

Original 280664 - Bia - 64638

BIA

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES**



O Carimbó na visão de Ernst Mahle: absorção de melodias e ritmos folclóricos em uma peça de concerto

LECI MARIA RODRIGUES PARREIRA

Profa. Dra. DOROTÉA MACHADO KERR

Orientadora

**São Paulo
2004**

**T/UNESP
781.6281
P258c**

LECI MARIA RODRIGUES PARREIRA



**O Carimbó na visão de Ernst Mahle: absorção de melodias
e ritmos folclóricos em uma peça de concerto**

BIA

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de mestre pelo Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista – área de concentração:
Música, orientada pela Prof.^a Dr.^a Dorotéia Machado
Kerr.



São Paulo
2004

BIA



INSTITUTO DE ARTES	
Aquisição:	cy. autora
Custo:	R\$ 10,00
Data:	29-10-04
Processo n.º	02/2004-1A
Registro No.	T. 569
São Paulo,	23-11-04

TIUNES
781.6281
P258c

CNP. 8030300

FICHA CATALOGRÁFICA

Parreira, Leci Maria Rodrigues

O Carimbó na visão de Ernst Mahle: absorção de melodias e ritmos folclóricos em uma peça de concerto. São Paulo, 2004.

p. : il. ;

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes/ UNESP- Área de Concentração: Música.

Orientadora: Kerr, Dorotéia Machado

1. **Carimbó** 2. Ernst Mahle 3. Absorção 4. Música folclórica
5. Peça de concerto

AGRADECIMENTOS

À Prof. Dra. Dorotéia Machado Kerr

À Prof. Dra. Flávia Camargo Torti

Ao Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

À Prof. Dra. Maria Traci de Oliveira Fomerrala

Ao compositor Ernst Hans Mahle

A pianista Maria Aparecida Romero Mahle

Ao antropólogo Vicente Salles

À professora Lenora Brito

Ao Prof. Dr. Aquilino Guido Pich

Ao Prof. Dr. Claudio Costa

Ao Dr. Alexandre José Correa

À minha irmã Cecília.

AGRADECIMENTOS

. À Profª. Dra. Dorotéia Machado Kerr.

. À Profª. Dra. Flávia Camargo Toni.

. Ao Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna.

. À Profª. Dra. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada.

. Ao compositor Ernst Hans Mahle.

. À pianista Maria Aparecida Romera Mahle.

. Ao antropólogo Vicente Salles.

. À professora Lenora Brito.

. Ao Prof. Dr. Achille Guido Pichi .

. Ao Prof. Dr. Claudio Costa.

. Ao Dr. Alexandre José Correa.

RESUMO

A prática de absorção de material folclórico em peça de concerto permeou a obra de grande parte dos compositores brasileiros da segunda metade do século XX. Considerando que esta opção estética teve papel significativo na criação do extenso conjunto de obras de Ernst Mahle e está presente em uma de suas obras mais características – **Carimbó** para piano a quatro mãos ou dois pianos, o objetivo deste trabalho foi investigar como Ernst Mahle absorveu melodias e ritmos da manifestação folclórica Carimbó em uma peça de concerto. Esta investigação envolveu três etapas: o estudo da manifestação folclórica e a análise do contorno rítmico-melódico dos documentos de Carimbó reunidos por Vicente e Marena Salles no artigo *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo* (CAPÍTULO I); uma síntese da linguagem composicional utilizada por Ernst Mahle em obras baseadas e/ou inspiradas na música folclórica e popular urbana brasileira (CAPÍTULO II) e, a análise da estrutura formal, melódico-rítmica, textura, articulação e dinâmica da Suíte **Carimbó** baseada nos resultados das duas etapas anteriores. Os resultados revelaram que Ernst Mahle preservou o contorno melódico-rítmico das canções folclóricas; descreveu musicalmente, em vários pontos da Suíte, os textos poéticos do Carimbó; e combinou elementos melódicos, rítmicos, expressivos e texturas de modo a acentuar a fusão entre danças de origem européia - como a polca - e elementos da música afro-brasileira – como o ritmo do *tresillo* e os *ostinati* estritos ou variados das “linhas- guias” - que já estavam presentes no material folclórico.

Palavras-chave: **Carimbó**, Ernst Mahle, absorção, música folclórica, peça de concerto.

Área de concentração: Música – 8030300-5.

Keywords: **Carimbó**, Ernst Mahle, absorption, folk music, concert piece

ABSTRACT

A large number of Brazilian composers during the second half of the 20th Century incorporated folk material into their concert pieces. This practice as an aesthetic option also played a significant part in the creation of the extensive collection of works by Ernst Mahle and is present in one of his most characteristic pieces – **Carimbó**, a duet for one or two pianos. The objective of this study is to investigate how Ernst Mahle came to include melodies and rhythms from the folk manifestation Carimbó in a concert piece. This investigation involved three stages: first, a study of the folk tradition and an analysis of the melodic-rhythmic contours of the carimbó as found in documents collected by Vicente and Marena Salles in an article *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo* (Carimbó: work and leisure time of the *caboclo* (Chapter I); secondly, a synthesis of the compositional language employed by Ernst Mahle in works based on and/or inspired by both folk and popular urban Brazilian music (Chapter II); and finally, an analysis of the formal and melodic-rhythmic structure, texture, articulation and dynamics of the Suite **Carimbó**, based on the results of analysis from the two previous stages. The results revealed that Ernst Mahle preserved the melodic-rhythmic contours of the folk songs, described musically, at various points in the Suite, the poetic texts of the Carimbó, and combined melodic, rhythmic and expressive elements as well as textures so as to accentuate the fusion between dances of European origin – such as the polka – and elements of Afro-Brazilian music – such as the rhythm of the *tresillo* and the strict or varied *ostinati* of the “guide-lines” – which were already present in the folk material.

Key words: **Carimbó**, Ernst Mahle, absorption, folk music, concert piece..

LISTA DE FIGURAS

FIGURAS (CAP. I)	PÁGS.
1: Figuração rítmica totalmente cométrica	22
2: Figuração rítmica totalmente contramétrica	23
3: Figuração rítmica totalmente contramétrica	23
4: Fórmula rítmica do <i>tresillo</i>	25
5: “Paradigma do <i>tresillo</i> ”	26
6: Documento 1, canto que deu início à apresentação do Carimbó da Vigia em 1968.....	28
7: Documento 2.....	28
8: Documento 3, fornecido por Tó Teixeira a Vicente Salles, em 1953. Data de cerca de 1900.....	29
9: Documento 4, recolhido pelo casal Salles, na cidade da Vigia, em 1968.....	30
10: Documento 5, coletado por Vicente Salles, em 1953, no Carimbó de Elzo Corrêa, em Salinópolis	30
11: Documento 6.....	31
12: Documento 7, faz parte dos “cantos de trabalho puros” que datam do fim do século XIX... 31	
13: Documento 8, colhido na pesquisa da Vigia, em 1968	32
14: Documento 9, colhido na pesquisa da Vigia, em 1968	33
15: Fórmula de acompanhamento do xeque-xeque	33
16: Fórmula de acompanhamento do tambor grande.....	33
17: Fórmula de acompanhamento do tambor pequeno	33
 FIGURAS (CAP. II)	
18: MAHLE: Sonata (1968) , compassos 1-5. Apresenta as células rítmicas que serão desenvolvidas durante o movimento.....	60
19: MAHLE: Sonata (1968) , apresenta tercinas contra metro duplo e interação entre os instrumentos a partir de entradas canônicas do tema.....	61
20: MAHLE: Sonata (1968) , “introdução gradual do material folclórico”	62
21: MAHLE: Sonatina (1974) , compassos 1-5. O piano realiza acompanhamento por meio de <i>ostinato</i>	64

FIGURAS (CAP. III)

22: MAHLE: Meu Papagaio , compassos 1-8. Introdução à maneira de Recitativo.....	89
23: NAZARETH: Crises em penca!... , 1930, compassos 1-4.....	90
24: MAHLE: Meu Papagaio , compassos 9-15. Seção A.....	90
25: MAHLE: Meu Papagaio , compassos 39-40. Seção B'. Melodia folclórica ornamentada e agitação rítmica obtida pela sobreposição de <i>ostinati</i> e deslocamento métrico	91
26: MAHLE: Siriri , compassos 1-4. Introdução.....	91
27: MAHLE: Jacaré , compassos 1-4. Introdução.....	92
28: MAHLE: Jacaré , compassos 8-12. Seção B.....	92
29: MAHLE: Jacaré , compassos 44-47. Variação do material folclórico	92
30: MAHLE: Mulatinha , compassos 1-5.....	93
31: Exemplo de motivo de batuque praticado no bairro do Umarizal (Belém) na virada do século XIX, registrado por Tó Teixeira	93
32: MAHLE: Mulatinha , compassos 33-36.....	94
33: MAHLE: Lavadeira da Campina , compassos 6-13. Mostra a interação entre as vozes, a partir de entradas canônicas do tema	94
34: MAHLE: Lavadeira da Campina , compassos 57-58. A omissão da tônica, <i>dó</i> , que é nota essencial nesta melodia é um dos recursos utilizados em peças em forma de variação para gerar tensão.....	95
35: MAHLE: Mamãe pila Milho , compassos 1-3. Seção A. Introdução típica de danças de salão do compositor Ernesto Nazareth.....	95
36: MAHLE: Mamãe pila Milho , compassos 5-7. A frase apresentada pelo contralto é composta “pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno” típica “dos lundus e batuques” (ANDRADE, 1962, p. 310).....	96
37: MAHLE: Mamãe pila Milho , compassos 21-25. Os acordes de segundas realizados pelo soprano são descrições musicais do texto poético, enquanto a frase desenvolvida no contralto é uma improvisação sobre a melodia folclórica	96
38: MAHLE: Mariquinha , compassos 10-12. Peça em ritmo de polca	96
39: MAHLE: Mariquinha , compassos 39-42	97
40: MAHLE: O Pau Rolou , compassos 1-3. Textura imitativa.....	97
41: MAHLE: Vamo acabá coéste Samba , compassos 19-20. “Diatonização” na cadência	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	13
1.1 Pesquisas folclóricas.....	13
1.2 Carimbó: trabalho e lazer do caboclo.....	16
1.3 O “paradigma do <i>tresillo</i> ”.....	21
1.4 Análise do contorno rítmico-melódico de nove canções folclóricas.....	28
CAPÍTULO II.....	37
2.1 Ernst Mahle: primeiros estudos na Alemanha e Áustria e chegada ao Brasil	37
2.2 1952: Encontro com H. J. Koellreutter	39
2.3 Antecedentes da Escola Livre de Música Pró-Arte de Piracicaba	42
2.4 Pró-Arte de Piracicaba: primeiros tempos.....	46
2.5 A Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” nos tempos atuais	51
2.6 Ernst Mahle: linguagem composicional	52
2.6.1 A convivência de elementos de procedências diversas na música de Ernst Mahle e de seus contemporâneos da segunda metade do século XX.....	54
2.6.2 A incorporação gradativa de elementos da música brasileira (folclórica e popular urbana)	60
2.6.3 Síntese da linguagem composicional utilizada por Ernst Mahle em obras baseadas e/ou inspiradas na música folclórica e popular urbana brasileira	67
CAPÍTULO III.....	69
3.1 Carimbó (suíte sobre canções paraenses) para coro misto e o Concurso Nacional de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira.....	71
3.2 Análise da Suíte Carimbó : versão para piano a quatro mãos ou dois pianos.....	73
3.2.1 Meu Papagaio	73
3.2.2 Siriri	76
3.2.3 Jacaré	78
3.2.4 Mulatinha	80
3.2.5 Lavadeira da Campina	81
3.2.6 Mamãe pila Milho	83
3.2.7 Mariquinha	84
3.2.8 O Pau Rolou	86
3.2.9 Vamo acabá co’este Samba	87
3.2.10 Figuras.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108
ANEXO A - MAHLE, Ernst. Carimbó . 1 partitura. Piano a 4 mãos ou 2 pianos.....	112

INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação é a relação entre música folclórica, popular urbana e de concerto na obra do compositor Ernst Mahle.

O objeto de estudo é a Suíte **Carimbó** para piano a quatro mãos ou dois pianos, composta por Ernst Mahle em 1986. A escolha de tal peça justifica-se por reunir vários dos elementos que singularizam a obra do compositor e por colocar em relevo um dos aspectos mais importantes do seu conjunto de obras – o uso de material folclórico.

A gênese da Suíte **Carimbó** são nove documentos folclóricos, publicados por Vicente e Marena Salles no artigo *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo* de 1969 e a questão a ser respondida nesta dissertação é como Ernst Mahle absorveu as melodias e ritmos folclóricos em uma peça de concerto.

Ernst Mahle é um compositor que apresenta um extenso conjunto de obras, dedicadas aos mais variados instrumentos, combinações instrumentais e vozes e, em função de sua intensa atividade didática, desenvolveu um repertório que abrange vários níveis de dificuldade. Seu trabalho é resultado de contínua pesquisa de materiais musicais de diversas procedências.

O compositor nasceu em Stuttgart, na Alemanha, em 1929, e mudou-se para o Brasil em 1951. Em 1952, tornou-se aluno do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e logo passou a integrar também o grupo de alunos de Koellreutter, que faziam experiências com música dodecafônica e música realizada por meios eletrônicos. Em 1953, juntamente com Koellreutter, integrou o grupo que fundou a Escola Livre de Música Pró-Arte de Piracicaba. Sua atividade didática aproximou-o da música folclórica brasileira, cujas especificidades foram gradativamente incorporadas à sua linguagem composicional.

O levantamento das fontes de pesquisa começou na biblioteca da atual Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”, onde é possível encontrar toda a obra do compositor bem como os trabalhos acadêmicos sobre sua vida e obra. Três dissertações de mestrado e duas teses de doutorado já foram realizadas desde 1996, quando Antônio Arzolla trabalhou o **Concerto (1990)** para contrabaixo e orquestra. Os trabalhos acadêmicos ocuparam-se de composições para violino solo, violino e piano, viola, clarineta, trompete e coro.

Além dos trabalhos acadêmicos, foi possível reunir um grande número de entrevistas escritas; artigos de jornais, fornecidos pelo diretor da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba, Prof. Dr. Claudio Costa; gravações; partituras; trabalhos teóricos produzidos pelo compositor e o catálogo de obras. Também contribuíram para este trabalho, por meio de troca de correspondência, o prof. Vicente Salles e a prof^a. Lenora Brito. Como fonte complementar de pesquisa, assistiu-se aos concertos mensais no auditório da Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”, no Teatro Municipal e na Catedral de Santo Antônio, também de Piracicaba, durante o ano de 2000 e parte de 2001, nos quais o compositor regeu o Coro e a Orquestra de Câmara da Escola de Música de Piracicaba.

Esta dissertação está dividida em três capítulos:

No Capítulo I, discorre-se sobre pesquisas folclóricas, realiza-se um estudo da manifestação folclórica Carimbó e faz-se uma análise do contorno rítmico-melódico dos documentos folclóricos que deram origem à Suíte **Carimbó** para piano a quatro mãos ou dois pianos de Ernst Mahle, a partir dos estudos de Sandroni (2001), que constatou a semelhança entre as fórmulas rítmicas assimétricas utilizadas na música de tradição oral praticada no Brasil e os padrões rítmicos repetidos em *ostinato* estrito ou variado pelas “linhas-guias” das polirritmias africanas.



CAPÍTULO I

Carimbó (Suíte sobre canções paraenses) para coro misto, *a capella*, foi composta por Ernst Mahle, em 1982, a partir de melodias e ritmos da manifestação folclórica de mesmo nome. Em 1986, foi feita a versão para piano a quatro mãos ou dois pianos que constitui o objeto de estudo desta dissertação. O objetivo principal deste capítulo é a análise do contorno rítmico-melódico do material folclórico que deu origem à peça de concerto.

Em entrevista a Krausz (1999, p. 12-3), Ernst Mahle afirmou que as principais influências musicais em suas composições são “o compositor húngaro Béla Bartók e o folclore brasileiro [...]” e a utilização de material folclórico está presente em um número considerável de suas composições.

No caso da Suíte **Carimbó**, as melodias e ritmos utilizados por Mahle foram documentados no artigo de Vicente Salles e Marena I. Salles - *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo* - publicado na **Revista Brasileira de Folclore**, em 1969. Este artigo reúne melodias folclóricas coletadas em épocas e locais diferentes, com ênfase especial no material coletado a partir de pesquisa de campo na cidade de Vigia, em 1968.

1.1 Pesquisas folclóricas

Para situar a pesquisa do casal Salles, e devido à grande importância da música folclórica na obra de Mahle, é importante lembrar que a prática de coleta de poesia e música populares recebeu um grande impulso e disseminou-se a partir do continente europeu desde o final do século XVIII, “estendendo-se nesse continente e fora dele até nossos dias” (TRAVASSOS, 1997, p.7). Tal interesse deve-se ao fato de as “canções de tradição oral” serem grande fonte de informações “sobre o passado remoto da música ou a história de

culturas específicas”, o que levou artistas e intelectuais a colecionar canções populares, ampliando assim suas fontes de inspiração e matéria-prima (TRAVASSOS, 1997, p. 7).

Um dos artistas mais dedicados aos estudos folclóricos foi o compositor húngaro Béla Bartók, que defendeu a prática de coleta, estudo e aproveitamento de canções populares, nas quais “[...] encontrou o arcaico, que estava destinado a refrescar ouvidos cansados da música romântica, e o popular magiar” (Ibid., p.58). Em 1906, Bartók iniciou sua prática de pesquisa de campo que o levou a percorrer a Eslováquia, a Transilvânia, Romênia, Hungria, norte da África, Turquia e resultou em um grande número de artigos, palestras e coletâneas de folclore musical, principal base de inspiração e documentação de sua obra.

Tanto esforço era explicado pelo fato de que para Bartók, “a resposta para os impasses da música do século XIX, pelo menos no Leste europeu, exigia do compositor a disposição para sair dos conservatórios e ouvir outra música, nascida no Oriente e preservada pelos camponeses” (Ibid., p. 208).

Sair dos conservatórios e pesquisar a música popular também fazia parte das preocupações de Mário de Andrade, que criticava os horizontes estreitos dos músicos brasileiros que só conheciam a música que “ouviam pela janela” e não se davam conta da grande riqueza musical que o Brasil possuía.

A importância atribuída à coleta de material folclórico é uma das várias afinidades que podem ser identificadas entre os projetos de Bartók e Andrade, mas é importante observar que, enquanto para Bartók pesquisar material folclórico era uma “busca do novo no velho”, ou seja, as fontes populares trariam, entre outras contribuições, uma possibilidade de renovação para a linguagem musical européia, substituindo o já exaurido romantismo, para Mário, a música popular garantiria uma base legítima para a criação de uma música brasileira¹.

¹ A semelhança entre os projetos de Mário e Bartók, principalmente no que se refere à importância que atribuíam à atividade de coleta de material popular, levou a antropóloga Elizabeth Travassos a realizar um estudo



Mário de Andrade foi um dos primeiros intelectuais brasileiros a escrever seriamente sobre a música composta no Brasil. Já possuía uma obra literária madura e reconhecida quando, estimulado por amigos como Manuel Bandeira, passou a dedicar-se mais aos estudos musicais. Tal processo, amadurecido "entre 1922 e 1928" (TONI, 2002, p. 218) recebeu grande impulso a partir de duas viagens ao norte e ao nordeste "entre maio de 1927 e fevereiro de 1928".

Para Toni "a primeira viagem importa especialmente porque é quando germina, no escritor, a vontade de classificar o desconhecido, de anotar o 'sui generis' e empreender um outro trabalho, mais científico" (1990, p. 25). Ao retornar a São Paulo "em agosto de 1927", Andrade "ordenará a bagagem musical trazida, dedicar-se-á à leitura e ao planejamento para a empreitada do ano seguinte [...]" (Ibid., p. 30).

Em dezembro de 1928, durante a viagem ao nordeste, Mário de Andrade trabalhou "em Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba" e dedicou-se "à transcrição de cantigas e descrições de bailados" como "Chegança, Pastoril, Congo, Maracatu, Cabocolinho, Bumba-meu-boi, Moçambique, Reisado, Catimbó e peças soltas de cocos, emboladas, macumba, cantos de trabalho, de ninar e fandango" (Ibid., p. 32-3).

Em 1936, ao assumir a Direção do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Andrade "planeja a Missão de Pesquisas Folclóricas com a acessoria da Discoteca Pública. O roteiro, semelhante ao que seguira em 1929, será trilhado por Luis Saia, Martin Braunwieser, Antonio Ladeira e Benedito Pacheco [...]" (Ibid., p. 42).

Quando a Missão retornou a São Paulo, "após seis meses de trabalho no Norte e Nordeste", Andrade não estava mais à frente do Departamento de Cultura e, por isso, coube à sua colaboradora Oneyda Alvarenga, chefe da Discoteca, a tarefa de organizar o material recolhido pelos pesquisadores (Ibid., p. 42-3).

comparativo do ideário estético de ambos, amparado por teorias sociológicas, antropológicas e psicológicas recentes.



As pesquisas musicais de Mário resultaram em obras como **O Ensaio sobre Música Brasileira**, publicado pelo escritor em 1928, além de **Danças Dramáticas do Brasil**, **Música de Feitiçaria do Brasil**, **As Melodias do Boi** e **Os Cocos**, as quatro últimas resultantes do esforço empreendido por Oneyda Alvarenga para tornar públicos uma série de estudos que o compositor pretendia reunir no cancionário **Na Pancada do Ganzá** (TONI, 1990, p. 2). Este conjunto de obras será retomado no Capítulo II desta dissertação, pois tornou-se importante fonte de inspiração e documentação na atividade criadora de Ernst Mahle.

Segundo Vicente Salles, em carta de 10 de abril de 2003, Oneyda Alvarenga também teve acesso ao Carimbó "filmado no arrabalde de João Paulo, em São Luís do Maranhão", pela Missão de Pesquisas Folclóricas e incluiu este material no artigo *A influência negra na música brasileira*, publicado no **Boletim Latino Americano de música**, vol. 6, abril de 1946, p. 370. Salles informa que o Carimbó do Maranhão é definido por Alvarenga como "dança solista, tendo como instrumento acompanhante um arco-sonoro, espécie de berimbau ou marimba, denominação local". Tal definição indica uma diferença significativa com o Carimbó da Vigia (Pará), registrado pelo casal Salles, que será apresentado neste capítulo.

Ainda baseando-se nas informações de Salles é possível tomar conhecimento de pesquisas de campo com o objetivo de estudar o Carimbó realizadas no estado do Pará. Sabe-se que este antropólogo "fez pesquisas e confirmou carimbó na ilha do Algodal, praias de Maracanã, Marapanim [e] Curuçá" em 1954; que em 1961, Pedro Tupinambá fez pesquisa em Salinópolis e, em 1968, Vicente e Marena Salles, após um extenso período de pesquisa e levantamento de dados, viajaram para a cidade da Vigia² e registraram o Carimbó "de tia Pê".

1.2 "Carimbó: trabalho e lazer do caboclo"

² Para localização geográfica das ilhas, praias, cidades e rios do estado do Pará que aparecem neste capítulo confira Aliverti (2003, p. 5).

A palavra Carimbó denomina um instrumento, uma dança, uma música e a manifestação folclórica na qual estes elementos estão presentes. Esta manifestação é uma das mais importantes da região amazônica, em especial do estado do Pará e, de acordo com o escritor regionalista Peregrino Junior (1960), já era praticada nos mocambos (refúgio de escravos fugidos) próximos ao rio Trombetas.

No livro **A Mata submersa** e outras histórias da Amazônia, Peregrino Junior incluiu o conto Carimbó, por meio do qual é possível conhecer vários aspectos dos mocambos como a população, a forma de governo e as atividades produtivas. O Carimbó, que dá nome ao conto era importante elemento de lazer daquele grupo, como mostra uma passagem na qual o contista descreve uma noite no quilombo:

De noite, quando o céu pingava estrelas no ventre oleoso do Trombetas, eles acendiam com alarido a fogueira no terreiro. Dançavam todos. O batuque, o urucango, o carimbó (grifo nosso) acordavam nas solidões misteriosas das florestas amazônicas as vozes nostálgicas das praias africanas, cheios de ritmos lentos, ondulantes e preguiçosos (PEREGRINO JUNIOR, 1960, p. 38).

No mesmo conto o autor faz uma descrição do instrumento e da maneira como era tocado, que apresenta total semelhança com a que será apresentada pelo casal Salles. O tambor (carimbó) era feito de “tronco cavado, coro esticado, bem retesado” e o batedor toca o instrumento “escanchado sobre o tronco do carimbó, com as pernas abertas e surra com as duas mãos o couro reteso, numa cadência triste” (Ibid., p. 39). Uma diferença importante entre o conto e o fenômeno estudado em 1968 refere-se ao caráter da música, pois, em outra passagem o autor escreve que o carimbó “sinistramente recomeçou o seu bate-bate melancólico e bárbaro” (Ibid., p.39). Tal descrição do toque do tambor contrasta com o caráter atual da manifestação folclórica, freqüentemente associada à brincadeira e ao divertimento.

