

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA: MÚSICAS DOS
SÉCULOS XX E XXI - PERFORMANCE E PEDAGOGIA

Kleiton da Cruz Prestes

**SOLO PARA CLARONE (CLARINETA) DE ERNST MAHLE: ANÁLISE,
REFLEXÕES E SUGESTÕES INTERPRETATIVAS**

Santa Maria, RS

2021

Kleiton da Cruz Prestes

**SOLO PARA CLARONE (CLARINETA) DE ERNST MAHLE: ANÁLISE,
REFLEXÕES E SUGESTÕES INTERPRETATIVAS**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI - Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música.**

Orientador: Prof. Me. Glaubert Gleizes Faber Nüske

Santa Maria, RS
2021

Kleitton da Cruz Prestes

**SOLO PARA CLARONE (CLARINETA) DE ERNST MAHLE: ANÁLISE,
REFLEXÕES E SUGESTÕES INTERPRETATIVAS**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI - Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música**.

Aprovado em 08 de setembro de 2021:

Glaubert Gleizes Faber Nüske, Me. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Claudia Fernanda Deltregia, Dra. (UFSM)

Diego Ramires Da Silva Leite, Me. (UFSM)

Santa Maria/RS
2021

DEDICATÓRIA

Dedico esta monografia a Jorãn Teixeira da Cruz (*in memoriam*), primo que é como um irmão e, sem dúvidas, uma das pessoas mais dedicadas à música que já conheci. Além de um dos responsáveis pela minha introdução nos estudos musicais.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, **Marina Quevedo** e **Lenoar Prestes**, por tudo. Pelo apoio e a forma que me criaram, de que muito me orgulho, e também por nunca cansarem, mesmo com um filho, às vezes, tão difícil. E à minha irmã **Stéfani Prestes**, que apenas com um olhar já comunica todo o orgulho e confiança que guarda para mim.

À minha companheira, **Larissa da Rosa**, que pelo excesso de sintonia, parece uma extensão de mim e às vezes, é como um lembrete. Tanto para me lembrar de aproveitar a felicidade no presente como para nunca desmotivar, sabendo que de todas as incertezas, uma das constantes do futuro já foi descoberta.

Ao professor **Glaubert Nüske**, por ter aceitado me orientar e também por desempenhar tal papel com tanta dedicação e amizade.

Aos que participaram da minha trajetória acadêmica. Inicialmente, professores e guias, mas que logo ocuparam um papel de amizade. Em especial, **Marinês Terribile**, que sempre alimentou minha busca por conhecimento; **Guilherme Garbosa**, que acompanhou e influenciou toda minha trajetória como clarinetista; **Jorge Quevedo**, que é também meu primo e é aquele que me apresentou o academicismo e cientificismo; **José Rui Fernandes**, que já era meu amigo “antes mesmo de eu saber” e ampliou totalmente meus horizontes musicais; **Cláudio Antonio Esteves** e **Pablo Gusmão**, que ressignificaram a palavra “perfeccionismo” para mim; e tantos outros, do **Departamento de Música da UFSM**, dos colégios **Hylda Vasconcellos** e **Coronel Pilar**, de festivais de música e outras situações da vida, que nunca mediram esforços ao transmitir conhecimento.

Aos meus tios e tias, **Elma Teixeira**, **Darci Quevedo** e **Maria Quevedo**, por todo incentivo, carinho e até apoio logístico que já me ofereceram. E também minha avó, **Eva Quevedo**, e primo **Jorãn Teixeira**, que tanta falta fazem em minha vida.

À minha sogra, amiga e guia, **Simone Rosa**, por todo incentivo de sempre e disponibilidade para revisar minha monografia.

À **Universidade Federal de Santa Maria** e a todos seus professores e servidores.

Aos **membros da banca**, por aceitarem fazer parte do momento da defesa e pelas sugestões apresentadas

E a todos aqueles que, de alguma forma, auxiliaram em meu trajeto.

RESUMO

SOLO PARA CLARONE (CLARINETA) DE ERNST MAHLE: ANÁLISE, REFLEXÕES E SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

AUTOR: Kleiton da Cruz Prestes
ORIENTADOR: Glaubert Gleizes Faber Nüske

Esta pesquisa concentra-se no Solo para Clarone (Clarineta) – C179 de Ernst Mahle, compositor alemão nascido em 1929 e naturalizado brasileiro em 1962, que tem seu trabalho constantemente associado ao uso de modalismo, melodias folclóricas e cromatismo livre. A obra, escrita originalmente para clarone, está sendo investigada academicamente pela primeira vez e também, não encontraram-se gravações da mesma que utilizassem a clarineta. Deste modo, esta monografia busca identificar quais são as possibilidades interpretativas para a peça e para atingir tal objetivo utiliza-se do método analítico proposto por White (1994), que divide a análise em três níveis: microanálise, análise intermediária e macroanálise; e quatro elementos: ritmo, melodia, harmonia e som. Contemplando quatro capítulos além da introdução e conclusões finais, o segundo capítulo aborda aspectos biográficos do compositor e sua relação com a clarineta; no terceiro capítulo apresenta-se a metodologia empregada, desde o que refere-se a análise até o que relaciona-se com propostas interpretativas; no quarto capítulo são expostas as descobertas advindas da análise; e no quinto capítulo são apresentadas reflexões e sugestões interpretativas desenvolvidas a partir do processo analítico da obra. Verificou-se que a obra corrobora com as associações entre o compositor e o modalismo e também com o uso de cromatismo, mas não apresenta sinais de utilização do folclore. Entende-se que apesar de curta, a obra contém diversas singularidades que abrem espaço para escolhas interpretativas de performers. E por fim, espera-se que esta pesquisa possa contribuir para o desenvolvimento de pesquisas futuras sobre obras de Mahle para clarineta, bem como outras associações conceituais possíveis e também para estudos relacionados com interpretação musical.

Palavras-chave: Ernst Mahle. Clarineta. Análise. Interpretação musical.

ABSTRACT

SOLO FOR CLARONE (CLARINET) BY ERNST MAHLE: ANALYSIS, INTERPRETIVE REFLECTIONS AND SUGGESTIONS

AUTHOR: Kleiton da Cruz Prestes
ADVISOR: Glaubert Gleizes Faber Nüske

This research concentrates on Solo para Clarone (Clarinet) – C179 by Ernst Mahle, German composer born in 1929 and naturalized Brazilian in 1962, whose work is constantly associated with the use of modalism, folkloric melodies and free chromaticism. The work, originally written for the clarinet, is being academically investigated for the first time and also, no recordings using the clarinet have been found. Thus, this monograph seeks to identify the interpretive possibilities for the piece and it uses the analytical method proposed by White (1994) to achieve this objective, which divides the analysis into three levels: microanalysis, middle-analysis and macroanalysis; and four elements: rhythm, melody, harmony and sound. Including four chapters in addition to the introduction and final conclusions, the second chapter discuss biographical aspects of the composer and his Works for clarinet; the third presents the methodology used, from what refers to analysis to what is related to interpretative proposals; in the fourth chapter the findings arising from the analysis are exposed; and the fifth chapter reflections and interpretative suggestions developed from the analytical process of the work are presented. It was found that the work corroborates the associations between the composer and modalism and also with the use of chromaticism, but it does not show signs of using folklore. It is understood that despite being short, the work contains several singularities that open space for interpretive choices by performers. And finally, it is hoped that this research can contribute to the development of future research on Mahle's works for clarinet, as well as other possible conceptual associations and also for studies related to musical interpretation.

Keywords: Ernst Mahle. Clarinet. Analysis. Musical interpretation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Microanálise proposta por White (1994)	23
Figura 2 - Análise Intermediária proposta por White (1994).....	24
Figura 3 - Macroanálise proposta por White (1994)	24
Figura 4 - Motivos do primeiro e segundo compasso.....	28
Figura 5 - Modos derivados.....	30
Figura 6 - Utilização do modo menor-lídio-dórico.....	30
Figura 7 - Frases A e A'	36
Figura 8 - Tradução do trecho do trabalho de Juslin (2001).....	40
Figura 9 - Correlação entre frases A1 e A2.....	43
Figura 10 - Tradução da elucidação apresentada por Beere (2009, p. 29)	45
Figura 11 - Representação do entendimento dialógico observado	45
Figura 12 - Fragmentos do final da obra	46

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. ERNST MAHLE	14
2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS	14
2.2 MAHLE E A CLARINETA	17
3. METODOLOGIA	21
4. ANÁLISE	26
4.1 SOLO PARA CLARONE (CLARINETA)	26
4.2 ANÁLISE DESCRITIVA.....	27
4.2.1 Microanálise.....	27
4.2.2 Análise Intermediária	33
4.2.3 Macroanálise.....	34
5. REFLEXÕES E SUGESTÕES INTERPRETATIVAS	38
5.1 PROPOSTAS GERAIS.....	38
5.2 PROPOSTAS ESPECÍFICAS	32
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	52
APÊNDICE A – QUESTÕES DIRECIONADAS AO COMPOSITOR	55
APÊNDICE B – QUESTÕES DIRECIONADAS AO CLARONISTA ROCCO PARISI	56
APÊNDICE C - LINK PARA GRAVAÇÃO DE PERFORMANCE DO SOLO DE ERNST MAHLE	57
APÊNDICE D - PRINCIPAIS ENTENDIMENTOS DO SOLO PARA CLARONE (CLARINETA) DE ERNST MAHLE	58

1. INTRODUÇÃO

Ernst Mahle nasceu na Alemanha em 1929 e é naturalizado brasileiro desde 1962. Foi aluno de personalidades como Ernst Krenek¹, Olivier Messiaen² e Hans Joachim Koellreuter³. Além disso, Junto com Maria Aparecida, Koellreutter, músicos, professores, médicos e pessoas ligadas à área cultural da cidade, é um dos fundadores da Escola de Música de Piracicaba, que foi fundada em 1953. Foi seu diretor artístico, também atuando como professor e maestro, tendo recebido o título de Cidadão Piracicabano em 1965 por sua relação com a educação de jovens.

Além da influência que educadores, naturalmente, causam ao contexto musical que os cercam, iniciando pessoas no meio ou apurando as habilidades de músicos em desenvolvimento, Amorim (2013, p. 31) destaca que “a obra de Ernst Mahle é uma referência na música brasileira. [...] Mahle é um estrangeiro que adaptou-se perfeitamente ao Brasil e sua obra é tida como pura música brasileira, por suas características peculiares, que remetem à mais genuína brasilidade”. Afirmação que pode ser sustentada também através da observação do catálogo de obras do compositor, que foi editado por Gonçalves (2020), onde pode-se perceber a vastidão de sua produção, o que em conjunto com sua relevância como músico, destacada por diversos pesquisadores, torna sua produção uma ampla fonte de pesquisa.

Levando isto em consideração, esta pesquisa evidenciou uma de suas obras: o Solo para Clarone (Clarinetas) de 1994 dedicado ao claronista italiano Rocco Parisi. Esta monografia inclui a análise da peça através dos preceitos analíticos sugeridos por White (1994) além de reflexões e sugestões interpretativas advindas dos entendimentos obtidos e particularidades encontradas, bem como oriundas de compreensões empíricas que foram adquiridas através de performances da composição por parte do autor e sua experiência musical prévia em adição à de seu

¹ Nascido em 1900 e falecido em 1991, foi um compositor austríaco-americano relevante para a história da composição relacionada ao serialismo.

² Compositor, professor e organista francês que tem sua obra constantemente associada com a temática religiosa. Nasceu em 1908 e faleceu em 1992 e chegou a ser prisioneiro durante a Segunda Guerra Mundial.

³ Compositor, professor, flautista e regente alemão naturalizado brasileiro que influenciou a educação musical no país estando envolvido com a formação musical de diversos músicos de renome. Nasceu em 1915 e faleceu em 2005.

orientador. Juntamente, utilizou-se de bibliografia que auxiliasse na caracterização dos elementos na obra de Mahle, além de uma consulta, por *e-mail*, ao compositor.

A partir da pesquisa de estado de arte, buscando materiais envolvendo o compositor e suas obras para clarineta, encontrou-se um artigo de Amorim (2013) que apresenta um levantamento de composições de Mahle para o instrumento e uma tese de Garbosa (2002) que aprofunda seu estudo em uma composição específica - o Concerto para Clarineta (1988). Como resultado desta busca, encontrou-se também a dissertação de Carneiro (2008), onde o autor cataloga peças do repertório brasileiro para clarone solo e entre estas, aponta o Solo para Clarone (Clarineta) de Ernst Mahle. Nesta produção encontram-se pequenos resumos desta e mais vinte e seis peças, além de uma vigésima sétima escolhida pelo pesquisador para propor uma abordagem interpretativa.

Visto a pouca bibliografia encontrada sobre o tópico e levando em consideração a vastidão da produção do compositor e sua posição como uma rica fonte de pesquisa, como já destacado anteriormente, a escolha deste tema se dá pela seleção de um objeto de pesquisa ainda não explorado. De acordo com o levantamento bibliográfico realizado, pode-se constatar que esta obra ainda não foi investigada academicamente e as gravações encontradas até o momento foram todas executadas no clarone. Bem como as problemáticas e suas soluções que são específicas desta peça, ainda não foram abordadas e serão apresentadas em primeira mão nesta monografia, com a exploração totalmente direcionada para a performance da mesma na clarineta, o que contribui para que instrumentistas tenham acesso às informações sobre a obra e possibilidades interpretativas.

