels Lustige Streiche*. Londres: Eulenburg, 1974. Orquestra.

_____. *Also Sprach Zarathustra*. Nova York: Dover, 1991. Orquestra.

WAGNER, R. *Overtures and Preludes in Full Score.* Nova York: Dover, 1996. Orquestra.

1.3. Discos

MAHLER, G. *Canções das Crianças Mortas e Canções Rückert.* Intérpretes: Christa Ludwig, mezzo-soprano. Orquestra Filarmônica de Berlim, Herbert von Karajan. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1977.

_____. *Kindertotenlieder e Sinfonia nº 4.* Intérpretes: Kathleen Ferrier, contralto, Desi Halban, soprano. Orquestra Filarmônica de Viena e Orquestra Filarmônica de Nova York, Bruno Walter. Nova York: Naxos, 1945/1949 (data da gravação).

2. Específica

2.1. Livros e periódicos

BARFORD, Ph. *Mahler Symphonies and Songs.*Londres: BBC, 1979.

BENT, Ian. *Analysis: The new Grove Handbooks in Books.* Londres: Mac Millan, 1987.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis.* Londres: J. M. Dent and Sons, 1987.

COOKE, Deryck. *Gustav Mahler, an introduction to his music.* Cambridge: Cambridge University, 1988.

DUNSBY, J. e WHITTALL, A. *Music Analysis in Theory and Practice.* Londres: Faber Music, 1988.

FRANKLIN, P. *Mahler – Symphony no. 3*. Cambridge: Cambridge University, 1996.

GARTENBERG, E. *Mahler : the man and his music*. Londres: Panther, 1978.

KENNEDY, M. *Mahler*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LA GRANGE, H. L. de. *Gustav Mahler, chronique d´une vie. I – Les chemins de la glorie (1860-1900) ; II – L´age d´or de Vienne (1900-1907) ; III – Le génie foudroyé (1907-1911).* Paris : Fayage, 1983.

MANNIS, G. Rumos para a inter-receptividade na análise musical contemporânea *in Ictus, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.* Salvador: UFBA, 2005.

MATTHEWS, C. *Aspects of the creative process*. Nova York: Garland, 1989.

MITCHELL, D. *Gustav Mahler, the early years*. Berkeley: Universidade da Califórnia, 1980.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Foundements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1975.

RETI, Rudolph. *The Thematic Process in Music.* Westport: Greenwood Press, 1978.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. Nova York: W. W. Norton and Company, 1988.

SALZER, Felix. *Structural Hearing, Volumes I and II.* Nova York: Dover, 1962.

SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. Trad. e edição de Ernst Oster. Nova York: Longman, 1979 (1ª ed. em alemão de 1935). Com suplemento de exemplos musicais.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* São Paulo: Edusp, 1996.

STRAUSS, J. N. The problem of prolongation in post-tonal music *in Journal of Music Theory, v. 31.1*. Connecticut: Yale, 1987

SWAROWSKY, Hans. *Dirección de Orquesta – Defensa de la Obra.* Trad. de Miguel Martinez. Madri: Real Musical, 1989.

VIGNAL, M. *Mahler*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

2.2. Partituras

BEETHOVEN, L. v. *Symphony No.3, in E-flat Major, Op. 55 "Eroica"*. Nova York: Dover, 1997. Orquestra.

MAHLER, G. *Symphony No. 1, in D major, "Titan"*. Nova York: Dover, 1998. Orquestra.

_____. *Symphony No. 2, in C minor, "Ressurection"*. Nova York: Dover, 1997. Orquestra.

_____. Symphonie Nr. 3 *in Gustav Mahler Sämtliche Werke.* Edição crítica de Erwin Ratz. Viena: Universal, 1974. Orquestra.

_____. *Symphonies No. 3 and 4, in Full Score.* Nova York: Dover, 1989. Orquestra.

_____. *Dritte Symphonie in D moll, Klavierauszug zu vier Händen.* Arranjo de J.V.Wöss. Viena: Universal, s.d. Piano a quatro mãos.

_____. *Des Knaben Wunderhorn and the Rückert Lieder for voice and piano*. Nova York: Dover, 1999. Canto e Piano.

_____. *Ten Songs from Des Knaben Wunderhorn in Full Score*. Nova York: Dover, 2001. Orquestra.

_____. *14 Lieder aus Des Knaben Wunderhorn für tiefe Stimme und Klavier*. Londres: Universal, 1952. Canto (voz grave) e piano.

_____. *Songs of a Wayfarer and Kindertotenlieder in Full Score*. Nova York: Dover, 1990. Orquestra.

MENDELSSOHN, F. *Symphony No.4, op. 90, "Italian"*. Londres: Eulenburg, 1979. Orquestra.

2.3. Discos

MAHLER, G. *Des Knaben Wunderhorn*. Intérpretes: Barbara Bonney, soprano; Sara Fulgoni, mezzo-soprano; Gosta Winbergh, tenor e Matthias Goerne, barítono. Royal Concertgebouw Orchestra, Riccardo Chailly. Londres: Decca, 2002.

_____. *Des Knaben Wunderhorn*. Intérpretes: Anne Sophie von Otter, soprano e Thomas Quasthoff, barítono. Orquestra Filarmônica de Berlim, Claudio Abbado. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1999.

_____. *Sinfonia nº 3.* Intérpretes: Jessye Norman, mezzo-soprano. Orquestra Filarmônica de Viena, Claudio Abbado. Londres: Deutsche Grammophon, 1984.

_____. *Sinfonia nº 3.* Intérpretes: Dagmar Pecková, mezzo-soprano. Orquestra Sinfônica Alemã de Berlim, Kent Nagano. Hamburgo: Teldec, 2000.

_____. *Sinfonias n^{os}. 3 e 4.* Intérpretes: Ortun Wenkel, contralto, e Lucia Popp, soprano. Orquestra Filarmônica de Londres, Klaus Tennstedt. Londres: Emi Classics, 2001.

_____. *Sinfonia nº 3.* Intérprete: Orquestra Filarmônica de Viena, Leonard Bernstein. Viena: Deutsche Grammophon, 1972.

_____. *Sinfonia nº 3.* Intérpretes: Philarmonia Orchestra, Benjamin Zander. Londres: Telarc, 2003.

_____. *Sinfonia nº 3.* Intérpretes: Christa Ludwig, mezzo-soprano. Orquestra Filarmônica de Nova York, Leonard Bernstein. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1989.

ANEXO I

Análise das canções *Wunderhorn*

1. Canções *Wunderhorn* dos *Lieder aus der Jugendzeit* [32]

Estas primeiras canções *Wunderhorn* são relativamente mais simples que as seguintes, possuindo uma harmonia não muito complexa (com poucas modulações). Quase todas as peças possuem oposições e vários personagens. Parecem configurar um estudo para as demais canções que viriam a seguir, uma vez que diversos materiais musicais lançados neste ciclo vêm ocorrer, de maneira mais freqüente, nos ciclos posteriores.

1.1. *Ablösung im Sommer*

Substituição no verão. 1888-1891. O cuco morreu à beira de um salgueiro, e a grande dúvida é saber quem irá substituí-lo para informar o horário. A solução é a senhora Rouxinol, que substituirá o cuco em suas funções.

A canção é utilizada como material temático para a composição do terceiro movimento da Terceira Sinfonia, como demonstram as figuras 1 e 2. Possui dois tratamentos musicais distintos para duas situações: o primeiro momento musical acompanha o problema da morte do cuco e o segundo, a solução, com sua pronta substituição, feita pela senhora rouxinol.

[32] Canções dos tempos de Juventude (trad. nossa).