A origem do Carimbó ainda é incerta assim como ocorre com várias manifestações folclóricas brasileiras devido à diversidade de etnias que participaram de seu processo de formação e devido ao caráter interativo destas manifestações.

Para Salles, que realizou estudos pioneiros sobre a presença africana no Pará, apesar de ainda não existirem estudos consistentes a este respeito, a possibilidade de origem africana do Carimbó é reforçada “pelas características materiais e formais do instrumento” (1969, p.278). Na definição de Vicente Chermont de Miranda o carimbó 'é feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 0.30 de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado' (SALLES & SALLES, 1969, p. 276).

O interesse de Salles em estudar a presença africana no Pará levou-o a publicar, em 1971, o livro **O negro no Pará: sob o regime da escravidão**. Nesta obra percebe-se que a atividade lúdica dos escravos era vista pelos senhores como condição para a garantia de produtividade e comprova-se também que o trabalho era tema freqüente das canções:

“Os escravos associavam freqüentemente seus cantos ao trabalho [...]. Na dança mais característica da zona litorânea do Pará, o Carimbó (grifo nosso), de indiscutível procedência africana, os versos da cantoria estão quase sempre aludindo às atividades dos trabalhadores da região” (SALLES, 1971, p. 187).

A informação de Salles de que o Carimbó era praticado pelos escravos no estado do Pará e a referência à esta manifestação como elemento integrante dos costumes dos quilombos, apresentada no conto de Peregrino Junior, fornecem uma descrição remota do fenômeno. Outra fonte documental importante, que atesta a presença do Carimbó no século XIX, são os códigos de posturas das cidades de Vigia e Belém apresentados no artigo do casal Salles.

A Lei nº 1028, de 5 de maio de 1880, do Código de Posturas de Belém alertava no seu parágrafo terceiro que era proibido, sob pena de 30.000 réis de multa tocar tambor, corimbó ou qualquer instrumento que perturbe o silêncio durante a noite; o mesmo autor refere-se à Lei nº 1162, de 12 de abril de 1883, do Código de Posturas da Câmara Municipal da Vigia que afirma ser proibido “tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento de percussão que perturbe o sossego público durante a noite. A contravenção será punida com a

multa de 15\$000, ou 5 dias de prisão, em qualquer dos casos”. (SALLES & SALLES, 1969, p. 260).

A pesquisa do casal Salles foi precedida por um estudo da civilização do caboclo³, da importância do Carimbó para a civilização amazônica e da coleta prévia de notas sobre informantes e personalidades capazes de possibilitar o contato com os brincantes.

O grupo de informantes era composto pela senhora Francisca Lima do Espírito Santo (Tia Pê) e por dois batedores de carimbó - Gerebeca e Benedito. A dança foi realizada à tarde, no salão da casa de Tia Pê, famosa conhecedora do Carimbó e encarregada de sua promoção periódica.

Durante a apresentação do Carimbó, os mesmos versos são cantados com muitas repetições e embora não exista um canto típico de abertura, existe um canto para finalizar a brincadeira: a “saidera”. A apresentação dos cantos não obedece a nenhuma ordem pré-estabelecida e os cantos se sucedem de acordo com o gosto do apresentador ou a partir da solicitação dos participantes. Os figurantes principais desta manifestação são os tiradores de Carimbó (cantores e instrumentistas) e os solistas que se apresentam no centro de uma roda feita pelos dançarinos (Ibid., p. 265-66).

A observação dos dançarinos levou o casal Salles a reconhecer semelhanças entre a coreografia do Carimbó e movimentos associados ao lundu. A associação entre o lundu (dança) e o Carimbó está presente em alguns passos típicos da ponta-dos-pés; o estalido dos dedos, como se fossem castanholas; o jogo dos quadris com que o homem corteja a dama e a forma como ela recusa. Mas o que mais chamou a atenção dos pesquisadores foi um elemento coreográfico típico: a dançarina realiza um volteio rápido e joga a saia sobre o parceiro que se abaixara para pegar um lenço jogado propositadamente no chão. “Este movimento é tido,

³ Caboclo, no Pará, é o homem do interior, que pode ocupar diferentes papéis nos diferentes estratos da sociedade local; refere-se a um grupo étnica e culturalmente heterogêneo, que tende ao mestiçamento progressivo e, exerce trabalhos bastante diversificados tais como agricultores, vaqueiros, pescadores, canoeiros, seringueiros, castanheiros... (SALLES & SALLES, 1969, p. 258).

geralmente, como o passo mais típico e quando a dançarina é bem sucedida, causa hilaridade” (SALLES & SALLES, 1969, p. 281).

Não foi possível fazer um registro sistemático da coreografia, os cantos, porém, foram gravados em fita cassete e posteriormente registrados em partitura.⁴

Segundo Salles, “a base do carimbó são os tambores. A estes se juntam os mais diversos instrumentos melódicos e as vozes do solista e do coro. Além dos tambores, o ritmo é marcado pelo xeque-xeque (uma lata contendo grãos de milho, pedrinhas etc.), reco-reco ou raspador e até pelos dedos dos dançarinos (‘castanholas’). Não há uma formação típica, podendo aparecer violões, cavaquinhos e até violinos” (Ibid., p. 279).

Outros autores também incluíram o Carimbó em suas pesquisas como é o caso de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, com seu livro **O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos de Pará**, publicado em 1997. Esta obra registra a presença do Carimbó como elemento integrante de outras manifestações folclóricas, ou seja, além de constituir uma manifestação folclórica completa (composta de poesia, música e dança), o Carimbó também integra outros fenômenos culturalmente importantes como os cordões de pássaros do Pará. Em uma pesquisa realizada em Belém, durante a quadra junina de 1990, Marcondes de Moura documentou a presença do Carimbó nos desfiles dos cordões. Em seu registro o autor descreve a diversidade de gêneros musicais, de trajes e personagens que participam da manifestação:

[...] alguns, pobrezinhos, encantadores em sua simpleza, outros, esmerando-se no luxo de suas vistosas malocas, nas quais a indiaiada, ao passo das marchas e do carimbó (grifo nosso), mal e mal conseguia equilibrar na cabeça os portentosos cocares e capacetes de plumas; os brincantes que representavam damas, fidalgos, caçadores e feiticeiras [...] (1997, p. 19-20).

O Carimbó também foi estudado por Blanco (2003) e Guerreiro do Amaral (2003) enquanto o cordão de pássaros foi pesquisado por Silva (2003).

⁴ A fita original da pesquisa de campo encontra-se no acervo Vicente Salles, do Museu da Universidade Federal do Pará e uma cópia pode ser consultada no acervo do Centro de Folclore da Funarte, Palácio do Catete (R.J.).



1.3 O “paradigma do *tresillo*”

Nove documentos registrados no artigo de Salles & Salles constituem a gênese da Suíte **Carimbó** (1986) de Ernst Mahle e a análise do contorno rítmico-melódico destes documentos servirá de apoio para que se responda, no Capítulo III, como Ernst Mahle absorveu as melodias e ritmos da manifestação folclórica e desenvolveu uma peça de concerto.

Uma das bases teóricas para a análise do material folclórico são os estudos sobre fórmulas rítmicas desenvolvidos por Carlos Sandroni (2001), no livro **Feitiço Decente**⁵. Nesta obra o pesquisador apresenta indagações sobre a filiação de fórmulas rítmicas brasileiras, tanto na música de tradição oral como na música escrita por compositores acadêmicos a partir do século XIX.

Chama a atenção no estudo de padrões rítmicos da música brasileira a presença recorrente da síncope nos mais variados gêneros musicais. Tal fato, levou Mário de Andrade (apud SANDRONI, 2001, p. 19-20) a comentar que 'a síncope...no primeiro tempo do dois por quatro' é a 'característica mais positiva da rítmica brasileira'.

Ao pesquisar o conceito de síncope, Sandroni recorreu inicialmente aos teóricos da música erudita ocidental. Para Honneger (apud SANDRONI, 2001, p. 20) síncope é um ‘efeito de *ruptura* que se produz no discurso musical quando *a regularidade* da acentuação é *quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado*’(grifos do autor). De maneira similar, para grande parte dos teóricos a palavra síncope aparecia constantemente associada a “um desvio na ordem normal do discurso musical” (Ibid., p. 20), associação que não se aplica à grande parte da música encontrada no Brasil - como a música folclórica e o samba - onde a síncope é recorrente. Tal constatação levou Sandroni a se aproximar das idéias do

etnomusicólogo Kolinski, que em 1960, já havia denunciado o "caráter culturalmente condicionado do conceito de síncope" (SANDRONI, 2001, p. 21).

Para realizar seus estudos sobre as fórmulas rítmicas da música africana, Kolinski parte da relação entre métrica e ritmo, a qual foi descrita por Sandroni nos seguintes termos:

Kolinski postula, como outros autores, a existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e o do ritmo propriamente dito. A métrica seria a infra-estrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações. Assim, numa valsa, por exemplo, a métrica seria o 3/4 que constitui o fundo constante, e o ritmo, as diferentes articulações temporais da música real [...]. Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas [simultâneas] que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical" (Ibid., p. 21).

Ou seja, "o caráter variado do ritmo pode *confirmar* ou *contradizer* o fundo métrico que é constante" e para analisar esta relação, sem recorrer à noção de "ruptura" ou "desvio" dos teóricos da música ocidental, Kolinski cunhou a expressão "metricidade" (Ibid., p. 21).

A metricidade de um ritmo é "a medida em que [este] se aproxima ou se afasta da métrica subjacente". No primeiro caso diz-se que a articulação rítmica é cométrica e no segundo, contramétrica (Ibid., p. 21).

Falando em termos mais técnicos, Sandroni considera que "uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicólcheia do [compasso] 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte" (Ibid., p. 27-8) como mostrado nas figuras 1 e 2:



Figura 1: figuração rítmica totalmente cométrica.

⁵ Sandroni apoiou seus estudos sobre fórmulas rítmicas identificadas por Mário de Andrade, Gérard Behague, Mieczysław Kolinski, A. M. Jones, Simha Arom e J. H. K. Nketia.

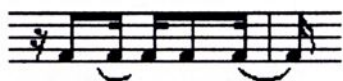


Figura 2: figuração rítmica totalmente contramétrica.

Ocorrendo articulação na posição seguinte, terceira, quinta ou sétima semicólcheia do 2/4, “ainda assim uma articulação nas posições pares poderá ser contramétrica” desde que apresente “algum tipo de marca acentual”, como mostrado na figura 3:



Fig. 3: figuração rítmica totalmente contramétrica.

Em sua busca por novas ferramentas para a análise de fórmulas rítmicas Sandroni também aponta a inadequação do conceito de compasso proposto pela teoria musical clássica para se estudar a mistura sistemática de agrupamentos de duas e três pulsações da música africana:

Nossa teoria musical clássica prevê dois tipos de compasso, os simples e os compostos. Nos compassos simples, as unidades de tempo são binárias. Por exemplo, nos compassos 2/4, 3/4 e 4/4 as unidades de tempo são binárias.[...] Por outro lado, nos compassos compostos, como o 6/8 ou 9/8, as unidades de tempo são ternárias e são representadas por semínimas pontuadas[...]. Mas o fato é que não há compassos que misturem de modo sistemático agrupamentos de duas e de três pulsações, como semínimas e semínimas pontuadas. É precisamente esta mistura que vai desempenhar um papel muito importante nas músicas da África subsaariana.(SANDRONI, 2001, p.21).

Para desenvolver o raciocínio acima, Sandroni (Ibid., p. 24) recorreu a A. M. Jones que defende que “a rítmica ocidental é *divisiva* pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais [...]. Já a rítmica africana é *aditiva*, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 ou 3)”.

Outro conceito utilizado por Sandroni é o de “*time-lines*”- traduzido como “linhas-guias”- desenvolvido por Simha Arom ao perceber “a existência [...] de um importante grupo de fórmulas rítmicas em que a mistura de agrupamentos binários e ternários (as nossas semínimas e semínimas pontuadas) dava sempre origem a períodos rítmicos pares: por exemplo, a série 3+3+2 (ou seja, duas semínimas pontuadas + semínima)” e, a série “3+2+3+2”, mas ao serem divididos em dois, “respeitando sua estruturação interna”, resultavam duas partes necessariamente desiguais e *ímpares*, fenômeno que Arom denominou *imparidade rítmica* (SANDRONI, 2001, p. 24-5).

Estas fórmulas rítmicas estão presentes nas “linhas-guias” da música africana estudada por Nketia e são “representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do agogô)”. Tais “linhas-guias funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade”; além disso “têm especial predileção” pelas “fórmulas assimétricas” já estudadas, as quais são “repetidas em *ostinato*”⁶ estrito ou variado - caso sofram improvisações durante a execução (Ibid., p. 25).

Voltando-se para grande parte da música composta no Brasil, Sandroni observa que, em muitos casos, possuem fórmulas rítmicas mais próximas das “fórmulas assimétricas africanas” que da “teoria do compasso”, como pode ser visto “no tambor-de-mina maranhense, no xangô e no maracatu pernambucanos, no candomblé e na capoeira baianos, na macumba e nos sambas cariocas, [...]” nos quais as fórmulas rítmicas assimétricas “comportam-se exatamente como *time-lines*, aparecendo sob a forma de palmas, batidas de agogôs ou tamborins, em *ostinati* estritos ou variados, muitas vezes coordenando polirritmias quase tão complexas quanto as africanas”, o que sugere que possam “fazer parte de uma

⁶ Para Turek (1996, p. 481) *ostinato* é “uma figura melódico-rítmica repetida várias vezes enquanto outros aspectos da música variam.”

herança musical trazida do Continente Negro, mesmo se o contexto e o sentido de tal herança se transfiguraram enormemente” (SANDRONI, 2001, p. 25-6).

É importante notar que as fórmulas rítmicas assimétricas não se restringiram à música folclórica, pois “quando, no século XIX, compositores de formação acadêmica começaram, por diferentes razões, a tentar reproduzir em suas partituras algo da vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e afro-brasileiros, o fizeram, é claro, com os meios de que dispunha o sistema em que foram educados” e; este sistema “não prevê [...] a interpolação de agrupamentos binários e ternários. O resultado é que os ritmos desse tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares [...] - em uma palavra, como síncope” (Ibid., p. 26). Para este autor, “mesmo se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, é por síncope que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou se preferirmos, é por síncope que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral” (Ibid., p.26).

Um dos ritmos assimétricos mais freqüentes é o *tresillo*, cujas variações foram reunidas por Sandroni no de “paradigma do *tresillo*”.

Tresillo é a denominação que musicólogos cubanos adotaram para uma fórmula rítmica assimétrica, que possui três articulações (como mostrado na figura 4) e desempenha “papel relevante na música de seu país” (Ibid., p.28).

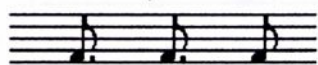


Figura 4: fórmula rítmica do *tresillo*.

O *tresillo* também é encontrado em “outros pontos das Américas onde houve importação de escravos [...]”. No Brasil este padrão rítmico “pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral [...]” e no século XIX já estava presente “na introdução do lundu **Beijos de frade**, de Henrique Alves de Mesquita. Depois disso, aparece como padrão

rítmico de acompanhamento em enorme quantidade de peças populares impressas, como as de Ernesto Nazareth e seus contemporâneos menos conhecidos”, além de estar presente “em muitas peças de compositores eruditos das gerações ditas ‘nacionalistas’”(SANDRONI, 2001, p. 28).

A “característica fundamental” das variantes que compõem o “paradigma do *tresillo*” (figura 5) é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico)” (Ibid., p. 31).

As variações do *tresillo* baseiam-se em subdivisões do 3+3+2 que constitui a fórmula original deste ritmo.



Figura 5: "paradigma do *tresillo*"

5-a subdivisão do *tresillo* 1+2+1+2+2

5-b “síncope característica”

5-c *cinquillo*

5-d "ritmo de habanera"

Após a análise técnica do ritmo do *tresillo* e seu conjunto de variações, Sandroni considera essencial abordá-los a partir de uma perspectiva mais ampla (da qual extraiu-se uma síntese), visto que para este autor "existe uma relação entre o tipo de contrametricidade (ou

concepção do que seja 'música sincopada') configurada pelo paradigma do *tresillo* e certa concepção do 'afro-brasileiro' e do 'tipicamente brasileiro" (SANDRONI, 2001, p. 31-2), presente nas obras de compositores da segunda metade do século XIX e início do XX, como é o caso de Ernesto Nazareth, e no repertório dos conjuntos de choros. Tal concepção do afro-brasileiro e do tipicamente brasileiro, no período em questão, seria compartilhada pela "parcela da sociedade [compositores, editores e público] que participava do comércio de partituras musicais, e estaria indicada nas capas das partituras por meio de expressões como "música 'sincopada', 'tipicamente brasileira' e propícia aos 'requebrados mestiços" (Ibid., p. 31). Transpondo o que foi dito para as músicas folclóricas e as obras de Ernst Mahle analisadas nesta dissertação, tal relação estará implícita na expressão "atmosfera de música brasileira" à qual o compositor se refere com frequência ao comentar algumas de suas criações.

Como já foi dito, os estudos de Sandroni constituem uma das bases das análises dos documentos folclóricos que serão desenvolvidas neste capítulo. Durante o processo analítico este material será enriquecido com considerações referentes ao comportamento rítmico-melódico da música folclórica (ou popular rural) e popular urbana (ou folclórica urbana), desenvolvidas por Mário de Andrade, e por material extraído de quatro verbetes inéditos enviados por Vicente Salles, que integram a segunda edição do livro **Música e Músicos do Pará**.



Figura 2. Documento 2

Contorno rítmico constituído de variações da "sincopa característica", combinado a padrões harmônicos.

É possível fazer uma maior diferenciação entre as sincopas e, de acordo com Sandroni, "tanto Debes quanto Andrade estabeleceram implicitamente uma hierarquia entre

1.4 Análise do contorno rítmico-melódico de nove canções folclóricas



Figura 6: Documento 1, canto que deu início à apresentação do Carimbó da Vigia em 1968 (SALLES & SALLES, 1969, p. 266).

Contorno rítmico constituído de vários padrões rítmicos com a “marca sintática na quarta semicolcheia do ciclo de oito”, que Sandroni coloca como a “característica fundamental” das variantes que compõem o “paradigma do *tresillo*” (2001, p. 31). Entre estes padrões inclui-se o “ritmo de habanera” (compasso 5) que é seguido por padrões totalmente cométricos.



variante

Figura 7: Documento 2.

Contorno rítmico constituído de variações da “síncope característica”, combinados a padrões cométricos.

É possível fazer uma maior diferenciação entre as síncopes e, de acordo com Sandroni, “tanto Béhage quanto Andrade estabelecem implicitamente uma hierarquia entre

dois tipos de síncope: a síncope dentro do compasso - e mesmo dentro de um só tempo - e a que passa de um compasso para o outro. A segunda é considerada mais próxima da prática musical popular no Brasil” (2001, p.48). A estas duas diferenciações Sandroni acrescenta algumas variações da “síncope característica” como “omitir sua primeira semicolcheia”; “substituir as duas colcheias do segundo tempo por uma nova síncope igual a primeira”; ligar as “duas síncopes iguais” (síncope entre tempos) e; construir “frases anacrústicas começando por síncopes de colcheia” (Ibid., p. 48-9).

No caso dos documentos 1 e 2 as síncopes ocorrem dentro do compasso e o documento dois apresenta uma variação da “síncope característica” que consiste na substituição das “duas colcheias do segundo tempo por uma igual à primeira”.



Figura 8: Documento 3, fornecido por Tó Teixeira a Vicente Salles em 1953. Data de cerca de 1900. (SALLES & SALLES, 1969, p. 268).

Contorno rítmico constituído por vários padrões rítmicos com marca contramétrica na quarta pulsação - variantes do *tresillo* - incluindo a “síncope característica”, a variação na qual as duas colcheias do segundo tempo são substituídas por uma síncope igual a primeira e o “ritmo de habanera”.

Para este documento valem também as palavras de Mário de Andrade no **Ensaio sobre Música Brasileira**: “no populário brasileiro dos lundus e dos batuques impressiona a

freqüência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia)” (1962, p. 310).



Figura 9: Documento 4, recolhido pelo casal SALLES na cidade de Vigia em 1968 (SALLES & SALLES, 1969, p. 266).

Contorno rítmico constituído de tercinas – diluição da síncope – e variações da “síncope característica” que se distribui em dois compassos (compassos 2-3).



Figura 10: Documento 5⁷, coletado por Vicente Salles em 1953, no Carimbó de Elzo Corrêa, em Salinópolis. (SALLES & SALLES, 1969, p. 275).

⁷ Este documento faz parte de uma série de “variantes do carimbó” como é o caso do “Peru do Atalaia, uma dança típica de Salinópolis, de coreografia imitativa como certas configurações coreográficas indígenas, mas associada ao Carimbó (SALLES & SALLES, 1969, p. 274).

Contorno rítmico que apresenta predomínio de padrões rítmicos cométricos, presença da "síncope característica" e da "repetição sistemática" das semicolcheias, comuns nos lundus e nos batuques.



Figura 11: Documento 6 (SALLES & SALLES, 1969, p.273)

Contorno rítmico que apresenta predomínio de variantes do *tresillo*, incluindo a variação da "síncope característica" pela omissão de sua primeira semicolcheia, síncope entre tempos (compassos 2-3-4) e síncope entre compassos.

Nos três documentos seguintes predominam padrões rítmicos cométricos:



Figura 12: Documento 7, faz parte dos "cantos de trabalho puros" que datam do fim do século XIX (SALLES & SALLES, 1969, p. 270).

Contorno rítmico que apresenta padrões rítmicos predominantemente cométricos e frases em arco típicos da música trazida pelos colonizadores europeus.



Figura 13: Documento 8, colhido na pesquisa da Vigia, em 1968 (SALLES & SALLES, 1969, p.270).

Contorno rítmico no qual os padrões rítmicos cométricos são predominantes, porém neste documento também chama a atenção a fórmula rítmica da polca: colcheia-semicolcheia-semicolcheia, colcheia-colcheia.

A presença do ritmo de uma dança européia em um documento de Carimbó pode ser melhor estudada a partir do verbete "bатуке" enviado por Salles a esta pesquisadora. Deste verbete consta: "Pompílio Jucá diz que na região do golfão marajoara o batuque dá-se após as danças européias, quase ao findar da noite, quando se muda a orquestra: começa com a substituição dos instrumentos de sopro pelos tambores, pandeiros e violas". Considerando-se a freqüente associação entre Carimbó e lundu e entre lundu e batuque pode-se inferir que a presença da fórmula rítmica da polca européia em um documento de Carimbó seja resultado do intercâmbio de influências que deveria ocorrer "quando se muda a orquestra".



Figura 14: Documento 9, colhido na pesquisa da Vigia, em 1968 (SALLES & SALLES, 1969, p.272).

Contorno rítmico que apresenta predomínio de padrões rítmicos cométricos. Neste canto como na maioria dos documentos o ritmo é anacrústico.

O acompanhamento dos nove cantos apresentados não apresenta uma instrumentação fixa. No caso da pesquisa de Salles, os cantores foram acompanhados pelo xeque-xeque, um carimbó (tambor) grande e um pequeno que apresentaram os seguintes contornos rítmicos:

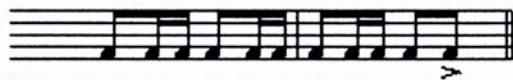


Figura 15: fórmula de acompanhamento do xeque-xeque (Ibid., p. 279).

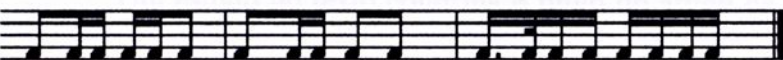


Figura 16: fórmula de acompanhamento do tambor grande (Ibid., p. 279).



Figura 17: fórmula de acompanhamento do tambor pequeno (Ibid., p. 279).

Nos padrões rítmicos do acompanhamento reaparece a fórmula da polca européia, a “repetição sistemática de um só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia)” dos lundus e batuques “do populário brasileiro”- aos quais Mário de Andrade (1962, p. 310) se referiu - e,

variações da “síncope característica”. Além disso, chama a atenção o acento recorrente na sétima pulsação (de um grupo de oito) que, segundo Andrade (apud OLIVEIRA, 1999, p. 67), caracteriza o acompanhamento do samba rural paulista.

Durante a apresentação do Carimbó registrada por Salles, os contornos rítmicos dos instrumentos eram constantes de um canto para outro (1969, p. 59) o que permite a comparação deste acompanhamento às “linhas-guias” das polirritmias africanas com seus *ostinati* estritos e variados às quais Sandroni (2001, p. 25) se referiu.