A escolha por concentrar-se no estudo da peça em questão utilizando a clarineta ao invés do clarone é advinda, principalmente, de justificativa pessoal do autor desta monografia. Há um interesse pela obra do compositor oriunda do estudo e performances, no passado, de suas peças como, por exemplo, as sonatinas e o concerto. A partir disso, almejou-se conhecer mais sobre o que já foi composto por Ernst Mahle e, então, chegou-se até seu catálogo de obras. Neste documento, foi adquirido o conhecimento sobre a existência do Solo para Clarone (Clarineta), que logo foi comprado pelo pesquisador para que fossem examinadas suas possibilidades. Após observada, se originou um interesse por estudá-la, entretanto, com um impasse relacionado à questões financeiras e, conseqüentemente, a não posse de um clarone.

Mas, com a possibilidade elencada na partitura de ser usada a clarineta como alternativa e feitos estudos preliminares de quesitos técnicos da obra neste instrumento optou-se por dar segmento a pesquisa.

Salienta-se ainda que ao longo do desenvolvimento deste trabalho, não ignorou-se que, apesar das semelhanças, a clarineta e clarone possuem muitas diferenças timbrísticas e idiomáticas, no geral. Mas entendeu-se que alguns conceitos serão intercambiáveis e os que forem específicos de cada instrumento estarão abertos para pesquisas futuras, mesmo que de outros autores. O Solo para Clarone (clarineta), como indicado pelo nome, é uma peça onde se opta entre dois instrumentos para sua performance. Logo, se nos objetivos deste trabalho não inclui-se a comparação do resultados final de performances da obra e as diferenças para os dois instrumentos, uma escolha devia ser feita. Mas reitera-se que a opção feita não impossibilita pesquisas futuras com finalidades diferenciadas e espera-se que, de algum modo, esta monografia possa também prover subsídios à estas.

Através do trabalho de Borém e Ray (2012) pode-se perceber que a pesquisa em performance musical no Brasil apresenta um crescimento significativo, seja através do número de trabalhos que aumenta a cada ano, da variedade de temas advindas também da intersecção com outras áreas ou até em resultado do aumento de congressos e espaços científicos relacionados à música. Ainda assim, Borém e Ray (2012) apontam que

Alguns problemas - novos e antigos - ainda permeiam o cenário da pesquisa em Performance Musical no Brasil. Ainda ligados à tradição de uma herança acadêmica em que a performance foi a última subárea da música a se ingressar em programas de pós-graduação *strictu senso* (grosso modo, primeiro nos EUA, depois no Brasil e atualmente na Europa) em que performers são orientados por pesquisadores de outras subáreas da música sem experiência em performance musical. Os sinais mais claros deste descompasso estão evidentes na quantidade de trabalhos de viés analítico, musicológico ou educacional que apresentam dois problemas básicos: falta de profundidade e ausência de uma relação factível com a performance. (BORÉM; RAY, 2012, p. 160)

Desde a constatação de Borém e Ray (2012), passaram-se nove anos e o contexto, provavelmente, já se mostra diferente. Entretanto, se a performance como última subárea da música a ingressar nos tais programas de pós-graduação já demonstrava certa defasagem com suas pesquisas, mais evidente será se comparada com outras áreas de conhecimento com tradição estabelecida no meio científico. Lazetta (2009 Apud SISTE, 2009, p. 15) também já havia apontado anteriormente que:

Você pode pensar que um conhecimento mais sofisticado na área de práticas interpretativas, que venha de uma atividade de pós-graduação, possa gerar, por exemplo, melhores professores de música, possa gerar um conhecimento maior de questões históricas e estilísticas dentro da música. E que, obviamente, tudo isso, em alguma medida, vai reverter para a performance musical, mas não da maneira direta e imediatista.

Como forma de enfrentamento às dificuldades elencadas, esta pesquisa se coloca como toda produção acadêmica sobre performance musical se apresenta, como mais um passo no caminho da excelência neste campo de conhecimento e também, como sedimento às futuras pesquisas. O constante aumento da atividade acadêmica contribui para que o nível se eleve através de diálogos e discussões entre profissionais da área, que só se pode fomentar com a chegada de novos trabalhos. Esta pesquisa, carrega um peso ainda maior em relação à profundidade e aplicabilidade por ter sido desenvolvida no âmbito de um curso de especialização que possui a performance musical como uma de suas linhas de pesquisa, provendo a possibilidade de que fosse tanto escrita, como orientada, por um profissional com experiência em performance.

Ainda sobre produção de conhecimento, espera-se que esta pesquisa tenha valor para o campo clarinetístico, pois observando Silveira (2008), vê-se que a primeira publicação brasileira relacionada à clarineta data de 1945 e há no histórico destas produções alguns longos períodos sem atividade, como entre 1963 e 1991. Entendendo-se assim que a prática acadêmica entre os clarinetistas é também, relativamente, recente e que por isso, novas produções ainda favorecem enriquecimentos. Indo além sobre os estudos já existentes na área, Barbosa, Garbosa e Fraga (2018) enfatizam a relevância de que os clarinetistas brasileiros acessem esses trabalhos e se apropriem destes conhecimentos, para que isso possa subsidiar e fundamentar reflexões dos músicos sobre o instrumento.

Sobre as relações que permeiam os entrelaçamentos entre músico e obra musical, entende-se que:

Toda obra, independentemente de sua data de composição, possui uma contemporaneidade. Isto porque a obra é portadora de aspectos instáveis que se condicionam não à sua data de composição, mas ao momento e contexto de cada performance. É, portanto, uma contemporaneidade que se funda na contemporaneidade do intérprete, na contemporaneidade do ouvinte e na contemporaneidade do contexto atual que preserva a relevância artística da obra e de sua performance hoje. A obra musical, por conseguinte, se preserva ao

mesmo tempo em que se renova a cada performance [...] (ALMEIDA, 2011, p. 69)

Assim, esta pesquisa justifica-se na preservação e disseminação da música brasileira; na difusão de conhecimento sobre um compositor brasileiro e sua obra pois, como destaca Siste (2009), a bibliografia sobre compositores se apresenta em menor quantidade ao comparar-se com importantes compositores estrangeiros; na possibilidade de enriquecimento do conhecimento sobre repertório; e na promoção de debates sobre práticas interpretativas. Tendo em mente todas as motivações já citadas e espectros onde pretende-se que esta monografia se insira, o problema de pesquisa que funciona como força motriz neste estudo é:

- “Quais são as possibilidades interpretativas para a peça Solo para Clarone (Clarineta) de Ernst Mahle?”

Através da análise aplicada nesta produção busca-se entender como é constituída essa obra específica do compositor e como seus elementos podem ser explorados em uma performance. Portanto, o objetivo geral é a elaboração de sugestões interpretativas aplicáveis ao Solo para Clarone (Clarineta) de Ernst Mahle. O que se desdobra em alguns objetivos específicos, que auxiliam na resolução do problema proposto, sendo estes:

- Identificar particularidades da escrita para clarineta do compositor;
- Analisar como é construída a obra nos níveis micro, intermediário e macro propostos por White (1994);
- Sugerir opções interpretativas aos elementos composicionais contidos na peça.

Após essa introdução, esta monografia contempla ainda quatro capítulos além das considerações finais, referências e apêndices. No segundo capítulo são abordados aspectos biográficos de Ernst Mahle e sua relação com a clarineta, enquanto no terceiro apresenta-se a metodologia empregada nesta pesquisa, desde o que refere-se a análise até o que relaciona-se com as propostas interpretativas. No quarto capítulo são expostas descobertas advindas da análise, e no quinto são apresentadas as reflexões e sugestões interpretativas desenvolvidas a partir do processo analítico da obra. E nas considerações finais são retomadas reflexões

tecidas nos outros capítulos, refletindo sobre os papéis da análise para o intérprete, seu papel como músico e acadêmico e as indagações deixadas para pesquisas futuras.

2. ERNST MAHLE

2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

O compositor, Ernst Hans Helmuth Mahle nasceu em 3 de janeiro de 1929 em Stuttgart, na Alemanha⁴, posteriormente mudou-se para o Brasil em 1951 e naturalizou-se brasileiro em 1962. É o segundo filho de Ernst Mahle e Else Mahle, sendo descendente de uma família com profissões ligadas à engenharia, recebeu desde cedo conhecimento ligado ao manuseio de ferramentas e máquinas. De acordo com Casarotti (2015), durante a infância sua educação musical foi limitada ao estudo da flauta doce em aulas coletivas e quando tinha 10 anos chegou a estudar violino, mas apenas por um curto período de tempo devido à falta de interesse e aplicação no estudo do instrumento.

Em 1942, devido às implicações da Segunda Guerra Mundial, a moradia da Família de Mahle foi atingida por um bombardeio e assim, transferiram-se para a cidade de Bludenz, na Áustria, lugar onde o compositor, que na época tinha 13 anos, finalizou o ensino médio. Já no período próximo ao fim da guerra, em 1944, os jovens alemães estavam sendo recrutados para a batalha, porém, por estar “empregado numa metalúrgica local, Ernst Mahle conseguiu dispensa do serviço militar” (BARROS, 2005, p. 19). Posteriormente, em função da guerra, a cidade de Bludenz foi ocupada pelo exército francês e segundo Rontani (2014, p. 27)

Durante essa ocupação, para minimizar as dificuldades trazidas pelas batalhas, uma vez por mês o exército realizava um concerto, trazendo estudantes do Conservatório de Paris. Estes concertos despertaram em Ernst Hans Helmuth Mahle um entusiasmo e interesse em estudar piano, pois os musicistas tinham um alto nível técnico e interpretativo.

Ramos (2011) aponta que os eventos organizados pelo exército francês estimularam o estudo de piano em Ernst Mahle que, com 16 anos, se colocou a estudar sem mentoria as sonatas de Beethoven e Chopin⁵, porém, o esforço excessivo somado à falta de orientação, acabaram por lhe ocasionar uma tendinite grave, o que o impediu de continuar seu estudo pianístico. Mesmo sem poder tocar piano, ainda

⁴ Ramos (2002, p. 7).

⁵ Obras que fazem parte do repertório pianístico canônico e que, constantemente, exigem grande virtuosidade por parte dos pianistas.

em Bludenz começou a estudar harmonia e outros instrumentos musicais como flauta, clarineta, saxofone, violino, violoncelo e contrabaixo⁶.

Em 1950, Ernst Mahle retornou com sua família para Stuttgart e lá ingressou na *Staatliche Hochschule für Musik*⁷ onde estudou harmonia e contraponto com Johann Nepomuk David⁸ e onde, como aponta Rontani (2014), conheceu as composições de Paul Hindemith, Bela Bartók, Pierre Boulez, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern e outros compositores que eram tidos como a vanguarda musical do período. Mas apenas um ano após o início de seus estudos, em 1951, transferiu-se para o Brasil, para a cidade de São Paulo devido às decisões profissionais de seu pai.

Já no Brasil, em 1952, Mahle matriculou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo onde adquiriu diploma em composição e regência e ainda no mesmo ano, foi fundada a Escola Livre de Música Pró-Arte, onde passou a estudar composição com Hans-Joachim Koellreutter “tornando-se um de seus alunos mais importantes”⁹ Casarotti (2015, p. 5, tradução nossa). Estudou com Koellreutter até 1956, “período em que tomou contato com as diferentes linhas de composição universalistas da época, como o atonalismo, o dodecafonismo, o concretismo e a música eletrônica” Ramos (2011, p. 13). Para Luna (2013), o envolvimento de Mahle com Koellreutter gerou frutos importantes na formação do seu pensamento composicional e pedagógico. O autor ainda aponta que foi como seu professor assistente que iniciou sua carreira como educador, lecionando as disciplinas de harmonia e contraponto.

Durante o período em que estudava na Escola Livre de Música Pró-Arte, mais especificamente em 1952, Ernst Mahle conheceu Maria Aparecida Romera Pinto, que posteriormente tornou-se sua esposa. Com Maria Aparecida, Koellreutter e outras personalidades importantes, Ernst Mahle tornou-se, em 9 de março de 1953, um dos fundadores da Escola Livre de Música Pró-Arte em Piracicaba.

Rontani (2014) destaca que entre 1953 a 1955, Mahle voltou à Europa para se aperfeiçoar, tendo aulas de regência e composição com diversos músicos relevantes

⁶ Benvegna (2009, p. 2, apud RAMOS, 2011, p. 10).

⁷ Escola Estadual de Música.

⁸ Compositor, professor, organista e maestro austríaco lembrado pela autoria de oito sinfonias. Suas composições despertaram interesse nos responsáveis pela propaganda nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Nasceu em 1895 e morreu em 1977.

⁹ “Became one of his most important students”.

ao cenário onde estavam inseridos, incluindo nomes como Ernst Krenek e Olivier Messiaen. No ano de 1955, o compositor casou-se com Maria Aparecida Romera Pinto e passou a morar na cidade de Piracicaba onde lecionavam e dirigiam a escola de música. Em 1961, a Escola Livre de Música Pró-Arte em Piracicaba mudou o nome para Escola de Música de Piracicaba visando receber o reconhecimento de seus cursos perante o Ministério da Educação e Cultura¹⁰.

Ernst Mahle naturalizou-se brasileiro em 1962 e venceu um grande número de concursos, recebeu diversos prêmios, além de outras honrarias, mas destacam-se aqui o título de Cidadão Piracicabano em 1965; sua eleição em 1997 como vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea; e a ocupação da cadeira nº6 da Academia Brasileira de Música desde 1999.

A partir de Tokeshi (2002, p. 43), vê-se que Ernst Mahle defende que seu estilo de composição é baseado no modalismo, no folclore e no aleatório controlado, elementos que frequentemente são associados ao seu trabalho, juntamente com a noção de que muitas de suas obras são oriundas de propostas pedagógicas. Ademais, é costumeiramente lembrado pela quantidade de obras compostas e da representação da brasilidade em suas obras, considerado como “mais brasileiro do que muitos outros brasileiros”¹¹ (Lacerda, 1998 apud Casarotti, 2015, p. 11, tradução nossa). Conforme exaltado pelo nacionalista Osvaldo Lacerda e como aponta Casarotti (2015, p. 11), Mahle ocupa uma importante posição no Brasil como compositor, maestro e pedagogo.

