

## **As Sonatas e Sonatinas para violino e piano de Ernst Mahle: uma abordagem dos aspectos estilísticos**

*Eliane Tokeshi (UNESP)*  
e-mail: elianet@excite.com

**Resumo:** As seis *Sonatas* e *Sonatinas para violino e piano* de Ernst Mahle foram escritas num período de 25 anos, durante os quais o autor manteve constante sua preferência por estruturas neoclássicas, contrastando com um idioma moderno. Mostrou, também, uma evolução das técnicas de composição e um aumento na incorporação de elementos rítmicos e melódicos da música folclórica e popular brasileira. Verificou-se que tais características retratam o desenvolvimento de seu próprio idioma, fato consequente de uma procura contínua do compositor por sonoridades diferentes, estas resultantes de um estudo de tipos de escalas variadas, juntamente com a influência da música do Brasil e da obra de Béla Bartók.

**Palavras-chave:** Ernst Mahle, sonatas, sonatinas, violino e piano, estilo musical, música brasileira.

### ***Sonatas and Sonatinas for violin and piano by Ernst Mahle: a stylistic approach***

**Abstract:** The six *Sonatas and Sonatinas for violin and piano* by Ernst Mahle were written over a period of 25 years, during which the composer clearly showed his preference for neoclassic structures in contrast with a modern idiom. It was detected a compositional development and increased use of rhythmic and melodic elements of Brazilian folk music. Such characteristics reflect the development of Mahle's idiom, a result of his own search for different sonorities, obtained through the study of various types of scales, the influence of Brazil's music and the work of Béla Bartók.

**Keywords:** Ernst Mahle, sonatas, sonatinas, violin and piano, musical style, Brazilian music.

"Meu estilo de composição é baseado no modalismo, no folclore e no aleatório controlado" (MAHLE, 1995). Nessa afirmação, o compositor alemão de nascimento Ernst Mahle (1929 - ) descreve seu idioma com características encontradas nas obras mais recentes do seu repertório, que têm sido incorporadas gradualmente em sua linguagem. Esse processo indicativo de uma evolução é produto de sua procura constante por sonoridades e expressões diferentes. O resultado tem sido obtido através de um estudo contínuo de diferentes tipos de escalas, juntamente com a influência de obras de Bartók e da música folclórica e popular do Brasil.

O desenvolvimento do estilo de Ernst Mahle poderá ser notado na análise das seis *Sonatas* e *Sonatinas para violino e piano* (Tab. 1). Essas obras foram escritas num período de vinte e cinco anos (1955-80), abrangendo desde o início de seus experimentos com composição até uma fase de maior maturação técnico-estilística. As composições em questão demonstram uma crescente assimilação do modalismo e da música folclórica e popular brasileira, enquanto que o elemento aleatório não é encontrado, pois o compositor o integrou posteriormente. Do mesmo modo que este estudo das obras apontou as mudanças ocorridas, indicou também as características estilísticas e as técnicas compostoriais que se mantiveram constantes na linguagem de Mahle.

Como um dos fundadores e professor da Escola de Música de Piracicaba, Mahle sempre demonstrou uma preocupação pedagógica, que aparece refletida em sua produção musical. Inicialmente, suas composições foram escritas para preencher uma lacuna que ele acreditou existir no repertório brasileiro para estudantes de música; contudo, a composição logo se tornou sua principal ocupação. Obras como *For Children* e *Mikrokosmos* de Béla Bartók foram fontes de inspiração, pois cumpriam uma função didática mesclando o folclore a um idioma moderno, ainda que dentro de um nível de dificuldade técnica limitado e compreensível aos alunos. Mahle se deixou influenciar pelo que chama de “técnica de pimenta e sal de Bartók,” (MAHLE, *Entrevista*, 1998), o que se refere ao uso e manipulação de modos, segundas aumentadas e outras escalas exóticas.

Como o próprio compositor descreve, seu repertório “é para ser tocado e entendido pelo ouvinte,” (ibid.) revelando seu posicionamento estético contra o artificialismo e a “modernidade a qualquer custo”(FERREIRA in MAHLE, 1998, p. 4). Deste modo, suas obras tendem a usar recursos que o compositor acredita tornarem seu idioma mais acessível tanto ao público quanto ao intérprete. As *Sonatas e Sonatinas para violino e piano*, portanto, além de apresentarem uma escrita idiomática para os instrumentos, também incluem estruturas neoclássicas hoje já bastante assimiladas. Algumas mostram influência do folclore brasileiro, que naturalmente se deve à vivência do compositor no país. Todavia, um dos motivos para Mahle iniciar a utilização do material folclórico foi acreditar que as pessoas se identificam com obras que apresentam elementos conhecidos.