A análise do contorno melódico dos nove documentos apresentados mostra que na maioria dos casos é comum a alternância entre frases de movimento descendente e frases em arco. Também são freqüentes as seqüências de notas repetidas que Mário de Andrade chamou, no **Ensaio sobre Música Brasileira**, de “simples gradações descendentes de sons rebatidos”, encontrados por exemplo “nos [...] contrapontos de flautas das orquestrinhas e choros” (1962, p. 46).

A maior parte das melodias está no modo maior e, em alguns casos, o maior e o menor estão presentes na mesma música; o modalismo está presente nos documentos 3, 4 e 5. O contorno melódico, muitas vezes construído a partir de tríades arpejadas, apresenta uma harmonia subjacente que alterna o Iº e o Vº graus.

Um estudo do texto confirma o título do artigo de Salles *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo*, já que as poesias inspiram-se em temas como a “lavadeira”, com o trabalho de pisar e peneirar o milho, com elementos da fauna amazônica - o papagaio, o siriri, o jacaré. O universo afro-brasileiro está representado pela mulatinha e a repressão ao “samba” está presente na “saidera”.

Com exceção do documento 7, os textos apresentam um caráter “brincalhão” mesmo no caso do documento 4 que costuma encerrar a festa.



O documento 4 (figura 9), que Salles chama de “saidera”, sugere uma possível influência da música popular urbana do Rio de Janeiro do início do século XX, pois a poesia deste documento aparece no estudo **Os choros e o samba-clássico do caboclo doido** de José Miguel Wisnik.

Ao comentar o trânsito que o samba promovia entre as classes sociais no Rio de Janeiro da segunda década de XX, Wisnik (1982, p. 156) comenta o episódio no qual o sambista Sinhô apresentou-se com o conjunto **Embaixada do Amor** no Palácio dos Campos Elísios para o presidente Júlio Prestes e sua família (1982, p. 156).

A **Embaixada do Amor** tinha como diretor o sambista Salvador Correa que era autor do estribilho: "Estava na roda do samba/ Quando a polícia chegou/ Vamos acabar com este samba/ Que seu delegado mandou". Esta estrofe faz parte da “saidera” do Carimbó da Vigia, registrada na pesquisa do casal Salles, em 1968, e foi apresentada no artigo com a ressalva de que provavelmente este era um documento estranho ao Carimbó (SALLES & SALLES, 1969, p. 267).

A incorporação de um estribilho de um samba urbano do Rio de Janeiro do início do século XX; a presença de "simples gradações descendentes de sons rebatidos" dos "contrapontos de flautas das orquestrinhas e choros"; a presença de marca contramétrica na sétima pulsação, que caracteriza o samba rural paulista; a "frequência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia)", típicos dos "lundus e batuques"; a fórmula rítmica da polca européia ao lado das variantes do “paradigma do *tresillo*”; a presença de cantos sem sincopação, com frases em arco; a semelhança entre a coreografia do Carimbó e do lundu-dança - todas essas características ampliam as evidências, já levantadas pelo casal Salles, de que o Carimbó coletado em 1968 resultava de um processo de incorporação de manifestações musicais rurais e urbanas (entre elas as danças de origem européia).

Concluído o estudo da manifestação folclórica Carimbó e a análise do contorno rítmico-melódico dos nove documentos folclóricos que constituem a gênese da Suíte **Carimbó** de Ernst Mahle, no capítulo seguinte dedica-se a compor um perfil biográfico de Mahle de modo a conhecer as origens de seu interesse pela música folclórica e popular urbana brasileira, e que o levou a recolher, no artigo do casal Salles, matéria-prima para a criação de uma obra de concerto. Além disso, realiza-se uma síntese da linguagem composicional de Mahle, em obras baseadas e/ou inspiradas na música folclórica e popular urbana, de modo a completar a base teórica para a análise da Suíte **Carimbó** que será realizada no Capítulo III.

Ernst Hans Heinrich Mahle nasceu a 03 de junho de 1929, na cidade alemã de Stuttgart, em uma família de engenheiros que se destacaram na indústria automobilística e esperavam que ele fosse dar continuidade a esta tradição. Seus primeiros contatos com a música foram em aulas coletivas de flauta doce, durante o curso primário (*Volkschule*) no *Ludwig's Gymnasium* de Stuttgart (TOKESHI, 1992, p. 4).

O advento da Segunda Guerra mundial obrigou a família Mahle a mudar-se para a Áustria, perto da cidade de Bludenz, e a permanecer neste país por dez anos. Neste período, Mahle dividia-se entre o curso escolar e o trabalho como tornador mecânico em uma fábrica, atividade que o salvou de ir para a frente (para o que contavam também sua idade), onde morreram vários colegas seus (ibid., p. 4). Mas foi ainda na Áustria, em torno dos dezessete anos, que Mahle viveu uma importante experiência musical registrada por Rorup (2002, p. 4).

A partir então se encontra na Áustria era conquistada pelos franceses e uma vez por mês tinha concertos. Ele acompanhava os melhores alunos do Conservatório de Paris. Foi uma maravilhosa oportunidade de contato com a música, não ocorria muito tarde [...].

CAPÍTULO II

Este capítulo tem como objetivos traçar um perfil biográfico e sintetizar a linguagem composicional de Ernst Mahle a partir da revisão da literatura já produzida sobre o compositor.

2.1 Ernst Mahle: primeiros estudos na Alemanha e Áustria e chegada ao Brasil

Ernst Hans Helmuth Mahle nasceu a 03 de janeiro de 1929, na cidade alemã de Stuttgart, em uma família de engenheiros que se destacaram na indústria automobilística e esperavam que ele fosse dar continuidade a esta tradição. Seus primeiros contatos com a música foram em aulas coletivas de flauta doce, durante o curso primário (*volksschule*) no *Ludwig's Gymnasium* de Stuttgart (TOKESHI, 1999, p. 4).

O advento da Segunda Guerra mundial obrigou a família Mahle a mudar-se para a Áustria, perto da cidade de Bludenz, e a permanecer neste país por dez anos. Neste período, Mahle dividiu-se entre o curso colegial e o trabalho como torneiro mecânico em uma fábrica, atividade que o salvou de ir para o *front* (para o que contribuiu também sua idade), onde morreram vários colegas seus (Ibid., p. 4). Mas foi ainda na Áustria, em torno dos dezesseis anos, que Mahle viveu uma importante experiência musical registrada por Ronqui (2002, p. 4):

A parte onde eu morava na Áustria era ocupada pelos franceses e uma vez por mês tinha concertos. Eles mandavam os melhores alunos do Conservatório de Paris. Foi uma maravilhosa oportunidade de contato com a música, mas ocorreu muito tarde [...].

A apreciação destes concertos exerceu um impacto muito forte em Mahle, levando-o a sonhar com a carreira de pianista e a dedicar-se com todo ímpeto ao estudo do instrumento. Para recuperar o tempo perdido, estudava horas a fio peças de grande dificuldade técnica como os Estudos de Chopin. O resultado foi uma tendinite muito grave e o conselho médico para que desistisse da idéia de ser pianista. Foi então que, decidido a estudar música de qualquer maneira, comprou uma flauta transversal, uma clarineta, um saxofone entre outros instrumentos e começou “a experimentar um pouco de tudo” (RONQUI, 2002, p. 4)⁸.

Retornando a Stuttgart, Ernst Mahle foi reprovado em sua primeira tentativa de cursar composição na *Staatliche Hochschule für Musik* por sua performance insatisfatória ao piano e em leitura à primeira vista. Em sua segunda tentativa, solicitou a oportunidade de improvisar sobre um tema dado e foi, então, aceito na classe de composição do professor Johann Nepomuk David⁹, em 1950, de quem recebeu sólidos conhecimentos de harmonia e contraponto (TOKESHI, 1999, p. 5). Também datam deste período suas primeiras pesquisas sobre modalismo.

Em 1951, a família Mahle mudou-se para o Brasil e seu pai o engenheiro Ernst Mahle tornou-se um dos fundadores da companhia metalúrgica Metal Leve. Sobre sua chegada ao Brasil, o compositor comenta:

Chegamos de navio, minha mãe, meu pai, dois irmãos e eu, trazendo o piano de cauda e até nosso cachorro pastor alemão. Só ficou minha irmã casada, na Áustria. No início moramos numa pensão, até nos estabelecermos numa casa, no Brooklin. Meu pai insistiu que, se eu desejasse mesmo estudar música, procurasse uma escola em São Paulo. Passei então a frequentar o Conservatório Dramático e Musical[...] (KRAUSZ, 1999, p. 13).

⁸ Anos depois, quando Mahle já estava no Brasil esta experiência permitiu que Mahle participasse da formação de grande número de instrumentistas ensinando, confeccionando instrumentos e compondo peças para os mais variados grupos instrumentais.

⁹ Segundo Häuslen, 1980 apud Feres-Lloyd, 2000, p. 6, David (1895-1977) estudou composição com Joseph Marx na Academia de Música de Viena (1920s) e, depois prosseguiu seus estudos por conta própria. Suas principais influências musicais foram Debussy, Ravel, Skryabin e especialmente Schönberg. David pode ser comparado a Paul Hindemith no uso de formas antigas, de melodias folclóricas alemãs - da Idade Média e Renascimento, pela expansão da harmonia tonal, preferência por textura polifônica e ênfase no domínio das técnicas de composição.

Neste período, Mahle ainda não havia decidido se iria se dedicar profissionalmente à música, mas o contato com H. J. Koellreutter dissipou suas dúvidas, e assim o compositor expressa-se sobre esse contato:

[...] em 1952 começou a funcionar a Pró-Arte – Escola Livre de Música e iniciei estudos com H. J. Koellreutter, cuja influência foi grande, a fim de que eu definisse minha vocação (KRAUSZ, 1999, p. 13).

2.2 1952: encontro com H. J. Koellreutter

A **Escola Livre de Música de São Paulo Pró-Arte** foi fundada por Hans-Joachim Koellreutter em 15 de março de 1952. Além de fundador, Koellreutter foi seu diretor (1952-58) e atuou intensamente “como professor de diversas disciplinas, especialmente Estética, Composição, Harmonia e Contraponto” (KATER, 2001, p. 194). A partir de 1956, a Escola passa a ser denominada **Pró-Arte Seminários de Música** e dentre seus objetivos “figurava a preparação de artistas e profissionais ao lado também da formação ‘de um público dotado de conhecimentos que o capacite a apreciar e a julgar as obras musicais assim como outras manifestações artísticas’” (Ibid. p. 194).

Koellreutter (1915-), que estudara composição com Paul Hindemith durante os anos 1930s na **Academia de Música de Berlim**, chegou ao Brasil em 1938 e logo passou a ensinar o que aprendera na Alemanha. Além disso, sempre se preocupou em promover apresentações de obras desconhecidas do público brasileiro e ser um dos difusores das mais modernas técnicas composicionais européias (FERES-LLOYD, 2000, p. 6). Também se destacou como um grande orientador de várias gerações de compositores brasileiros.

Ernst Mahle, ao mesmo tempo que estudava com Koellreutter, prosseguia seu curso no **Conservatório Dramático e Musical de São Paulo** onde se graduou em composição e

regência. Foi também na **Pró-Arte** que o futuro compositor conheceu a pianista e regente Maria Aparecida Romera Pinto, com quem veio a se casar em 1955.

Em uma entrevista¹⁰ a Celisa Frias, em fevereiro de 1998, Cidinha Mahle recorda os tempos de aluna de regência coral. Segundo ela, “o ambiente na **Pró-Arte** era maravilhoso: excelentes professores, ótimos alunos, sendo que os mais adiantados lecionavam e tinham aula com Koellreutter”. Entre estes alunos destacavam-se Roberto Schnorrenberg, Klauss Wolf, Diogo Pacheco, Henrique Gregório, Sandino Hohagen, Isaac Karabtchevsky e Ernst Mahle.

Segundo Mahle, Koellreutter era um autêntico líder intelectual, o que atraía um grande número de alunos talentosos que eram orientados em um ambiente musical norteado pelo espírito de renovação, especialmente em termos de pedagogia (TOKESHI, 1999, p. 6). Koellreutter dedicava-se a alimentar a curiosidade intelectual dos alunos, incentivava uma contínua pesquisa e experimentação de práticas composicionais, promovendo audições, debates e iniciativas - como as várias edições do **Curso Internacional de Férias de Teresópolis** e os **Seminários Internacionais de Música da Bahia**.

Complementando seu período de formação, Mahle retornou diversas vezes à Europa para cursos de férias e teve então a oportunidade de participar de aulas coletivas de composição com “Olivier Messiaen, Wolfgang Fortner e Ernst Krenek e estudar regência com L. Matavic, H. Müller-Kray e Rafael Kubelik” (TOKESHI, 1999, p. 6).

Paralelamente aos seus estudos de composição e regência, Mahle passou a se dedicar, desde 1953, a uma de suas maiores realizações - os **Seminários Livres de Música Pró-Arte de Piracicaba** - os quais nasceram como um ramo da **Pró-Arte de São Paulo** e tiveram como primeiro incentivador e orientador Hans-Joachim Koellreutter, que noticiou a

¹⁰ Entrevista escrita, cuja cópia encontra-se na secretaria da Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”.



inauguração dos Seminários: na coluna Música do **Diário de São Paulo**, em março de 1953 com o título - *Escola de Música de Piracicaba*:

Inauguraram-se, na segunda-feira passada [9-03-1953], no salão nobre do Club Coronel Barbosa e na presença de um grande número de elementos representativos da sociedade e dos meios artísticos, em Piracicaba, os Seminários Livres de Música patrocinados pela Sociedade Pró-Arte. Subordinados à Escola Livre de Música, em São Paulo, os Seminários consistem exclusivamente de cursos, para cuja realização, até hoje, faltaram professores e mestres na importante cidade paulista, ou sejam canto, violino, violoncelo, música de câmara, canto coral, iniciação musical para crianças, dança, teoria, solfejo, harmonia, contraponto, história, estética, composição e acordeão. A direção dos cursos foi confiada a um Conselho Administrativo composto dos srs. Arquimedes Dutra (presidente), e sra. , dr. Samuel de Castro Neves e sra., dr. Nelson Meireles e sra., sr. Acary de Oliveira Mendes e sra., dr. G. F. Brieger e sra., dr. Caio Cameiro e sra., d. Chiquita Arruda, d. Branca Azevedo, d. Maria Dirce Rodrigues de Almeida Camargo e srta. Maria Aparecida Romero Pinto (grifo nosso), tendo sido nomeado diretor artístico o compositor Ernst Mahle (grifo nosso). Ao corpo docente pertencem Celina Sampaio (canto), Maria Guilhermina Vianna (iniciação), Rudy Wharton (acordeão), Edgard Van den Branden (música de câmara), Damiano Cozzella, Ernst Mahle (teoria, harmonia e contraponto) e outros.[...]Assim, depois da fundação das Escolas Livres de Música em São Paulo e no Rio de Janeiro, pela Sociedade Pró Arte e a Orquestra Sinfônica Brasileira, respectivamente, também Piracicaba terá a sua Escola Livre de Música destinada à formação profissional de musicistas e ao aperfeiçoamento da cultura artística de amadores e ouvintes¹¹.

A realização de uma sucursal da **Pró-Arte de São Paulo** na cidade de Piracicaba contou com o esforço de várias pessoas, entre elas, Maria Apparecida Romera Pinto que deu os primeiros passos tornando-se aluna da **Pró-Arte de São Paulo** e fazendo a aproximação entre Koellreutter e a **Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba**.

Em 1º de março de 1953, um artigo de Acary Mendes para o jornal **Diário de Piracicaba** oferecia uma visão da agitação que a instalação da Escola causara na cidade e listava algumas das iniciativas culturais que prepararam o terreno para tal acontecimento.

¹¹ De 1955 a 1961, a escola foi denominada **Escola Livre de Música Pró-Arte**; de 1961 a 1998, **Escola de Música de Piracicaba** e após ser incorporada pelo Instituto Educacional Piracicabano recebeu o nome de **Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”**.



Repercutiu da maneira mais favorável nos meios artísticos e sociais piracicabanos a vinda da Pró-Arte com sua Escola Livre de Música, e todas as suas vantagens, sobejamente conhecidas.

Isso foi um sonho longamente acalentado que, afinal, se concretiza.

Vem trazer à infância e juventude de Piracicaba meios e recursos de valor inestimável para a sua formação artística e, aos adultos também, uma fonte onde buscar e aperfeiçoar seus conhecimentos sobre história da música, teoria, solfejo, contraponto, harmonia, estética, etc.

[...]Por várias razões, é óbvio que a Pró-Arte encontrará aqui a mais quente acolhida e as melhores condições de sobrevivência e desenvolvimento desejados.

Piracicaba não terá sido escolhida a esmo ou por mero acaso, para abrigar esse núcleo de ensino de música e dança.

O prof. Koellreutter, com a acuidade de sua inteligência privilegiada, terá encontrado nestas barrancas do Piracicaba as qualidades indispensáveis à instalação de uma sucursal da Escola Livre de Música.

Soube ele auscultar as nossas possibilidades artísticas e com elas conta para o êxito do empreendimento.

Não foram inúteis as influências educativas do Orfeão Piracicabano (grifo nosso), nem daquela Orquestra que nos encantou várias vezes sob a batuta de Van den Branden, nem do Curso de Dança Clássica que medrou viçosamente entre nós e agora se incorpora à Pró-Arte, nem da nova orquestra - o querido e simpático conjunto que se chama "Orquestra de Amadores da Cidade Alta" (grifo nosso).

Nem também foram inúteis os esforços tenazes e benéficos das nossas excelentes professoras de piano (grifo nosso), essa batalhadoras incansáveis que preparam gerações e gerações de crianças para o convívio com os clássicos, para a compreensão dos mestres.

E o que dizer da atuação profunda, profícia e benfazeja da Cultura Artística (grifo nosso), que por volta de 30 anos vem conduzindo a gente piracicabana através das veredas encantadas da Arte, trazendo até nós os grandes entre os grandes, pondo ao alcance de nossos ouvidos e diante dos nossos olhos, os mágicos mensageiros de um mundo maravilhoso?

Tudo isso preparou a cidade, dotou-a de qualidades que a capacitaram para receber a Pró-Arte e sobre tudo isso é que se fundam as esperanças dos dirigentes da Escola Livre de Música.

Para melhor compreender o artigo acima e esta "base" sobre a qual "se fundaram as esperanças dos dirigentes da **Escola Livre de Música Pró-Arte de Piracicaba**" é importante conhecer um pouco das iniciativas culturais pioneiras que ocorreram em Piracicaba nos anos 1920.

2.3 Antecedentes da Escola Livre de Música Pró-Arte de Piracicaba

Pajares (1995, p. 5), com o objetivo de “resgatar fatos relativos à figura do Maestro Fabiano Lozano e sua contribuição para o desenvolvimento da Pedagogia Vocal no Brasil”, recorreu a um ciclo de nove depoimentos, “colhidos, organizados e redigidos por José Maria Ferreira”¹² e publicados no **Jornal de Piracicaba**, entre os dias 20 e 30 de maio de 1986. Tais depoimentos permitem uma reconstituição histórica da “vida artística, intelectual e social de Piracicaba nos anos vinte, período que foi extraordinariamente rico e fértil, artisticamente falando, e sobre o qual repousa toda a vida cultural subsequente da cidade”.

Para Ferreira (1986 apud PAJARES, 1995, p. 4) uma das bases da vida cultural de Piracicaba foi o **Teatro Santo Estevão** que fora doado para a cidade ‘pelos remanescentes da aristocracia imperial, nas pessoas dos Barões de Rezende’. Ao teatro juntava-se a **Universidade Popular** ‘um verdadeiro centro cultural [...] que dispunha de uma biblioteca pública e onde se realizavam conferências, saraus musicais e exposições de arte, as quais mantinham a cidade informada do que se passava no resto do país e do mundo.”

Outro agente importante para a vida cultural era a imprensa da cidade, ‘extremamente atuante com seus dois jornais diários: a Gazeta de Piracicaba e o Jornal de Piracicaba’. Havia também as instituições de ensino, entre elas a **Escola Luiz de Queiroz**, o **Colégio Piracicabano**, o **Colégio Assunção** e a **Escola Normal**, nas quais ‘ocorriam avançadíssimas experiências pedagógicas a cargo de mestres europeus, norte-americanos e brasileiros’. O grande número de estabelecimentos de ensino tornava Piracicaba “um verdadeiro protótipo de cidade universitária européia”, o que era possível devido a fatores como “as boas condições econômicas da cidade”, a “situação financeira estável no setor administrativo” e a alta renda *per capita* (PAJARES, 1995, p. 4). Além destes fatores, a presença de estrangeiros - principalmente europeus (italianos, alemães, suíços, austríacos e

¹² José Maria Ferreira é jornalista, biógrafo e crítico musical. Escreveu o libreto da ópera **A Moreninha** de Ernst Mahle (PAJARES, 1995, p.4).



franceses) - é vista como um fator cultural muito importante, pois hábitos culturais europeus foram combinados a manifestações culturais da cidade (PAJARES, 1995, p. 20).

As iniciativas culturais que ocorriam em Piracicaba consistiam em “uma série de manifestações artístico-culturais de bases folclóricas, [...] tais como músicas de domínio popular, festas tradicionais e festejos religiosos”; as “Semanas Santas” com suas “músicas compostas e codificadas [...] pela liturgia católica e; a utilização de “temática nacional: lendas, mitos, [...] e personagens típicos na realização de obras artísticas” (Ibid., p. 21).

Piracicaba contava também com a **Sociedade de Cultura Artística** que, fundada a 25 de maio de 1925, teve como berço e sede o Teatro Santo Estevão e, por ocasião de seu jubileu de ouro, já havia realizado mais de quinhentos recitais, com a participação de “artistas das palavra”, tais como Martins Fontes, João Caldeira Filho, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Coelho Neto [e] Menotti del Picchia”; pianistas, entre os quais Antonieta Rudge, Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro, Souza Lima, Fritz Jank e Arnaldo Estrela; as cantoras Bidu Sayão, Alice Ribeiro, Maria Kareska, Madalena Lebeis e Cristina Maristany, Helena Magalhães Castro; além de orquestras, conjuntos de câmara e corais (Ibid., p. 12-5).

A **Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba** fora fundada pelo maestro e educador Fabiano Lozano¹³, que entre suas inúmeras contribuições culturais foi também o idealizador e regente do **Orfeão Piracicabano**. Tanto o prof. Lozano quanto o **Orfeão Piracicabano** foram temas de vários artigos em jornais de Piracicaba, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.

Entre os admiradores do **Orfeão Piracicabano** estava Mário de Andrade, que realizou uma palestra durante o 20º **Sarau da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba**, no dia 10 de junho de 1928, em conjunto com o recital do **Orfeão Piracicabano**, conforme registrado no **Diário Nacional de São Paulo** nos dias 27 e 28 de junho de 1928,

¹³ “Fabiano Rodriguez Lozano, nasceu no dia 20 de janeiro de 1886, em Tijola, na Espanha. Com a idade de treze anos, mudou-se para o Brasil, fixando-se em Piracicaba”. (PAJARES, 1995, p. 25).



com o título - *Música brasileira: palestra, com coros pelo Orpheon Piracicabano, recitada na Cultura Artística de Piracicaba.*

Nesta palestra, Andrade discorreu sobre canto individualista e canto socializado; apresentou diversos tipos de cantos de trabalho, dedicando ênfase especial ao aboio nordestino; comentou o forte componente étnico e social encontrado nas manifestações religiosas afro-brasileiras; lamentou a indiferença do brasileiro em relação ao valor cultural das práticas musicais populares e aconselhou os integrantes do Orfeão que ampliassem sua contribuição à música brasileira dedicando-se também à coleta e registro de cantos verdadeiramente populares, que são os elementos culturais que mais refletem a alma do povo, para posteriormente incorporá-los de forma “erudita” ao repertório do Orfeão.

Na apresentação comentada do Orfeão foram interpretadas a **Canção da guitarra** de Marcelo Tupynambá, **Quando ela passa...**, **Tristezas do Jeca**, **Luar do Sertão** de Catulo da Paixão Cearense, **Dorme Filhinho** e **Meus oito anos**.

A repercussão do trabalho de Lozano como educador, compositor, arranjador e maestro resultou em vários convites como o contrato para “reorganizar o ensino musical das escolas públicas” e criar um Conservatório de Música na cidade de Recife (Pernambuco) – como noticiou o Diário da Manhã de Recife a 26 de junho de 1928. Em 1952 “viu realizado mais um de seus sonhos: a fundação do Orfeão do Professorado Paulista” (PAJARES, 1995, p. 92).

Entre seus ex-alunos de piano destacava-se Maria Dirce de Almeida Camargo, que foi professora de piano de Maria Aparecida Romera Pinto e, junto a vários ex-integrantes do **Orfeão Piracicabano**, foi uma das fundadoras da **Escola Livre de Música da Pró-Arte Piracicaba** em 1952.