2.2 MAHLE E A CLARINETA

Ao desenvolver desta pesquisa, grande parte da bibliografia considerada traz em seu decorrer observações como a de Luna (2013) ao afirmar entender que

Mahle pode ser considerado um importante compositor de sua geração na música brasileira, por sua vasta obra abrangendo mais de duas mil composições para vários instrumentos, música de câmara, com diferentes formações, concertinos e concertos para vários instrumentos solistas com acompanhamento orquestral, além de obras para canto, coro, orquestra sinfônica e de câmara, balés e óperas (LUNA, 2013, p. 3)

¹⁰ Ramos (2011, p. 15).

¹¹ “More Brazilian than many other Brazilians”.

Bem como Casarotti (2015) que por sua vez, aponta que “seu trabalho cobre todos os níveis de dificuldade, os principais gêneros musicais e uma grande variedade de instrumentos” (CASAROTTI, 2015, p. 1). Estes pontos levantados por Luna (2013) e Casarotti (2015) são muito comuns na bibliografia relacionada à Ernst Mahle, tornando muito palpável sua importância para a música brasileira, mas principalmente, podendo-se afirmar que se trata de um compositor muito prolífico e com um trabalho que abrange grande variedade de formações instrumentais.

Dentre as inúmeras obras que levam a assinatura de Mahle, observa-se as que incluem a clarineta ou clarone. Para isso, elaborou-se o Quadro 1, onde foram expostas todas as composições que os relacionavam. Encontradas através de consulta ao catálogo do compositor, foram selecionadas tanto as elaboradas originalmente para os instrumentos quanto as que os relacionam como opções para a execução. Salientando ainda que grandes produções, como as orquestrais, não estão contidas por falta de informação completa sobre suas formações, apesar da grande probabilidade de que estejam inseridos em diversas destas

Quadro 1 - Obras de Ernst Mahle envolvendo clarineta e/ou clarone.

(continua)

FORMAÇÕES	TÍTULO/CÓDIGO DE CATALOGAÇÃO	INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES
<u>Solo</u>	C179 - Solo	Clarone (Clarineta) - 1994
	C240 - Saudade	Clarone - 2018
<u>Duos</u>	C112 - Duetos Modais	Duas clarinetas - 1977
	A15 - As melodias da Cecília	Clarineta e Piano - 1972
	C44 - Sonata	Clarineta e Piano - 1970
	C50 - Miniatura	Clarineta e Piano - 1970
	C79 - Sonatina	Clarineta e Piano - 1974
	C110 - Sonatina	Clarineta e Piano - 1976
	C163 - Sonata	Clarone e Piano - 1987
<u>Trios</u>	B10 - Prelúdio e Fuga	Flauta (Clarineta), Violino (Oboé) e Piano - 1956
	C43 - Trio para Flauta, Oboé, Clarineta	1969
	C44a - Trio	Clarineta, Violoncelo e Piano - 1984
	C53a - Trio	Flauta, Clarineta (Violoncelo) e Piano - 1971

Quadro 1 - Obras de Ernst Mahle envolvendo clarineta e/ou clarone.

(conclusão)

	C114a - Pequena Suite para Oboé, Clarineta e Fagote	Não consta data ¹²
	C195a - Trio para Clarineta, Violino e Piano	1998
<u>Quarteto</u>	C167 - Quarteto	Quatro Clarinetas - 1990
	C202 - Suíte Divertida	Quatro Clarinetas - 2000
	C38 - Quarteto	Flauta, Oboé, Clarineta e fagote - 1968
	C165 - Quarteto	Flauta, Oboé, Clarineta e fagote - 1988
	C 200 - Quarteto para Clarones	2000
<u>Quintetos</u>	C159a - Quinteto	Cinco Clarinetas - 1985
	C73 - Quinteto	Flauta, Oboé, Clarineta, Fagote, Trompa - 1974
	C38a - Quinteto	Flauta, Oboé, Clarineta, Fagote e Trompa - 2004
	C159a	4 Clarinetas e Clarone - 1985
<u>Sexteto</u>	B14 - Divertimento para 2 Clarinetas, 2 Violinos, Trompa e Piano	1956
<u>Septetos</u>	B15 - Septeto	Flauta, Clarineta, Fagote, Trompete, Trompa, Trombone e Piano - 1957
	C88 - Septeto para Clarineta, Trompa, Fagote, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo	1975
<u>Nonetos</u>	C11 - Música Concertante para Tímpano e Sopros	Flauta, Oboé, Clarineta, Fagote, Trompa, Trompete, Trombone, Tuba e Tímpano ¹³ - 1958
	C97 - O amor é um som	Soprano, Flauta, Clarineta, Percussão, Piano (Vibrafone), Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo - 1976
	C116 - Noneto	Oboé, Clarineta, Fagote, Trompa, 2 Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo - 1977
<u>Clarineta e Orquestra de Cordas</u>	B20 - Concertino	1972
	C166 - Concerto	1988
	C182 - Concerto para Flauta, Oboé, Clarineta e Fagote (Trompa)	1995
<u>Clarineta e Orquestra Sinfônica</u>	C166a - Concerto	1988

Fonte: Desenvolvido pelo autor.

¹² Trata-se de uma adaptação da obra de código C114 de 1977, mas não consta data de quando foi adaptada.

¹³ Complemento de informação encontrado no trabalho de Amorim (2013).

Ainda, a partir do Quadro 1, fez-se um recorte buscando evidenciar as obras que dão destaque para a família da clarineta, sendo composições solo ou que colocam os instrumentos em uma posição de protagonismo. Assim, estão excluídas para o propósito peças para conjunto de câmara ou produções orquestrais onde não são, de fato, solistas. Foram adicionadas formações camerísticas mas que sejam compostas unicamente por tais instrumentos. Com este esforço, notou-se a existência de dezoito peças que se encaixam em tais requisitos, um número representativo tanto do ponto de vista acadêmico quanto de performance.

Na falta de arquivamento tradicional para produções fonográficas como existe para produções acadêmicas, foi feita uma consulta ao *Spotify* e ao *Deezer* utilizando o nome de Mahle em conjunto com as seguintes palavras-chave: clarineta; clarinete; *clarinet*; clarone; clarinete baixo; e *bass clarinet*. Nesta consulta, não se encontrou nenhuma gravação e para além disso, foi feita uma busca de gravações também no *YouTube* e *Google*, sendo que como resultado, várias gravações foram encontradas, porém tratam-se de sites onde se é complicado precisar com absoluta convicção dados conclusivos ou é, até mesmo, difícil se ter certeza de que se visualizaram todas as opções disponíveis.

Como reflexo da verificação de pesquisas escritas sobre a obra de Mahle, têm-se conhecimento de que Carneiro (2008) gravou dois CD para sua dissertação. De acordo com o autor, o primeiro destes foi gravado com um técnico especializado e o outro é constituído de “gravações amadoras feitas em MP3” (Ibid., p. 9). Neste segundo, está incluso o Solo para Clarone (Clarineta) de Ernst Mahle, junto com outras treze faixas, porém não conseguiu-se obter acesso à estes pois não encontrou-se disponível no repositório da instituição de defesa e nem em outros *sites*.

Quanto ao resultado da busca no *YouTube* e *Google*, encontraram-se alguns CD, sendo que todos encontrados possuíam apenas gravações das sonatinas para clarinete e piano; e vídeos, que eram majoritariamente de gravações destas mesmas sonatinas, havendo poucas exceções onde haviam performances do Concertino ou do Concerto para clarineta ou de alguma das peças solo para clarone. Isto somado a um vídeo disponível no *Facebook*, disponibilizado por *e-mail* pela Associação Amigos Mahle ao autor desta pesquisa. Todas estas informações não se adequam aos procedimentos científicos tradicionais, todavia, servem para o apontamento que se quer suscitar de que mesmo que existam mais gravações de suas peças para clarineta

ou clarone e apenas não tenham sido encontradas, elas não são de tão fácil acesso como outros materiais na *internet* e que os registros que se podem alcançar mais facilmente, são as das Sonatinas para clarinete e piano. Vale-se adicionar ainda que muitos dos registros encontrados não contavam com grande qualidade de áudio e imagem¹⁴.

Já no que se refere às peças de Mahle para clarineta e a produção acadêmica relacionada às mesmas, Amorim (2013) relata que

Os estudos sobre a obra de Ernst Mahle para clarineta são escassos. Apesar da numerosa obra, em uma busca sobre estudos relacionados às mesmas, constatou-se apenas um estudo aprofundado de uma obra para clarineta; a tese de doutorado de Guilherme Sampaio Garbosa (2002): “Concerto (1988) para Clarineta e Orquestra de Ernst Mahle: Um Estudo Comparativo de Interpretações”. (AMORIM, 2013, p. 32)

Atualmente, o número de pesquisas não aumentou de forma significativa já que em consulta ao *Google Acadêmico*, Portal de Periódicos da CAPES¹⁵, arquivos das revistas *Per Musi* e *Opus* e anais da ANPPOM¹⁶, SIMPEMUS¹⁷ e SIMCAM¹⁸ encontrou-se apenas o próprio trabalho de Amorim (2013), que não se trata de uma pesquisa sobre alguma obra específica, mas sim, uma revisão de literatura e âmbito geral sobre as obras para clarineta de Ernst Mahle.

¹⁴ Áudios com poluição sonora e vídeos com baixa resolução, má exposição fotográfica ou pouca luminosidade.

¹⁵ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

¹⁶ Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

¹⁷ Simpósio de Pesquisa em Música.

¹⁸ Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais.

3. METODOLOGIA

Para melhor sustentar as reflexões e sugestões interpretativas aplicáveis à performance do objeto empírico, se faz necessária a discussão sobre alguns tópicos e o apontamento de algumas escolhas seguidas. Sobre as abordagens possíveis na criação de uma performance musical, McElheran (1966, p. 95) afirma que

Existem dois ideais opostos na performance musical. Por um lado, podemos ser puramente subjetivos e pessoais em nossa interpretação da página impressa. Por outro lado, podemos tentar recriar conscienciosamente as ideias musicais do compositor, auxiliados por suas marcações na própria composição e obras semelhantes, suas opiniões expressas sobre a performance e nosso conhecimento das condições e costumes de sua época. (McELHERAN, 1966, p. 95, tradução nossa)¹⁹

Tendo isto em mente, nesta pesquisa é buscado um equilíbrio entre estes dois ideais citados pelo autor, utilizando-se dos elementos advindos das experiências do intérprete e escolhas pessoais, que seriam constituintes da intuição informada apontada por Rink (2019) e também, em parcela, tenta-se aproximar das ideias musicais do compositor, o que será feito através de uma análise da obra.

Ao sugerir a análise de uma peça para subsidiar reflexões sobre performance, abre-se um leque de possibilidades e discussões sobre o que isso possa significar. Rink (2019) afirma que alguns estudiosos consideram que a análise está implícita no que fazem os intérpretes, por mais intuitivo e assistemático que seja, enquanto para outros, deve-se empregar uma análise teórica rigorosa para poder estudar sua profundidade estética e ao encontro disto, Meyer (1973) aponta que

Análise é algo que acontece sempre que a pessoa atende inteligentemente ao mundo. Sempre que os estímulos são agrupados, ordenados e relacionados em padrões e processos coerentes, a análise se fez presente. A execução de uma peça musical é, portanto, a atualização de um ato analítico, mesmo que tal análise possa ter sido intuitiva e assistemática. Pois o que um artista faz é estabelecer relacionamentos e padrões potenciais na partitura do compositor claros para a mente e os ouvidos do ouvinte experiente. (MEYER, 1973 p. 29, tradução nossa)²⁰

¹⁹ “There are two opposing ideals in musical performance. On the one hand, we can be purely subjective and personal in our interpretation of the printed page. On the other, we can conscientiously try to re-create the musical ideas of the composer, aided by his markings on the composition itself and similar works, his expressed views on performance, and our knowledge of the conditions and customs of his day”.

²⁰ “Analysis is something which happens whenever one attends intelligently to the world. Whenever stimuli are grouped, ordered, and related into coherent patterns and processes, analysis has taken place. The performance of a piece of music is, therefore, the actualization of an analytic act—even though such analysis may have been intuitive and unsystematic. For what a performer does is to make the

Percebe-se que há muita discussão na área da pesquisa em performance, sobre como a análise que auxiliará o intérprete deveria ser empregada e também sobre quais são os limites entre a abordagem sistemática e intuitiva. Além de que existem várias possibilidades de metodologias a se empregar formuladas por diversos teóricos.

Meyer (1973, p. 29-30) salienta que pode haver uma série de interpretações viáveis de uma composição particular e as decisões podem depender do gosto, temperamento e treinamento do crítico ou do intérprete. Tendo isto em mente e levando em consideração as inúmeras formas de abordagens e métodos possíveis para analisar uma peça e construir sua interpretação, optou-se por construir a metodologia embasando-se em mais de um teórico e utilizando elementos advindos das análises de diversos autores. Além de que serão observadas características da peça de forma teórico-analítica, mas não sendo excluídas do processo a intuição e decisões pessoais. Ainda, completando a parcela da pesquisa baseada no empirismo, sendo esta monografia uma produção acadêmica produzida no âmbito de um curso de especialização onde há um recital como componente curricular e por consequência, um professor que orienta a construção do mesmo, se leva em consideração na tomada de decisões a experiência deste tutor, que também deve ser reconhecido como um performer. Tenta-se recriar o cenário ilustrado por Graham (1998) ao afirmar que “devemos trabalhar em direção a um ponto onde professores e alunos espontaneamente discutam interpretação e escolhas interpretativas, ao invés de apenas afinação e dedilhados”²¹. (GRAHAM, 1998, p. 24, tradução nossa)

Já para a porção da análise com abordagem sistemática, levaram-se em consideração alguns aspectos advindos de White (1994), que em seu livro “apresenta uma abordagem ampla da análise musical, levando em consideração todos os aspectos de uma composição” (LEITE, 2017, p. 22). O método analítico, que o autor intitula como análise compreensiva se apresenta dividido em dois passos no seu livro, sendo que no primeiro, intitulado análise descritiva analisam-se os elementos musicais de uma obra em três níveis chamados de microanálise, análise intermediária

relationships and patterns potential in the composer's score clear to the mind and ear of the experienced listener”.