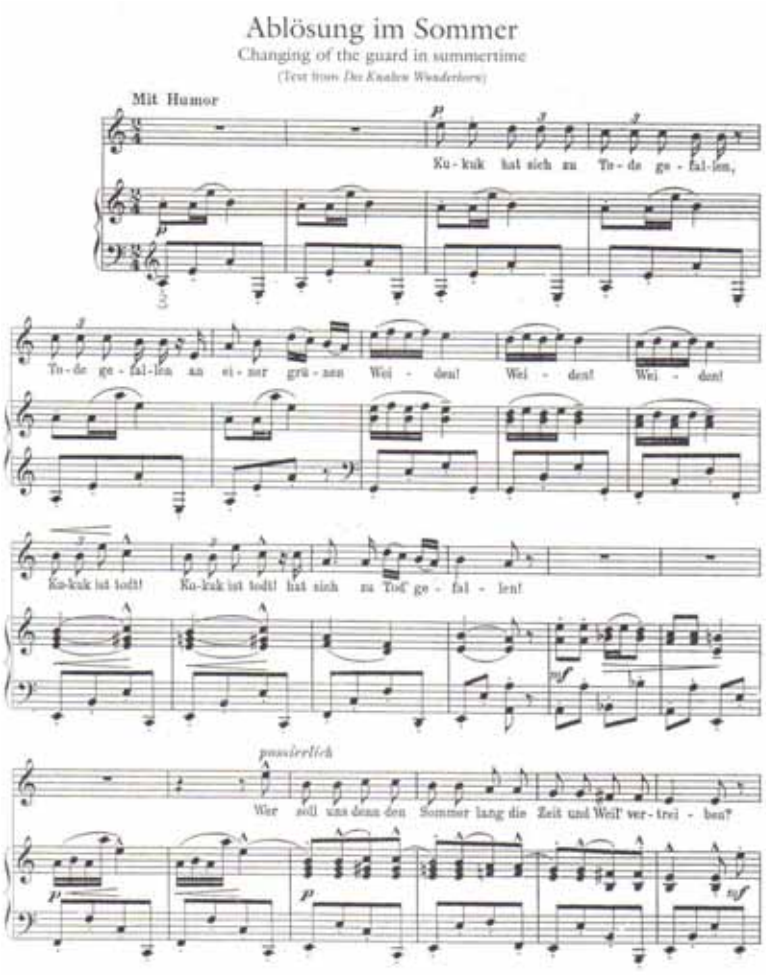



Fig 1[33]. Porção inicial da canção *Ablösung im Sommer*.

[33] Mahler, 1999:1.

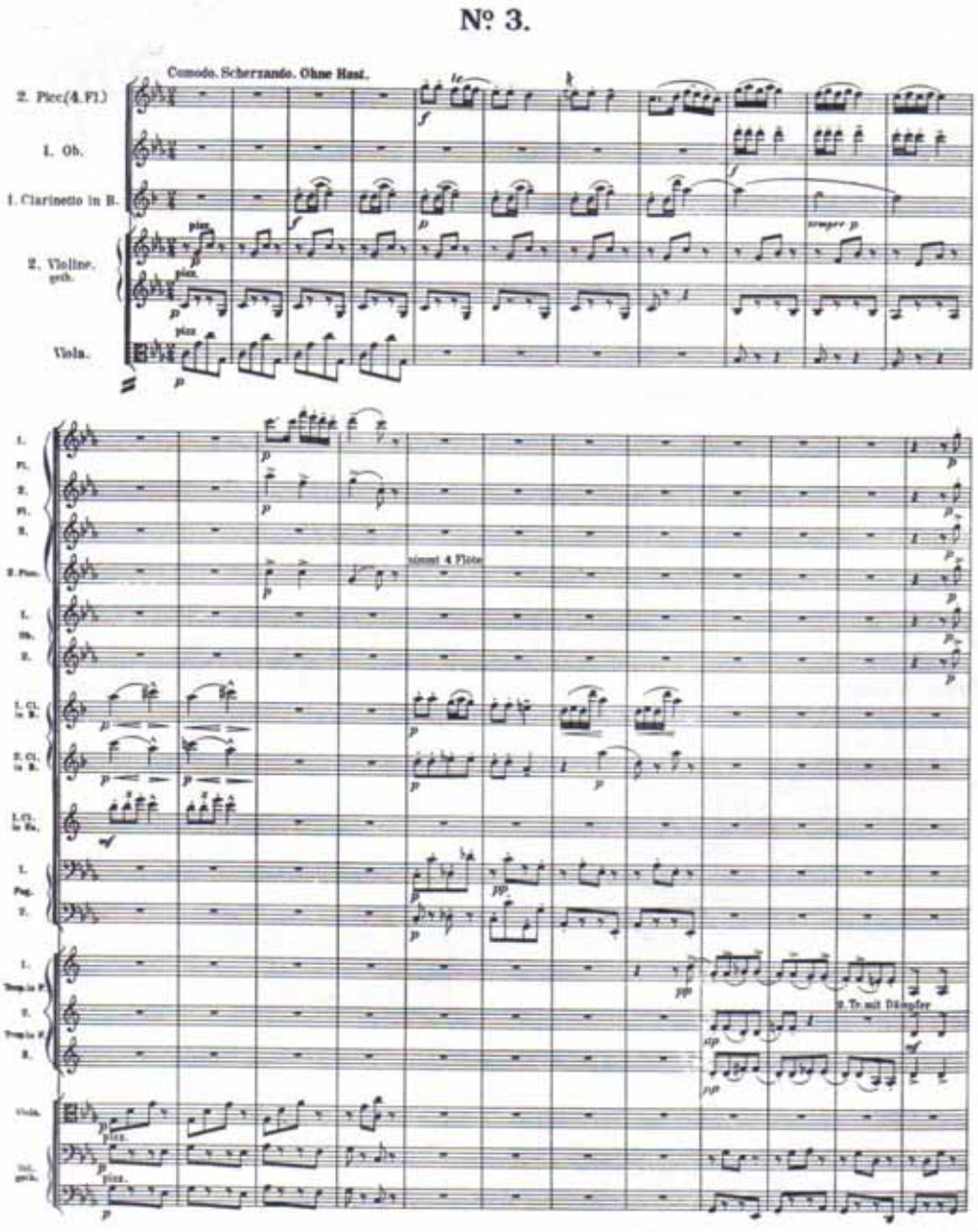



Fig.2[34]. Início do terceiro movimento da Sinfonia nº1, *Titã*, de Gustav Mahler. Semelhanças de material temático.

[34] Mahler, 1997:78.

1.2. *Aus! Aus!*

Fora! Fora! 1888-1891. O cantor interpreta, nesta canção, dois personagens distintos: o soldado e sua amada. O soldado direciona-se cegamente para suas batalhas e suas conquistas, enquanto que sua amada clama para que desista de suas funções e retorne ao lar. Apesar da ameaça da reclusão a um convento, a jovem não convence o soldado, que segue a marchar para suas obrigações.

Canção de harmonia simples e de forte influência do *Lied* schubertiano, a peça oferece a cada um dos personagens um tratamento melódico e harmônico peculiar, além de alterações de dinâmicas realçando as mudanças de caráter.

1.3. *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald*

Eu andava prazeirosamente por uma floresta verde. 1888-1891. Um jovem anda feliz por uma floresta verde admirando os pássaros. Pensa na sua amada e pede para que a senhora rouxinol cante a ela um recado: “venha para mim, sozinha, depois do anoitecer, que eu a deixarei entrar”. Não só a amada não vem a seu encontro, como o jovem vai à sua casa, espera e bate em sua porta. Não obtém sucesso.

Novamente o cantor interpreta aqui três personagens: o jovem, o narrador e a senhora rouxinol. No entanto, a música tenta adaptar-se mais às situações momentâneas do que efetuar uma diferenciação dos personagens: há uma música tanto para o desejo de encontro quanto para a frustração.