Completando o conjunto de agentes culturais que movimentavam Piracicaba havia a **Orquestra de Amadores da Cidade Alta**. Em entrevista a Celisa Frias¹⁴, em fevereiro de 1998, Cidinha Mahle comenta que este conjunto de amadores “dedicava-se especialmente à música de salão” e que entre seus componentes havia bons músicos como o professor de violino Olênio Veiga e o flautista Jaime Rocha de Almeida.

Olênio Veiga também integrou o grupo de professores da **Escola Livre de Música** e pode-se supor que, juntamente com Maria Dirce de Almeida Camargo e outros fundadores da Escola, tenha transmitido parte de herança cultural desenvolvida em Piracicaba na primeira metade do século XX ao grupo liderado por H. J. Koellreutter.

2.4 Pró-Arte de Piracicaba: primeiros tempos

Desde seus primeiros tempos, a **Pró-Arte de Piracicaba** contou com a ajuda do jornal Diário, Jornal de Piracicaba e da rádio PRD-6. Estes veículos de comunicação exerceram papel fundamental na história da atual **Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”**. Por meio do artigo - *Festa brasileira, noite de arte e encantamento* – publicado pelo Jornal de Piracicaba, a 7 de outubro de 1953, ficamos sabendo que no dia 9 de outubro a Escola promoveria a **Festa Brasileira**, espetáculo que “constitui a história de quatro séculos de desenvolvimento da arte brasileira” através da apresentação de coros, conjuntos seresteiros, dança, declamação e cenas da vida brasileira. Do programa constavam poesias de Olavo Bilac, Gonçalves Dias, Guerra Junqueiro e Cassiano Ricardo; canções de Hekel Tavares, de Lamartine Babo e da coletânea **Modinhas Imperiais** de Mário de Andrade; peças corais de Villa-Lobos e Fabiano Lozano; peças instrumentais de Canhoto, Ernesto Nazareth e Erotides de Campos nas quais predominavam o tango brasileiro, chorinho, valsa e maxixe.

¹⁴ Entrevista escrita, cuja cópia encontra-se na Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”.



Esta valorização da música e cultura brasileira em geral, indica uma provável influência das idéias de Lozano, transmitidas por seus ex-alunos e antigos participantes do **Orfeão Piracicabano** que apoiaram e participaram das atividades da **Escola Livre de Música** desde sua fundação. Além disso, a escolha de compositores e gêneros musicais típicos da música de salão e da música popular urbana dos séculos XIX e início do XX indicam uma possível influência do professor Olênio Veiga e da **Orquestra de Amadores da Cidade Alta**.

Mas, como era de se esperar de um grupo orientado por H. J. Koellreutter, no repertório de professores e alunos também constavam peças experimentais que geraram algumas críticas como a de João Chiarini que escreveu em 10 de agosto de 1953:

A 'Escola Livre de Música (Pró-Arte) [...] tem no total dos seus cursos mais de cem alunos. E aqui se prega o dodecafonismo, o antinacional e popular, a música do britador trabalhando. (Veja-se a 'Carta Aberta do Camargo Guarnieri e os estudos de Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Eunice Catunda, Rossine Camargo Guarnieri, A. Franceschini, etc)' ¹⁵.

Para outros críticos, porém, como é o caso do Dr. Fortunato Losso Netto¹⁶, as idéias levadas por Koellreutter e seus alunos para Piracicaba fundavam-se em uma postura "ecclética" perante as artes e, para ilustrar seu ponto-de-vista, Losso Netto relembra as exposições de arte promovidas pela **Pró-Arte no Rio de Janeiro**, nas quais havia lugar para "clássicos", "modernos" e "primitivíssimos" como o pintor Cícero Dias com sua obra **Circo de Cavalinhos**:

Meu conhecimento da Pró-Arte do Brasil data de sua fundação. Ainda pouco familiarizado com o Rio de Janeiro, logo depois da revolução de 30, procurava me enfronhar dos mistérios da vida artística da grande cidade, freqüentando seus museus, sua grande pinacoteca nacional, bem como exposições de artistas nacionais e estrangeiros que, aqui e ali, se anunciavam. Os salões do Palace Hotel, que de há muito cedeu seu lugar à inexorável febre renovadora da metrópole, abrigavam mostras de arte magníficas, que o rapaz, recentemente chegado da província, a muito custo ia espiar, por entre o requinte do ambiente de um dos mais luxuosos hotéis que havia na época, no Brasil. Também o Salão Assyrio, apesar da sua

¹⁵ Cf. o Projeto de lei n.º 59/53 de 30 de outubro de 1953, com o qual a Câmara Municipal de Piracicaba aprovou a criação do **Conservatório Dramático e Musical da Prefeitura Municipal de Piracicaba**.

¹⁶ Losso Netto participou da primeira formação do **Orfeão Piracicabano**, tomou contato com as atividades da **Pró-Arte** durante seus estudos de medicina no Rio de Janeiro, na década de 30 e, em 1953, foi um dos fundadores da **Escola de Música de Piracicaba**.

violenta e imprópria decoração, se engalanava com uma ou outra exposição de pintura ou escultura, atraindo a curiosidade de uns e o desejo de apreender as mensagens de arte que vinham de todos os recantos do globo.

Um setor, porém, começou a exercer particular influência em meu espírito. Em determinada loja, que minha memória situa nas proximidades do “Jornal do Brasil”, bem no centro da avenida Rio Branco, via-se com freqüência um cartaz feito com muito gosto, anunciando exposições num dos andares do prédio, movimento artístico promovido por uma novel da sociedade denominada Pró-Arte. No saguão de entrada, desde logo se observava excepcional bom gosto nos balcões e vitrinas, que expunham pequenos objetos de arte e de adorno, provindos de insuspeitados recantos de um mundo supercivilizado.

As salas de exposição eram claras, decoradas com simplicidade, espalhando-se as obras dos mais famosos artistas do país e do exterior. Um público fino freqüentava as mostras, interessado em conhecer, com pormenores, a obra e o autor, situando ambos num círculo de indagações sociológicas, procurando penetrar no âmago das mensagens que ali vinham ter, por intermédio dos trabalhos expostos. E a Pró-Arte era eclética em suas apresentações: os clássicos ali expunham, como os modernos encontravam sua oportunidade. Foi ali, naquelas salas, que, com espanto, travei conhecimento com um dos mais acérrimos precursores da arte moderna em nosso país - o pintor Cícero Dias. Até hoje não me sai da retina um primitivíssimo desenho do “Circo de Cavalinhos”, misto de obra concebida por alienado e executada por criança de grupo escolar.

Com o correr do tempo via-se crescer a influência da Pró-Arte no movimento artístico brasileiro. Artistas de nomeada, temporadas notáveis, concertos inesquecíveis, uma renovação extraordinária na vida espiritual do Rio, a fundação da Sociedade de Cultura Artística, tudo trazia a chancela obrigatória: Pró-Arte.

Mais de vinte anos são passados e tenho um feliz reencontro com a Pró-Arte em Piracicaba. Uma Escola Livre de Música feita à imagem e semelhança da de São Paulo, dinamizada por elementos idealistas, que encontram na arte uma nova expressão de entendimento entre os povos, uma linguagem universal que há de aproximar todas as nações, sob o signo da fraternidade, debaixo da bandeira do humanismo [...] ¹⁷.

Dando continuidade a suas atividades, Koellreutter e alguns de seus alunos, estiveram à frente dos primeiros **Seminários Internacionais de Música da Bahia**¹⁸, realizados no primeiro semestre de 1954. Entre os participantes estavam vários professores da **Pró-Arte de Piracicaba**, como Diogo Pacheco, Ernst Mahle e Josette Silveira Mello.

¹⁷ LOSSO NETTO, Fortunato. *Um mecenas moderno*. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, maio 1954. Artigo escrito durante a passagem de Teodor Heuberger, presidente da Pró-Arte do Brasil (Rio de Janeiro), por Piracicaba.

¹⁸ Os **Seminários Internacionais de Música** que ocorreram em Salvador (Bahia), de “24/6 a 31/7/54” foram fundados e dirigidos por H. J. Koellreutter e “vieram a se transformar posteriormente na Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia (UFBA).” (KATER, 2001, p.195).

Paralelamente a suas participações em seminários, Mahle foi desenvolvendo atividades como professor, compositor e regente na **Pró-Arte de Piracicaba**. Uma das motivações para a intensa atividade composicional de Mahle foi a constatação da carência de peças musicalmente interessantes para iniciantes o que o levou a criar composições originais e arranjos de melodias folclóricas para os conjuntos musicais da escola.

Nos primeiros tempos da escola, Ernst Mahle também ensinou várias matérias e vários instrumentos, entre os quais o tímpano, o contrabaixo e o fagote. Graças a este esforço foi possível a formação da **Orquestra de crianças** em 1955.

Em 12 de junho de 1956, após uma das apresentações dos alunos da **Pró-Arte de Piracicaba**, H. J. Koellreutter escreveu o artigo – *Piracicaba* - publicado no **Diário de São Paulo**, coluna Música, no qual comenta os progressos dos conjuntos da escola e as primeiras composições de Mahle, escritas especialmente para estes conjuntos:

Domingo passado assisti a inesquecível audição em Piracicaba. Por ocasião da visita do cônsul da República Federal Alemã¹⁹ aos Seminários de Música “Pró-Arte”, estes apresentaram sua orquestra infanto-juvenil, assim como um grupo de talentosos jovens que se dedicam à música de câmara. O que esses jovens tocaram não foram, porém, transcrições ou arranjos de peças conhecidas, clássicas ou românticas, mas sim pequenas formas, especialmente escritas, bem no estilo das músicas escolares de Hindemith e Bartók, para esse grupo de artistas-mirins, numa iniciativa inédita em nosso meio.

O compositor é o professor Ernst Mahle, uma das autoridades mais competentes daquele estabelecimento de ensino, agora radicado em Piracicaba, que se dedica de alma e coração à sua fascinante tarefa educacional, consegue criar nos jovens, que reúnem em torno de si, um entusiasmo pouco comum entre nós. Ensina piano, flauta, violino, violoncelo e as matérias teóricas, e leva seus alunos a uma atividade artística espontânea e inconventional que impressiona a quem tiver a sorte de presenciá-la.

Assim ouvimos “Quinteto”, “Sonatina 1955”, “Variações sobre uma melodia grega”, “Trio 1955”, executadas por crianças de 2 [sic] a 12 anos de idade, sem embaraço e com considerável senso rítmico e de conjunto. Seguiram-se peças para orquestra e o “Concertino em sol maior”, para violino e orquestra em que solou a simpática Nair Romero de Mattos. A orquestra consiste hoje de 35 elementos entre 7 e 15 anos de idade, contando com cinco primeiros violinos, quatro segundos, três violoncelos, cinco primeiras flautas, seis segundas, uma trompa, três pianos [e] sete instrumentos de percussão[...].

¹⁹ De acordo com os jornais de Piracicaba, de 9 de junho de 1956, o cônsul geral da República Federal Alemã, Dr. H. Siegmund, viajou à Piracicaba em missão cultural, a convite de H. J. Koellreutter.

Uma das peças citadas - a **Sonatina (1955)** para violino e piano - tornou-se uma das obras mais conhecidas de Mahle. Nesta peça, cuja análise feita por Tokeshi (1999) será apresentada neste capítulo, já está presente a “marca” do compositor, freqüentemente comparado a Béla Bartók e Paul Hindemith, mas cuja obra apresenta inegável singularidade.

A este concerto, que tanto entusiasmou Koellreutter, seguiram-se vários outros, já que uma das principais preocupações do grupo de professores da **Pró-Arte** era propiciar ao estudante de música a experiência de apresentar-se ao público. A escola também promovia a apresentação de instrumentistas já consagrados, como é o caso de Fritz Jank, que logo se integrou ao grupo e passou a ensinar piano em Piracicaba.

Fritz Jank teve um papel especial na vida de Ernst Mahle pois, apesar da crítica positiva que suas composições vinham despertando, até 1969 Mahle ainda não se considerava um compositor e só mudou de opinião graças a um episódio ocorrido quando foi trabalhar como professor convidado nos cursos de flauta *block* e percepção no **5º Festival Internacional de Música de Curitiba**. Após uma das aulas, Mahle foi convidado para uma pequena recepção na casa da profª. Henriqueta Garcez, juntamente com outros professores do curso. Ouviu, então, pela primeira vez, sua **Sonata para viola e piano**, gravada pelo violista Perez Deworecki e o pianista Fritz Jank que haviam colocado, no mesmo disco, sua peça ao lado de obras de Heitor Villa-Lobos, Guerra-Peixe e Lorenzo Fernandez. “Mahle que até então nem possuía eletrola, tratou de adquirir uma e, por vários dias ouviu repetidamente a gravação de sua Sonatina para viola, encantado com a descoberta de que estava sendo reconhecido pelo seu trabalho composicional, ao lado dos grandes nomes da música brasileira.” (CASAROTTI, 2001, p. 8).

Além de seu conjunto de obras, a orquestra de crianças e jovens também cresceu rapidamente e com o tempo adultos também foram incorporados. Considerando-se que em Piracicaba, como na maioria das cidades brasileiras, não havia uma tradição de estudo de

instrumentos de orquestra, o desenvolvimento deste tipo de conjunto instrumental só foi possível graças a uma verdadeira campanha de divulgação por meio da imprensa local.

2.5 A Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” nos tempos atuais

Para que todo o trabalho realizado em mais de meio século de existência tenha continuidade, a Escola de Música foi incorporada, em setembro de 1998, ao **Instituto Educacional Piracicabano**, “Entidade Mantenedora do Colégio Piracicabano e da UNIMEP” que reeditou em 2000 o **Catálogo de obras** de Ernst Mahle.

Atualmente a Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” continua promovendo grande números de concertos durante todo o ano e preservando práticas tradicionais na cidade como os concertos da Semana Santa e Natal.

Em geral, a cada dois anos professores e alunos mobilizam-se também para o **Concurso Jovens Solistas** - cuja primeira realização data de 1971- que se dirige a jovens até 21 anos e tem como principais objetivos estimular o desenvolvimento musical e técnico dos estudantes e elevar o nível do ensino instrumental (TOKESHI, 1999). Esta competição destaca-se, também, por ser aberta a quase todos os instrumentos de orquestra e oferecer diversos níveis de dificuldade para que o aluno se familiarize com o palco desde bem jovem. Os primeiros colocados tocam nos Concertos de Premiação, sob a regência de Mahle, com as Orquestras de Câmara ou Sinfônica da Escola de Música.

Para esta competição o compositor criou um grande número de peças que vieram a enriquecer seu extenso conjunto de obras, composto por “cerca de 130 arranjos de canções folclóricas brasileiras, alemãs, francesas, italianas, húngaras... para a orquestra infantil” e;



“cerca de 250 composições e arranjos para instrumentos solo, solo com orquestra, sinfonias, música de câmara, música vocal (canções, 2 óperas, obras para coro)” (FERES-LLOYD, 2000, p. 4).

De acordo com o catálogo de obras (2000, p. ii), Ernst Mahle é “brasileiro naturalizado e recebeu o título de ‘Cidadão Piracicabano’ em 1965 por seus trabalhos em prol da educação da juventude. [...] Foi Vice-Presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e é membro da Academia Brasileira de Música. [...]. Em 1995 recebeu o prêmio da APCA.”

2.6 Ernst Mahle: linguagem composicional

Ao comentar seu extenso conjunto de obras, Mahle recorda que sob a influência de Koellreutter, trabalhou com música serial e dodecafônica²⁰ e fez experiências com meios eletrônicos. De acordo com Arzolla (1994, p. 30) “em seu catálogo a influência [...] de Koellreutter é sugerida por títulos como : **Sete peças sobre uma e duas notas só, Peças para piano** (ambas de 1954) e **Intervalos** (1960)”.

Segundo Mahle (apud ARZOLLA, 1994, p. 30), o dodecafonismo pregado por Koellreutter era bastante flexível e os alunos eram estimulados a criar sua própria variação desta técnica. São peças dodecafônicas o **Trio para flauta, violino e piano** (1952), **Quatro estudos para flauta** (1953), *Et ostendit mihi* para coro a capella e o **Septeto** (1975).

²⁰ Segundo TUREK (1996, p. 404) O serialismo refere-se ao uso de um conjunto ordenado (normalmente de alturas de sons, mas que pode ser estendido a outros parâmetros musicais como ritmo e dinâmica) como princípio organizacional de uma obra musical. Em 1923, Schönberg compôs seus primeiros trabalhos baseados no método de doze sons, que constitui o primeiro tipo de serialismo do século XX. Para ordenar os sons [da série], o método dos doze sons utiliza técnicas como transposição, inversão, retrogradação e inversão da retrogradação. Tais técnicas inicialmente foram consideradas um conceito revolucionário mas atualmente são vistas como uma continuação de técnicas tradicionais de desenvolvimento e de variações. Aplicadas inicialmente aos temas e motivos musicais por compositores como Beethoven, Brahms e Wagner, posteriormente foram utilizadas nas séries de doze sons de Schönberg e seus seguidores.

Em relação à música atonal Mahle afirma que “assim como Hindemith” nunca gostou deste termo, pois na sua opinião “tonalidade e modulação podem ser mais simples ou mais complexas, chegando, nesse caso, ao ponto de confundir o ouvinte²¹.”

Exemplos de peças não dodecafônicas, mas tonalmente mais complexas, são as **Peças modais** para piano a quatro mãos (1955), **Música concertante para tímpano e sopros** (1958), **Miniaturas para flauta** (1967) e **Miniaturas para clarineta** (1970) (ARZOLLA, 1994, p. 30).

Paralelamente a estas peças experimentais, Mahle compunha diversos arranjos a partir de material folclórico para os alunos da Escola de Música.

Os primeiros contatos de Mahle com a música folclórica brasileira devem-se à sua esposa D. Cidinha Mahle, que utilizava este tipo de repertório em seu trabalho como regente de coros infantis e em seus cursos de Iniciação Musical. De acordo com Tokeshi (1999, p. 9) Mahle considera a música folclórica um elemento importante na educação geral da criança por favorecer o desenvolvimento de sua identidade cultural, além disso, para Mahle e Cidinha, a familiaridade da criança com este tipo de música também facilita o processo de iniciação musical.

Segundo o compositor no início de sua carreira os arranjos de música brasileira e as composições propriamente ditas “eram tipos distantes” mas, com o passar do tempo, a prática de arranjar material folclórico brasileiro fez com que este material se incorporasse ao seu idioma composicional.

Várias obras instrumentais de Mahle utilizaram melodias colecionadas ou coletadas por Mário de Andrade, entre elas a **Suíte Nordestina** composta em 1976 para o concurso do Estado da Paraíba, baseada em melodias reunidas no volume **Danças de Feitiçaria**; o **Concerto (1988)** para clarineta e orquestra de cordas, cujo segundo movimento utiliza a

²¹ Entrevista a Antonio Arzolla, (1996) disponível na secretaria da Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”.



canção **O Cego**, que faz parte do **Ensaio sobre Música Brasileira** e; a **Sinfonia Nordestina** de 1990, baseada em melodias da coletânea **Danças Dramáticas** (ARZOLLA, 1994, p. 35).

Segundo Arzolla, “a literatura brasileira também enriqueceu a obra de Mahle, já que o compositor “sempre baseou sua obra vocal (e coral) em textos brasileiros, tanto folclóricos (como **Cambinda Elefante** de 1967, coletado por Guerra-Peixe em **Maracatus do Recife**), como dos autores Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Cecília Meirelles, Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida”. Mahle também compôs duas óperas: “**Maroquinhas Fru-fru** (de 1974, com texto de Maria Clara Machado) e, **A Moreninha** (de 1980, com texto de José Maria Ferreira, baseado em Joaquim Manuel de Macedo), também com características nacionalistas” (Ibid., p. 38).

2.6.1 A convivência de elementos de procedências diversas, na música de Ernst Mahle e seus contemporâneos da segunda metade do século XX

Segundo Arzolla (1996, p. 29) “é difícil classificar a estética da obra de Mahle em fases”, pois tendências diversas conviveram lado a lado desde os primeiros tempos. O que se pode notar é que o experimentalismo dos tempos da **Pró-Arte** foi gradativamente substituído por uma linguagem que mescla elementos de várias procedências e caracteriza-se por sua personalíssima combinação de modalismo, escalas sintéticas e elementos do folclore brasileiro, tratados com o rigor formal dos compositores neoclássicos. Destaca-se também no seu conjunto de obras, a realização de peças para as mais diversas combinações instrumentais como quarteto de contrabaixos, sonata para piano e trombone, concertinos para trompete e orquestra de cordas, escritas em diversos níveis de dificuldade e apoiadas pela constante pesquisa das particularidades técnicas, tímbricas e expressivas de cada instrumento.



Considerando-se que a atividade composicional de Ernst Mahle desenvolveu-se ao longo da segunda metade do século XX, é importante que se aproxime sua obra à de alguns contemporâneos. Uma contribuição ao estudo deste período foi feita por Gandelman (1997) em seu livro **36 compositores brasileiros: obras para piano (1950 - 1988)**. Após realizar uma análise descritiva de “obras para piano, piano a quatro mãos, dois pianos e piano e fita, escritas [...] por compositores brasileiros cujos nomes constassem, pelo menos duas vezes, [...] dos programas das **Bienais de Música Contemporânea do Rio de Janeiro** ou dos **Festivais de Música Nova de Santos** [...] ocorridos entre 1975, data da realização da I Bienal, e 1988”, Gandelman (1997, p.27-9) sintetizou suas impressões nos seguintes termos:

O conjunto de obras examinado, escrito no decorrer de quatro décadas ao longo das quais se alternaram rupturas e, por assim dizer, retrocessos, é extremamente variado e heterogêneo: diversidade de preocupações, propósitos, meios expressivos, gêneros, formas, notação, tratamento conferido ao instrumento - do convencional ao experimental - e tendências estéticas.

A autora considerou “heterogêneos e pouco ortodoxos” os “sistemas e técnicas composicionais” empregados, assim como as fontes de inspiração e documentação, visto que no conjunto de obras analisado:

Combinam-se livremente tonalismo, modalismo, atonalismo livre, folclore infantil, rural, influências da música popular e aleatorismo; estruturalismo, via serialismo, dodecafonismo, séries matemáticas, trabalhos sobre intervalos, motivos e minimalismo são amplamente explorados [...]. As texturas homofônicas, polifônicas ou mistas, com densidades variadas, se sucedem (Ibid., p. 29).

Em relação à estrutura melódico-rítmica também ocorre grande diversidade:

Misturam-se diatonismo, cromatismo, harmonias triádicas, blocos de 3as sem função tonal, 4as e *clusters*. À dissolução da tonalidade corresponde, no campo rítmico, à perda do sentido de regularidade do tempo: variam permanentemente as fórmulas de compasso, são frequentes as divisões irregulares de tempo, [...], as polirritmias, os ritmos aditivos, prosódicos [...] (Ibid., p. 30).

No caso de Ernst Mahle, um exemplo da convivência de tendências diversas está presente em três obras realizadas em 1955: as **Peças Modais** para piano a quatro mãos, **Vamos Maninha** para piano solo e a quatro mãos e **Sonatina (1955)** para violino e piano - peça sobre a qual Koellreutter se manifestou na crítica apresentada no início do capítulo.

Peças Modais é um exemplo do experimentalismo dos primeiros tempos, descrita pelo compositor como uma obra não-dodecafônica mas tonalmente complexa. Para Gandelman (1997, p.151), as três peças foram trabalhadas em técnica serial²²; a primeira utilizando seqüências de oito sons em intervalos de semitom e tom; a segunda utilizando seqüências de seis sons com intervalos de tom e; a terceira, nove sons em intervalos de tom e tom/semitom. Algumas características desta obra como a formação de trítomos e quintas aumentadas e a diferença de caráter e andamento entre as peças serão freqüentes no idioma composicional de Mahle.

Vamos Maninha é um conjunto de setenta e três canções folclóricas, retiradas do cancionário infantil brasileiro. Na Introdução da obra, o compositor deixa clara sua motivação: oferecer “uma coleção de arranjos de músicas populares brasileiras, simples, fáceis e pianisticamente interessantes” como uma alternativa aos “exercícios bem inventados, mas incapazes de despertar o menor entusiasmo” utilizados nas escolas de música. Esta obra é fruto da constatação do prazer com que as crianças lidavam com material folclórico nos cursos de iniciação musical.²³

Ao analisar os aspectos composicionais de **Vamos Maninha**, Gandelman (1997, p.146) constatou o predomínio do modo maior, de harmonia diatônica e triádica, uso de dominantes secundárias, notas cromáticas, notas de passagem e bordaduras. Em relação à linha melódica, o dobramento em terças, sextas ou oitavas são freqüentes. Já no

²² Pelas suas características, esta peça entraria na categoria que Gandelman nomeou de “natureza estruturalista” entre as quais incluem-se obras de “Jamy Oliveira, Leonardo Sá, Agnaldo Ribeiro e José Augusto Mannis” (p. 30).

²³ Cf. a obra **Vamos Maninha**, editada pela Ricordi Brasileira em 1955.

acompanhamento o compositor utilizou triades arpejadas, *ostinati* de células rítmicas, linhas do baixo com valor contrapontístico e acordes. A imitação entre as vozes também é recurso freqüente²⁴.