²¹ "We must work towards a point where teachers and students spontaneously discuss interpretation and interpretative choices, rather than just tuning and fingerings”.

e macroanálise²². Já o segundo passo, nomeado como síntese e conclusões consiste no “momento no qual todos esses dados coletados são interpretados e ressignificados a fim de compreender questões estéticas e estilísticas da obra e do compositor” (LEITE, 2017, p. 26). Ainda, vale se ressaltar que os níveis de análise propostos pelo autor são subdivididos em elementos como se pode perceber nas Figuras 1, 2 e 3²³:

Figura 1 - Microanálise proposta por White (1994).

<i>RITMO</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Detalhes de ritmo no nível motivico 2. Ritmo harmônico 3. Densidade 4. Relação do ritmo com o texto
<i>MELODIA</i>	<ol style="list-style-type: none"> 5. Intervalos melódicos 6. Movimento conjunto/disjunto 7. Tessitura 8. Âmbito 9. Perfil melódico 10. Cadências 11. Densidade 12. Relações entre texto e melodia
<i>HARMONIA</i>	<ol style="list-style-type: none"> 13. Detalhes da harmonia (análise harmônica detalhada) 14. Consonância e dissonância 15. Cadências 16. Técnicas contrapontísticas ou polifônicas 17. Relações entre texto e harmonia
<i>SOM</i>	<ol style="list-style-type: none"> 18. Detalhes na instrumentação e orquestração 19. Textura 20. Dinâmica 21. Relação das vozes com o som (timbre) 22. Relações entre texto e som

Fonte: (MATTOS, 2004, p. 3)²⁴.

Figura 2 - Análise Intermediária proposta por White (1994).

<i>RITMO</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Estrutura métrica e rítmica de frase e outras unidades formais e suas inter-relações ▪ Crescimento: R (repetição), D (desenvolvimento), V (variação) ou N (utilização de material novo) ▪ Fator CT (repouso/tensão)
<i>MELODIA</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Estrutura melódica em frases e outras unidades formais ▪ Qualidades afetivas (efeitos psicológicos) ▪ Perfil melódico ▪ Cadências ▪ Densidade ▪ Crescimento: R, D, V ou N ▪ Fator CT
<i>HARMONIA</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Efeitos harmônicos em frases e outras unidades formais ▪ Efeitos psicológicos de cadências ▪ Consonância e dissonância ▪ Passagens contrapontísticas ou polifônicas ▪ Crescimento: contrastes de harmonia e tonalidade ▪ Fator CT
<i>SOM</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Instrumentação e orquestração de frases e outras unidades formais ▪ Textura ▪ Dinâmica ▪ Crescimento: contrastes de sonoridade ▪ Fator CT

Fonte: (MATTOS, 2004, p. 3).

²² Microanalysis. Middle-analysis. Macroanalysis.

²³ Traduções elaboradas por Mattos (2004).

²⁴ Para desenvolvimento desta monografia consultou se a fonte original de White (1994), mas como as traduções sobre teoria musical divergem em alguns casos, decidiu-se por apresentar uma adaptação para o português já existente.

Figura 3 - Macroanálise proposta por White (1994).

<i>RITMO</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Metro ▪ Tempos ▪ Estilo rítmico global ▪ Motivos rítmicos principais ▪ Duração das seções maiores ▪ Inter-relações rítmicas entre os movimentos ▪ Fator CT ▪ O (unidade orgânica) ▪ Crescimento: forma
<i>MELODIA</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Estilo melódico geral ▪ Perfil melódico global ▪ Materiais escalares ▪ Intervalos mais freqüentemente utilizados ▪ Aspectos rítmicos da melodia ▪ Recorrência de idéias melódicas ▪ Fator CT ▪ O ▪ Crescimento: forma
<i>HARMONIA</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Estilo harmônico geral ▪ Unidade e contraste harmônicos ▪ Consonância e dissonância ▪ Inter-relações harmônicas e tonais globais ▪ Fator CT ▪ O ▪ Crescimento: forma
<i>SOM</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Meio sonoro ▪ Visão global de contrastes em: timbre, dinâmica e textura ▪ Fator CT ▪ O ▪ Elaboração geral de texturas com relação à música

Fonte: (MATTOS, 2004, p. 4).

A partir da observação dos passos propostos por White (1994), optou-se nesta monografia por considerar a subdivisão de elementos musicais proposta nos níveis de análise como um mapa para analisar a obra. Sendo apenas dissertados na pesquisa os detalhes que foram julgados pertinentes pelo autor para a idealização de reflexões aplicáveis à performance. Além disso, o passo intitulado síntese e conclusões é incorporado e ressignificado à medida que se mostrou necessário, dentro do capítulo intitulado reflexões e sugestões interpretativas. Entendendo que a obra estudada nesta monografia foi composta já em um período onde tradições musicais ou costumes nem sempre são estritamente seguidos como foram em outros períodos da história, utilizaram-se Kostka e Santa (2018) e Dallin (1974) para complementar o entendimento e explicação de especificidades musicais inerentes das produções do século XX em diante.

Ainda, vale-se ressaltar que foi usada como máxima no desenvolvimento da análise e nas escolhas interpretativas uma das apostilas de Ernst Mahle. Segundo Barros (2005, p. 153), “as indicações, conselhos e exemplos que compõem a apostila Problemas de Interpretação têm por objetivo auxiliar o intérprete a desenvolver sua capacidade de tomar decisões estéticas”. A apostila em questão é dividida em tópicos sobre: texto; ritmo; apojeturas e trilos; prolongamento e corte; retoques; fraseado;

dinâmica; andamento; programação; e atitude no palco. Apesar de ser um material de poucas páginas e que, provavelmente, tenha sido elaborado para fins didáticos no contexto da Escola de Música de Piracicaba, este terá sua contribuição retirada, não necessariamente, dos apontamentos sobre cada tópico e sim de sua valorização implícita da autonomia do intérprete. Essa apostila, é composta por exemplos e situações relacionadas aos tópicos citados, e através disso sedimenta o que Ernst Mahle entende como sendo papel do intérprete. Que como é apresentado pelo compositor ao longo do texto, fica entre apresentar uma obra o mais fielmente possível à partitura e a modificação a ponto de criar uma transcrição pessoal. No prefácio encontra-se a afirmação de que “o meio termo seria usar o conhecimento científico combinado com a força da fantasia e submetido ao senso estético” (Mahle, [19--?b], p. 4) destacando que alguns problemas necessitam de resoluções empíricas, e através dos preceitos desta apostila serão tomadas as decisões analíticas e interpretativas apresentadas nesta monografia.

4. ANÁLISE

4.1 SOLO PARA CLARONE (CLARINETA)

Para contextualizar um pouco sobre a obra, existem algumas informações adicionais que foram obtidas através da observação da partitura e de informações nela contidas; da exploração do catálogo de obras de Ernst Mahle; e também, por meio de dados passados via *e-mail* por Rocco Parisi, pela Associação Amigos Mahle e por Maria Aparecida Mahle.

Na partitura pode-se perceber que C179 é o código de catalogação da peça e que foi composta em 1994, sendo que no rodapé da última página observa-se a data 9/12/1994, provavelmente relativa ao dia em que Ernst Mahle considerou a obra como finalizada. Além disso, no cabeçalho da primeira página nota-se escrito “a Rocco Parisi”, que trata-se de um claronista italiano nascido em 1969²⁵ e que, segundo Maria Aparecida Mahle, teria encomendado tanto o Solo C179 quanto a Sonata C163.

Rocco Parisi relatou, em contato por *e-mail* com o autor desta pesquisa, que alguém lhe mostrou uma partitura de Ernst Mahle e ela lhe causou interesse na música do compositor. Então, próximo à época de composição do Solo C179, enquanto fazia diversas performances de música contemporânea em festivais europeus, encomendou a Mahle uma peça para clarone solo. Complementou que estreou a peça no mesmo ano em que recebeu ou um ano depois e que esta estreia ocorreu em um festival de música contemporânea italiano ou de outra localidade da Europa e que devido a menor acessibilidade a alguns recursos tecnológicos inerentes da época, não possui nenhum registro do momento ou documentação com as informações exatas da ocasião.

Em relação a registros fonográficos, Rocco Parisi, em contato por *e-mail* com o pesquisador, afirmou que nunca gravou uma performance da peça, e que não pode precisar se ela já foi registrada por alguém que o tenha assistido tocá-la. Enquanto Maria Aparecida Mahle apontou não ter conhecimento de nenhuma gravação, além de que, em busca pelo nome da obra no *Spotify*, *Deezer* e, até mesmo, *Google* não se obteve nenhum resultado relativo à CD ou gravação de faixa individual. Já no que

²⁵ ROCCO PARISI BASS CLARINET. **Riccardo Sinigaglia computer music and video**. Disponível em: <http://www.riccardosinigaglia.com/mish/parisi.html> Acesso em: 8 mar. 2021.

tange os registros mais informais, encontrou-se no *YouTube* a gravação de uma performance por Nivaldo Orsi; outra de Thiago Tavares; e através de troca de *e-mails* com a Associação Amigos Mahle, obteve-se acesso a mais uma gravação disponível no *Facebook* que não foi possível encontrar através das pesquisas anteriores e trata-se de uma performance por Jussan Cluxnei.

Por último, foram feitos alguns comentários por Rocco Parisi, durante o contato com o autor desta pesquisa via *e-mail*, a respeito da peça. Segundo ele, muitos de seus alunos estudam e fazem performances da peça. Adiciona ainda, que adora a peça pois acha interessante a maneira como Ernst Mahle comunica a sonoridade característica do clarone de uma forma irônica além de que, a obra também é bem recebida por seus alunos e pelo público.

4.2 ANÁLISE DESCRITIVA

Sobre os caminhos para a análise de uma obra, White (1994) afirma que uma visão geral ou macroanálise superficial da peça deveria ser realizada antes de serem efetuados os níveis analíticos ajudando a colocar as observações em uma ordem de pensamento adequada. Em função disso, como primeiro passo, formulou-se a divisão para a peça de Ernst Mahle em uma forma ternária A B A', como consta no Quadro 2.

Quadro 2 - Visão geral da peça.

Seção	A					B		A'			
Compassos	1-4	4-8	9-15	16-26	26-34	34-46	46-58	58-67	68-80	80-84	84-89
Frases	A1	A2	A3	A4	Ponte	B1	B2	A5	A4'	Ponte	A1'

Fonte: Desenvolvido pelo autor.

4.2.1 Microanálise

Já no que tange os níveis analíticos, direcionando-se para a microanálise dos detalhes relativos ao ritmo, percebe-se que o andamento não é indicado através da colocação de um número específico de batimentos por minuto e sim por meio da

expressão *Allegro moderato* com a adição de indicações durante determinados momentos da peça de *poco ritardando* e *accelerando poco a poco*. É uma obra de métrica binária sugerida através da escrita e representada graficamente pela fórmula de compasso 2/4. Além disso, pode-se entender que a construção motivica da peça se dá através de dois motivos principais como demonstrado pela Figura 4, percebendo-se ainda que o motivo 1 influenciou principalmente com sua linha melódica e o motivo 2 com sua construção rítmica.

Figura 4 - Motivos do primeiro e segundo compasso.

Allegro moderato

Motivo 1
 Motivo 2

Fonte: Desenvolvida pelo autor.

O solo é ritmicamente ativo e equilibrado, com a constante utilização de figuras rítmicas que dão movimento à obra, com poucas exceções onde há notas mais longas que estão distribuídas em fins de frase ou em locais próximos, diminuindo a movimentação no encerramento das mesmas; e também em trechos da seção B, criando um contraste com notas de valores mais curtos.

Ao atentar-se para os detalhes relativos à melodia, pode-se notar que há maior predominância de passagens cromáticas do que diatônicas e uma grande alternância entre movimentações conjuntas e grandes saltos. Há também uma extensão de 3 oitavas e 3 semitons entre a nota mais grave e mais aguda da obra, porém, as alturas das extremidades não são exploradas com grande frequência. Enquanto no que se refere às cadências, observa-se o apontamento de Dallin (1974) afirmando que

Em terminações não cadenciais e cadências que tendem a ser ambíguas, o andamento e a dinâmica assumem uma importância acrescida. Cadências que de outra forma não seriam convincentes são tornadas críveis por ritardandos,

diminuendos, fermatas e outros semelhantes. A repetição também ajuda a estabelecer a função cadencial. Progressão harmônica, linha melódica, ritmo, andamento e fraseado (na performance) são fatores capazes de contribuir para o efeito cadencial. Quando alguns desses elementos estão obscuros ou faltando, o outro deve compensar para que as cadências funcionem. A interpretação é especialmente importante em pontos de cadência interna em idiomas desconhecidos. (DALLIN, 1974, p. 145, tradução nossa²⁶)

Visto isso, entende-se tratar de uma peça com estruturas cadenciais não convencionais, onde as mesmas não podem ser definidas totalmente pela melodia. Em alguns casos apresenta semelhanças com cadências tradicionais, com movimentos entre notas Sol e Dó e também, entre notas que façam parte de acordes maiores e menores que as contenham como fundamentais, emulando uma sensação auditiva do deslocamento da dominante para a tônica. Apesar disto, a melodia não é suficiente para decidir e justificar possíveis cadências, tornando necessária a atenção para o ritmo e andamento.