1.4. *Nicht wiedersehen*

Sem reencontro. 1888-1891. Devido à guerra, um homem tem de se separar de sua mulher até o próximo verão, e quando retorna recebe a notícia de que ela está enterrada no pátio da igreja, pois morrera havia dois dias, levando para o túmulo todos os seus sonhos e

suas lágrimas por sua ausência. O homem dirige-se então ao túmulo, com a promessa de permanecer por lá até que sua amada desse alguma resposta.

Três personagens são aqui interpretadas pelo cantor: o narrador, o homem e o interlocutor, que o avisou da morte da amada. A mudança de tratamento musical ocorre, no entanto, apenas no momento em que ele "encontra" a amada em seu túmulo.

1.5. *Scheiden und Meiden*

Partida e separação. 1888-1891. Três homens saem por um portal, enquanto que suas mulheres permanecem nas janelas observando-os e sofrendo com sua partida. Os cavaleiros reiteram como é dura a partida e como é sofrida a permanência no exílio, longe de suas queridas famílias.

Dois personagens são claros: o narrador, que inicia o poema, e um dos cavaleiros, que lamenta a separação. O tratamento também é distinto para cada um dos personagens.

1.6. *Selbstgefühl*

Orgulho. 1888-1891. Um homem não sabe o que acontece consigo: não está doente, nem saudável, está machucado, mas não possui ferida, gosta de comer, mas nada o satisfaz. Gostaria de casar, mas tem horrores de ouvir o choro de crianças. Decidido a entender o que passa, vai ao médico, que o responde: "Eu sei o que ocorre com você: é completamente louco". Ao ouvir o diagnóstico, o homem fica satisfeito: "Pelo menos entendi o que tenho".

Dois personagens: homem e médico. O tratamento musical muda quando o homem chega ao médico e efetua suas perguntas.

1.7. *Starke Einbildungskraft*

Fortes imaginações. 1888-1891. Uma jovem requer ao seu amado que cumpra sua promessa de desposá-la no verão, uma vez que a estação já havia chegado. O jovem responde que isso não poderia acontecer, uma vez que o fato já teria ocorrido em pensamento: em espírito, o casal já estaria casado.

Não há grandes diferenças entre o tratamento dos dois personagens, o que evidencia a ligação amorosa, em pensamento, dos dois amantes.

1.8. *Um schlimme Kinder artig zu machen*

Para as crianças más tornarem-se comportadas. 1888-1892. Um cavaleiro montando um belo alazão dirige-se a um casebre de interior e ao chegar à porta, emite sons de cuco. Uma senhora aparece na janela e fala que está sozinha, apenas com as crianças, e sua empregada está tomando banho. O cavaleiro pergunta se as crianças são comportadas, uma vez que traz prendas para crianças bondosas. A mulher responde negativamente, reclamando das travessuras dos meninos. O cavaleiro responde: “Dessas crianças eu não preciso”, pega seu cavalo e cavalga para longe do casebre.

Novamente há aqui a ocorrência de três personagens, a saber: o cavaleiro, a mulher e o narrador. Não há, no entanto, diferenças significativas de textura. A peça possui um caráter lúdico[35], sendo que a pequena introdução é repetida mais duas vezes: uma no meio da peça como interlúdio e uma ao final como finalização, em dinâmica *fortíssimo*.

1.9. *Zu Strassburg auf der Schanz*

Na trincheira para Estrasburgo. 1888-1891. Na trincheira, um soldado ouve uma trompa dos Alpes (*Alphorn*), fig. 3, e decide desertar e voltar para sua terra. Atira-se ao

[35] Indicação de andamento: *Lustig* (alegre)

rio e é capturado. Pede perdão ao batalhão e recebe seu salário, mas novamente, ao ouvir a trompa, despede-se de seus colegas e foge.

Nesta peça ocorre um característico toque militar mahleriano que viria a ser utilizado em outras de suas obras, denominado *Alphorn*, ou toque de trompa dos Alpes (figura 3). Juntamente a esta figuração, há o estabelecimento de uma marcha (figura 4), e de certas características que viriam a ser, posteriormente, utilizadas tanto nas demais canções do *Wunderhorn* como em suas Sinfonias. Em relação às tonalidades utilizadas, a peça está em fá menor no período em que o soldado está atrelado ao seu batalhão, e direciona-se a si bemol maior no momento em que o soldado decide fugir, provocando uma mudança de caráter.

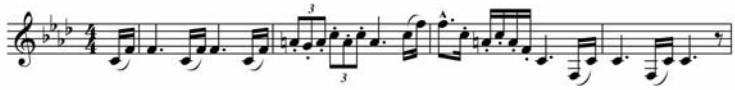



Fig. 3. Toque de *Alphorn*

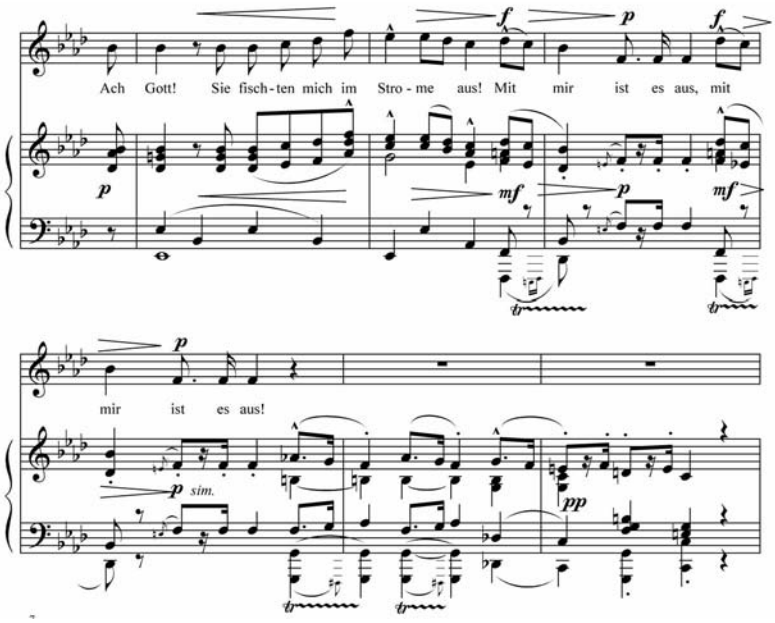



Fig. 4. Estabelecimento de marcha, semelhante a figurações usadas em peças posteriores.

2. Ciclo *Des Knaben Wunderhorn*

Neste ciclo, as canções já refletem um amadurecimento do compositor, possuindo maior complexidade musical no que concerne à forma, às linhas melódicas e aos diferentes tipos de acompanhamentos empregados, de acordo com a maior densidade das obras escolhidas. As oposições e a diversidade de personagens nas canções não só continuam ocorrendo, como são, por vezes, musicalmente mais acentuadas do que nas peças anteriores.

2.1. *Das irdische Leben*

Vida terrena. 1893. Uma criança pede pão à sua mãe, pois está com muita fome. Sua mãe pede, repetidas vezes, para que aguarde, uma vez que precisa colher e preparar o trigo, para depois cozinhar o pão. Quando finalmente o pão fica pronto, a criança está morta.