A **Sonatina (1955)** para violino e piano também revela as preocupações pedagógicas do compositor por apresentar uma escrita relativamente simples, permitindo que estudantes com pouco preparo técnico possam executá-la. É definida pelo compositor como uma “peça em miniatura consistindo de um movimento na forma Sonata” (TOKESHI, 1999, p. 49).

A abordagem neoclássica utilizada na Sonatina também reflete as preocupações pedagógicas do compositor já que ajuda a “atrair o interesse dos estudantes e ouvintes por prover uma linguagem acessível”. Tal abordagem está presente no contraste entre as áreas temáticas, que apresentam material temático, caráter e plano tonal diferenciados; na estrutura de frase simétrica, com agrupamentos de 2+2 compassos e; nas técnicas de desenvolvimento temático. Enquanto a 1ª área temática apresenta um tema enérgico, com centro tonal em *sol*, articulações em *staccato*, movimento disjunto e direção ascendente; a 2ª apresenta um tema mais lírico, centro tonal em *dó#* articulações em *legato*, movimento menos disjunto e sub-frases em arco (TOKESHI, 1999, p. 49-51).

Uma singularidade do compositor, que está presente nesta e em várias obras, é a utilização do intervalo de trítono entre as áreas temáticas, recurso que Mahle considera garantir maior contraste entre estas (Ibid., p. 55).

Como já foi dito, as três peças estudadas são exemplos da convivência de elementos de procedências variadas dentro do conjunto de obras de Mahle. Embora esta característica tenha sido mantida ao longo da segunda metade do século XX, com o passar do tempo o

²⁴ **Vamos maninha** apresenta elementos de duas categorias estudadas por Gandelman: “nacionalismo manifesto”, presente em obras de Osvaldo Lacerda, Sérgio Vasconcellos Correa, Cláudio Santoro Guerra-Peixe, Jorge Antunes, Willy Correa de Oliveira e Marlos Nobre; e “obras didáticas”, às quais se dedicaram Heitor Alimonda, Osvaldo Lacerda, Guerra-Peixe e Almeida Prado, entre outros (GANDELMAN, 1997, p. 30).

compositor foi se aproximando cada vez mais das fontes folclóricas e de elementos da música popular urbana brasileira para criar peças não vinculadas à finalidades didáticas.

Inicialmente o compositor inseriu elementos da música brasileira em suas composições com linguagem bastante próxima aos trabalhos de Bartók e Hindemith. Mahle considera que estes compositores exerceram "influência indireta" na formação do seu idioma composicional, pois a "observação do trabalho pedagógico" realizado por Hindemith e Bartók, especialmente nos **Mikrokosmos** e **For Children** constituem "modelos para a utilização do folclore nas obras didáticas" (ARZOLLA, 1996, p. 29).

O estudo do **For Children** também influenciou as experiências com os modos, iniciadas quando Mahle era aluno de J. N. David, desenvolvidas com o intuito de construir "uma linguagem moderna, mas possível de ser decodificada pelo ouvinte", objetivo que levou o compositor a adotar um cromatismo "alternativo ao dodecafônico" (Ibid., p. 32) como também fizeram Bartók e Hindemith.

A importância do **Mikrokosmos** de Béla Bartók, não só na obra de Ernst Mahle mas para a literatura musical do século XX, deve-se ao fato que neste "conjunto de 153 peças para piano" compostas entre 1926 e 1937 e distribuídas em seis volumes, Bartók "apresentou de forma concisa praticamente todas as técnicas composicionais empregadas em suas obras de maior fôlego como o **Concerto para Orquestra, Música para Cordas, Percussão e Celesta** e seus seis Quartetos de Cordas" (TUREK, 1996, p. 354).

Para Turek, a singularidade da obra de Bartók é conseguida especialmente por seu trabalho de assimilação de características melódico-rítmicas das canções folclóricas coletadas por ele. Sua linguagem caracteriza-se também pelo emprego de "técnicas de desenvolvimento formal de Beethoven e Brahms", como é o caso da "fragmentação cromática, seqüenciação, imitação e outros métodos de variação motívica", e pelo emprego recorrente da textura polifônica (Ibid., p. 354).

Voltando ao idioma musical de Mahle sabe-se que para este compositor "o estudo da obras de compositores barrocos e clássicos" e os "processos de desenvolvimento temático" de Beethoven" foram influências essenciais na elaboração da estrutura formal de suas obras (ARZOLLA, 1996, p. 30).

À medida que o idioma composicional de Mahle foi amadurecendo, as diversas combinações de padrões rítmicos e melódicos da música folclórica e popular urbana brasileira foram incorporadas à sua linguagem composicional resultando em criações cada vez mais singulares.

O processo de incorporação gradativa de elementos melódico-rítmicos da música brasileira na linguagem composicional de Ernst Mahle assim como suas experiências com modos (que percorrem toda sua trajetória como compositor) e sua assimilação de influências diversas na construção de um idioma próprio pode ser estudado a partir das análises, realizadas por Tokeshi (1999), de três obras para violino e piano: a **Sonata (1968)**, **Sonatina (1974)** e a **Sonata (1980)**.

Nesta dissertação, o estudo comparado destas três análises desenvolver-se-á por meio de um diálogo entre o processo analítico de Tokeshi e as considerações sobre padrões rítmicos e melódicos da música folclórica e popular urbana brasileira trabalhadas no Capítulo I. Tal estudo tem como objetivos complementar as informações colhidas durante a construção do perfil biográfico do compositor, acrescentar elementos à abordagem contextualizada do idioma composicional de Mahle efetuada em 2.6 e elaborar uma síntese da linguagem utilizada pelo compositor na criação de obras baseadas e/ou inspiradas na música folclórica e popular urbana brasileira.

2.6.2 A incorporação gradativa de elementos da música brasileira (folclórica e popular urbana)

A **Sonata (1968)** para violino e piano é uma obra três movimentos *Allegro moderato*, *Andante* e *Vivace*, na qual Ernst Mahle evocou pela primeira vez o folclore brasileiro em uma obra para violino.

A atmosfera da música folclórica brasileira foi obtida pela integração “de ritmos, estruturas de frase e procedimentos melódicos típicos, além de sonoridades percutidas” (TOKESHI, 1999, p. 70).



Figura 18: MAHLE: **Sonata (1968)**, compassos 1-5. Apresenta as células rítmicas que serão desenvolvidas durante o movimento.

Para Tokeshi, a célula rítmica *b* (figura 18) “é uma variação de *a* pois as colcheias centrais repetem o mesmo som” (Ibid., p. 72). Durante a Sonatina tais células passam por processos de manipulação no qual *a* ora fecha, ora abre a frase, sua direção passa de ascendente para descendente (compasso 17) e sua articulação alterna-se entre o *staccatto* e o *legato* (Ibid., p. 71).

O contorno melódico afasta-se um pouco da música folclórica por desenvolver-se basicamente em movimentos disjuntos, utilizando graus conjuntos apenas quando apresenta motivo cromático (Ibid., p. 71). As características melódicas do tema são os intervalos de terças menores e quintas aumentadas em direção ascendente seguidas por quartas descendentes.

A seção de encerramento do 1º grupo temático introduz triádes com sonoridades rústicas e abertas”, que contrastam com o material anterior que apresenta certa “graça e qualidade melódica”. O objetivo é preparar as “sonoridades abertas” da seção seguinte que empregam ‘tercinas movendo-se em quartas’ (TOKESHI, 1999, p. 74).

O 2º grupo temático inicia-se com a tercina “constantemente colocada contra o metro duplo” que apresenta um “caráter indolente”, apesar das “colcheias em *staccatto* do motivo sincopado”, já que todos os outros elementos contribuem para o “caráter lânguido” por aparecerem em *legato* (TOKESHI, 1999, p. 74).

Os contornos das frases são desenvolvidos em arcos e ocorre uma interação entre os instrumentos com entradas canônicas do tema ou intercâmbio de motivos (Ibid. p. 74-5).



Figura 19: MAHLER: Sonata (1968). Apresenta tercinas contra metro duplo e interação entre os instrumentos a partir de entradas canônicas do tema.

O terceiro movimento inicia-se com um *fugato*, termo que “geralmente implica um uso livre dos procedimentos fugais, de um modo menos estrito que na fuga real” (Ibid. p. 80).

O *fugato* termina com a “introdução gradual do material folclórico [que constitui um novo tema] e a alternância de fragmentos de áreas temáticas anteriores” (TOKESHI, 1999, p. 81-2) como apresentado na fig. 20.



Figura 20: MAHLE: *Sonata* (1968). “Introdução gradual do material folclórico”.

Os elementos brasileiros apresentados no novo tema são “ritmos pontuados e sincopados típicos das danças brasileiras como o samba, maracatu e maxixe” (TOKESHI, 1999, p. 82).

Aplicando o “paradigma do *tresillo*”, apresentado no Capítulo I, é possível detectar entre estes ritmos a “síncope característica” e uma de suas variações (que inicia com pausa de semicolcheia), e o “ritmo de habanera”.

Também são características associadas à música folclórica, a utilização de “melodias em terças e sextas paralelas” e a participação de instrumentação variada que levou o

compositor a utilizar “o violino (e posteriormente, o piano) como instrumento de percussão com ritmos específicos que enfatizam os contratempos” (TOKESHI, 1999, p. 82).

Outras características das melodias folclóricas presentes neste tema são a “simplicidade harmônica” e a “estrutura formal simétrica” com frases de (4+4) compassos (TOKESHI, 1999, p. 83).

Quanto ao aspecto modal, na **Sonata (1968)** são encontrados os modos lídio e mixolídio em combinação com o dórico, porém tais conjuntos escalares não devem ser associados à “música nacional” já que a atmosfera resultante é diferente desta. “Em um período posterior o compositor estudou as manifestações de modalismo na música brasileira, mas seu interesse inicial por este idioma” deve-se à já mencionada “influência de Bartók”, assimilada pelo estudo de obras como o **For Children** e o **Mikrokosmos**” o que resultou na incorporação do ‘*salt and pepper*’ da música de Bartók presentes no “idioma modal e nas segundas aumentadas” (Ibid., p. 86).

A **Sonata (1968)** apresenta também elementos neoclássicos como “a forma *allegro* de *sonata*” (presente no primeiro movimento), a utilização de harmonia triádica nas cadências e o *fugato* no terceiro movimento (que sugere um retorno ao período barroco); porém esta orientação tradicional é adaptada às intenções do compositor que imprime sua marca na escolha do “material intervalar do primeiro movimento e, pela combinação entre elementos folclóricos e textura contrapontística” (Ibid., p. 86).

Outra obra analisada por Tokeshi (1999) foi a **Sonatina (1974)** para violino e piano.

Segundo Mahle (apud TOKESHI, 1999, p. 87), o *Allegro* desta Sonatina é seu “primeiro trabalho para violino com ‘típica ambiência brasileira’ e tal qualidade (também presente no último movimento, *Moderato*) é obtida pela “imitação de texturas, melodias e ritmos folclóricos.”

Segundo Tokeshi (1999, p. 87-8), “o *Allegro* inicia-se com uma figura rítmica na parte do piano que, em forma de *ostinato*, permanece constante durante aproximadamente todo o movimento”. Tal característica nos remete às “linhas-guias” das polirritmias africanas com seus *ostinati* estritos e variados comentados no Capítulo I.



Figura 21: MAHLE: *Sonatina* (1974), compassos 1-5. O piano realiza acompanhamento por meio de *ostinato*.

Segundo Mahle (apud TOKESHI, 1999, p. 87-8) “esta célula rítmica (fig. 21- a) é bastante característica do tango brasileiro, maxixe, samba e choro; suas combinações com os intervalos de quartas e quintas justas evocam sonoridades primitivas e rústicas freqüentemente encontradas na música folclórica nacional.”

A célula rítmica em questão também integra o “paradigma do *tresillo*” e constitui a fórmula rítmica de acompanhamento no Trio, do tango **Odeon** de Ernesto Nazareth. Como visto no Capítulo I (p. 25), este compositor recorreu constantemente ao *tresillo* e suas variações como padrões rítmicos de acompanhamento. A aproximação entre Mahle e Nazareth foi sugerida pela leitura do artigo *Festa brasileira, noite de arte e encantamento*, comentado à página 46 deste capítulo. Neste espetáculo já estavam presentes canções retiradas das **Modinhas Imperiais** de Mário de Andrade, além de peças instrumentais de Canhoto e Ernesto Nazareth nas quais predominavam o tango brasileiro, chorinho, valsa e maxixe.

Como fica claro na figura 21 (p. 64), no *Allegro* da **Sonatina (1974)** a textura é de melodia acompanhada.

No *Moderato* o compositor “recupera a atmosfera folclórica, especialmente do nordeste brasileiro pela utilização do ritmo sincopado [síncope característica] em seu tema” e pelo uso do “idioma modal”. Neste movimento o neoclassicismo está presente na forma “tema e variações” e, na composição de “frases simétricas” que se estruturam em dois períodos de 4+4 compassos (Ibid., p. 95).

Em relação aos modos Tokeshi, considera que a evocação de uma “atmosfera nacional” deve-se à “maneira como eles são empregados”. Para vários autores, boa parte das “melodias folclóricas são baseadas em modos mistos como o frígio-dórico e o lídio-mixolídio”, mas, embora tenha usado o “modo frígio- dórico no segundo movimento desta Sonatina”, o compositor “não acredita que exista muita relação entre seu uso dos modos e a qualidade modal da música folclórica brasileira” (1999, p. 118-19).

Em 1980, Ernst Mahle realizou outro trabalho para violino e piano, a **Sonata (1980)**, na qual “os materiais folclóricos já haviam sido inteiramente amalgamados ao estilo de Mahle, fazendo com que esta obra difira da atmosfera brasileira da **Sonatina (1974)** na qual o folclore era relativamente mais explícito” (Ibid., p. 123).

Entre os “diversos elementos da música folclórica brasileira” estão o modo pentatônico, “freqüentemente utilizado nas melodias folclóricas do *Allegro*”; “os ritmos pontuados do samba”; um outro tipo de ritmo sincopado que ainda não havia sido ~~usado nas~~ Sonatas para violino e que “forma grupos de 3+3+2” [*tresillo*] e; uma figura típica de acompanhamento [variação do “ritmo de habanera”] encontrada em muitas danças populares como o maxixe e o choro”. Também são encontradas as sextas paralelas, “um maneirismo típico da modinha” (Ibid., p. 118-19).

Assim, a “ambiência nacional” é criada por elementos rítmicos-melódicos típicos da música brasileira, os quais são combinados às manipulações modais e motivicas realizadas por Mahle que levam a um relativo afastamento da “simplicidade da música folclórica” (Ibid., 1999, p. 118-19).

Portanto, nas Sonatas e Sonatinas para violino e piano, com caráter folclórico, Ernst Mahle criou melodias que envolvem “movimento por graus conjuntos, terças e sextas paralelas, exploração de figuras sincopadas e outros ritmos intrincados e, *ostinati* rítmicos”. Outros elementos presentes na estrutura melódico-rítmica de suas obras como as “melodias em arco, as frases simétricas e as harmonias triádicas, correspondem à expressão da música popular brasileira que assimilou muitas tradições musicais européias a partir da colonização portuguesa” (TOKESHI, 1999, p. 123).

Nas três obras analisadas Mahle imprimiu sua marca ao combinar técnicas composicionais que remetem ao período barroco, como é o caso do *fugato*, com elementos da música popular e folclórica brasileiras; explorou diversos processos de manipulação motivica tanto no aspecto melódico quanto no rítmico; e recorreu à utilização do intervalo de trítone entre as áreas temáticas.

Em suas obras mais recentes, o compositor considera ter assumido “uma postura mais eclética em relação aos meios e materiais a serem utilizados”, já que continua assimilando em algumas obras material folclórico como fonte de inspiração, ao mesmo tempo que explora as possibilidades de ampliação da tonalidade, “pelo acréscimo de alterações no sistema escalar e harmônico”. Além disso, tem combinado movimentos com “característica rítmica e/ou melódica nacionalista” a outros que “podem ser também modais, mais ou menos complexos, mas sem nenhuma referência brasileira” (ARZOLLA, 1996, p. 35).

A postura eclética do compositor transparece na utilização dos seguintes elementos:

Modos de tons inteiros utilizados como elementos de transição; melodia sem característica nacionalista com acompanhamento de influência folclórica ou popular; modo pentatônico sem característica nacionalista; transformação melódica pela

mudança de modo; uso da série harmônica; trechos de ritmo livre (aleatório); trechos de tonalidade explícita ou de resoluções harmônicas tonais; exploração da ambiguidade enarmônica do trítone; cromatismos, etc. (ARZOLLA, 1996, p. 35).

2.6.3 Síntese da linguagem composicional utilizada por Ernst Mahle em obras baseadas e/ou inspiradas na música folclórica e popular urbana brasileira

A partir dos trabalhos de Arzolla (1996), Gandelman (1997) e Tokeshi (1999) é possível realizar uma síntese da linguagem composicional utilizada por Ernst Mahle em obras baseadas e/ou inspiradas na música folclórica.

Na estrutura melódico-rítmica foram utilizados:

.modos de tons inteiros como elementos de transição,

.escala pentatônica,

.cromatismo,

manipulações do material melódico a partir da interação entre os instrumentos com entradas canônicas do tema,

.imitações e alternância de fragmentos melódicos entre as vozes,

.melodias em terças e sextas paralelas,

.manipulações das células rítmicas a partir de mudança de direção e de articulação (*staccatto*, *legato*),

.efeitos expressivos a partir da utilização de trêmolos, trinados, *appoggiaturas* e mordentes .

Nos acompanhamentos foram utilizados:

.tríades arpejadas,

.*ostinati* de 3as ou 5as melódicas ou harmônicas,

.*ostinati* de células rítmicas ou padrões rítmicos característicos do tango brasileiro, samba e choro e suas combinações de 4as e 5as justas que evocam sonoridades primitivas e rústicas,

.*ostinato* cromatizado por notas melódicas,

.linhas do baixo com valor contrapontístico,

.acordes,

.uso da série harmônica,

.ritmos pontuados e sincopados típicos das danças brasileiras como o samba e maracatu.

A orientação neoclássica esteve presente na utilização dos seguintes recursos :

.formas tradicionais,

.utilização de harmonia triádica nas cadências,

.textura contrapontística,

.utilização de centros tonais.

Os resultados obtidos neste capítulo, reunidos às considerações sobre padrões rítmicos e melódicos da música folclórica e popular urbana brasileira, trabalhadas no Capítulo I, fornecem uma base teórica para o Capítulo III, no qual investiga-se o processo criativo elaborado por Ernst Mahle com o intuito de absorver os nove documentos folclóricos, registrados no artigo do casal Salles, em uma peça de concerto.

¹⁴ Em carta de 10 de abril de 1993 para sua pesquisadora da Viçosa Salles informou que "o conteúdo está baseado entre outras coisas populares nos balados do quarto ato da ópera Hug-Borgel do compositor paraguaio José Cândido de Guerra Malcher (1888-1911) - idem (1901-1921) composta entre 1882-1883 e que foi estréia no Teatro da Paz, Niterói de 1901. Essa foi a "primeira produção teatral criada de carimbo [...]". Ainda segundo Salles, "quando Guerra-Malcher produziu uma obra de 1911 sobre os temas de carimbo, que ofereceu ao Casal Vilas Boas de Niterói".

Capítulo III

Este capítulo pretende responder como Ernst Mahle absorveu as melodias e ritmos da manifestação folclórica Carimbó²⁵ em uma peça de concerto. A realização de tal objetivo será apoiada em uma análise da estrutura formal; contorno melódico e rítmico; textura, articulação e dinâmica da Suíte **Carimbó** para piano a quatro mãos ou dois pianos.

A utilização de formas dos séculos XVII e XVIII, como a Suíte de danças, foi um recurso bastante utilizado por compositores do século XX como Claude Debussy, ao compor a Suíte **Pour le Piano**, e Béla Bartók, ao criar a **Suíte de Danças para Orquestra** (1923). A utilização das formas antigas era feita combinando-se a fidelidade a certas características das danças - como é o caso do tempo ternário, ritmo tético e uma nota acentuada ou de maior duração no segundo tempo típicos da Sarabanda - a recursos composicionais que contestam a prática contrapontística tradicional como, por exemplo, a exploração de movimento por vozes paralelas utilizada por Debussy na Suíte mencionada acima (TUREK, 1996, p. 285-86).

No Brasil, a utilização da forma Suíte foi sugerida por Mário de Andrade no **Ensaio sobre Música brasileira** (1928), com o intuito de aproveitar a grande diversidade de danças executadas no país. Para realizar tal intento Mário propôs uma Suíte, com feições brasileiras, que reunisse um Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento); seguido pelo Cateretê (em binário rápido), [...] substitutivo da sarabanda; Côco, em binário lento, substitutivo da Ária antiga; Moda ou Modinha, em ternário ou quaternário; Cururu; e; encerrasse com um Dobrado (ou samba, ou maxixe) em binário rápido ou imponente final (1962, p. 68-9).

²⁵ Em carta de 10 de abril de 2003 para esta pesquisadora Vicente Salles informou que "o carimbó está citado entre outras danças populares nos bailados do quarto ato da ópera Bug-Jargal, do compositor paraense José Cândido da Gama Malcher (Belém, PA 2/11/1853 – idem 17/01/1921), composta entre 1882-1885, e que foi estreada no Teatro da Paz, Belém do Pará, 17/09/1890". Esta foi a "mais precoce 'projeção' erudita do carimbó [...]. Ainda segundo Salles, "também Guerra-Peixe produziu uma suíte coral" sobre os temas de carimbó, "que ofereceu ao Coral Ettore Bosio, de Belém".

Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, entre outros, seguiram a orientação de Mário e escreveram Suítes a partir de danças brasileiras.

A utilização da forma Suíte prosseguiu na segunda metade do século XX, como uma “sucessão de peças ligadas à dança e à canção, ou simplesmente como coleção de peças interligadas através de uma temática comum”(GANDELMAN, 1997, p.30).

Em 1954, César Guerra-Peixe escreveu a **Suíte nº 2** (Violeiro, Cabocolinhos, Pedinte, Polca e Frevo) cujas peças são “inspiradas em cantorias [...] e danças populares do Nordeste (Ibid., p. 76) e a **Suíte nº 3** (Cateretê, Jongo, Canto-de trabalho e Tambu), cujas peças foram “inspiradas em gêneros populares associados à dança e ao canto, de origens diversas e encontráveis em São Paulo” (Ibid., p. 77); em 1960, Sérgio Correa de Vasconcellos escreveu a **Suíte infantil** (Acalanto, Chorinho, Modinha, Moda caipira e Baião) e a **Suíte infantil nº 2** (Arrasta-pé, Cirandinha nº 1, Cirandinha nº 2 e Baião), obras para piano, que utilizam modalismo e inspiração folclórica (Ibid., p. 60-1); José Antônio Rezende de Almeida Prado escreveu, em 1961, a **Suíte VIII variações para piano sobre um tema nordestino**, sobre o tema **Onde vais, Helena** e as **XIV variações para piano sobre um tema afro-brasileiro**, ambos extraídos do **Ensaio sobre música brasileira** (Ibid., p. 217-18). Cláudio Santoro escreveu em 1962, a **Suíte Brincadeira**, para piano a quatro mãos, que apresenta “tendência nacionalista latente” na utilização da modinha e valsa lenta brasileira (Ibid., p. 285). Já o compositor José Penalva compôs, em 1968, a **Mini-suíte nº 1** (Introdução, Ciranda Modinha e Valsa) e, em 1969, a **Mini-suíte nº 2** (Cana-verde, Ponteio e Sincopado), utilizando técnica dodecafônica e realizando uma paródia de gêneros populares (Ibid., p. 213). Ronaldo Miranda compôs, em 1973, a **Suíte nº 3**, formada por “peças de cunho nacionalista, contrastantes quanto ao andamento e caráter, em idioma predominantemente modal” (Ibid. p.



177) e; em 1977, Aylton Escobar escreveu a **Mini-suíte das três máquinas** que utiliza linguagem serial, improvisação e apresenta uma bula informativa (Ibid., p. 72).

Em 1982, Ernst Mahle compôs a **Carimbó** (suíte sobre canções paraenses) para coro misto e, em 1986, fez a versão para piano a quatro mãos ou dois pianos.

3.1 Carimbó (suíte sobre canções paraenses) para coro misto e o Concurso Nacional de Arranjos corais de música folclórica brasileira.

Em 1982, a Fundação Nacional de Arte – FUNARTE - do Ministério da Educação e Cultura, através do Instituto Nacional de Música - INM convidou “os compositores de todo o país a participarem do Concurso Nacional de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira, organizado pelo Projeto Villa-Lobos”²⁶.

Segundo o Edital de divulgação, o objetivo do concurso era “estimular a formação de um repertório de obras corais baseadas na temática folclórica brasileira, tendo em vista a grande riqueza e diversidade das expressões regionais de nossa cultura musical e a escassez de trabalhos que possibilitem o seu aproveitamento na prática coral”.