Em relação à harmonia, White (1994) afirma que na análise de obras do século XX são aplicáveis alguns conceitos harmônicos do período de prática comum, enquanto outros não se aplicam ou deveriam ser modificados para possíveis utilizações. Percebe-se que a obra analisada não poderia, por exemplo, ter sua harmonia caracterizada pela busca e nomenclatura de acordes e progressões. Entende-se que, tal como apontado por Luna (2013) em sua análise do Quarteto para Contrabaixos 1995 de Ernst Mahle²⁷, nesta obra o compositor também utiliza-se da recombinação de tetracordes dos modos eclesiásticos como procedimento composicional e há a prática de cromatismo livre²⁸.

Ao encontro de Luna (2013) sobre a técnica de composição que seria utilizada por Mahle que consiste na união de modos, pode-se observar a apostila *Escalas, Modos e Séries* (D30) de Ernst Mahle onde encontram-se as nomenclaturas para os *Modos Derivados*, que seriam resultantes de combinações conforme a Figura 5.

²⁶ “In noncadential endings and cadences which tend to be ambiguous, tempo and dynamics assume added importance. Cadences which otherwise might be unconvincing are made believable by ritardandos, diminuendos, fermatas, and the like. Repetition also helps to establish cadential function. [...] Harmonic progression, melodic line, rhythm, tempo, and (in performance) phrasing are factors capable of contributing to the cadential effect. When some of these elements are obscure or missin, the other must compensate for cadences to be successful. Interpretation is especially important at internal cadence points in unfamiliar idioms”.

²⁷ Peça composta no ano seguinte ao da obra em questão nesta monografia.

²⁸ Luna (2013, p. 39).

Figura 5 - Modos Derivados.

Modos Derivados (por combinação)*

Fonte: Mahle, ([19--?a]).

Da iniciativa de buscar no Solo para Clarone (Clarinetas) construções advindas dos modos vistos na Figura 5, encontraram-se indícios da utilização do modo menor-lídio-dórico como na Figura 6.

Figura 6 - Utilização do modo menor-lídio-dórico.

Fonte: Mahle (1994).

Porém, mesmo encontrando evidências da utilização dos modos derivados na obra em questão, acreditamos que o cromatismo livre citado por Luna (2013), na prática, acabe sendo mais importante no entendimento harmônico da peça. White (1994), através de exemplos musicais compostos por Bela Bartók indica que

O amplo princípio geral utilizado por Bartók nos exemplos que acabamos de discutir é aquele que muitos compositores do século XX adotaram. Em termos simples, esse princípio é que os pontos de maior consonância são frequentemente os pontos de maior repouso (cadências), e esses pontos frequentemente definem centros tonais. Surge então a questão de como a consonância (e a dissonância) podem ser definidas na música do século XX. Hindemith, em *Craft of Musical Composition*, define intervalos consonantes de acordo com sua localização na série harmônica. Os mais baixos (mais próximos do fundamental) são os mais consonantes. A ordem resultante do grau de consonância é a seguinte: Unísono, oitava, quinta justa, quarta justa, terça maior, sexta menor, terça menor, sexta maior, segunda maior, sétima menor, segunda menor, sétima maior e trítone. (WHITE, 1994, p. 168, tradução nossa²⁹)

Visto isso, acredita-se que nesta peça os efeitos que em outros casos seriam causados por progressões ou outras relações harmônicas, ocorrem através dos intervalos contidos nos fins de frase, causando sensações de repouso através, por exemplo, do salto de quarta justa ascendente que ocorre em algumas finalizações.

Como último elemento da microanálise proposta por White (1994), temos o som que, segundo o autor, seria uma categoria que engloba textura, dinâmica e timbre. Adentrando os aspectos texturais da obra, conforme observa Kostka e Santa (2018):

A textura é um pouco mais difícil de definir, embora a maioria de nós tenha uma boa ideia de seu significado. Poderíamos dizer que a textura se refere às relações entre as partes (ou vozes) em qualquer momento de uma composição; preocupa-se especialmente com as relações entre ritmos e contornos, mas também se preocupa com aspectos como espaçamento e dinâmica. Não raro, a linha entre o timbre e a textura não é clara, especialmente quando um grande conjunto está envolvido. (KOSTKA e SANTA, 2018, p. 217, tradução nossa³⁰)

Apesar destas adversidades, entende-se o solo como uma monofonia com a inserção de elementos contrapontísticos na seção B. A textura é caracterizada pela utilização de uma ampla extensão de alturas e de grande movimentação rítmica, enquanto a segunda parte da obra tem seu caráter contrapontístico advindo

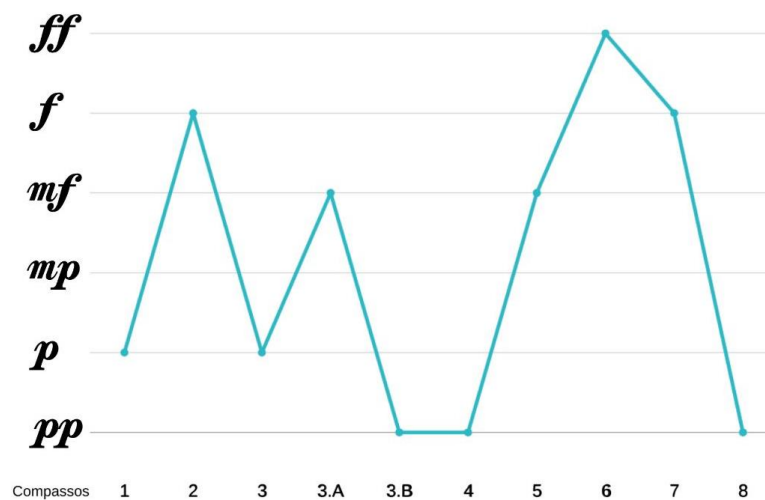
²⁹ "The broad general principle utilized by Bartók in the examples just discussed is one which many twentieth-century composers have adopted. Simply stated, that principle is that the points of greatest consonance are often the points of greatest repose (cadences), and these points often define tonal centers. The question then arises as to how consonance (and dissonance) can be defined in twentieth-century music. Hindemith, in his *Craft of Musical Composition*, define consonant intervals according to their location in the overtone series. Those lowest (nearest the fundamental) are the most consonant. The resultant order of consonance-degree is as follows: Unison, octave, perfect fifth, perfect fourth, major third, minor sixth, minor third, major sixth, major second, minor seventh, minor second, major seventh, and tritone".

³⁰ "Texture is a little harder to define, although most of us have a pretty good idea of its meaning. We could say that texture refers to the relationships between the parts (or voices) at any moment in a composition; it especially concerns the relationships between rhythms and contours, but it is also concerned with aspects such as spacing and dynamics. Not infrequently the line between timbre and texture is unclear, especially when a large ensemble is involved".

principalmente pela mudança súbita entre notas graves e agudas e também da alternância entre figuras rítmicas de maior e menor duração.

Ainda, pode-se notar que a peça foi pensada para soar com grandes contrastes de intensidade, já que há uma grande variedade de indicações, que podem ser observadas desde as marcações de dinâmica em pontos específicos, propondo mudanças súbitas, quanto em notações de *crescendo* e *decrescendo*. Desta forma, entende-se que as dinâmicas são um importante elemento da peça, o que pode ser ilustrado através do Gráfico 1. Nele observam-se as ocorrências nas frases A1 e A2, sendo que para evidenciar as mudanças no mesmo compasso foram utilizados o número de compasso e letras em ordem alfabética.

Gráfico 1 - Dinâmicas das frases A1 e A2.



Fonte: Desenvolvido pelo autor.

Como encerramento da microanálise, aponta-se que a obra foi escrita possibilitando algumas mudanças tímbricas durante sua performance, levando em conta as próprias características do clarone e clarineta, percepção que pode ser evidenciada principalmente na seção B. As melodias alternam abruptamente, possibilitando a exploração da frase como um diálogo entre a região grave e aguda destes instrumentos, que salvos os esforços de homogeneização por parte dos instrumentistas, possuem particularidades naturais de timbre que podem ser exploradas pelo performer.

4.2.2 Análise intermediária

A partir deste nível analítico são inseridos mais elementos a serem observados, todos advindos do processo de crescimento³¹. Em suma, detalhes relacionados às práticas desempenhadas pelo compositor que fizeram uma determinada obra progredir de uma ideia até sua finalização. Para isso, White (1994), em seu método de análise, aborda a identificação de como os materiais progrediram, sintetizando em quatro possibilidades: através de repetição, desenvolvimento, variação ou utilização de material novo. Verifica também sobre a natureza dos contrastes em cada produção, encontrando o equilíbrio entre repouso e tensão presente nos elementos musicais. Por último, busca identificar quais componentes musicais resultam na unidade orgânica da obra, ou seja, o que ocasiona a relação de todas as partes de uma composição, o que as faz serem vistas como partes de algo maior e não fragmentos que funcionam separadamente.

Ao adentrar a análise intermediária, no que se refere ao ritmo, a peça não conta com uma estrutura frasal simétrica contínua. Percebem-se frases de tamanhos próximos dentro de cada seção, mas se comparado o número de compassos de duração entre ocorrências que se encontrem em partes diferentes, nota-se que não são correspondentes. Já o processo de crescimento se dá através de repetição e variação, enquanto o repouso e tensão da peça é muito influenciada pela rítmica, que se mantém ativa durante grande parte da duração e é atenuada congruentemente com outros elementos que vão de encontro ao repouso.

Melodicamente, o crescimento é alcançado através da repetição e desenvolvimento dos motivos 1 e 2, vistos na Figura 4, em alturas diferentes. As frases, como visto na microanálise, não possuem cadências tão próximas aos moldes tradicionais. De qualquer modo, pode-se perceber que, com exceção da última, elas não apresentam caráter suficientemente conclusivo para que haja a percepção de grandes finalizações. Apesar disso, a relação entre tensão e repouso se mantém equilibrada, sem que existam situações muito marcantes para quaisquer dos extremos, com exceção de dois momentos. Há a construção de um grande tensionamento na ponte que se inicia no compasso 26, reunindo um *crescendo* de

³¹ "Generative process".

piano a fortíssimo, um *accelerando* com a utilização de notas em padrão ascendente culminando no momento mais tenso, o compasso 35, já na frase B1, alcançando a nota mais aguda a aparecer na peça. Enquanto o momento de maior repouso acontece logo depois, no final desta mesma frase, no compasso 46, entretanto, não devido a razões melódicas, onde em contraste ao aumento de velocidade temos um *poco ritardando* em dinâmica *piano*.

Ao chegar no fim da análise intermediária, observou-se que do ponto de vista harmônico não há outros elementos que influenciem no entendimento da peça além do que já foi dissertado na microanálise. Enquanto a respeito da categoria som, percebe-se que a inserção dos elementos contrapontísticos da seção B já abordados também no primeiro nível de análise, é o que causa o maior contraste entre as partes da obra. Além disso, reitera-se que os momentos de maior tensão e repouso da peça, anteriormente citados, nos compassos 35 e 46, se devem também à utilização das dinâmicas, que estão inseridas nessa categoria analítica e já foram previamente relatadas, juntamente com as considerações sobre melodia.

4.2.3 Macroanálise

Alcançando o último nível analítico, são feitas considerações mais amplas a respeito da peça, seguindo as mesmas categorias dos níveis anteriores, porém, com atenção aos detalhes de maneira diferente. Deste modo, começando novamente pelas considerações sobre ritmo, percebe-se que após dedicada atenção à obra em todos os três graus de aprofundamento, o Quadro 2, onde foi exposto um entendimento inicial e superficial do solo, mostrou-se em concordância com os descobrimentos posteriores.

Assim sendo, confirmou-se a forma ternária, mas agora pode-se complementar que a parte A é composta do processo de crescimento dos motivos 1 e 2 através de repetição e desenvolvimento, enquanto a seção B consiste do desenvolvimento e variação destas mesmas estruturas, principalmente por meio da utilização de figuras rítmicas de maior duração e de contrastes musicais mais enfáticos entre pequenos agrupamentos rítmico-melódicos. Enquanto o final da peça, classificado como A', começa com a frase que foi aqui intitulada por A5, sendo uma combinação de ocorrências das frases A3 e A4; seguida pela frase A4'; por uma ponte diferente da

existente em A; e pela frase A1' que começa igual a primeira frase da obra, porém encerra de maneira diferente. Adiciona-se ainda que a utilização ao longo da peça inteira dos motivos citados contribui para a unidade orgânica da produção analisada, enquanto atribui-se também contribuição do fator rítmico para o momento de maior tensão da composição, identificada no compasso 35 durante a análise intermediária, através de um padrão contínuo com indicação de *accelerando poco a poco*; e no momento de maior repouso no compasso 46, através do *poco ritardando* já apontado.

No que diz respeito aos elementos melódicos, a maior parte das constatações já pôde ser percebida nos níveis de análise anteriores. Entretanto, pode-se adicionar que foi notada uma maior exploração de passagens com saltos melódicos de maior tamanho na seção B do que em A e A', o que contribui para a percepção de contraste entre as partes da peça. Também, complementando o que já foi apontado sobre a influência da melodia no ponto de maior tensão da peça, aponta-se que não é apenas o ponto que contém a nota mais aguda da peça, mas está contido na estrutura que em maior número de ocorrências e compassos explorou notas agudas durante a obra, encontrando-se no ápice da elaboração mais duradoura da peça, consistindo em um desenvolvimento do motivo 1.