Como no ciclo anterior, há aqui a caracterização de três personagens: a criança faminta, a mãe preocupada e o narrador. O perfil melódico dos personagens é peculiar: filho e mãe constituem um período[36] (fig.5):

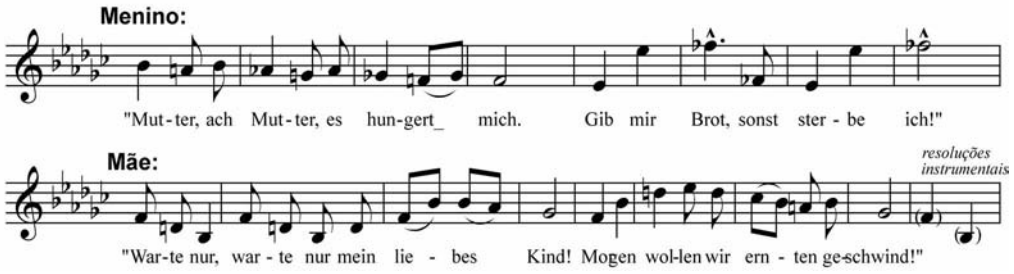


Fig. 5. O conseqüente do período não possui resolução na frase cantada, mas sim em complemento posterior executado pela orquestra (madeiras).

[36] Schönberg, 1967:49.

No último momento poético, o narrador assume o papel da criança e o período não é completo, evidenciando-se a morte do infante.

2.2. *Der Schildwache Nachtlied*

Serenata do sentinela. 1892. Um sentinela conversa com um menino. Claramente, o sentinela possui duas atitudes: junto às suas funções aparenta ser o mais duro dos homens, enquanto que, ao dirigir-se ao menino, evoca sentimentos paternais. O sentinela, que não pode ser feliz – enquanto todos dormem, tem de estar alerta –, é um ateu e acredita apenas nas armas e batalhas. Para o garoto, no entanto, ele pede, de maneira terna, que vá passear no campo e acredite nas bênçãos de Deus. Repentinamente, o sentinela vê algo estranho e é chamado às suas funções. O menino, até então calado, se dá conta da falta de seu interlocutor e passa a chamá-lo.

Nesta canção, há apenas dois personagens, sendo que o menino ingressa apenas no final da canção. A maior diferença de tratamento musical está presente na dicotomia entre o sentinela, duro consigo mesmo, e o homem terno, que por trás da farda dirige-se ao menino de maneira amorosa. Entre as principais características motívicas desta canção estão o estabelecimento de uma marcha e um arpejo ascendente, ambas na seção referente ao soldado, heróico em suas funções.

2.3. *Des Antonius Von Padua Fischpredigt*

A pregação de Antônio de Pádua aos peixes. 1° de agosto de 1893. Santo Antônio chega à igreja e ela está deserta. Decidido a ajudar alguém, ele dirige-se aos rios para pregar aos peixes. Variadas espécies vêm ao seu encontro e batem com suas caudas na água, brilhando sob o sol. Salmões, lúcios, carpas, bacalhaus, caranguejos e jacarés ouvem

atentamente o sermão. Ao término da pregação, percebe-se, no entanto, que assim como na vida humana, as palavras não provocaram reação alguma na vida dos animais, uma vez que os lúcios continuaram a roubar, os salmões a amar, os caranguejos a andarem para trás e as carpas a comerem muito. Os bacalhaus permaneceram gordos.

Esta canção consiste na base estrutural do terceiro movimento da Sinfonia n°2, Ressurreição[37]. Para o movimento sinfônico foi utilizada a versão mais grave dá peça, cuja tonalidade é a de dó menor.

Diferentemente das demais, a peça não possui vários personagens: há apenas um narrador. Notadamente a canção possui dois ambientes musicais: um para a situação da pregação aos peixes e outro para a decepção com a não absorção das palavras.

Há significativas diferenças de orquestração, mas o material musical, diferentemente do que ocorre nas relações entre as *Lieder eines fahrenden Gesellen* e a Sinfonia n° 1, é idêntico. O comentário de Matthews e as figuras 6 e 7 mostram as semelhanças e diferenças, sustentando a tese de que a canção é texturalmente mais simples do que o movimento, apesar da obra orquestral ter suprimido a linha melódica executada pelo cantor.

> *Se compararmos* Des Antonius Von Padua Fischpredigt *com o* Scherzo *da Segunda Sinfonia, observaremos que, mais do que na Primeira Sinfonia e nas canções Gesellen, os dois possuem trajetórias diferentes, mas neste ponto somente no que diz respeito à orquestração. (...) As diferenças de textura entre as duas peças são imediatamente aparentes, apesar do material musical ser idêntico. A configuração dinâmica da canção é extremamente simples, de forma que as figuras superiores de acompanhamento (madeiras) finalizam, na canção, um compasso antes.* (Matthews, 1989:32).

[37] Luciano Berio (1925-2003) utilizou o terceiro movimento da Sinfonia Ressurreição de Mahler como base para a composição do terceiro movimento de sua Sinfonia (1968-1969), no qual desenvolveu técnica de colagem interpolando, na peça, trechos das mais variadas obras do repertório sinfônico, tais como *La valse*, de Ravel, *O Cavaleiro da Rosa*, de Strauss e a Sinfonia Pastoral, n°6, de Beethoven. *In* Grove Dicionário de Música.

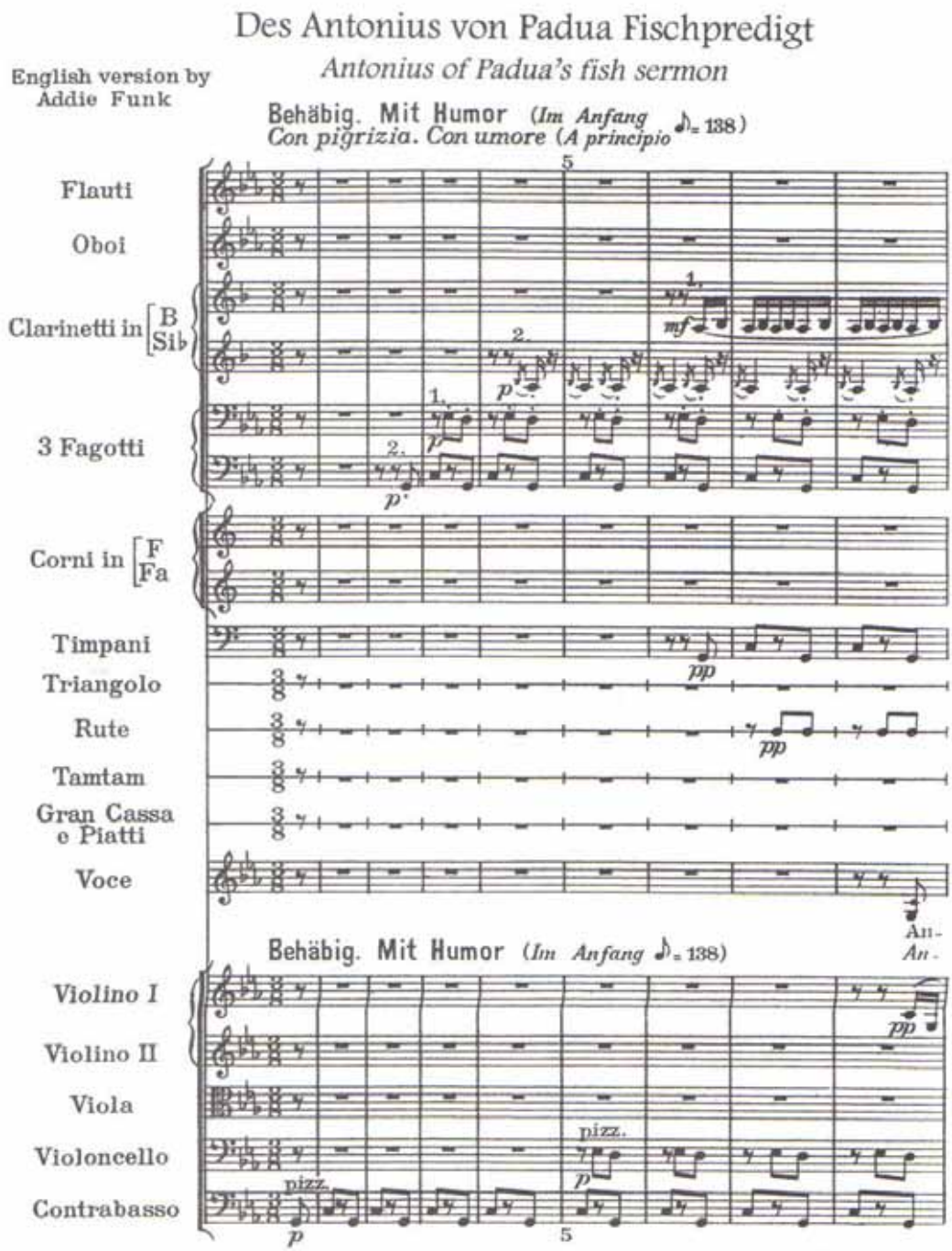


Fig. 6[38]. A pregação de Antônio de Pádua aos peixes.