Na apresentação do resultado, no dia 24 de fevereiro de 1983, o primeiro lugar coube a Ernst Mahle. Antonio Vaz ficou com o segundo e Lindemberg Cardoso com o terceiro²⁷.

Carimbó (suíte sobre canções paraenses) para coro misto tornou-se uma peça bastante executada por grupos corais de todo o país e, em 1986, o compositor realizou uma versão para piano a quatro mãos ou dois pianos dedicada ao pianista Luis Carlos de Moura

²⁶ As informações sobre o concurso foram obtidas a partir de telefonemas e cartas para a FUNARTE - Fundação Nacional de Arte – CEDOC - Biblioteca Edmundo Moniz, Rio de Janeiro, em fevereiro de 2004, graças à colaboração da Sra. Márcia Claudia Figueiredo.

²⁷ Entre os dez primeiros colocados estavam Ronaldo Miranda, Sérgio Vasconcellos Corrêa e Kilza Setti. A banca examinadora foi formada por Afrânio Lacerda, Bruno Kiefer, Orlando Leite, Ernani Aguiar e Oscar Zander.

Castro e à pianista e clarinetista Bridget de Moura Castro, que participaram em várias ocasiões da banca examinadora dos **Concursos Jovens Solistas** promovido pela Escola de Música de Piracicaba "Maestro Ernst Mahle", seguida por uma versão para orquestra de cordas dedicada ao maestro Lutero Rodrigues.

A versão para piano a quatro mãos manteve várias características da obra original, tais como o número de peças - 9 -, o título das peças (que se refere aos temas das poesias), o intercâmbio na apresentação da melodia folclórica entre as vozes, os contracantos criados a partir de fragmentos do material folclórico e a movimentação rítmica resultante do acréscimo de padrões rítmicos assimétricos.

A análise da Suíte **Carimbó**²⁸ para piano a quatro mãos ou dois pianos envolveu três etapas:

- o estudo da manifestação folclórica e a análise do contorno melódico-rítmico dos documentos de Carimbó reunidos por Vicente e Marena Salles no artigo "Carimbó: trabalho e lazer do caboclo" (Capítulo I);
- uma síntese da linguagem composicional utilizada por Ernst Mahle em obras baseadas e/ou inspiradas na música folclórica e popular urbana brasileira, a partir da revisão da literatura já produzida sobre o compositor (Capítulo II);
- a análise da estrutura formal, melódico-rítmica, textura, articulação e dinâmica baseada nos resultados das duas etapas anteriores (Capítulo III).

²⁸ **Carimbó** para piano a quatro mãos ou dois pianos também foi objeto de análise de Gandelman, 1997, p. 153.



3.2 Análise da Suíte Carimbó: versão para piano a quatro mãos ou dois pianos

Considerando que a Suíte **Carimbó** foi escrita originalmente para coro a quatro vozes - soprano, contralto, tenor e baixo - na análise da versão para piano a quatro mãos será usada a mesma classificação.

3.2.1 Meu Papagaio

Peça escrita em andamento *Vivo* cuja estrutura formal é a seguinte:

Seções:	Introdução	A	1ª Transição	A'	2ª Transição	B	3ª Transição	B'	Coda
Compassos:	(1-8)	(9-15)	(16-17)	(18-24)	(25-29)	(30-36)	(37-39)	(40-46)	(47-51)

Esta peça foi construída em torno do material folclórico apresentado na figura 6, cujo contorno melódico-rítmico foi preservado, exceto na quarta e oitava pulsações dos compassos 31-32. Em seu processo criativo, o compositor apresentou a melodia folclórica - de forma às vezes simultânea, às vezes alternada - nas quatro vozes, de tal maneira que os dois pianistas se revezam na apresentação da melodia principal, dos acompanhamentos e dos contracantos. O desenvolvimento da composição processa-se pela variação contínua das células rítmicas nas vozes intermediárias sustentadas por *ostinati* realizados principalmente pelo baixo, os quais nos remetem às “linhas-guias” da música africana que “funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral [...]”(SANDRONI, 2001, p. 25).

Do mesmo modo que no ambiente folclórico, a primeira apresentação da melodia é precedida por uma Introdução, que assemelha-se a um Recitativo, no qual o compositor

apresenta uma síntese do vocabulário rítmico e escalar da peça, além de dois motivos - *a* e *b* - (figura 22), que serão os elementos de ligação das várias seções da peça. Tais motivos serão continuamente variados, sem, entretanto, perder a identidade original. O motivo *a* (realizado pelo soprano nos compassos 4-5) é constituído por duas semicolcheias em intervalo de 3ª menor *ré-fá*, seguidas pelas semínima pontuada em oitava *fá-fá* e; o motivo *b* é um fragmento escalar que também conclui em oitava, realizado em desenho rápido pelo contralto nos compassos 5-6. Segundo Mahle,²⁹ o motivo *b* é inspirado no “rasgado” realizado pelos violonistas³⁰.

Quanto à estrutura melódico-rítmica, o material escalar que inicia em *dó* mixolídio-lídio³¹ (compassos 1-2) e prossegue em *fá* lídio-mixolídio (compassos 3-7) estará presente em toda a peça, cujo centro tonal é *fá*, garantindo uma alternância entre dominante e tônica típica da música folclórica. A voz mais grave realiza um *ostinato* melódico-rítmico, construído com o motivo rítmico colcheia pontuada-semicolcheia derivado do material folclórico (figura 22). Como visto no Capítulo I, a marca contramétrica na quarta e oitava pulsações é a característica fundamental das variantes que compõem o “paradigma do *tresillo*”. Os intervalos de 4as e 5as justas evocam sonoridades primitivas e rústicas.

O padrão rítmico colcheia-semicolcheia-semicolcheia realizado pelo contralto nos compassos 3-4 é o do xequexequê (figura 15). Tal ritmo (que é recorrente na Suíte **Carimbó**) também faz parte da Introdução criada por Ernesto Nazareth para o “samba brasileiro” **Crises em penca!...** (figura 23) composto em 1930. Segundo Mário de Andrade, a palavra samba era utilizada pelos compositores de maxixe “não para designar a coreografia antiga afro-brasileira, mas um caráter regional do maxixe. ‘Maxixe’ se dizendo das peças de sensibilidade

²⁹ Entrevista pessoal concedida a esta pesquisadora em março de 2004 na Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”.

³⁰ Rasgado, “forma portuguesa do espanhol *rasgueado*” é uma “técnica instrumental empregada pela mão direita ao tocar a viola [...] quando a mão direita toca toda as cordas ao mesmo tempo e com todos os dedos, e não uma com cada dedo como no *punteado*” (SANDRONI, 2001, p. 50).

e movimento especificamente cariocas e ‘samba’ ao maxixe de origem e jeito rural”, em especial o nordestino (ANDRADE, 1989, p. 454).

Na peça **Meu Papagaio**, a combinação entre os ritmos do contralto, tenor e baixo (figura 22, compassos 1-2) é a mesma utilizada por Ernesto Nazareth, compositor cuja influência na obra de Mahle foi levantada no Capítulo II, no tango **Odeon** (compassos 1-12).

A análise dos acordes mostrou que estes são construídos a partir do material escalar, apresentando harmonia triádica, acordes com segunda acrescentada e acordes construídos por intervalos de quartas.

A partir do compasso 9, o material folclórico é apresentado pelo piano II, no tenor, enquanto o soprano desenvolve um contracanto ornamentado por *appoggiaturas* que evocam sons de pássaros (figura 24), o qual recebe um acompanhamento em terças paralelas no contralto e é sustentado por um *ostinato* em semínimas no baixo.

O material escalar permanece modal como na Introdução e sofre um processo de “diatonização” na cadência (figura 24, compassos 14-15). Este recurso é bastante freqüente na linguagem de Mahle e está relacionado à importância que este compositor dedica à criação de centros tonais claramente reconhecíveis, traço que o aproxima dos compositores Béla Bartók e Paul Hindemith.

Na 2ª transição, um clímax é construído a partir da expansão da tessitura com o baixo apresentando, em fusas arpejadas, os 8 primeiros harmônicos de *fá* (compasso 25); o soprano apresentando *appoggiaturas* com intervalos de 2ª menor e 9ª maior (compasso 26), que remetem ao motivo *a*; enquanto a dinâmica oscila entre *fortissimo* e *forte*. Tal tensão é diluída pelo fragmento melódico em terças paralelas, realizado em *piano* no compasso 27.

³¹ A divisão do material escalar em dois tetracordes é uma das características da linguagem composicional de Mahle, neste caso o primeiro tetracorde está em mixolídio (sétimo grau meio tom abaixo) e o segundo em lídio (quarto grau elevado meio tom).

Na seção B, o material folclórico distribui-se em uma tessitura maior, sendo apresentado no soprano - com dobramento em oitavas. Um pedal de *dó*, que percorreu a peça desde o início, é sustentado pelo baixo.

Na seção B', o material apresentado pelo soprano e contralto em B é ornamentado com *appoggiaturas* e mordentes, enquanto o baixo apresenta grande movimentação rítmica criada por dois padrões de *ostinati* simultâneos. O primeiro é o padrão rítmico do xeque-xeque e o segundo é formado por semínimas e colcheias ligadas que promovem um deslocamento momentâneo do sentido métrico (figura 25).

A peça conclui com um “rasgado” de seis fusas que formam um acorde de *Fá* Maior.

Efeito bastante característico das obras de Mahle é a contínua alternância das articulações *staccato* e *legato* e a exploração rítmica e expressiva de vários graus de dinâmica.

Em **Meu Papagaio**, Ernst Mahle recorreu a vários recursos utilizados nas danças de salão do compositor Ernesto Nazareth como é o caso dos padrões rítmicos do “paradigma do *tresillo*”, da profusão de ornamentos e figurações em movimentos rápidos.

A segunda peça – **Siriri** - apresenta caráter contrastante em relação à primeira, antecipado pela colocação do termo *Delicado* na indicação de andamento.

Assim como a maioria das peças da Suíte, apresenta uma Introdução de quatro compassos que antecipa o material que será desenvolvido ao longo da obra.

3.2.2 Siriri

A estrutura formal da peça é:

Seções: Introdução A B A' B'

Compassos: (1-4) (5-12) (13-21) (22-29) (30-38)

A delimitação entre as seções é feita por um *ostinato* de quatro compassos (figura 26 – c -) utilizado durante a peça, com exceção dos compassos 19-21 e 34-39.

O centro tonal *fã* fica perfeitamente definido na Introdução (compassos 1-4), graças ao *ostinato* que apresenta a sucessão I- ii- V7- I. (figura 26 – c). Este trecho apresenta o *tresillo* no soprano e contralto (figura 26 - a) contra tercinas (no tenor), e, combinado à dinâmica em *pianíssimo*, produz um caráter lírico.

Entre os compassos 5-12, o material folclórico é apresentado no soprano e contralto com intervalo de oitava, sem qualquer alteração no contorno melódico-rítmico; ao mesmo tempo que o tenor realiza um contracanto em terças maiores, trítomos e quintas justas, inicialmente em movimento paralelo e depois em movimento contrário às vozes superiores, até se diluir no uníssono das cadências. O modo utilizado é o mixolídio e assim como na peça anterior, na cadência o material modal é diatonizado.

O *ostinato* apresentado pelo baixo, apesar de construído sempre sobre o I, ii, V7 e I graus, sofre modificações em seu contorno rítmico-melódico, tornando-se cada vez mais complexo, por meio de variações constantes no ritmo e na tessitura, como intervalos de oitavas quebradas apresentadas em tercinas (compassos 13-15, 17-18) e em grupos de quatro semicolcheias (compassos 22-29).

A partir do compasso 30, o tenor tem um caráter improvisado que inicia com um *levar* de três semicolcheias e prossegue com figurações em semicolcheias “corridas”, que formam polirritmia com as tercinas das vozes superiores em um processo semelhante aos improvisos dos chorinhos.

A peça apresenta três momentos climáticos. O primeiro é realizado no compasso 18 por um “rasgado” sobre o acorde de dominante com sétima cuja tensão é diluída pelas tercinas em dinâmica decrescente; o segundo ocorre no compasso 30 e é gerado por meio de uma figuração em semicolcheias (compasso 29) que reproduz as seis primeiros harmônicos de *fã*

em dinâmica crescente e conclui em um acorde de *fá maior* e; o terceiro (compasso 35) é semelhante ao primeiro porém abrange uma tessitura mais ampla.

Após uma conclusão provisória na tônica no compasso 38, o compositor retorna para a dominante seguida por pausa, terminando a peça em um clima de suspense que só será resolvido com a apresentação do acorde de *fá menor* com que se inicia a terceira peça.

Siriri apresenta um lirismo acentuado que contrasta com o caráter predominantemente rítmico da peça anterior e os recursos expressivos utilizados por Mahle sugerem a influência de compositores românticos, como Chopin.

Escrita em andamento *Vivo*, a terceira peça apresenta grande contraste em relação à segunda embora também apresente centro tonal *fá*.

3.2.3 Jacaré

Estrutura formal da peça:

Seções:	Introdução	A	B	A'
Compassos:	(1-8)	(9-24)	(25-36)	(37-52)

A Introdução pode ser dividida em duas partes, a primeira (compassos 1-4) apresenta uma progressão cromática nas duas vozes superiores, e material diatônico - *fá menor* - nas duas inferiores. O material cromático (fig. 27 – a) é apresentado em colcheias corridas que agregam acordes de duas ou três notas construídos com intervalos de segunda maior, terça menor e maior, e quarta justa que provocam um adensamento da textura. O tenor é um *ostinato* de terças e quartas que alternam os graus I e V da escala de *fá menor*. Seu padrão rítmico (figura 27 – b) é uma variante da “síncope característica” (na qual ocorre síncope entre os tempos) que integra o “paradigma do *tresillo*”, enquanto o baixo apresenta um *ostinato* (fig. 27 – c), composto por saltos de oitavas justas ascendentes e quartas e quintas justas descendentes, com padrão rítmico cométrico.

Na segunda parte (compassos 5-8), soprano e contralto expõem uma das frases do material folclórico apresentado na figura 10 enquanto o tenor acompanha em terças e quartas e o baixo realiza uma seqüenciação descendente sobre as notas *sib*, *láb*, *sol* e *fá*.

Chama a atenção nesta melodia folclórica o que Andrade (1962, p.46) chamou de "caráter fogueto, serelepe, que não tem parada" típico da "lírica popular", na qual "as frases corrompiam, no geral em progressões com uma esperteza adorável". Uma destas progressões melódicas é a "simples gradação descendente de sons rebatidos" presente por exemplo no "Apanhei-te Cavaquinho de Ernesto Nazareth" e nos contrapontos de flautas das orquestrinhas e choros" (ANDRADE, 1962, p. 46).

Com tal material em mãos, Ernst Mahle combinou elementos como as progressões cromáticas, já comentadas; figurações em semicolcheias corridas; ritmos baseados no "paradigma do *tresillo*"; grandes saltos no baixo e mudanças freqüentes de articulações com o intuito de acentuar o caráter coreográfico do material folclórico.

Quanto ao aspecto harmônico, na cadência dos compassos 7-8, aparecem os acordes de *sol* maior com 7ª (dominante da dominante), *dó* maior com 7ª (dominante) e no lugar do *fá* menor aparece *fá* maior (terça da Picardia).

A partir do compasso 9, enquanto soprano e contralto apresentam o material folclórico (figura 28 – a), o tenor desenvolve imitação livre (figura 28 – b) e figurações cromáticas em semicolcheias corridas (figura 28 – c).

Entre os vários padrões rítmicos aparecem a “síncope característica” (figura 28 – d) e suas variantes (figura 28 – e).

O material folclórico é continuamente variado a partir do compasso 24, porém conserva sempre elementos que permitem identificá-lo. A figura 29 apresenta um tipo de variação no qual a melodia é ornamentada com notas de passagem em semicolcheias, porém a extensão original de 4 compassos não é alterada.

3.2.4 Mulatinha

Seções: Introdução A B

Compassos: (1-4) (5-20) (21-35)

O material folclórico que deu origem à peça, em andamento *Calmo*, é a melodia apresentada na figura 7. Este material é composto por duas frases e uma delas foi apresentada na Introdução (figura 30).

Mulatinha é uma peça com centro tonal *dó*, na qual o contorno melódico-rítmico do material folclórico foi preservado.

Cada seção é formada por duas frases de caráter contrastante, já que na primeira destaca-se o ritmo contramétrico associado à música afro-americana e na segunda chama a atenção o contorno em arco e ritmo cométrico típicos da música europeia trazida pelos colonizadores.

Nesta peça, a melodia folclórica em *dó* maior é apresentada pelo soprano e contralto enquanto o tenor e o baixo apresentam uma progressão cromática em movimento contrário com as vozes superiores.

O elemento unificador da obra é um *ostinato* formado por uma das variações da “síncope característica” (figura 30), que se mantém até o compasso 20 (com exceção das cadências). Do compasso 21 ao 28, o compositor apresenta outro *ostinato* em tercinas arpejadas no baixo e a partir do compasso 29, retorna ao padrão inicial.

O contorno rítmico predominante na peça é semelhante ao exemplo de batuque que ilustra o verbete criado por Salles³² (figura 31).

³² Verboete inédito enviado por Vicente Salles em carta de 10 de abril de 2003, no qual o batuque é descrito como “dança de roda, havendo cantorias e tendo como instrumento base o tambor ou vários tambores” e também a “designação genérica das danças rituais do Pará [...] primitivamente associado aos folguedos de escravos negros libertos e mestiços”.



Os compassos 33-36 apresentam a frase dos compassos 1-4, com contorno melódico-rítmico alterado por tercinas formadas por pausa e oitavas quebradas que produzem polirritmia com o tenor e o baixo (figura 32).

Os acentos e ligaduras que ocorrem nas cadências enfatizam as terminações femininas.

A dinâmica começa em *pianíssimo* e gradativamente alcança o *forte* que delimita a primeira metade da peça; na segunda metade da peça os níveis de dinâmica também crescem aos poucos e acompanham a ampliação da tessitura das vozes superiores.

Textura, articulação e dinâmica formam um conjunto integrado ao caráter tranqüilo da peça.

3.2.5 Lavadeira da Campina

Seções: Introdução A B A' coda

Compassos: (1-5) (7-23) (24-39) (42-57) (59-63)

Esta peça, escrita em andamento *Movido Moderadamente*, difere das oito peças da Suíte tendo em vista que o material folclórico, do qual se origina, (figura 12) possui melodia em arco e frases simétricas que correspondem à expressão da música popular brasileira que assimilou muitas tradições européias a partir da colonização portuguesa, como visto no Capítulo II. Tais características permitiram que o compositor trabalhasse o material melódico em *cânon*.

É importante lembrar que “junto com a emancipação da dissonância e do ritmo, a primeira metade do século XX assistiu a um renovado interesse na escrita contrapontística” e “enquanto Schoenberg e seus seguidores preocupavam-se com uma alternativa ao sistema tonal, Hindemith, Bartók e Stravinsky realizam - de modos diferentes - uma expansão deste

sistema”, permeada pelo uso extensivo do contraponto, no qual “todos os três foram mestres [...]” (OWEN, 1992, p. 333).

A influência dos compositores acima e as aulas de J. N. David levaram Ernst Mahle a dedicar-se ao estudo do contraponto e em seu conjunto de obras o compositor recorre freqüentemente à esta técnica de composição, tal como ocorre nesta dança.

A estrutura formal é composta por seções claramente delimitadas por centros tonais diferentes e cadências recorrentes. A peça inicia-se com uma Introdução com centro tonal *mi*; a partir do compasso 24, passa para *lá*, que muda para *dó* no compasso 43, e na *coda* reaparece o material da Introdução com centro tonal *lá*.

Na Introdução (compassos 1-6), o compositor improvisa a partir do material folclórico e cria uma melodia em arco apresentada pelas vozes superiores à distância de oitava, enquanto o tenor apresenta terças paralelas em colcheias e o baixo sustenta um pedal de *mi*. Da combinação das quatro vozes resulta a seguinte seqüência harmônica: I, V, I7M, V7 e I.

A partir do compasso 7, o baixo apresenta o material folclórico com o contorno melódico-rítmico inalterado (figura 33 – *a* -) que é seguido pela entrada canônica com intervalo de oitava pelo contralto, um tempo depois (figura 33 – *b* -). Ao mesmo tempo, o tenor interrompe um pedal de *mi* e desenvolve um contracanto (figura 33 – *c* -) que acompanha as entradas canônicas da melodia principal até o compasso 23.

No compasso 16, após nove compassos em pausa, o soprano integra-se às outras vozes, acrescentando um novo contracanto que também conclui no compasso 23.

No compasso 24, a melodia principal passa para o soprano, dobrada em oitavas e é seguida por entrada canônica no tenor - um tempo depois e uma oitava abaixo - enquanto as outras vozes apresentam novos contracantos. Esta seção finaliza com uma alteração no andamento indicada pelo *poco rit.* seguido de pausa no soprano, contralto e baixo, enquanto o

tenor mantém um pedal de *mi*, que é nota comum entre os acorde de *lá* - que finaliza a seção - e o de *dó* que inicia a seção seguinte. A separação entre as seções conta também com uma inesperada seqüência de três arpejos.

Na seção cujo centro tonal é *dó*, a tônica é omitida no compasso 58 (figura 34) e substituída por pausa nas quatro vozes, o que cria suspense em relação ao que está por vir: uma material com o mesmo contorno melódico-rítmico da Introdução com centro tonal *lá*.

3.2.6 Mamãe pila Milho

Peça escrita em andamento *Um pouco* vivo a partir de material folclórico (figura 8) que apresenta duas frases: uma realizada pelo coro A e outra pelos solistas B.

Na realização da peça o compositor apresentou as duas frases alternadamente sem alterações no contorno melódico-rítmico até o compasso 21, a partir do qual constrói uma seção de desenvolvimento *C* como mostra o esquema:

Seções:	A	B	A	C	A	coda
Compassos:	(1-4)	(5-12)	(13-20)	(21-28)	(29-36)	(37-43)

Na seção A, soprano e contralto apresentam a parte referente ao coro, em *fá* maior, enquanto tenor e baixo desenvolvem uma figuração com centro tonal *fá* que oscila entre o *fá* maior e *fá* lídio.

As vozes superiores apresentam a melodia folclórica composta de duas semi-frases: a primeira em arpejos e a segunda iniciando por salto de sexta ascendente seguida por graus conjuntos descendentes, movimentadas por padrões rítmicos contramétricos (variações do "ritmo de habanera" e da "síncope característica").

O tenor desenvolve uma figuração de semicolcheias corridas em arpejos e o baixo apresenta o *tresillo* (figura 35 – a), o "ritmo de habanera" (figura 35 -b) e uma variante do *tresillo* (figura 35 – b -).

A combinação das quatro vozes produz trecho de grande movimentação rítmica e caráter improvisatório.

Na figura 36, *a* e *b* são padrões rítmicos contramétricos que ajudam a compor o contorno rítmico do material folclórico.

A partir do compasso 21, o compositor improvisa sobre a frase do coro como mostrado na figura 37 em *fá* mixolídio. Os acordes formados por segundas maiores provavelmente evocam o som resultante do trabalho no qual a canção se inspira.

A *coda* é construída sobre um pedal de *fá* e repete várias vezes um fragmento do material folclórico no qual o compositor utiliza a falsa-relação, ou seja “a fundamental” *fá* “apresenta duas terças”, *lá b* e *lá* natural³³ que é um recurso utilizado por Mahle para produzir ambigüidade harmônica.

A repetição reiterada do motivo com dinâmica *dim* sugere a permanência do trabalho no tempo, até que uma nova onda rítmica de semicolcheias corridas, em *crescendo* combinada a ritmos contramétricos e trêmulos na voz mais grave traz de volta a atmosfera de dança de salão da Introdução.

3.2.7 Mariquinha

O material folclórico (figura 13) é formado por três frases de 8X2 compassos,

³³ MAHLE, Ernst. **Modos, Escalas e Séries**. Fotocópia do manuscrito, D30. Escola de Música “Maestro Ernst Mahle”.



estruturadas em A- B- A' - B e a peça construída a partir dele, em andamento *Vivo*, apresenta a seguinte estrutura:

Seções:	Introdução	A	A'	B	B'
Compassos:	(1-8)	(9-16)	(18-25)	(27-34)	(35-42)

Os compassos 17 e 26 apresentam breves motivos de transição.

A Introdução de 8 compassos inicia-se com um *trillo* de três compassos em cima da nota *dó*, que resolve com uma segunda menor ascendente seguida pela quarta justa (intervalos bastante freqüentes na obra de Mahle). O centro tonal *fá* é fixado a partir da cadência VV- ii- V7-I.

Na seção A, o material folclórico é apresentado em oitavas pelo soprano e em terças e quartas no contralto. Os conjuntos escalares apresentam a quarta aumentada e a sétima abaixada do modo lídio-mixolídio.