Para complementar ainda algumas constatações sobre esta composição optou-se por interseccionar apontamentos sobre harmonia e melodia, e para isto, alguns dados precisam ser apontados novamente. Durante a microanálise, foram feitas considerações sobre as movimentações ocorrentes durante a peça entre notas Sol e Dó próximas aos fins de frase, e de que isso, por si só, poderia ser um indício para a percepção de centro tonal, pois, lembrando a afirmação de White (1994, p. 168), é algo que pode ser atingido através da consonância na música do século XX. Indo além, pode-se levar em consideração as afirmações de Luna (2013) sobre Ernst Mahle utilizar de modos derivados de combinação em suas composições, e observar a Figura 6 onde se ressaltaram indícios da utilização do modo menor-lídio-dórico. Combinadas estas duas perspectivas, fez-se a comparação das frases reunidas na Figura 7.

Figura 7 - Frases A e A'.

Frases A e A' com dinâmica e acontecimentos marcados.

Frases A e A' são apresentadas em notação musical. A frase A está na primeira linha, e a frase A' na segunda. A frase A contém dinâmicas *p*, *f*, *p*, *mf* e *pp*. A frase A' contém dinâmicas *f*, *p*, *mf* e *pp*. Há três acontecimentos marcados: Acontecimento 1 (roxo), Acontecimento 2 (laranja) e Acontecimento 3 (verde).

Acontecimento 1
 Acontecimento 2
 Acontecimento 3

Fonte: Desenvolvida pelo autor.

Seguindo a linha de pensamento que aponta a congruência entre as consonâncias e os repousos na música do século XX, vê-se no Acontecimento 1, um intervalo de sexta menor entre a apojetura e a semínima do fim da Frase A; e uma quarta justa no Acontecimento 3, entre as últimas duas semicolcheias da Frase A'. Na lista apresentada por White (1994)³², estes intervalos, principalmente o segundo citado, estão em maior grau de proximidade para com o intervalo mais consonante do que com o mais dissonante, criando uma situação de pouca tensão.

Se adicionadas as percepções de Luna (2013) sobre o cromatismo livre e a combinação de modos usadas por Mahle, pode-se observar que as frases da Figura 7 usam elementos melódicos do modo menor-lídio-dórico, mesmo que mesclados com notas cromáticas, estabelecendo relações que orbitam a nota Dó (classe de altura). Índícios disso são as movimentações no fim dos trechos entre alturas que formam um acorde sobre o quinto grau do modo, Sol menor (Sol, Sib e Ré), e o primeiro grau, Dó menor (Dó, Mib e Sol). Podem ser vistas no Acontecimento 1, onde há um Bb2 seguido de um Sol2, notas do acorde de Sol menor, movendo-se para Mib3, nota do acorde de Dó menor; no Acontecimento 2, mesmo não sendo um fim de frase, nota-se a nota Sol2 seguindo para Mib3; e no Acontecimento 3, percebe-se as colocações consecutivas das notas Sib2 e Sol2 encerrando a peça com um Dó3.

Como a peça em questão foi composta para um instrumento melódico solo, não há um desenho de melodias com o *arpeggio* de notas que mostrem especificamente

³² A ordem resultante do grau de consonância é a seguinte: Unísono, oitava, quinta justa, quarta justa, terça maior, sexta menor, terça menor, sexta maior, segunda maior, sétima menor, segunda menor, sétima maior e trítone (White, 1994, p. 168).

os acordes aos quais se referem, e o andamento com uso de figuras rítmicas de menor duração não possibilitam a percepção de eventos por longas durações, alguns pequenos detalhes também podem ser decisivos para os critérios analíticos, assim, complementando os indícios anteriores, notam-se dois elementos.

Primeiramente, salienta-se que o Acontecimento 2 é uma variação do material presente no Acontecimento 1, sendo muito semelhantes. Mas no primeiro vemos um $D\acute{o}\#3$ proveniente do cromatismo livre, enquanto no segundo momento, há um $D\acute{o}3$, uma nota natural que indica a busca pelo encerramento da música, sendo ela a mesma altura com que se encerra e fazendo parte do modo-menor-lídio que foi utilizado durante a composição. Por último, entende-se ainda que o Acontecimento 3 é uma extensão, que diferenciando a Frase A' de A, colabora como reiteração do centro tonal, usando o ritmo do Motivo 2 e finalizando a obra com um salto do quinto grau do modo para o primeiro, a nota $D\acute{o}3$.

Encerrando os apontamentos referentes à macroanálise, percebeu-se que os elementos da categoria som que corroboram com o entendimento da obra buscados nesta monografia já foram compreendidos e dissertados durante os níveis da microanálise e análise intermediária.

5. REFLEXÕES E SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

Neste capítulo serão sintetizadas as descobertas advindas da análise descritiva realizada, para que sejam expostas sugestões para a interpretação da peça, sendo levadas em consideração nas ponderações tanto o referencial bibliográfico consultado, quanto observações empíricas por parte do autor adquiridas no ato de performance da obra. Estes apontamentos serão apresentados divididos entre considerações interpretativas sobre a obra como um todo, ou seja, que valham para a totalidade da composição; e elaborações circunstanciais, onde, examinando o objeto linearmente, serão feitas recomendações sobre elementos e estruturas que são específicas às situações onde se encaixam.

5.1 PROPOSTAS GERAIS

Através da análise realizada, fez-se possível a percepção de como se organiza a obra. Passaram a ser visíveis suas divisões, principais elementos constituintes e quais destes dão organicidade à peça. E com estas informações torna-se viável ponderar sobre o que será destacado durante a performance, concordando com a premissa de Cone (1968, p. 34 apud RINK, 2019, p. 19) ao afirmar que “toda interpretação válida [...] representa não a aproximação de algum ideal, mas uma escolha: ‘quais das relações implícitas numa peça precisam ser enfatizadas, reveladas?’”.

Entendeu-se com os resultados analíticos que o Solo C179 trata-se de uma composição em forma ternária, dividida em A, B e A'. Foi possível perceber também que há uma grande organicidade na obra, dada principalmente através da contínua exploração dos Motivos 1 e 2. Sendo as três partes constituídas de desenvolvimentos, repetições e variações das mesmas estruturas; estando a seção A ligada com B através de uma ponte; e além disso, não havendo uma grande pausa ou contraste entre o último compasso de B e o primeiro de A', as três partes não são delimitadas de maneira acentuada. Notou-se então que para a valorização da peça e maior exploração de possibilidades, seria útil o uso de recursos na performance que auxiliassem no estabelecimento de identidades para as seções.

Dentre as alternativas possíveis para trabalhar com os contrastes das partes optou-se por destacar as alterações tímbricas. Em um artigo, Holmes (2011) aborda aspectos sobre a comunicação musical através do uso expressivo do timbre. A pesquisa reúne em certos pontos os resultados de estudos anteriores de alguns autores e em um desses trechos destaca-se a afirmação de que “a variação do timbre é uma das principais formas através das quais os intérpretes comunicam a estrutura musical, ideias, emoções e personalidade musical” (Ibid, p. 301, tradução nossa).³³ Visto isso, entendeu-se que este recurso serviria à necessidade de dar identidade para as seções.

Entende-se que comunicar informações sobre timbre possa ser algo difícil de se alcançar sem a devida contextualização prévia, na qual se escolheriam autores que embasassem um método descritivo específico. Como os objetivos desta monografia não incluem o aprofundamento neste assunto e foi-se decidido delinear sugestões e não prescrições, propõe-se que haja mudança no timbre e esta fique a critério dos futuros intérpretes. Entretanto, para fins de descrever e registrar escolhas feitas em performances prévias usará-se de relações não literais, como a associação com emoções ou finalidades desejadas. Recurso que será empregado de forma semelhante ao uso de metáforas, já que em paralelo compreende-se que

A metáfora não é menos exata do que um exemplo puramente sonoro ou do que uma indicação de notação; ela pode ser mais forte ou menos forte, enquanto expressão do próprio som instrumental, e a maior ou menor força de impregnação dependerá da metáfora, dos meios, do contexto, do intérprete e do ouvinte, do professor e do aluno. (BITTENCOURT, 2018, p. 80)

Para idealizar a forma como o timbre seria usado nas performances da peça solo e também para fazer escolhas relativas a outros elementos musicais consultou-se o trabalho de Lisboa e Santiago (2006). A pesquisa consiste em uma revisão de bibliografia sobre alguns métodos utilizados durante a tomada de decisões interpretativas. Dentre estes, abordando questões sobre expressividade, demonstrou-se a possibilidade da utilização de conhecimentos gerados por estudos de transmissão de emoção em música como ferramenta. Durante os debates sobre esta ferramenta, é apresentado o trabalho de Juslin (2001) e a tradução de um quadro de

³³ “Varying timbre is one of the principal ways through which performers communicate musical structure, ideas, emotions and musical personality”.

sua autoria como pode ser visto na Figura 8, onde o autor fez uma compilação das relações entre elementos musicais e emoções observadas em inúmeros trabalhos.

Figura 8 - Tradução do trecho do Trabalho de Juslin (2001).³⁴

Emoção	Dica Utilizada	Atividade, Valência
Alegria	Tempo rápido, pequena variação de tempo, articulação staccato, grande variação de articulação, alto nível do som, timbre brilhante, ataques rápidos, pequena variação no andamento, contraste entre notas curtas e longas, pequena extensão de vibrato.	Alta, positiva
Tristeza	Tempo muito lento, articulação legato, pouca variação na articulação, baixo nível do som, grande variação do andamento, ataques lentos, vibratos lentos, final retardando, frases desacelerando.	Baixa, negativa
Raiva	Alto nível do som, tempo rápido, articulação staccato, ataques abruptos, sem retardandi, acentos repentinos, acentos sob notas instáveis da tonalidade, crescendo, acelerando na frase, grande extensão de vibrato.	Alta, negativa
Ternura	Tempo lento, ataques lentos, baixo nível do som, pequena variação do nível do som, articulação legato, timbres suaves, variações do tempo moderadas, vibrato intenso, retardando final, acentos sobre notas estáveis.	Baixa, positiva
Medo	Articulação staccato, nível de som muito baixo, grande variação do nível sonoro, tempo rápido, grande variação do tempo, grande variação do andamento, pausas entre as frases, síncopas repentinas.	Moderado, negativa

Tabela de relação entre dicas e emoção

Fonte: Lisboa e Santiago (2006).

Este quadro serviu como fonte de consulta durante as reflexões sobre a peça de Ernst Mahle, na busca por identificar possíveis perfis contidos na obra através de correspondência de características. Contudo, algumas ressalvas sobre esta escolha são necessárias: não ignorou-se que os dados consultados não contemplam toda a gama de emoções que podem ser sentidas; e também, não desconsiderou-se a noção de que a percepção de emoções através da música está condicionada ao ambiente cultural que envolve cada ouvinte. Visto isso, a escolha por utilizar tais informações está aliada ao entendimento de que estas não seriam seguidas de maneira literal, não

³⁴ De acordo com Lisboa e Santiago (2006, p. 1046), a valência positiva representa as chamadas boas emoções e a valência negativa as emoções ruins, enquanto a atividade está relacionada à intensidade da emoção, ou seja, o quanto esta emoção consegue afetar a pessoa. Porém, estas categorias não foram levadas em consideração para os fins utilizados nesta monografia.

sendo um material prescritivo, mas sim, de consulta sobre opções possíveis para a performance. Ainda, a opção por estas associações, especificamente, também vai ao encontro da vivência empírica do autor, já enfatizada anteriormente como um dos elementos constituintes desta monografia.

Levando em consideração as relações indicadas no quadro que pode ser vista na Figura 8, percebeu-se maior presença de semelhanças com os elementos normalmente associados com raiva e medo. Além da percepção de compatibilidade com o quadro, concordou-se que estas emoções poderiam ser associadas com a peça e então optou-se por tentar imbuir a performance com intenções que remetessem a estes sentimentos. Para as seções A e A' procurou-se associá-las com a ira, enquanto durante a parte B buscou-se relacioná-la com o medo. Visando alcançar este objetivo, as modificações no timbre foram pensadas em busca de tal resultado.

Ainda em reflexo das relações com emoções apontadas por Juslin (2001), explorou-se as possibilidades de associação também nos outros elementos musicais para além do timbre. Assim, sugere-se que, em um panorama geral desta peça, valorize-se o *stacatto* e que estas articulações fiquem o mais curtas possível, contrastando com trechos onde há ligaduras inclusive em grandes saltos. Além disso, como visto na Figura 8, o medo pode ser associado com uma grande variação no nível sonoro e isto vai ao encontro da análise feita da peça que apontou a frequência de indicações de dinâmica presentes na obra. Deste modo, pode-se defender que o compositor pensou o solo para que fosse tocado com grandes contrastes de intensidade, mas também complementar que, com a decisão estética de buscar a associação com emoções, seria uma alternativa para demonstrar tais relações.

Através da análise foi possível concluir que as frases da obra não são delimitadas majoritariamente por elementos melódicos ou harmônicos, assim elementos rítmicos e indicações de oscilação de tempo assumem um papel de maior protagonismo na percepção de agrupamentos. Portanto, recomenda-se que durante as performances as mudanças de andamento sejam pensadas com a intenção de proporcionar momentos de tensão ou relaxamento nos encerramentos dos trechos. E ao mencionar alterações de tempo, adiciona-se ainda que em relação à velocidade geral na qual a peça será tocada pode-se levar em consideração os apontamentos de Ernst Mahle em sua apostila sobre interpretação, na qual aponta que o andamento deve ser pensado levando em consideração a intenção do compositor quanto ao

caráter. Complementa ainda que na escolha deve-se ter em mente a técnica do performer e que o resultado deve deixar à vontade tanto o músico quanto seu público.

Por fim, ao examinar obra pode-se perceber que há uma grande ocorrência de figuras rítmicas que no contexto são de curta duração, mas mesmo assim, em alguns momentos foram inseridas ornamentações. Para que no plano geral as duas situações pudessem ser diferenciadas, propõe-se que cada ornamentação seja tocada o mais rápido possível e que seja mais enfatizada através de intensidade sonora do que a nota em que está ligada.