[38] Mahler, 2001:100-101.

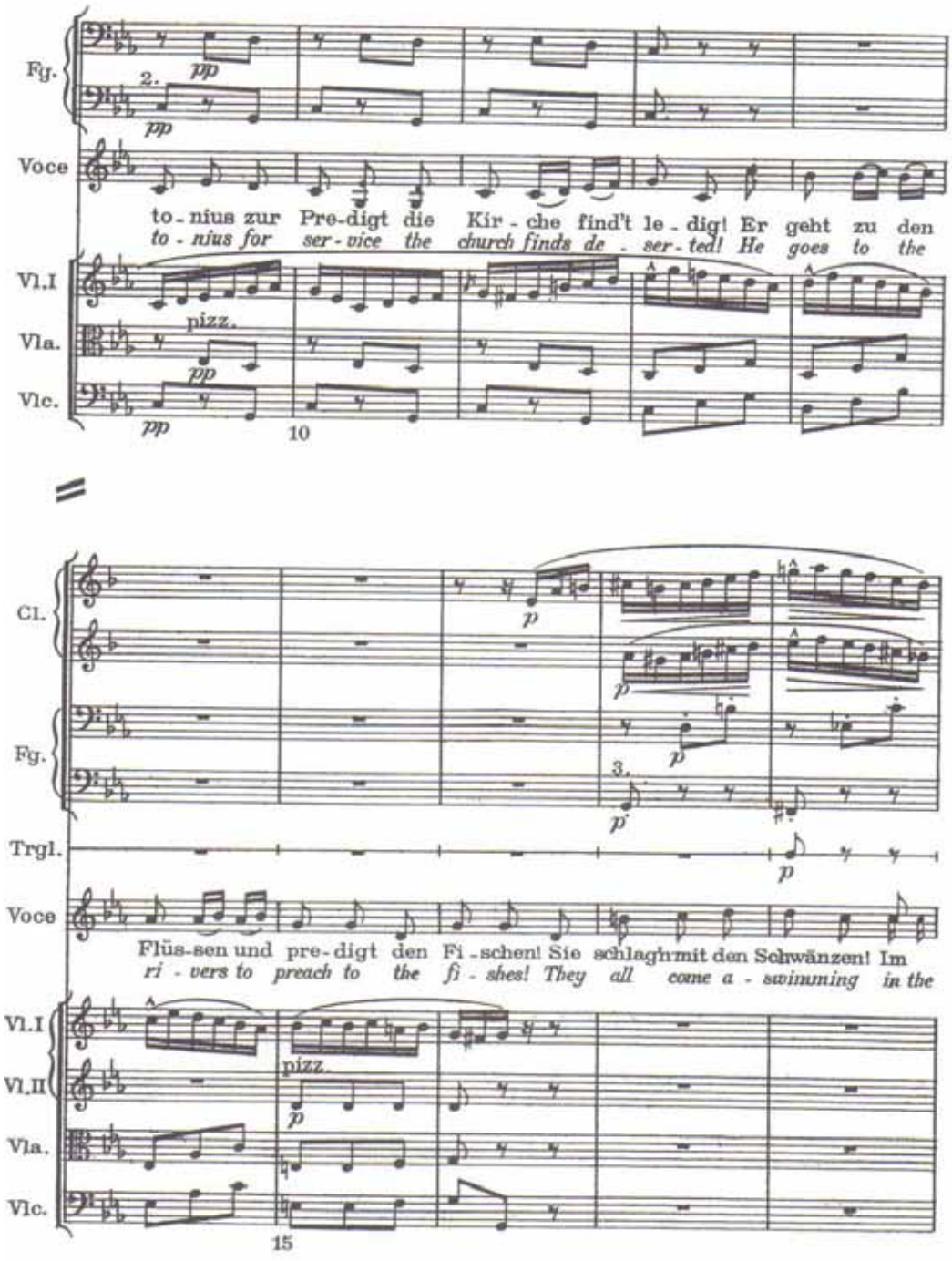



Fig.6, continuação.

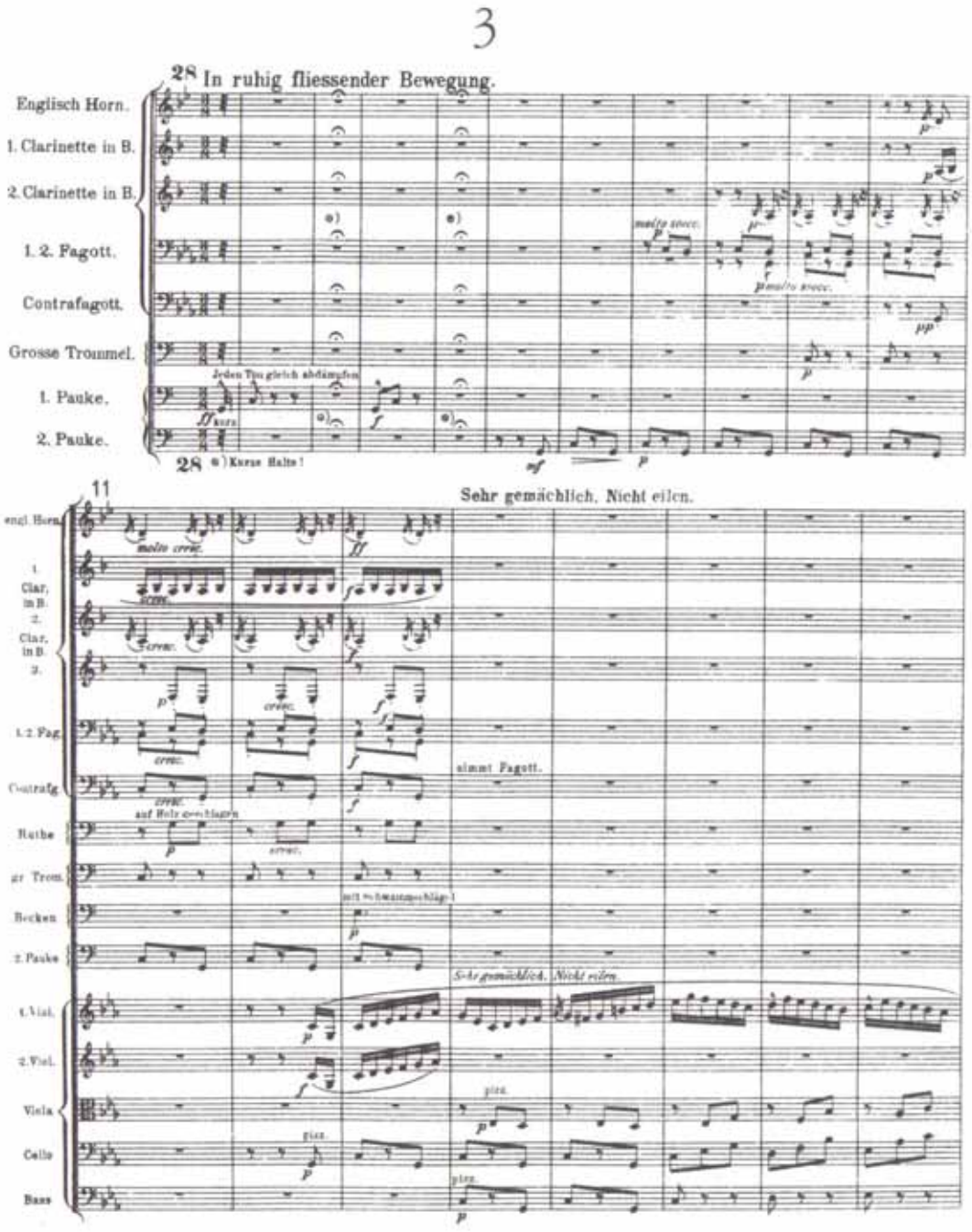



Fig. 7[39]. A correspondência na sinfonia, sem a melodia da canção.