O tenor apresenta padrões rítmicos cométricos, *tresillo* (figura 38 – b) e o ritmo da polca, enquanto o baixo apresenta o "ritmo de habanera" (figura 38 – a) e padrões rítmicos cométricos. O ritmo predominante, porém, é o da polca que resulta da combinação das duas vozes inferiores conforme indicado à figura 38.

É importante notar que a melodia folclórica original apresenta ritmo tético e na transposição para a Suíte o compositor utilizou ritmo anacrústico.

Durante a peça o material melódico foi enriquecido com *appoggiaturas* breves, mordentes e *glissandos*.

Os quatro últimos compassos apresentam a melodia folclórica em terças e quartas paralelas nas vozes superiores (figura 39 – a), semicolcheias corridas e uma seqüência de segundas maiores e menores ascendentes combinadas a terças maiores e menores descendentes (figura 39 – b) que concluem com uma cadência perfeita em *fá* maior.

O *tresillo* aparece no baixo (figura 39 – c-).

A partir da instrução “ataca nº 8” pode-se supor que as peças nº 7 e 8 formam uma espécie de estrutura binária, que é confirmada pelas indicações de andamento. Na nº 7 o compositor pediu *Vivo* e na nº 8 *Mais vivo ainda*, vinculando ainda mais as duas peças.

A seção B apresenta a melodia folclórica em terça no compasso antecedente por pedal

3.2.8 O Pau Rolou

3.2.8 O Pau Rolou

A peça é construída a partir do material folclórico apresentado na figura 14 que é formado por duas frases com 8X2 compassos e, na transposição erudita, o compositor utilizou a seguinte estrutura:

Seções:	A	A'	B	B'
Compassos:	(1-8)	(9-16)	(17-24)	(25-32)

A peça nº 8 inicia com a nota *dó* que é a quinta que estava ausente no último acorde de *fá* da peça nº 7 e desenvolve-se em *Fá maior*. O *si* bequadro (compasso 7) e o *fá#* (compasso 11) são notas atrativas.

A melodia folclórica é apresentada à distância de oitava pelo soprano e contralto e ornamentada por um fragmento escalar (figura 40 – c), formado por 4 fusas que concluem em uma colcheia, figuração que descreve musicalmente o texto poético.

Durante a peça o baixo desenvolve uma textura imitativa a partir de fragmentos do material melódico (figura 40 - a e b) que às vezes se completa no tenor (compassos 6-8).

Na seção A', o material folclórico começa a sofrer transformações como as oitavas quebradas (compasso 9), a inserção de fragmentos escalares formados por 5 fusas (compassos 11 e 15), as imitações que transitam pelas três vozes superiores enquanto o baixo desenvolve figuração com escalas e arpejos em *Fá maior* (compassos 12-15).

Na seção B, a segunda frase que compõe a melodia folclórica é apresentada em terças paralelas pelo soprano e contralto, enquanto as vozes inferiores acompanham com a seqüência harmônica ii, V7, I.

A seção B' apresenta a melodia folclórica em terças no soprano sustentada por pedal de dó, nas outras três vozes, que oscilam entre o V e I graus. O *trillo* de sete compassos (25-31), que conclui com segunda menor seguida por quarta justa, remete à Introdução da peça anterior (compassos 3-4).

3.2.9 Vamo acabá co'este Samba

A peça nº 9 apresenta uma síntese de todos os padrões rítmicos e recursos expressivos utilizados na Suíte. A textura é polifônica, como na maioria das peças. Além disso apresenta alterações de andamento indicadas pelos termos *poco accel.*, *mais vivo* e *precipitando*.

O material folclórico que deu origem à peça (figura 9) é composto por 2 frases de 8X2 compassos. Para trabalhar sobre este material o compositor distribuiu as frases da seguinte maneira:

Seções:	Introdução	A	A'	B	B'	C	A	B	coda
Compassos:	(1-12)	(13-20)	(21-28)	(30-36)	(38-44)	(46-53)	(54-61)	(62-69)	(70-75)

A peça apresenta centro tonal fá e entre os conjuntos escalares predomina o modo eólio. Assim com nas peças anteriores, nas cadências ocorre a “diatonização” do material, como mostrado na figura 41.

Entre os padrões rítmicos apresentados predomina o *tresillo*, que está presente no contralto, por exemplo, durante toda a Introdução. Outros padrões frequentes são a "polca do 2º Império", o "ritmo de habanera", a "síncope característica" e suas variações. A polirritmia também está presente na maior parte da peça.

Além dos ritmos e conjuntos escalares apresentados acima, o cromatismo em diferentes figurações permeia toda a peça.

Entre os elementos expressivos, destacam-se os fragmentos escalares em grupos de quatro, cinco e sete fusas ("rasgados"), a variedade de toques e articulações fraseológicas e a grande exploração de dinâmicas variadas.

Vários dos elementos mencionados aparecem simultaneamente nas quatro vozes, especialmente nos compassos finais culminando na combinação de acordes com efeitos percutidos - que realizam síncope entre compassos - trinados, trêmolos e *glissandos* que garantem um final apoteótico.

No ambiente folclórico esta peça é a chamada "saidera" e como visto no Capítulo I (p. 30), indica uma possível convergência entre o Carimbó paraense e a música popular urbana do Rio de Janeiro do início do século XX, neste caso representado pela incorporação de um samba de Salvador Correa, diretor do conjunto **Embaixada do Amor**. Na transposição erudita, porém, o ritmo predominante é o "ritmo de habanera", que caracteriza o tango brasileiro.



3.2.10 Figuras

The musical score is for Mahler's 'Meu Papagaio' (My Parrot), measures 1-8. It is in 2/4 time. The piano part (I) consists of a treble and bass staff. The grand piano part (II) also consists of a treble and bass staff. The piano part starts with a *mf* dynamic. The grand piano part starts with a *mf* dynamic. The score includes dynamic markings like *mf*, *f*, *ff*, and *mf*. Red boxes highlight specific musical figures: 'a' in the piano treble staff at measure 8, and 'a' and 'b' in the grand piano treble staff at measures 5 and 6 respectively. A dashed line with '8va' indicates an octave shift for the grand piano treble staff starting at measure 6.

Figura 22: MAHLE: *Meu Papagaio*, compassos 1-8. Introdução à maneira de Recitativo.

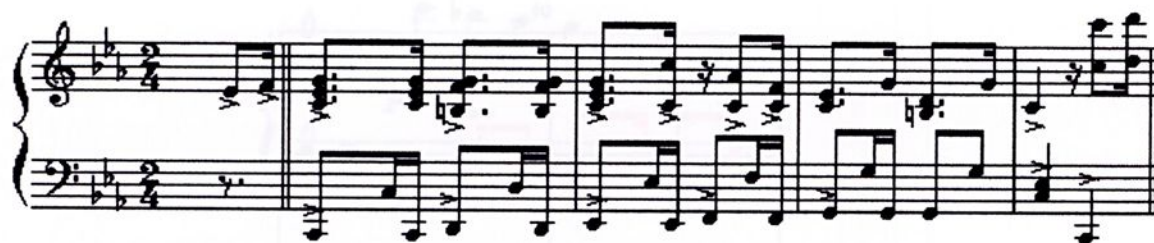


Figura 23: NAZARETH: *Crises em penca!...*, 1930, compassos 1-4.



Figura 24: MAHLE: *Meu Papagaio*, compassos 9-15. Seção A.



Figura 25: MAHLE: **Meu Papagaio**, compassos 39-40. Seção B'. Melodia folclórica ornamentada e agitação rítmica obtida pela sobreposição de *ostinati* e deslocamento métrico.



Figura 26: MAHLE: **Siriri**, compassos 1-4. Introdução que apresenta caráter lírico.

Figura 27: MAHLE: *Jacaré*, compassos 1-4. Introdução.

Figura 28: MAHLE: *Jacaré*, compassos 8-12.

Figura 29: MAHLE: *Jacaré*, compassos 44-7. Variação do material folclórico.



Figura 30: **Mulatinha**, compassos 1-5.



Figura 31: Exemplo de motivo de batuque praticado no bairro do Umarizal (Belém) na virada do século XIX, registrado por Tó Teixeira.



Figura 32: MAHLE: *Mulatinha*, compassos 33-36.

Figura 33: MAHLE: *Lavadeira da Campina*, compassos 6-13. Mostra a interação entre a vozes, a partir de entradas canônicas do tema.

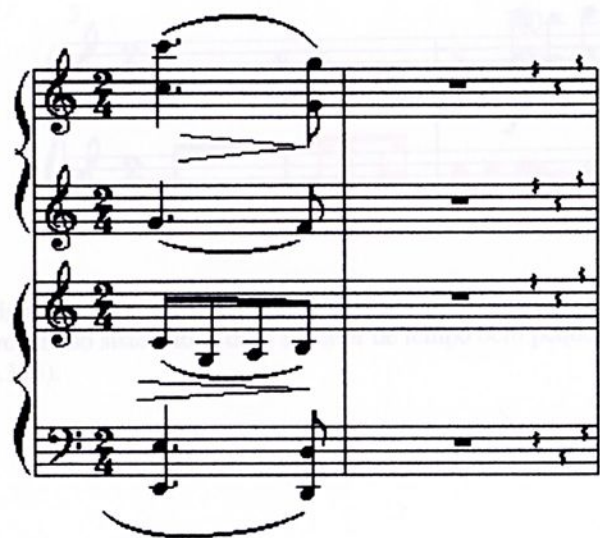


Figura 34: MAHLE: *Lavadeira da Campina*, compassos 57-8. A omissão da tônica, *dó*, também ocorre no material folclórico.

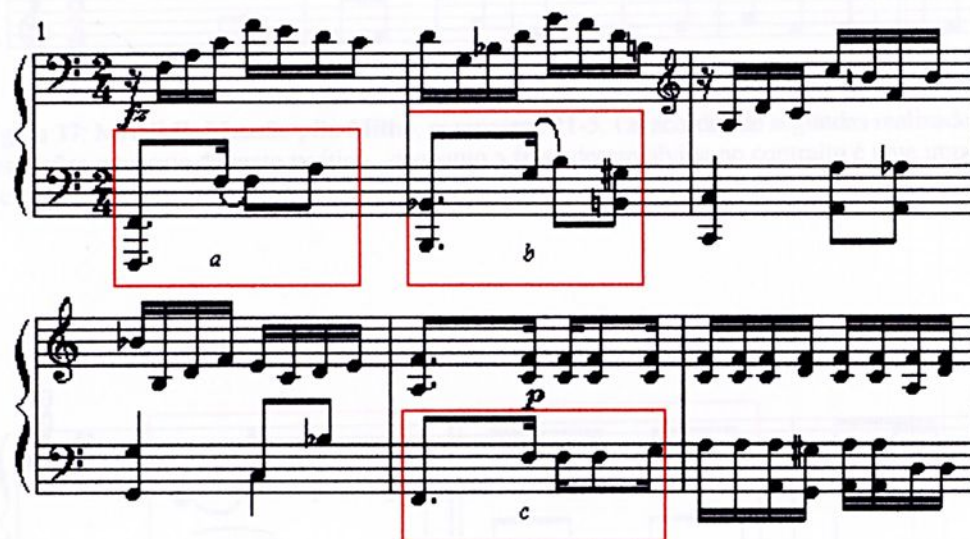


Figura 35: MAHLE: *Mamãe pila Milho*, compassos 1-3. Seção A. Introdução típica de danças de salão do compositor Ernesto Nazareth.



Figura 36: MAHLE: **Mamãe pila Milho**, compassos 5-7. A frase apresentada pelo contralto é composta pela "repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno" típica "dos lundus e batuques" (ANDRADE, 1962, p.310).



Figura 37: MAHLE: **Mamãe pila Milho**, compassos 21-25. Os acordes de segundas realizados pelo soprano são descrições musicais do texto poético, enquanto a frase desenvolvida no contralto é uma improvisação sobre a melodia folclórica.

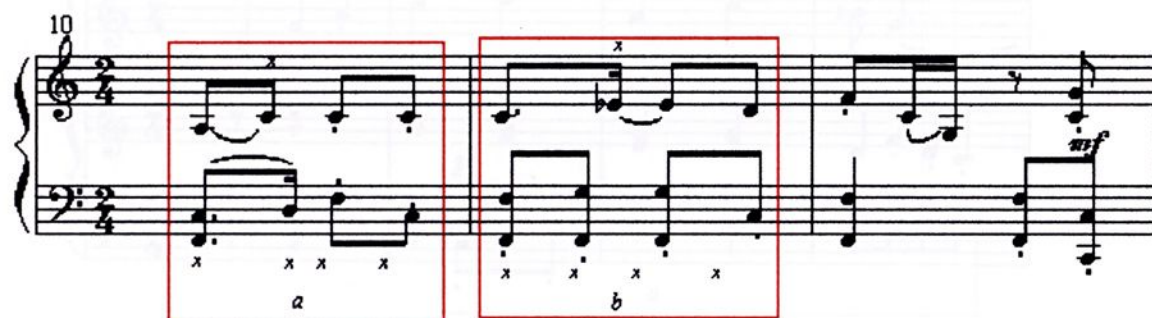


Figura 38: MAHLE: **Mariquinha**, compassos 10-12.

Figure 39 shows a musical score for Mahler's *Mariquinha*, measures 39-42. The score is in 2/4 time. A red bracket labeled 'a' spans measures 39-40. A red bracket labeled 'b' spans measures 41-42, with the text 'ATACA Nº 8' written above it. A red box labeled 'c' highlights the first measure of the piano part in measure 39.

Figura 39: MAHLE: *Mariquinha*, compassos 39-42.

Figure 40 shows a musical score for Mahler's *O Pau Rolou*, measures 1-3. The score is in 2/4 time. A red bracket labeled 'c' highlights the first measure of the piano part in measure 1. A purple bracket labeled 'a' spans measures 2-3. The text 'p' (piano) is written above the first measure of the piano part in measure 1.

Figura 40: MAHLE: *O Pau Rolou*, compassos 1-3. Textura imitativa.



Figura 41: MAHLE: **Vamo acabá co'este Samba**, compassos 19-20. "Diatonização" na cadência.

A prática de coleta de material folclórico atingiu também o continente americano e no Brasil recebeu um grande impulso a partir dos textos de Mário de Andrade que, em duas viagens ao norte e nordeste em 1927 e 1928, coletou e estudou material folclórico, passando então a estimular os compositores brasileiros a procurar no folclore as especificidades da música nacional. Seu livro *Ensaio sobre Música Brasileira*, de 1928, foi um dos primeiros trabalhos de conscientização do imenso tesouro cultural que era o folclore musical brasileiro e desencadeou a realização de pesquisas de campo que, entre outras contribuições, forneceram fontes de inspiração e documentação a diversas gerações de compositores.

Em 1968, o casal Vicente e Marlene Salles realizou uma pesquisa de campo na cidade da Vigia (Pará) e os dados folclóricos recolhidos foram transcritos em partituras reunidas a outras coletadas em outras pesquisas e publicadas no artigo - *Carimbó: história e lugar do cântico* - de 1969.

Em 1982, este material deu origem à *Carimbó* (sobre músicas paráenses) para coro misto de Ernan Mahle e, em 1986, o compositor criou uma versão para piano e quatro mãos cujos dados são o objeto desta dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para muitos compositores europeus do início do século XX, uma das possibilidades de renovação da linguagem musical era o resgate de formas e técnicas composicionais dos séculos XVII e XVIII - como é o caso da Suíte de danças e da escrita contrapontística - e a utilização da música folclórica como fonte de inspiração e matéria-prima.

Com este objetivo, o compositor húngaro Béla Bartók dedicou-se à prática de coleta e estudo de canções folclóricas e não apenas construiu obras a partir deste material como incorporou conjuntos escalares, padrões rítmicos e a variedade de timbres destas canções, na elaboração de sua linguagem composicional.

A prática de coleta de material folclórico atingiu também o continente americano e no Brasil recebeu um grande impulso a partir dos textos de Mário de Andrade que, em duas viagens ao norte e nordeste em 1927 e 1928, coletou e estudou material folclórico, passando então a estimular os compositores brasileiros a procurar no folclore as especificidades da música nacional. Sua obra **Ensaio sobre Música Brasileira**, de 1928, foi um dos primeiros trabalhos de conscientização do imenso tesouro cultural que era o folclore musical brasileiro e desencadeou a realização de pesquisas de campo que, entre outras contribuições, forneceram fontes de inspiração e documentação a diversas gerações de compositores.

Em 1968, o casal Vicente e Marena Salles realizou uma pesquisa de campo na cidade da Vigia (Pará) e os cantos folclóricos recolhidos foram transcritos em partituras, reunidos a cantos coletados em outras pesquisas e publicados no artigo - *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo* - de 1969.

Em 1982, este material deu origem à **Carimbó** (suíte sobre canções paraenses) para coro misto de Ernst Mahle e, em 1986, o compositor criou uma versão para piano a quatro mãos ou dois pianos que é objeto desta dissertação.



Para investigar como o compositor absorveu as melodias e ritmos folclóricos em uma peça de concerto foi preciso primeiro analisar o contorno rítmico-melódico dos documentos folclóricos. A análise do contorno rítmico dos documentos baseou-se nos estudos de Sandroni (2001), que constatou a semelhança entre as fórmulas rítmicas assimétricas utilizadas em grande parte da música praticada no Brasil – como “no tambor-de-mina maranhense, no xangô e no maracatu pernambucanos, no candomblé e na capoeira baianos, na macumba e nos sambas cariocas entre outros ” (p. 25) – e as fórmulas rítmicas assimétricas repetidas em *ostinati* estritos ou variados pelas “linhas-guias” das polirritmias africanas.

Um dos ritmos assimétricos mais freqüentes é o *tresillo* (3+3+2) que, juntamente com ritmos resultantes de sua subdivisão, foram reunidos por Sandroni no “paradigma do *tresillo*”. Para sistematizar o estudo destes ritmos, Sandroni recorreu ao conceito de metricidade (que relaciona ritmo e fundo métrico) dividindo as articulações rítmicas em cométricas e contramétricas. O *tresillo* e suas variantes já apareciam na música impressa brasileira do século XIX e início do XX - como nas peças de Ernesto Nazareth – na música de tradição oral e em obras de compositores “nacionalistas”.

O levantamento de fórmulas rítmicas incluiu também a “polca do 2º Império”, estudada por Mário de Andrade (apud SANDRONI, 2001, p. 71), e a “freqüência de frases compostas pela repetição sistemática de um só valor de tempo bem pequeno” que Andrade (1962, p. 310) considerou típicas dos lundus e batuques. O estudo do batuque foi completado por um verbete inédito enviado por Vicente Salles que, além de conter um exemplo musical, traz a informação histórica de que “[...] na região do golfão marajoara o batuque dá-se após as danças européias, quase ao findar da noite, quando se muda a orquestra: começa com a substituição dos instrumentos de sopro pelos tambores, pandeiros e violas.”

Nesta dissertação adotou-se também as considerações de Sandroni quanto à existência de “uma relação entre o tipo de contrametricidade (ou concepção do que seja

'música sincopada') configurada pelo paradigma do *tresillo* e certa concepção do 'afro-brasileiro' e do 'tipicamente brasileiro' que, na segunda metade do século XIX e início do XX, era compartilhada pela "parcela da sociedade [compositores, editores e público] que participava do comércio de partituras musicais" (SANDRONI, 2001, p. 31-2).

Baseada neste quadro teórico, a análise do contorno rítmico dos nove documentos folclóricos revelou que, na maioria dos documentos, o ritmo é anacrústico; que nos documentos 1, 2, 4, e 6 os padrões rítmicos contramétricos predominam. Revelou também a presença de fórmulas rítmicas que se inserem no "paradigma do *tresillo*" - como é o caso da "síncope característica" e suas variantes - nos documentos 2, 3, 4, 5, 6 e 8. O "ritmo de habanera" está presente nos documentos 1 e 3. Os documentos 3 e 5 apresentam "frases compostas pela repetição sistemática de um só valor de tempo bem pequeno [semicolcheia]", que Mário de Andrade considerou típicas dos lundus e batuques". A "polca do 2º Império" está presente no documento 8, e nas fórmulas de instrumentos acompanhantes como o xeque-xeque e o tambor grande.

A análise dos contornos melódicos mostrou a alternância entre frases de movimento descendente e frases em arco, a presença freqüente de seqüências de notas repetidas, ou "simples gradações descendentes de sons rebatidos" que Mário de Andrade (1962, p. 46) detectou "nos [...] contrapontos de flautas das orquestrinhas e choros."

A maioria das melodias foi escrita em modo maior, mas foram encontradas também melodias que reuniam modo maior e menor e algumas basearam-se no modalismo. A harmonia subjacente restringe-se, na maioria dos casos, a uma alternância entre o I e V graus.

A análise do contorno rítmico-melódico dos documentos folclóricos confirmou a informação de Salles & Salles de que o Carimbó atual é a resultante observável de um fenômeno que apresenta "a convergência e fusão de elementos culturais distintos" (1969, p. 281), pois nele estão presentes as melodias em arco e as frases simétricas trazidas pelos



colonizadores europeus, frases rítmicas assimétricas em *ostinati* estrito ou variado das “linhas-guias” da música africana, ritmos que compõem o “paradigma do *tresillo*” e aproximam a música de tradição oral, às danças européias e aos diversos gêneros musicais que acompanhavam a dança do maxixe. Durante a pesquisa constatou-se, também, a provável assimilação de um samba carioca entre os documentos de Carimbó. A possibilidade de o documento 4, conhecido como “saidera” pelos integrantes do Carimbó da Vigia, ser resultante de um processo de assimilação de outro gênero musical já havia sido levantada por Salles & Salles (1969, p. 267) ao afirmar que “há notícia de ser um documento estranho ao carimbó, absorvido por este, onde tem a função de encerrar a festa [...]” e foi reforçada a partir da comparação da poesia do documento 4 e a estrofe de um samba de **Salvador Correa** apresentada por Wisnik (1982, p. 156).

A identificação das origens do interesse de Mahle pela música folclórica e popular urbana brasileira, das influências assimiladas pelo compositor em seu processo de formação e no amadurecimento de um idioma composicional próprio foi possível graças ao levantamento de seu perfil biográfico. Os resultados mostram que sua atividade didática, desenvolvida ao longo da segunda metade do século XX na **Escola de Música de Piracicaba**, influenciou suas escolhas como compositor, já que para este compositor-educador a música tem um papel essencial no processo de formação da criança e a música folclórica pode contribuir para o desenvolvimento de sua identidade cultural. Tais concepções de Mahle sobre o papel da música foram compartilhadas com sua esposa **Maria Aparecida Mahle**, que apresentou a música folclórica brasileira ao compositor quando ambos eram alunos de Koellreutter na Pró-Arte de São Paulo e, desde então, tem sido sua parceira nos diversos projetos pedagógicos e artísticos desenvolvidos na atual **Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”**.

A importância de **Hans-Joaquim Koellreutter** na trajetória de Mahle aparece em todas as entrevistas do compositor. Para Mahle, os debates estimulados por Koellreutter sobre

o papel educativo do artista foram essenciais para que optasse definitivamente pela música, além disso, considera que as diversas iniciativas desenvolvidas por Koellreutter, entre as quais os **Cursos Internacionais de Férias de Teresópolis** e os **Seminários Internacionais de Música da Bahia** exerceram papel essencial na ampliação dos horizontes culturais dos artistas brasileiros. É importante lembrar, também, que Koellreutter, assim como Mahle e Cidinha, estava entre os fundadores dos **Seminários Livres de Música Pró-Arte de Piracicaba** e divulgava as iniciativas pioneiras que aconteciam nesta instituição em sua coluna Música no jornal **Diário de São Paulo**.

Em Piracicaba também havia uma imprensa bastante atuante e, por meio desta, foi possível conhecer as iniciativas culturais que movimentaram a cidade desde o começo do século XX. Descobre-se, assim, que em Piracicaba viveu e trabalhou **Fabiano Lozano**, fundador da **Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba** e do **Orfeão Piracicabano**. O trabalho de Lozano à frente do Orfeão Piracicabano repercutiu no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife e entre seus admiradores estava **Mário de Andrade** que, em palestra realizada em Piracicaba, durante o 20º Sarau da Sociedade de Cultura Artística, em 19 de junho de 1928, sugeriu aos integrantes do Orfeão que ampliassem sua contribuição à música brasileira dedicando-se também à coleta e registro de cantos populares para posteriormente incorporá-los de forma "erudita" ao repertório do Orfeão.

Pode-se supor que a herança cultural deixada por Lozano e as idéias de Andrade tenham encontrado terreno fértil entre os integrantes dos Seminários Livres de Música Pró-Arte de Piracicaba e tal suposição é reforçada pela leitura do artigo *Festa Brasileira, noite de arte e encantamento* publicado no **Jornal de Piracicaba**, a 7 de outubro de 1953. Do programa deste espetáculo constavam, entre outras, canções da coletânea **Modinhas Imperiais** de Mário de Andrade; peças corais de **Fabiano Lozano**; peças instrumentais de

Imperiais de Mário de Andrade; peças corais de **Fabiano Lozano**; peças instrumentais de **Canhoto** e **Ernesto Nazareth** nas quais predominavam o tango brasileiro, chorinho, valsa e maxixe.