5.2 PROPOSTAS ESPECÍFICAS

Realizadas as discussões sobre o que tange o âmbito geral da composição, deste ponto em diante são feitas considerações e sugestões para trechos isolados da peça, apresentando de forma linear apenas pontos onde julgou-se que necessitavam de maior reflexão ou onde entendeu-se tratarem de situações que carecem de decisões por parte de quem as interprete.

Voltando-se para as duas primeiras frases é possível perceber que apresentam grande similaridade em sua construção, mesmo que durante a análise tenha-se percebido que a obra não, necessariamente, se atenha à moldes tradicionais de agrupamentos ou obtenha sua importância através da inter-relação entre unidades como período, o que vai ao encontro da afirmação de Kostka e Santa (2018) sobre música pós-tonal:

Também descobrimos que as melodias usam estruturas de frase menos regulares do que na era tonal, com formas de período claras frequentemente evitadas. A repetição e a sequência, embora ainda encontradas, são frequentemente abandonadas em favor de outras técnicas³⁵. (KOSTKA e SANTA, 2018, p. 74, tradução nossa)

Mesmo que esta premissa seja válida para a maior parte da peça, vê-se que as frases A1 e A2 mantêm, ou pelo menos emulam, uma relação de antecedente e consequente. O que pode ser evidenciado em sua construção, onde há padrões melódicos compostos das mesmas configurações intervalares, apesar de iniciados em notas diferentes. Ainda, levando em consideração o que foi percebido no processo

³⁵ “We find also that melodies use less regular phrase structures than in the tonal era, with clear period forms often avoided. Repetition and sequence, while still found, are frequently abandoned in favor of other techniques”.

analítico sobre a possível órbita da nota dó como centro tonal ou até de uso de um modo de dó menor-lídio-dórico, pode-se perceber que a primeira frase termina de forma mais inconclusiva enquanto a segunda finaliza, de fato, com aparecimento da nota dó³⁶. Além, das outras semelhanças advindas dos processos de variação e desenvolvimento motivico também mencionadas durante o capítulo relacionado à análise. Tais afirmações são ilustradas na Figura 9:

Figura 9 - Correlação entre frases A1 e A2.

Mesma relação intervalar
 Mesma relação intervalar com desenvolvimento do desenho melódico
 Nota do acorde de dó no modo dó menor-lídio-dórico; menos conclusiva do que a ocorrência na frase seguinte em relação à uma órbita em torno da nota dó
 Ocorrência de notas do acorde de dó no modo dó menor-lídio-dórico; ocorrência da nota dó, a mais conclusiva em relação à uma órbita em torno da mesma

Fonte: Desenvolvida pelo autor.

Após tais constatações, entendeu-se que sendo este um caso especial da obra onde o agrupamento de frases está delineado de forma mais direta e tratando-se de trechos curtos, seria plausível buscar a transmissão dessa percepção durante a performance. Da pretensão em obter tal resultado decidiu-se que isto seria alcançado respeitando o ritmo escrito e mantendo andamento estrito no final da frase A1 e início da frase A2, ou seja, empenhando-se para que a última nota da primeira frase dure o máximo possível e começando a frase seguinte o mais cedo possível em relação ao que foi transmitido pela partitura. Desta maneira, evita-se que a tensão desejada em uma frase antecedente se perca através de uma pausa muito longa. Além disso, optou-se por valorizar o *poco ritardando* no encerramento da segunda frase, direcionando a intenção da frase para a nota Dó³ e colaborando assim com o caráter de fechamento desejado.

³⁶ De acordo com o índice de alturas Franco-Belga.

A próxima reflexão refere-se ao compasso 19, onde há a única adaptação feita na obra para que se adeque tanto ao clarone quanto à clarineta. O intervalo formado entre esta nota e a próxima da partitura é uma oitava mais distante quando em performances ao instrumento para o qual a peça foi originalmente composta. Assim, sugere-se que, através do timbre, o performer procure contribuir para que esta nota também pareça grave quando tocada na clarineta e além disso, que apesar dos grandes saltos, os intervalos a partir dela iniciados soem o mais ligado possível.

Mais à frente, há a primeira ponte da obra que liga as seções A e B e que para além disso, faz a conexão das frases A4 e B1. Tendo a primeira uma predominância de ligaduras, dinâmicas *piano* e *pianíssimo* e figuras rítmicas de maior duração; e a segunda incluindo um grande trecho de *fortes* e *fortíssimos*, figuras predominantemente de curta duração e abarcando também o que foi entendido na análise como o momento de maior tensão da peça. Deste modo, constata-se que esta ponte pode auxiliar na construção da tensão entre estes trechos tão contrastantes e para tal, faz-se necessário que o *crescendo* começando em *piano*, seja inserido de forma gradual para que o impacto do compasso 35, que seria o ápice da composição, não seja perdido com um *fortíssimo* prematuro. Ainda, entende-se que o *accelerando poco a poco* deve ficar a gosto de cada performer, mas sugere-se que haja um leve exagero na velocidade final, entendendo que logo depois do fim da ponte existem *ritardandos* que possibilitam a volta ao andamento original e que esta pode ser uma ferramenta dramática de contraste.

Já na seção B, reflete-se agora sobre um trecho da frase B2 que motivou o entendimento de que esta parte da obra possua elementos contrapontísticos, como apontado no capítulo analítico. Esta percepção é advinda da comparação com um fragmento presente no Concerto para Clarineta em Lá Maior de W.A. Mozart. Na pesquisa de Beere (2009), o autor analisa as performances deste concerto por Paul Dean e Craig Hill, “dois solistas importantes e respeitados”³⁷ (BEERE, 2009, p. iv). Durante tal estudo, expondo as observações de Dean, Beere aponta que o clarinetista entende tal concerto como um diálogo dramático e o associa com a ópera A Flauta Mágica, também de Mozart. Ainda proveniente disso, apresenta-se em forma de exemplo a forma como Dean, também influenciado por um de seus professores,

³⁷ “Two leading and respected soloists”.

enxerga as relações dialógicas na peça em relação aos personagens da ópera que associou anteriormente. Isto pode ser visto na Figura 10.

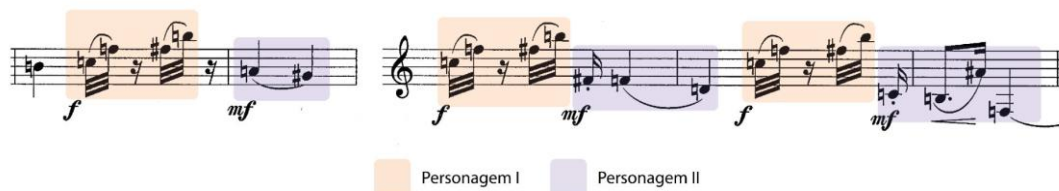
Figura 10 - Tradução da elucidação apresentada por Beere (2009, p. 29).



Fonte: Desenvolvida pelo autor.

Retornando ao caso do solo de Ernst Mahle, entendeu-se que o fragmento da frase B2 entre os compassos 52 e 56, que pode ser visto na Figura 11, compartilha semelhanças com o caráter dialógico do exemplo observado no concerto de Mozart. Entretanto, devido ao contexto, onde as interações acontecem quase que sem tempo de espera entre as possíveis personalidades, verificou-se que o trecho emula uma situação contrapontística, onde o diálogo causa a percepção de que há pequenos desenhos melódicos interagindo.

Figura 11 - Representação do entendimento dialógico observado.



Fonte: Desenvolvida pelo autor.

Fruto das percepções semióticas adquiridas através da experiência empírica, optou-se por delegar personalidades às vozes envolvidas nos diálogos presentes na peça. Percebe-se que tal procedimento pode servir de recurso para a performance e propõe-se que, como visto na Figura 11, a primeira das personagens inventadas mantenha um caráter mais incisivo, ou até prepotente, enquanto à segunda relegue-se um aspecto mais introspectivo, calmo ou misterioso.

Tecendo considerações sobre o fim do solo, considerou-se esta composição como sendo relativamente curta, então julgou-se necessário averiguar maneiras que

ultrapassassem a entrega de um encerramento, recursos para que o fechamento fosse uma construção. Dito isso, podem ser vistas na Figura 12 uma subdivisão em fragmentos de pontos-chave de seu final.

Figura 12 - Fragmentos do final da obra.

The image displays a musical score divided into three fragments. The first fragment, Fragment A, is highlighted in purple and begins with the dynamic marking *pp sempre*. The second fragment, Fragment B, is highlighted in green and contains dynamic markings *f*, *p*, *mf*, and *pp*. The third fragment, Fragment C, is highlighted in yellow and also begins with *pp*. A legend on the right side of the image shows three colored boxes: a purple box labeled 'Fragmento A', a green box labeled 'Fragmento B', and a yellow box labeled 'Fragmento C'.

Fonte: Desenvolvida pelo autor.

Recomenda-se que a elaboração conclusiva inicie no Fragmento A, trecho onde sugere-se que a marcação de *pianíssimo* sempre seja seguida à risca pois, sendo esta uma obra com muitas indicações de dinâmica, seria algo contrastante a auxiliar na construção de tensão. Esta que também ocorre através da insistência por quatro compassos em um desenho melódico quase repetido na região grave utilizando uma extensão de sete semitons. Além disso, incentiva-se que haja uma separação bem delimitada entre os fragmentos A e B, já que o segundo inicia tal qual a primeira frase da peça. E por último, propõe-se que a dinâmica da mínima presente no final do Fragmento B não diminua exageradamente, para que assim o *pianíssimo* do Fragmento C funcione como uma espécie de elemento surpresa, uma subversão de expectativa, concluindo assim a peça.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa viu-se que Ernst Mahle define que seu estilo de composição se baseia no uso de melodias folclóricas, no que chama de aleatório controlado e no uso de modalismo. Utilização de modos que também é ressaltada por Luna (2013) que adiciona à caracterização da obra do compositor, o uso de cromatismo livre. Estas noções, previamente relatadas, foram confrontadas com os dados obtidos através da análise e também da observação dos conceitos abordados por Kostka e Santa (2018), gerando algumas reflexões sobre o Solo para Clarone (Clarinetas). Percebeu-se que, na obra existem evidências que corroboram com todas estas informações apresentadas sobre sua escrita, com exceção da influência do folclore, que não foi observada neste caso específico. Ainda, nota-se que a peça carrega identificações com a música pós-tonal, detalhe que mantém coerência tanto pelo período histórico vivenciado pelo compositor quanto com suas interações conhecidas com diversos músicos vanguardistas.

Com o levantamento delineado no Quadro 1, a partir de observação do catálogo de obras do compositor, percebeu-se que o mesmo tem dezoito peças que dão protagonismo para instrumentos da família da clarineta. Dadas as percepções sobre as poucas gravações destas peças e também a respeito da escassa produção científica sobre as mesmas, pode-se entender que o trabalho de Ernst Mahle com a estes instrumentos mostra grande potencial tanto para aproveitamento do ponto de vista da performance musical quanto para a pesquisa acadêmica. Cenário que espera-se sedimentar também com a publicação desta monografia e com a disponibilização de uma gravação do Solo de Mahle no *YouTube*, mesmo que esta não possa ter sido gravada de maneira profissional devido aos impedimentos ocasionados pela pandemia (COVID-19).

A peça analisada não poderia ser categorizada como uma obra de longa duração, mesmo assim, a forma como foi escrita, valorizando a extensão e passando por diversos registros promove, em curto espaço de tempo, uma grande exploração das possibilidades da clarineta. Possibilita ainda, que clarinetistas usem da variação tímbrica como recurso para valorizar a versatilidade do instrumento para sugerir diversas ambiências através do timbre. Ainda, considerando as observações, via *e-mail*, de Rocco Parisi, constata-se que a composição contém potencial para o uso em

fins didáticos, visto que o claronista a utiliza com seus alunos; e também, para a inclusão em recitais, pois Parisi destacou que foi bem recebida pela audiência em suas performances.

Não foi identificada nenhuma característica idiomática que seja obstáculo para que as performances da obra sejam feitas na clarineta, ao invés do clarone. Assim, coloca-se esta composição como mais um item do repertório de músicas brasileiras para o instrumento destacando-a por ser uma peça solo, o que possibilita sua inclusão também em recitais onde não se há disponibilidade de tocar com outros músicos, ou que são feitos em espaços que não possibilitam a inclusão de outros instrumentistas. Também salienta-se que a utilização da clarineta como alternativa ao clarone, viabiliza sua performance por mais músicos, visto que no Brasil, os fatores sócio-econômicos muitas vezes dificultam o acesso ao instrumento em razão de seu valor.

Através do exemplo escolhido para o desenvolvimento desta monografia, ampliou-se a produção acadêmica em torno de uma das ferramentas que podem ser usadas pelo intérprete na construção de uma performance, a análise. Porém, buscou-se situá-la como o instrumento utilizado para a realização de um propósito, a peça foi analisada para que se pudesse tecer sugestões interpretativas que possam auxiliar em performances. Entendendo também que “a análise por mais abrangente que seja, não possui a verdade completa sobre a obra, e mesmo os teóricos concordam que há análises diferentes e verdadeiras que podem ser tecidas sobre uma obra, basta que se mude o foco” (Siste, 2009, p. 75).