[39] Mahler, 1997:78-79.

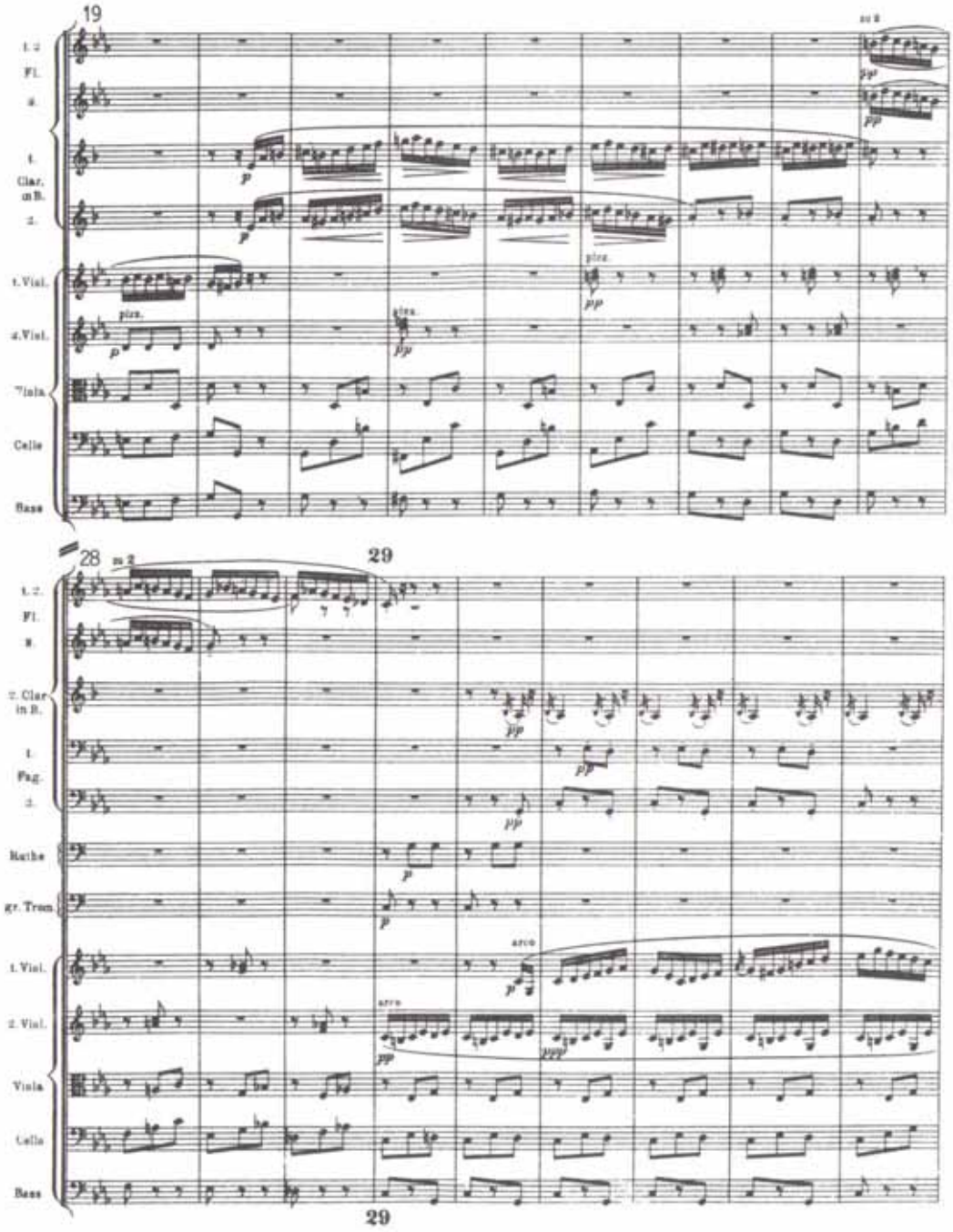



Fig. 7, continuação.

2.4. *Es sungen drei Engel einen süssen Gesang*

Três anjos cantavam uma doce canção. 1895. Três anjos cantavam, com alegria, anunciando que Pedro estaria livre de seus pecados. A história ocorre em *flashback*: O Senhor está à mesa com seus doze apóstolos, e vê Pedro chorando. O apóstolo diz a Jesus, arrependido, que violou a lei dos dez mandamentos. Jesus manda que Pedro se ajoelhe e reze a Deus, uma vez que a paz e a salvação do Senhor estariam preparadas para ele.

Esta canção foi inserida na Sinfonia n°3, em seu quinto movimento, sob o título de "O que os anjos me contam" (*Was mir die Engel erzählen*), em sua versão mais aguda (fá maior). A linha de canto foi dividida, em relação à peça original para canto e piano: houve uma divisão entre contralto solo, coro feminino e coro infantil. A função do coro infantil é principalmente imitar os sinos celestiais, enquanto que o contralto interpreta Pedro e o coro feminino alterna-se entre o papel de narrador (orquestração-coral a 4 vozes), de Jesus, e a imitação dos sinos (*Bimm, Bamm*).

O caráter melódico e a textura orquestral da canção acompanham as mudanças de personagem, como ficou caracterizado através da variação na utilização das vozes na versão sinfônica de Mahler. Neste ponto, talvez por possuir um complexo aparato instrumental necessário à execução de sua sinfonia, o compositor utiliza mais recursos em relação àqueles utilizados nas orquestrações das canções do ciclo, com acréscimos de instrumentos: 4 oboés, 4 flautas, 3 clarinetes, clarinete baixo. Esta peça é um perfeito exemplo da dicotomia mahleriana do ciclo *Wunderhorn*: dois caráteres distintos, cada um reservado a um grupo. O primeiro, celestial, é interpretado pelo coro de mulheres, acompanhado pelo coro infantil imitando os sinos, representa os anjos e Jesus. O segundo, humano, aparece na zona central da peça, como contraste, e é interpretado pelo contralto. Representa um Pedro mundano e pecador, que negou Jesus três vezes depois da última ceia.

2.5. *Lied des Verfolgten im Turm*

Canção do perseguido na torre. 1895. O homem, preso na torre, sustenta a tese de que por mais que esteja encarcerado, seus pensamentos estão livres para ir a qualquer parte. Nenhum homem poderá detê-los e caçá-los. Por mais que prendam-no numa prisão escura, seus pensamentos atravessam os muros e vão para o mundo. Sua amada, livre, lamenta, por sua vez, a ausência de seu companheiro e vai à porta da prisão. Tenta conversar com ele e lamenta sua separação. O homem pede então que a moça renuncie ao seu amor, uma vez que não quer pensar na atual situação, mantendo seus pensamentos em outro mundo, de forma a rir e fantasiar apesar da situação insalubre do cárcere.