Para Acary de Oliveira Mendes, um dos fundadores dos Seminários, o Orfeão Piracicabano, juntamente com um conjunto instrumental denominado **Orquestra de Amadores da Cidade Alta**, entre outros, seriam indicadores de que em Piracicaba prosperaria um ramo da Pró-Arte de São Paulo. É possível atribuir à Orquestra de Amadores, que se dedicava especialmente às danças de salão, um papel importante no processo de assimilação de gêneros musicais da segunda metade do século XIX e início do XX em parte da obra de Ernst Mahle, pois entre seus integrantes estava o violinista **Olênio Veiga** e este músico também foi incorporado ao quadro de professores dos **Seminários Livres de Música Pró-Arte de Piracicaba**.

Partindo a seguir para uma abordagem mais técnica da linguagem composicional de Mahle e considerando que em suas criações este artista valeu-se de procedimentos composicionais variados, o ponto de partida de tal abordagem foi a exploração da convivência de elementos de procedências diversas na música de Ernst Mahle e seus contemporâneos da segunda metade do século XX. Nesta etapa do trabalho recorreu-se aos trabalhos de Arzolla (1996), Gandelman (1997) e Tokeshi (1999) e escolheu-se como objeto de estudo três obras compostas em 1955: **Peças Modais**, para piano a quatro mãos; **Vamos Maninha**, para piano e piano a quatro mãos; e **Sonatina (1955)** para violino e piano. O resultado desta investigação apontou a utilização de procedimentos seriais e dos intervalos de trítone e quintas aumentadas nas **Peças Modais**; da utilização de melodias do "cancioneiro infantil brasileiro", trabalhadas em uma linguagem musicalmente interessante e acessível aos estudantes iniciantes, para a criação de **Vamos Maninha**; e abordagem neoclássica - inspirada nas obras didáticas de Bartók e Hindemith - presente no contraste entre as áreas temáticas, na estrutura de frase



simétrica e nas técnicas de manipulação das células melódicas e rítmicas, utilizada na **Sonatina (1955)**.

O passo seguinte foi a elaboração de uma síntese da linguagem composicional de Ernst Mahle em obras de baseadas e/ou inspiradas na música folclórica e popular urbana brasileira. Esta síntese foi apoiada na análise realizada por Gandelman (1997) da obra **Vamos Maninha**, composta em 1955 e das análises de Tokeshi (1999) de três obras para violino e piano: a **Sonata (1968)**, **Sonatina (1974)** e **Sonata (1980)**.

Na estrutura melódico-rítmica dessas obras o compositor recorreu a modos de tons inteiros como elemento de transição, escala pentatônica, cromatismo, realizou manipulações do material melódico a partir da interação entre os instrumentos, entradas canônicas do tema, imitações e alternâncias de fragmentos melódicos entre as vozes, melodias em terças e sextas paralelas. A manipulação das células rítmicas ocorreu por mudança de direção (ascendente, descendente) e de articulação (*staccatto*, *legato*). Foram utilizados recursos expressivos como trêmolos, trinados, *appoggiaturas* e mordentes.

Nos acompanhamentos foram encontradas tríades arpejadas; *ostinati* de terças ou quintas melódicas ou harmônicas; *ostinati* de células rítmicas ou padrões rítmicos presentes no “paradigma do *tresillo*” que são característicos do tango brasileiro, samba, choros e que combinados a quartas e quintas justas evocam sonoridades primitivas e rústicas; *ostinato* cromatizado por notas melódicas; linhas do baixo de valor contrapontístico; acordes - principalmente de dominantes secundárias, dominante e tônica (compatíveis com a simplicidade harmônica da música folclórica) e uso da série harmônica.

A utilização de formas tradicionais, de harmonia triádica nas cadências, de textura contrapontística e de centros tonais remete à orientação neoclássica que está presente em grande parte das obras de Mahle.

Finalmente a análise das nove peças da Suíte **Carimbó** para piano a quatro mãos ou dois pianos mostrou que o compositor optou por preservar o contorno melódico-rítmico das canções folclóricas e construiu uma obra na qual ocorre um diálogo contínuo entre os instrumentistas que se alternam na apresentação da canção folclórica, dos contracantos criados a partir de fragmentos melódico-rítmicos do material folclórico, das figurações em grupos variados de fusas que remetem ao “rasgado” típico do violão seresteiro, dos fragmentos cromáticos em semicolcheias corridas utilizados nas improvisações dos chorões, na apresentação de acordes de caráter percussivo inspirados na diversidade de instrumentos acompanhantes das músicas de tradição oral.

Para conferir unidade em peças que se caracterizam por uma grande variação das células e padrões rítmicos, que exploram todas as variantes reunidas no “paradigma do *tresillo* (com exceção do *cinquillo*), o compositor criou *ostinati* que remetem às linhas-guias da música subsaariana e são responsáveis pela coordenação do conjunto. Tais *ostinati*, embora se apresentem especialmente no baixo, aparecem também nas outras vozes permitindo que as vozes mais graves exerçam um papel solista, muitas vezes de caráter improvisado, como se esperava dos músicos dos conjuntos de chorinho e das orquestras maxixeiras.

A orientação neoclássica está presente na escolha da forma Suíte, no caráter contrastante entre os pares de peças, no fato de sete entre as nove danças apresentarem centro tonal fá, na diatonização do material escalar nas cadências, na escrita imitativa utilizada na maioria das peças e em especial no *Cánon* utilizado na peça nº 5.

Algumas peças são interligadas a partir do material cadencial e as três últimas desenvolvem movimentação rítmica crescente, dinâmica contrastante e profusão de elementos expressivos - como trillos, *appoggiaturas*, trêmolos e glissandos.

Em vários pontos da Suíte **Carimbó**, o compositor combinou elementos para descrever musicalmente os textos poéticos e o ponto culminante na utilização deste recurso é



a “balbúrdia” de final de festa que está presente nos últimos compassos da “saidera” (peça n.º 9).

Concluindo, pode-se dizer que em seu processo de absorção dos nove documentos folclóricos em uma peça de concerto Ernst Mahle preservou o contorno rítmico-melódico das canções folclóricas e criou em torno deste material uma textura densa, resultante da combinação de elementos melódicos, rítmicos e expressivos que sintetizam várias de suas pesquisas musicais. Em sua arquitetura sonora, o compositor valeu-se de combinações escalares, de referências explícitas à série de harmônicos a partir de um som fundamental, da diatonização do material escalar nas cadências, de técnicas de manipulação das células rítmicas e melódicas - que incluem a fragmentação cromática, seqüenciação e imitação - assim como da textura predominantemente polifônica. A utilização do *tresillo* e suas variações acentuam a contrametricidade ou “sincopação” do contorno rítmico do material folclórico o que confere à esta obra uma “atmosfera brasileira” inspirada nos gêneros musicais da segunda metade do século XIX e início do XX que compunham o repertório do compositor Ernesto Nazareth, das orquestras maxixeiras e dos conjuntos de choro.

Ao criar a Suíte **Carimbó** Ernst Mahle preservou e divulgou para um público mais amplo o material recolhido em pesquisa de campo pelo casal Salles, o que torna a obra interessante não somente do ponto de vista musical mas também como contribuição à cultura brasileira.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIVERTI, Mavilda Jorge. **Wilson Fonseca e a Crônica Musical de Santarém- Pa.** Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**, 2ª ed., org. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1989.

_____. **Ensaio sobre Música Brasileira**, 2ª ed., São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. **Música e Jornalismo: Diário de São Paulo: pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Paulo Castagna.** São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.

_____. Palestra, com coros pelo Orpheon Piracicabano, recitada na Cultura Artística de Piracicaba. **Diário Nacional**, São Paulo, 27-28 jun. 1928.

ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. **Uma Abordagem Analítico-Interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra Sinfônica de Ernst Mahle.** Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

BLANCO, Sonia Maria Reis. **O Carimbó em Algodual (Pará).** Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 9. Ed. rev. e aum. São Paulo: Global, 2000.

CASAROTTI, João Paulo. **Ernst Mahle: 50 anos de Brasil e análise dos ponteiros: "Ponteio 1972" e "Os Sapos".** Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Instrumento – Piano. Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2001.

CLAVER FILHO, José. **Waldemar Henrique: o canto da Amazônia.** Apresentação de Ary Vasconcelos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

FERES-LLOYD, Sônia. **The viola compositions of Ernst Mahle and their idiomatic and pedagogical Characteristics.** Monograph (Doctor of Musical Arts) - Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Louisiana, EUA, 2000.

FESTA brasileira, noite de arte e encantamento. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 7 out. 1953.

FRIAS, Celisa. **Análise, Gravação e Editoração das Músicas para Violino Solo de Ernst Mahle.** Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

GANDELMAN, Saloméa. **36 compositores brasileiros: obras para piano (1950/1988)**. Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará, 1997.

GARBOSA, Guilherme Sampaio. **O Concerto 1988 para clarineta de Ernst Mahle: um estudo comparativo de interpretações**. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2002.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. **O Carimbó de Belém: entre a tradição e a modernidade**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2003.

KATER, CARLOS. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Escola de Música de Piracicaba. **Diário de São Paulo**, São Paulo, mar. 1953. Música.

_____. Piracicaba. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 12 jun. 1956. Música.

KOSTKA, Stefan M. **Materials and techniques of twentieth-century music**. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1999.

KRAUSZ, Luis S. Ernst Mahle. **Revista Concerto**, Jan./Fev. 1999, pp. 12-3.

LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 4ª ed. São Paulo: ATLAS S. A., 2001.

LOSSO NETTO, Fortunato. Um mecenas moderno. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, maio 1954.

MAHLE, Ernst. **Apostila de Modos, Escalas e Séries**. Fotocópia de manuscrito, D 30. Escola de Música de Piracicaba "Maestro Ernst Mahle".

_____. **Catálogo de obras**, 3ª ed., Piracicaba, SP: UNIMEP, 2000.

_____. Carimbó: Suíte Sobre Canções Paraenses. Intérprete: Duo Pianístico da Universidade Federal do Pará. In: **A Música e o Pará: obras para piano**. Belém: Guanabara Studios Rj, 1994. 1 CD.

_____. Fotocópias de entrevistas para ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo, nov. 1996; FERES, Josete, nov. 1995; FERES-LLOYD, Sônia, jan. 2000; FRIAS,



Celisa, fev. 1998; MACHADO, Johnson Joanesburg Anchieta, maio 1993; TOKESHY, Eliane, ago. 1998.

MAHLE, Ernst. Sonatina (1955), Sonata (1968), Sonatina (1974), Sonatina (1980). Intérpretes: FRIAS, Celisa Amaral (violino); SAMPAIO, Bernadete (piano). In: **Obras para Violino e Piano**. São Paulo: Sonopress-Rimo, 1996. 1 CD.

_____. **Vamos Maninha**. São Paulo: Ricordi, 1955. 1 partitura (86 p.). Piano e Piano a quatro mãos.

_____. **Peças modais**. São Paulo: fotocópia de manuscrito, 1955. 1 Partitura (6 p.). MORGAN, Robert W. **Twentieth-century music**. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1991.

MOURA, Paulo Celso. **A produção informal brasileira (categoria vocal) estudo analítico e catálogo de obras**, Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1999.

NAZARETH, Ernesto. **Crises em penca!...**, 1930. 1 partitura (2 p.). Voz e Piano.

NAZARETH, Ernesto; MAURÍCIO, Hubaldo. **Odeon**. São Paulo: Mangione & Filhos, 1968. 1 partitura. Piano.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

NÓBREGA, Adhemar. **Os choros de Villa-Lobos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional Pró- memória; Museu Villa- Lobos, 1974.

OLIVEIRA, Ledice Fernandes. **Radamés Gnattali e o violão: relação entre campos de produção da música brasileira**. 1999. Dissertação (Mestrado), Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

OTTMAN, Robert W. **Advanced harmony**. New Jersey; Prentice-Hall, Inc. 1992.

OWEN, Harold. **Modal and Tonal Counterpoint: from Josquim to Stravinsky**. New York: Schirmer Books, 1992.

PAJARES, Vania Sanches. **Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 1995.

PEREGRINO JUNIOR. **A mata submersa e outras histórias da Amazônia**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-Century Harmony: creative aspects and practice**. New York: W. W. Norton & Company, 1961.

PINOTTI, Cíntia Maria Annichino. **O Salmo 150 de Ernst Mahle: questões composicionais e interpretativas**. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

PISTON, Walter. **Harmony**. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1987.

RONQUI, Paulo Adriano. **Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, 2002.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. **Revista Brasileira do Folclore**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 25, p. 257-282, set./dez. 1969.

SALLES, Vicente. **O Negro no Pará: sob o regime da escravidão**, Pará: Universidade Federal do Pará; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1971.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SILVA, Rosa Maria Mota da. **A música do pássaro Junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará de Belém do Pará**. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

TONI, Flávia Camargo. **O pensamento musical de Mário de Andrade**. 1990. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____. Em Tempo. In: SILVA, Flávio. **Camargo Guarnieri - O tempo e a música**. São Paulo: IMESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p. 189-218.

_____. Pedro Malazarte e o Ensaio sobre Música Brasileira: Duas parcerias de Sebastião e Lusitano, In: **XIII Encontro Nacional da ANPPOM**, 2002.

TOKESHI, Eliane. **Ernst Mahle: Violin Sonatas and Sonatinas (1955-80)**. Monograph (Doctor of Musical)-Northwestern University. Evanston, Illinois, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

TUREK, Ralph. **The elements of music: concepts and applications**. New York: The McGraw-Hill Companies Inc., 1996.

WISNIK, José Miguel. Os choros e o samba-clássico do caboclo doido. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: editora brasiliense, 1982.



1 - Meu Papagaio

Vivo

ANEXO A

MAHLE, Ernst **Carimbó**. 1 partitura. Piano a 4 mãos ou 2 pianos

1 - Meu Papagaio

Vivo

I

mf

7

f

II

mf

5

8va

3

ff

p

f

ff

mf

p

10

15

8va

ff *p* *mf* *p*

20

8va

p *ff*

25

8va

f *p*

8va

30

p

8va

35

8va

40

sfz *f* *p*

8va



First system of musical notation, measures 1-4. It features a grand staff with treble and bass staves. The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. A dashed line labeled '8va' is positioned above the first staff.

8va

45



Second system of musical notation, measures 5-8. Measure 5 is marked with a forte 'f' dynamic. Measure 7 contains a complex chordal passage with a fermata. Measure 8 is marked with a fortissimo 'ff' dynamic. The notation includes various articulations and a dashed line labeled '8va' above the first staff.

8va



Third system of musical notation, measures 9-12. Measure 10 is marked with a measure rest and the number '50'. Measure 11 features a fortissimo 'ff' dynamic. The system concludes with a double bar line. A dashed line labeled '8va' is positioned above the first staff.

2 - Siriri

Delicado

8va

Measures 1-9 of the musical score. The piece is in 2/4 time. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat, providing harmonic support with chords and single notes. Measure 5 includes a five-measure rest in the upper staff and a piano (*p*) dynamic marking.

Measures 10-14 of the musical score. The first system (measures 10-11) continues the melodic and harmonic development. The second system (measures 12-14) shows a change in dynamics to mezzo-forte (*mf*) in both staves. The upper staff features more complex melodic figures, while the lower staff maintains a steady harmonic accompaniment.

Measures 15-20 of the musical score. The first system (measures 15-16) includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill in the upper staff. The second system (measures 17-20) features a piano (*p*) dynamic in the upper staff and mezzo-forte (*mf*) in the lower staff. The piece concludes with a final melodic flourish in the upper staff and a sustained chord in the lower staff.

25 >

8va 30 *f*

8va 35 *p*

3 - Jacaré

Vivo

8va

fz

ff

mf

ff

5 8va

f

f

10

15

8va

ff

8va

20

8va

f

25

f *p* *mf*

30

f

35

mf

40

Musical score for measures 40-44. The score is written for piano (p) and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various articulations such as accents (>) and slurs.

8^{va}

45

Musical score for measures 45-49. The score is written for piano (p) and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various articulations such as accents (>) and slurs. The dynamic marking *f* (forte) is present.

8^{va}

50

Musical score for measures 50-54. The score is written for piano (p) and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various articulations such as accents (>) and slurs. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present.

Calmo
8va

4 - Mulatinha

First system of the musical score for '4 - Mulatinha'. It consists of two grand staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first measure. The bass staff begins with a piano (*p*) dynamic. Both staves transition to a pianissimo (*pp*) dynamic at measure 5. A bracket labeled '5' spans measures 5 through 8.

Second system of the musical score. It continues from the first system. The treble staff has a bracket labeled '8va' above it, indicating an octave shift. Measure 10 is marked with a bracket labeled '10'. The bass staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking at the end of the system. Accents (>) are placed over notes in measures 6, 7, and 8 of the treble staff.

Third system of the musical score. It continues from the second system. The treble staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking at the beginning and a forte (*f*) dynamic marking at measure 16. A bracket labeled '15' is above measure 15. A bracket labeled '8va' is above measure 16, indicating an octave shift. The bass staff has a forte (*f*) dynamic marking at measure 16. A crescendo hairpin is shown between measures 15 and 16 in both staves.

5 - Lavadora de Campina

8va

20

p

25

30

mf

8va

35

f

5 - Lavadeira da Campina

Movido moderatamente

poco rit.

8va

First system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff has a fermata over the final measure, with a '5' above it. The lower staff has a *fz* (forzando) marking under the first measure and a *pp* (pianissimo) marking under the final measure. A 'poco rit.' (poco ritardando) instruction is placed above the final measure of the lower staff.

Second system of the musical score, starting at measure 10. It consists of two staves. The upper staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The music continues with various melodic and harmonic developments. A *poco rit.* instruction is also present above the final measure of the lower staff.

Third system of the musical score, starting at measure 15. It consists of two staves. The upper staff has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The lower staff has a *p* (piano) dynamic marking. The system concludes at measure 20.

25

30

35

poco rit.

First system of musical notation, measures 40-44. The score is in treble and bass staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 40 features a piano (*p*) dynamic. Measure 41 features a pianissimo (*pp*) dynamic. The music includes various chords and melodic lines.

Second system of musical notation, measures 45-49. The score is in treble and bass staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 45 is marked with the number 45. The music includes various chords and melodic lines.

Third system of musical notation, measures 50-54. The score is in treble and bass staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 50 is marked with the number 50. The music includes various chords and melodic lines.

6 - Mamãe pra Mimbo

55

8va

pp

60

8va

poco rit.

poco rit.

6 - Mamãe pila Milho

un poco vivo

8va

First system of the musical score. It consists of two grand staves (treble and bass clef). The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The first measure of the top staff is marked with a forte *f* dynamic. The first measure of the bottom staff is marked with a forte *fz* dynamic. The system contains three measures of music.

Second system of the musical score. It consists of two grand staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The system contains three measures of music. The first measure of the top staff is marked with a piano *p* dynamic. The first measure of the bottom staff is marked with a piano *p* dynamic. The second measure of the top staff is marked with a piano *p* dynamic. The second measure of the bottom staff is marked with a piano *p* dynamic. The third measure of the top staff is marked with a forte *f* dynamic. The third measure of the bottom staff is marked with a forte *f* dynamic. There is a measure rest in the top staff of the second measure, marked with a '5' above it. There is a measure rest in the bottom staff of the second measure, marked with a '5' above it. There is a measure rest in the top staff of the third measure, marked with a '5' above it. There is a measure rest in the bottom staff of the third measure, marked with a '5' above it. There is a measure rest in the top staff of the fourth measure, marked with a '5' above it. There is a measure rest in the bottom staff of the fourth measure, marked with a '5' above it.

Third system of the musical score. It consists of two grand staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The system contains three measures of music. The first measure of the top staff is marked with a piano *p* dynamic. The first measure of the bottom staff is marked with a piano *p* dynamic. The second measure of the top staff is marked with a piano *p* dynamic. The second measure of the bottom staff is marked with a piano *p* dynamic. The third measure of the top staff is marked with a piano *p* dynamic. The third measure of the bottom staff is marked with a piano *p* dynamic.

10

Measures 10-14 of a musical score. The score is written for two systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 10-11) features a forte (*f*) dynamic in the treble and piano (*p*) in the bass. The second system (measures 12-14) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in both staves. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

15

Measures 15-19 of a musical score. The score is written for two systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 15-16) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the treble and piano (*p*) in the bass. The second system (measures 17-19) features a forte (*f*) dynamic in both staves. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

20

Measures 20-24 of a musical score. The score is written for two systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 20-21) features a piano (*p*) dynamic in the treble and mezzo-forte (*mf*) in the bass. The second system (measures 22-24) features a pianissimo (*pp*) dynamic in both staves. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

25

pp

p

mf

mf

30

f

f

7 - Marquilha

8va

35

dim.

fz dim.

8va

40

8va

p cresc.

fz

p cresc.

3

7 - Mariquinha

Vivo

The musical score for 'Mariquinha' is written in 2/4 time. It consists of three systems of staves, each with a piano (p) and guitar (g) part. The tempo is marked 'Vivo'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 1-8) features a piano part with a forte (*f*) dynamic and a guitar part with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 9-14) features a piano part with a forte (*f*) dynamic and a guitar part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 15-20) features a piano part with a forte (*f*) dynamic and a guitar part with a forte (*f*) dynamic. The score is marked with '8va' (octave) and '5' (fifth) in the guitar part.

8va

25

ff

8va

30

gliss.

35

ff

8va

40

gliss.

8 - O Pau Rolou

Mais vivo ainda

First system of the musical score. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. It begins with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff also begins with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a measure containing a grace note (*8va*) and a five-fingered scale run (*5*) in the top staff.

Second system of the musical score. It continues the three-staff arrangement. The top staff features a grace note (*8va*) and a five-fingered scale run (*5*) in the final measure. The middle and bottom staves continue their respective parts. The system ends with a measure containing a grace note (*8va*) and a five-fingered scale run (*5*) in the top staff.

Third system of the musical score. It continues the three-staff arrangement. The top staff features a grace note (*8va*) and a five-fingered scale run (*5*) in the final measure. The middle and bottom staves continue their respective parts. The system ends with a measure containing a forte (*f*) dynamic in the top staff.

8va

20

8va

25

p

tr

30

Vamo acabá coeste Samba

Animado

Animado

The musical score is written for piano and bass. The tempo is marked 'Animado'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a complex melody with triplets and slurs. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piano melody, which includes a trill-like figure. The bass part continues with eighth notes. The third system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part has a trill-like figure and triplets. The bass part continues with eighth notes. The score ends with a final cadence.

8va

Measures 15-20. The 8va staff contains a melodic line with a trill in measure 19. The piano accompaniment features triplets in measures 15, 16, 17, and 18.

8va

Measures 21-24. The 8va staff continues the melodic line. The piano accompaniment includes triplets in measures 21, 22, and 23.

8va

25

Measures 25-28. The 8va staff begins with measure 25. The piano accompaniment features triplets in measures 25, 26, and 27.

8va

30

First system of musical notation, measures 30-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 30 features a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 31 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 32 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 33 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 34 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The system ends with a double bar line.

8va

35

Second system of musical notation, measures 35-39. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 35 features a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 36 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 37 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 38 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 39 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The system ends with a double bar line.

8va

40

Third system of musical notation, measures 40-44. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 40 features a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 41 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 42 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 43 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. Measure 44 has a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The system ends with a double bar line.

8va

Musical score for measures 38-44. The score is written for piano in B-flat major. Measures 38-41 feature a complex texture with multiple sixteenth-note runs in both hands. Measures 42-44 show a continuation of this texture with some rests and dynamic markings. Measure 44 includes a forte (*f*) marking.

45

8va

Musical score for measures 45-49. Measure 45 begins with a piano (*p*) marking. Measures 46-49 continue the melodic and harmonic development, featuring various articulations and dynamics. Measure 49 includes a forte (*f*) marking.

50

Musical score for measures 50-54. Measures 50-53 feature a series of sixteenth-note runs in both hands. Measure 54 includes a *poco accel.* (slight acceleration) marking.

8va

55

First system of musical notation, measures 55-60. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a dashed line above it labeled '8va'. It contains sixteenth-note runs with '6' and '3' fingerings, and triplet markings. The middle staff is a treble clef with 'mais vivo' written above it. The bottom staff is a bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb).

8va

60

Second system of musical notation, measures 61-65. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a dashed line above it labeled '8va'. It contains sixteenth-note runs with '6' and '3' fingerings, and triplet markings. The middle staff is a treble clef. The bottom staff is a bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb).

8va

65

Third system of musical notation, measures 66-70. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a dashed line above it labeled '8va'. It contains sixteenth-note runs with triplet markings. The middle staff is a treble clef. The bottom staff is a bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb).

8va

precipitando

ff

precipitando

ff

8va

70

tr

gliss.

8va

fz

fz