Sobre as relações entre o intérprete, a análise e a performance, espera-se que, com os resultados apresentados, esta monografia contribua para que se aumente ainda mais a distância em relação a posição já relegada ao instrumentista que “foi durante séculos vista como inferior à dos compositores que, por sua vez, eram inferiores aos teóricos, aqueles que verdadeiramente conheciam a essência da música” (Siste, 2009, p. 29). Defendendo também que eleve-se o número de pesquisas que relatam processos criativos ou elaboram propostas interpretativas, como já é costume em outras áreas de conhecimento, adiciona-se a seguinte reflexão:

As inúmeras horas de estudo gastas pelos intérpretes para chegarem ao domínio técnico necessário à execução de uma obra estariam à margem desse processo, não sendo capazes de gerar nenhum conhecimento da obra? Certamente, deve haver um conhecimento específico, não verbal e ainda não mormente documentado, nascido durante este processo de preparação da obra, que se origina do

contato direto com ela e que pode conter informações que guiem a interpretação, tanto quanto as análises tradicionais. (Ibid, p. 75)

A partir da pesquisa desenvolvida, levantam-se ainda algumas reflexões para futuros intérpretes-pesquisadores e sua autonomia quanto aos processos envolvidos na criação, no relato e nos métodos. E para isso, coloca-se esta pesquisa como produção concordante com os pensamentos expostos por López-Cano e Opazo (2014), que em seu livro, a partir da revisão de projetos buscam localizar e explicar algumas tendências, modelos e estratégias metodológicas que ilustram o que tem se publicado sobre pesquisa-artística. Que, com discussões sobre tais elementos, em alguns pontos também apontam-se percepções e sugestões. Entre estas, alguns dos entendimentos que moveram esta monografia e que podem contribuir também com outros pesquisadores são considerações elaboradas para aqueles que pretendem ingressar no campo da investigação. Estes, segundo os autores (Ibid, p. 36-37), devem estar dispostos a trabalhar para um novo perfil do músico, que dentre outros fatores, inclui a reflexão contínua sobre a sua própria prática artística; a problematização de aspectos da sua atividade artística pessoal e do seu meio para oferecer diagnósticos, análises, reflexões e soluções; e a construção do próprio discurso sobre a sua proposta artística que coloca em primeiro plano uma argumentação eficaz sobre a sua contribuição pessoal para a música dos nossos dias.

Tecendo reflexões em relação à metodologia, através da observação do desenvolvimento desta pesquisa, sugere-se que não se tema a união do sistematismo, empirismo e o que Rink (2019) intitula por intuição informada. Entendendo que “o intérprete não é um reproduzidor de instruções a mercê de suas próprias possibilidades musicais, ele é um artista que tem diante de si a tarefa de compreensão no tríplice diálogo (obra-intérprete-ouvinte)” (SILVA, 2014, p. 19). Ou seja, o intérprete se encontra em uma função de mediação entre obra e público que, para ser transmitida, precisa ser antes compreendida, o que não acontecerá “senão a partir da tradição musical aprendida” (Ibid, p. 31).

Em situação análoga, quanto a outro produto cultural, a narrativa literária, Ricoeur (2010) apresenta os caminhos percorridos entre sua entrega e recepção. Sintetizados no que intitula por tríplice mímese, onde a primeira contempla a pré-compreensão de mundo, que no caso da interpretação seriam os conhecimentos musicais prévios e tradição musical corrente. A mímese II, a mediação entre a primeira

e terceira mímeses, onde as narrativas nascem por influência do narrador no que foi consumido, e no caso correspondente seria a performance que surge da interpretação de uma obra. E a mímese III, que seria o momento de entrega para o público, ponto comum entre a literatura e música, onde o que foi transmitido se reconfigura novamente de acordo com os entendimentos do público. Pretende-se com esta comparação ilustrar como a interpretação e performance estão impregnadas pela vivência de cada músico, e que isto não deve ser negado, inferindo que

A música precisa ser atualizada em interpretações que disponibilizem as obras para novos conteúdos receptivos, o que quer dizer não só novos públicos, mas também novos conteúdos de compreensão. A causa para esta necessidade não é, nem nunca foi, a busca de interpretações cada vez mais próximas da verdade imaginada pelo compositor, desde que se considere a construção de sentido histórico da música de maneira intelectualmente honesta. (SILVA, 2014, p. 60)

Em mais uma comparação, relaciona-se esta maneira intelectualmente honesta com pressupostos em relação à análise da narrativa, incluindo a jornalística, uma área onde a busca por um ideal de verdade, na maioria das vezes, é mais forte que no campo da música. Neste sentido, Motta (2013, p. 119) aponta que

Todo analista deve trazer para suas abordagens e procedimentos operacionais iniciativas imaginativas - desde que elas sejam bem justificadas, coerentes em relação ao problema de pesquisa, e pertinentes em relação ao objeto. Criatividade metodológica, *bene trovato*, pode gerar interpretações mais potentes.

Com isso, busca-se defender que as pesquisas relacionadas à performance musical não procurem, unicamente, seguir um ideal que visa encontrar a verdade. Mas sim, que as produções desejem também propor, sugerir e inovar, desde que amparadas e defendidas por justificativas e métodos, unindo tanto aspectos teóricos quanto os práticos, que ocupam grande parcela do estudo musical dos performers. Dificultando assim que, noções de academicismo ou ciência positivistas, impeçam situações onde “uma interpretação surpreende o próprio compositor ao revelar uma possibilidade de sua obra” (SILVA, 2014, p. 61).

Por fim, espera-se que esta monografia possa auxiliar performers no seu ato interpretativo; divulgar para os que desconheciam, mais uma composição da obra de Ernst Mahle e da música brasileira, como um todo; suscitar o intercâmbio de produções musicais entres instrumentos da família da clarineta; e fomentar futuras pesquisas tanto sobre o compositor, como suas outras obras e indagações possíveis, quanto sobre a performance e interpretação musical.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance.** Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

AMORIM, Herson. **Ernst Mahle: Obras para clarineta.** Anais do V Simpósio de Pesquisa em Música–V SIMPEMUS. Organização de Norton Dudeque. Curitiba: De Artes –UFPR, 2013.

BARBOSA, Joel; GARBOSA, Guilherme; FRAGA, Vinícius de Sousa. **A Produção de Conhecimento sobre a Clarineta no Brasil.** Revista Clarineta, v. 5, p. 26-34, 2018.

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. **Goethe e o Pensamento Estético-Musical de Ernst Mahle: um Estudo do Conceito de Harmonia.** 2005. 279 f. Tese (Doutorado em Musicologia) - Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

BEERE, Justin. **The Mozart Bassett Clarinet Concerto K. 622: Current Philosophies on Forming an Interpretation.** 2009. 56 f. Dissertation (Bachelor of Music) - Queensland Conservatorium, Griffith University, Queensland, 2009.

BITTENCOURT, Maria Cristina F. **Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical.** Em pauta, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, p. 76-99, jan./dez. 2008.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. **Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas.** Anais do Simpósio Nacional de Pós-Graduandos, 2., 2012, Rio de Janeiro. v. 1. p. 121-168. Rio de Janeiro: Unirio, 2012.

CARNEIRO, Mauricio Soares. **Música Brasileira para clarone: Catalogação de repertório e uma abordagem Interpretativa da obra Danzas Híbridas, Op.132 de Jaime Zenamon.** Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

CASAROTTI, João Paulo. **Ernst Mahle: A Pedagogical Edition of His Four Concertinos for Piano and Orchestra.** LSU Doctoral Dissertations. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. 2015.

DALLIN, Leon. **Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Moderns Music.** Third Edition; WM. C. Brown Company Publishers: Dubuque, Iowa, 1974.

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

GONÇALVES, Gerelmáger (ed.). **Ernst Mahle - Catálogo de Obras: Composições, Arranjos, Orquestrações, Revisões e Material Didático**. São Paulo: Associação Amigos Mahle - AAM, 2020. E-book (65 p.).

GRAHAM, David. **Teaching for creativity in music performance**. *Music Educators Journal*, p. 24-28, 1998.

HOLMES, Patricia A. **An exploration of musical communication through expressive use of timbre**: The performer's perspective. *Psychology of Music*. vol. 40, no. 3, p. 301–323. Maio, 2012.

JUSLIN, Patrick N. **Communicating emotion in music performance**: A review and a theoretical framework. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (p. 309–337). Oxford University Press, 2001.

KOSTKA, Stefan M.; SANTA, Matthew. **Materials and techniques of post-tonal music**. Fifth edition. New York. NY: Routledge, 2018.

LEITE, Nathália Freitas. **Uma performance brasileira**: Análises interpretativas de duas valsas e dois ponteiros de compositores brasileiros. Dissertação (Mestrado em Música). 2017. 121 f. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

LISBOA, Christian Alessandro; SANTIAGO, Diana. **A utilização das emoções como guia para a performance musical**. In Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya, 259 f., 2014.

LUNA, Iradi Tavares de. **Quarteto para contrabaixos 1995 de Ernst Mahle**: análise interpretativa. 2013. 111 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

MAHLE, Ernst. **Escalas, modos e séries - D30**. [19--?a]. Não publicado.

MAHLE, Ernst. **Problemas de Interpretação - D37**. [19--?b]. Não publicado.

MAHLE, Ernst. **Solo para Clarone (Clarinet) - C179**. 1994. 1 partitura (4 p.).

MATTOS, Fernando Lewis de. **O método analítico: Análise do Minueto II em Sol Menor, de Jean Phillippe Rameau**. Hugo Ribeiro, 2004. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/White-Analise_Minueto_Sol_Menor-Rameau.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2020.

- MCELHERAN, Brock. **Conducting Technique: For Beginners and Professionals.** Oxford University Press. New York, 1966.
- MEYER, Leonard B. **Explaining Music: Essays and Explorations.** University of California Press. Los Angeles, 1973.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa.** Brasília: Universidade de Brasília, 2013.
- RAMOS, Eliana Asano. **As relações texto-música e o procedimento pianístico em seis canções de Ernst Mahle:** propostas interpretativas. 2011. 206 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2011.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** v. 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (A intriga e a narrativa histórica).
- RINK, John. **Leitura, escuta e interpretação.** Organização e tradução: Zelia Chueke. 236p. Curitiba: Ed. UFPR, 2019.
- RONTANI, Marcos. **Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle - EMPEM:** percurso histórico e princípios pedagógicos. 2014. 300 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014.
- SILVA, Luciano Cesar Moraes. **Interpretação musical como hermenêutica da música:** um ensaio sobre performance. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SILVEIRA, Fernando José. **Listagem Comentada dos Estudos Acadêmicos e Publicações Sobre Temas Relacionados à Clarineta no Brasil.** Música Hodie, v. 08, p. 115-127, 2008.
- SISTE, Cláudia Elena. **A pesquisa em práticas interpretativas:** estudos recentes nas universidades estaduais paulistas. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- TOKESHI, Eliane. **As Sonatas e Sonatinas para Violino e Piano de Ernst Mahle:** uma Abordagem dos Aspectos Estilísticos. Per Musi Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 3, p. 43-56, 2002.
- WHITE, John. **Comprehensive Musical Analysis.** The Scarecrow Press: London, 1994.

APÊNDICE A – QUESTÕES DIRECIONADAS AO COMPOSITOR

- Saberria dizer o ano e local de estreia da obra?
- De acordo com o título da obra e dedicatória, percebe-se que foi pensada primeiramente para clarone. Esta peça já foi estreada também na clarineta? Se sim, quando? Onde? Por quem?
- Ela foi dedicada para Rocco Parisi. Alguma inspiração ou motivo especial para esta composição e dedicatória?
- Você saberia dizer se a peça já consta em algum registro fonográfico? Se sim, quem gravou? Qual nome do registro? Ano de lançamento? Qual o selo de lançamento?
- De acordo com Rontani (2014), sua obra tem se caracterizado por elementos da música folclórica e popular brasileira, música modal e também por um curto período de tempo, se relacionou mais com o atonalismo, inclusive utilizando-se do dodecafonismo. Você diria que esta peça se encaixa em algum destes estilos composicionais? Qual?
- Existem outras peças, sejam elas para outros instrumentos ou não, que você associe com esta obra? Ou então, obras que sejam do mesmo período e se assemelhem de algum modo?
- Em sua opinião, esta peça também poderia ser utilizada para fins didáticos? Quais elementos musicais você acha que poderiam ser desenvolvidos com o estudo para a performance da mesma?

APÊNDICE B – QUESTÕES DIRECIONADAS AO CLARONISTA ROCCO PARISI

- Através de Maria Aparecida Mahle, soube-se que esse solo foi encomendado por você no passado, assim como uma peça para clarinete baixo e piano. Você poderia contar como conheceu a obra do compositor e por que ela o interessou?
- Você tem informações sobre a estreia do solo? Quaisquer informações, como data específica da estreia, local, contexto ou ainda, se há imagens do programa da ocasião ou qualquer outro registro.
- Você já gravou a peça? Se sim, seria interessante saber se foi para um CD, para fins educacionais, *streaming*, *YouTube* ou para redes sociais.
- Você poderia contar suas percepções sobre a peça?
- Você tem alguma consideração sobre a peça do ponto de vista performático ou didático?

APÊNDICE C - LINK PARA GRAVAÇÃO DE PERFORMANCE DO SOLO DE ERNST MAHLE

https://youtu.be/vfo2t1OZj_I?t=744

APÊNDICE D - PRINCIPAIS ENTENDIMENTOS DO SOLO PARA CLARONE (CLARINETA) DE ERNST MAHLE

a Rocco Parisi

Solo para Clarone (Clarinetta)

E. Mahle (1994)

Allegro moderato

FRASE A1

MOTIVO 1 MOTIVO 2

p f p mf pp

FRASE A2

mf ff f pp poco rit.

FRASE A3

p mf f p mf f

FRASE A3 (continued)

p f f p

FRASE A4

pp p pp p

FRASE A4 (continued)

fz pp p fz

poco rit. accel. poco a poco

26 PONTE

p *cresc.*

34 FRASE B1

ÁPICE DE TENSÃO

ff *f* *f*

f *ff* *p*

42

ff *p* *fz* *p*

46 rit. a tempo FRASE B2

f *p* *mp* *p* *pp*

50

p *cresc.* *f* *mf*

54

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

poco rit.

58 **FRASE A5**

61

64

67 **FRASE A4'**

71

77 **PONTE**

82 **FRASE A1'**

85