Esta canção é um exemplo clássico de uma peça *Wunderhorn*: possui dois personagens, e cada um em um mundo completamente distinto. O homem preso, fala de seus pensamentos livres e está com a cabeça em fantasia, por maior que seja seu sofrimento. A mulher, no entanto, pensa nos bosques e nas coisas terrenas, principalmente na libertação de seu amado. O tratamento musical, como não poderia ser diferente, é completamente distinto para as duas situações: o caráter heróico do preso, descrito através das marchas militares e arpejos ascendentes, é contrastado pela doçura da tonalidade de sol maior, em outra fórmula de compasso, com andamento mais tranqüilo. Dois universos completamente distintos são apresentados nesta canção.

2.6. *Lob des hohen Verstands*

Em louvor ao alto intelecto. 21 de junho de 1896. Num vale profundo, um cuco e um rouxinol decidem fazer uma competição de quem canta melhor, tanto em relação à qualidade de música quanto à beleza do canto. Deveria-se então escolher um juiz e este foi prontamente selecionado: um burro, pois com suas orelhas grandes poderia escutar o canto dos dois pássaros atentamente e com perfeição. O rouxinol inicia então seu canto amoroso, e o

burro logo responde: “O que cantas é muito complicado para mim, você me deixa confuso”. O cuco, por sua vez, inicia sua performance cantando suas habituais terças, quartas e quintas. O burro dá o seu resultado: “O rouxinol cantou bem, mas o cuco é um excelente coralista e possui ótimo senso rítmico. Portanto, o cuco ganhou o desafio”. O canto do cuco, em salto descendente, assemelha-se ao o relinchar do burro, e talvez, por isso, ele vencera.

A peça musical possui forma ternária[40], mesmo apesar da seção central possuir a mesma tonalidade da inicial. Esta seção, de caráter modulatório, marca o início da disputa, sendo que a inicial e a final acompanham, respectivamente, a organização da competição e o anúncio dos vencedores. A peça é profundamente irônica: satiriza os concursos musicais. Uma possível interpretação é a de que os melhores artistas, assim como os rouxinóis, não podem ser compreendidos para um júri cujo ideal artístico é o monótono canto rítmico do cuco.

2.7. *Rheinlegendchen*

Pequena lenda do Reno. 10 de agosto de 1893. Amor platônico. Um ceifeiro trabalha perto do rio Reno e rio Nekkar[41], e, enquanto recolhe o feno, pensa na sua amada: a princesa do reino. A única maneira de alcançá-la é jogar um anelzinho de ouro no rio, para que um peixe pudesse comê-lo. Quando este peixe fosse levado à mesa de sua majestade, o rei, ao proceder sua refeição, acharia este anel e exclamaria: “A quem pertence este anel?” A princesa, neste momento, pegaria apaixonadamente o anel e procuraria pelo seu dono por todas as montanhas, até encontrar seu amado.

2.8. *Trost im Unglück*

[40] Análise formal segundo Schönberg, 1967, p.152.
[41] O rio que passa por Heidelberg. *In* Mahler, 1999, p. xiii.

Credo na infelicidade. 6 de abril de 1892. O enredo consiste no amor não consumado entre um homem e uma mulher. Interpretadas pelo mesmo cantor, os dois personagens explicitam seu amor recíproco e sua necessidade de encontro, mas ressaltam que possuem independência e não possuirão a ousadia de se declararem a seus pretendentes (“Sem você posso viver bem”).

Novamente há aqui uma dicotomia entre o tratamento musical dos personagens. No trecho inicial interpretado pela mulher, há a indicação de “Mais moderado” (*Etwas mässiger*), enquanto que a indicação de andamento de toda a peça é “Ousado, com ritmo estrito” (*Verwegen, durchaus mit prägnamtestem Rhythmus*). Ao final, ambos os personagens se juntam para reclamar de seus parceiros, como se o cantor interpretasse os dois personagens ao mesmo tempo, com a mesma linha melódica. O acompanhamento varia: ora com figurações características ao homem, como apresentado no início, ora com características do trecho central interpretado pela mulher (fig. 8).

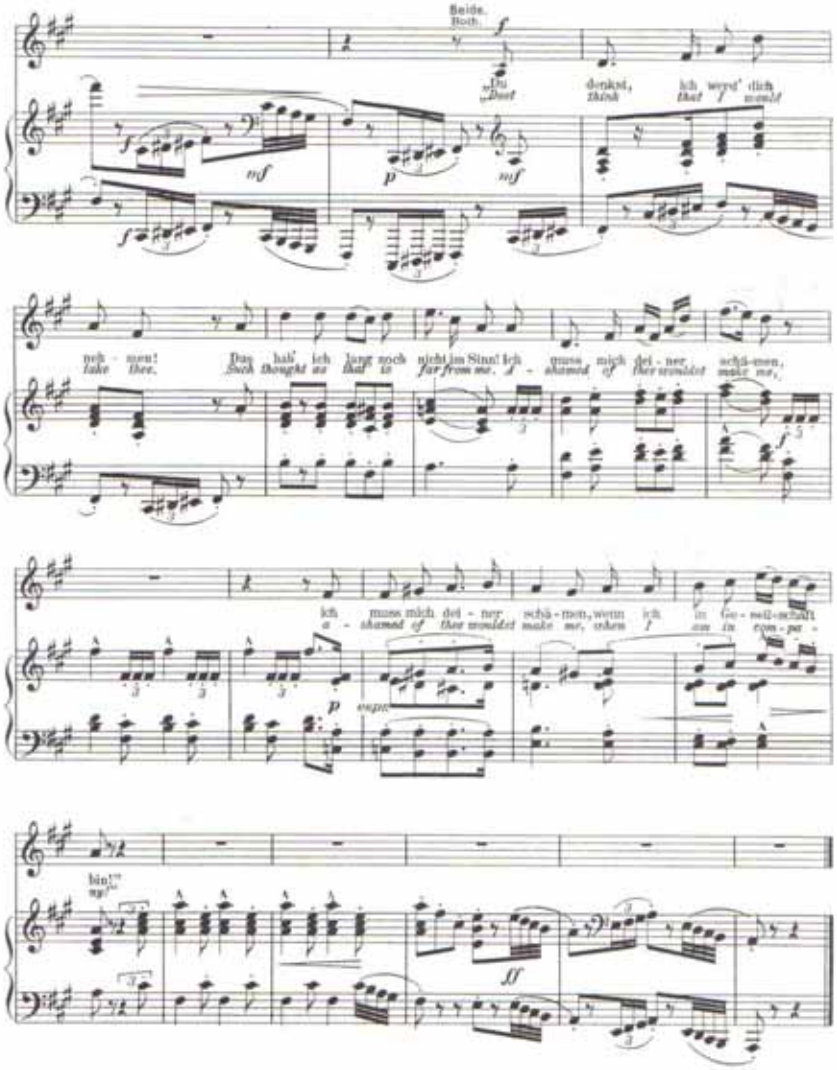



Fig. 8. Final da canção: ambos os personagens cantam a mesma linha.

2.9. *Urlicht*

Luz primordial. 1892-4. Este texto diferentemente de todas as outras canções, não possui temática ligada a questionamentos do cotidiano, isto é, a casos de amor, guerras, separações, cenários pastoris. Um texto religioso, possui tratamento homofônico e indicação de caráter coral (*Choralmässig*), e possivelmente pode ter a influência da solenidade e homofonia da música sinfônica de Bruckner. Tal caráter sinfônico resultou na orquestração e transformação da canção, em sua integridade, no quarto movimento da Sinfonia, n°2,

Ressureição, A poesia trata-se das angústias do homem em relação à humanidade, e de seu desejo supremo de encontrar-se com Deus, apesar dos possíveis percalços que possam ocorrer em seu caminho: *"(...)Eu viria por uma ampla estrada.Um anjinho viria e tentaria fazer com que eu desistisse.Ah não! Eu não me deixaria desistir.Eu sou de Deus, e irei novamente para Deus!(...)"*

A canção possui caráter binário simples[42], sendo que o tratamento musical se altera quando o anjo quer barrar o homem de seu caminho rumo ao céu.

2.10. *Verlorne Müh*

Esforço perdido. 1892. Uma garota tenta de todas as maneiras chamar a atenção de seu amado, chamando-o para passear e oferecendo-o quitutes. O menino nega de maneira ofensiva ("Rapariga louca, eu não quero nada contigo!"). Ela, desesperada, chega a oferecer seu coração ao menino. E o menino, como das outras vezes, xinga-a.

Como na "Canção da Terra", há aqui complementações entre as frases da menina e as respostas ofensivas do garoto, que podem lembrar um período[43] (Fig.9). Neste caso, a resposta ocorre imediatamente à insistência da menina, como num corte. Há aqui uma possível ironia proveniente da música: apesar do menino insistir em humilhá-la com suas palavras, o casal profere, musicalmente, frases que se complementam.

[42] Schönberg, 1967:202.
[43] Schönberg, 1967:44.

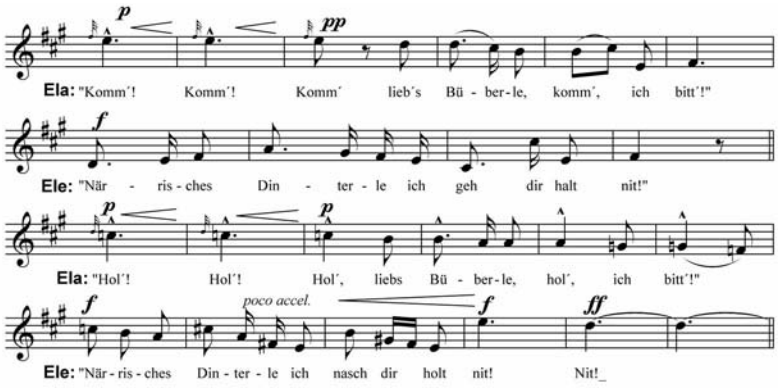


Fig. 9. Duas frases complementares de Verlorne Müh.

2.11. *Wer hat dies Liedlein erdacht*

Quem imaginou essa musiquinha? 1892. A linda filha do conde mora no alto da montanha, por sobre toda uma floresta. Possui um admirador, com o coração doente de tanto amá-la.

Diferentemente das demais, a canção não possui senão um personagem: o menino apaixonado. A forma ternária da canção evidencia dois momentos: o momento em que o menino fala de sua amada e dos lugares pastoris em que ela mora: floresta, morros, lagos repletos de aves e gansos. O segundo, na parte intermediária, evidencia o amor por sua amada e a dor de não possuí-la.

2.12. *Wo die schönen Trompeten blasen*

Onde soam os belos trompetes. 1895. Ao final da madrugada, o rapaz bate à porta de sua amada, e ela pensa: “Quem me acorda de maneira tão gentil?” Vê que é seu amado e abre a porta para que ele entre. Feliz com a sua presença, a menina começa a chorar ao ouvir o canto do rouxinol. O rapaz reitera seu amor pela garota, e diz que em um ano estarão juntos. Ela lamenta o fato do jovem ter de voltar ao campo de batalha, mas ele diz que

lá, onde soam os trompetes, é a sua morada. Ao final nota-se o teor do poema: o jovem morreu em campo de batalha, e veio, em espírito, ao encontro de sua amada.

Novamente há aqui dois personagens e um narrador. A música, por sua vez, acompanha os diferentes momentos do texto: o contentamento do encontro dá lugar à tristeza da morte do jovem soldado e da forçada separação.

3. Demais canções

Estas canções não pertencem ao ciclo e referem-se à morte. São escritas para apenas uma personagem e foram apresentadas depois da composição da Sinfonia n°3 (1895-6). Não possuem as características de dicotomia presentes no ciclo. Duas das canções possuem ligação na temática militar, que aqui implica em morte e sofrimento.

3.1. *Das himmlische Leben*

A vida no céu. 12 de março de 1892. Narração sobre a vida no céu e suas peculiaridades: nenhum tumulto terreno chega ao céu, a vida é a mais calma possível. Lá, todos são felizes e possuem tudo da melhor qualidade: alimentação e diversão. Cada santo tem um papel, sendo que o de santa Cecília e de seus parentes é o de executar, com perfeição, a música para a corte celestial.

Esta peça, originalmente composta em 1892 para canto e piano, com o título original de "Nós desfrutamos a vida no céu" (*Wir geniessen die himmlischen Freuden*), foi anexada à Quarta Sinfonia de Mahler, cuja composição data dos anos de 1899 e 1900. Seria inicialmente o terceiro movimento da Sinfonia n°3[44], mas devido à já extensa duração desta obra foi utilizado na sinfonia subseqüente. É uma simples narrativa da vida celeste, portanto não possui personagens como nas outras canções.

[44] Kennedy, 1988 p.106

3.2. *Der Tambourgesell*

O oficial do tambor. 1901. Um oficial desertor é condenado à morte, e interpreta, para si mesmo, um cortejo fúnebre. Ex-tamborista da guarda pessoal, o oficial cumprimenta seus ex-companheiros antes de ser enforcado.

O único personagem da peça é o oficial, que será enforcado. Não há diferenças significativas formais entre as frases: a peça é um grande cortejo fúnebre, com marcações repetidas de ritmo.

3.3. *Revelge*

Toque de alvorada. 1899. No campo de batalha, o soldado, cantando, sobe e desce pela trincheira. É baleado e, gravemente ferido, pede ajuda aos seus colegas. A ajuda é negada, e seus amigos pedem para que clame a Deus por sua vida. O soldado reclama novamente a seus colegas, pedindo mais uma vez por ajuda. Depois da batalha muitos morrem e são aniquilados, os corpos são destruídos e só restam os ossos. O valente soldado, ainda vivo, pega seu tambor e executa o toque de alvorada (*Reveille*). Isto enraivece o inimigo, que parte para o ataque final e destruidor. O tambor, no entanto, permanece intacto no campo de batalha.

Esta canção consiste na conjunção entre grande sofrimento e simples diversão, uma possível crítica à hipocrisia de guerra, que ressalta os atos heróicos e conquistas e ignora os sofrimentos pessoais decorrentes dos combates. Apesar de toda a morte e destruição, de ossos e cadáveres, o soldado não pára de cantar o refrão infame *tralali, tralalei, tralalera*, como num delírio.

ANEXO II – Partitura:

MAHLER, G. Symphonie Nr. 3 *in Gustav Mahler Sämtliche Werke.* Edição crítica de Erwin Ratz. Viena: Universal, 1974. Orquestra. Primeiro Movimento.

ANEXO III – GRAVAÇÕES

CD I

MAHLER, G**.** *Sinfonia nº 3.* Intérpretes: Jessye Norman, mezzo-soprano. Orquestra Filarmônica de Viena, Claudio Abbado. Londres: Deutsche Grammophon, 1984. 1° Movimento.

_____. *Sinfonias nºs. 3 e 4.* Intérpretes: Ortun Wenkel, contralto, e Lucia Popp, soprano. Orquestra Filarmônica de Londres, Klaus Tennstedt. Londres: Emi Classics, 2001.

CD II

_____. *Sinfonia nº 3.* Intérpretes: Dagmar Pecková, mezzo-soprano. Orquestra Sinfônica Alemã de Berlim, Kent Nagano. Hamburgo: Teldec, 2000.

CD I + CD II

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.