Tab. 1. *Sonatas e Sonatinas* para violino e piano de Ernst Mahle

	<i>Sonatina (1955)</i>	<i>Sonatina (1956)</i>	<i>Sonata (1968)</i>	<i>Sonatina (1974)</i>	<i>Sonatina (1975)</i>	<i>Sonata (1980)</i>
<b>Edição</b>	Ricordi	Não publicada	Tonos	Não publicada	Não publicada	Não publicada
<b>Dedicatória</b>			Valeska e Paulo Affonso	Lola Benda	Celisa Amaral Frias	Claudio Mahle
<b>Movimento, tonalidade e forma</b>	<i>Allegro / moderato / Sol / Forma sonata</i>	<i>Moderato / Mi / Prelúdio</i>	<i>Allegro moderato / Ré / Forma sonata</i>	<i>Allegro / Mi / Forma sonata</i>	<i>Allegro / Si / Forma sonata</i>	<i>Allegro / Sol / Forma sonata</i>
		<i>Presto / Lá / ABA'</i>	<i>Andante / Sol / ABA'</i>	<i>Andante / Lá / Forma binária</i>		<i>Andante / Si / Forma sonata</i>
			<i>Vivace / Lá / Fugato</i>	<i>Moderato / Mi / Tema e variações</i>		<i>Vivo / Sol / Forma sonata</i>

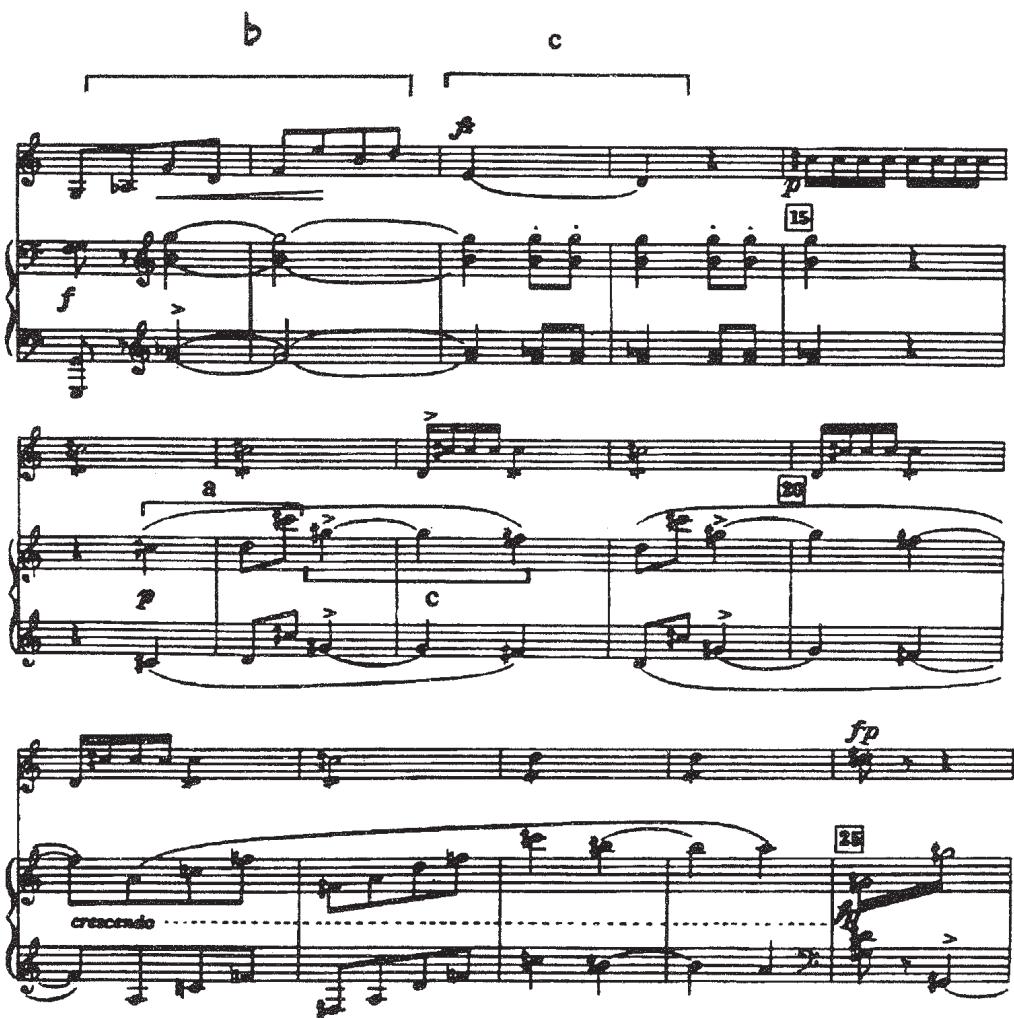
Como pode-se observar na Tab. 1, os movimentos dessas *Sonatas e Sonatinas* utilizam estruturas neoclássicas, como a forma sonata, rondó, ternária, binária e tema com variações. Esses movimentos dentro da estrutura total da obra também têm a tendência de preservar o padrão tradicional de ordem: rápido-lento-rápido. A mesma orientação neoclássica é notada no estilo do compositor quando ele opta por construção de frases simétricas como na *Sonatina* (1955), onde as estruturas seguem o padrão de agrupamento 2 + 2 compassos (Ex. 1); ou como no *Moderato* da *Sonatina* (1974), no qual as frases são organizadas com antecedente seguidas do consequente (Ex. 10).

É comum se encontrar nessas obras outros procedimentos tradicionais, como passagens onde aparecem texturas de melodia com acompanhamento, escrita polifônica e seções de transição utilizando pedal no baixo e seqüências. Típicos da forma sonata, os planos tonais apresentam caráter contrastante com o material temático, diferindo de enérgico e/ou alegre para lírico e melodioso. Essas são algumas das características comuns encontradas nas obras em questão; todavia, Mahle manipula esses procedimentos de modo que sua obra torna-se singular.



Ex. 1

Em muitos instantes, é comum Mahle optar por trabalhar com material temático restrito dentro de cada obra, o que o leva a buscar um desenvolvimento motívico como pode ser verificado na *Sonatina* (1955). O primeiro tema na *Sonatina* (1955), por exemplo, é construído por uma frase com dois motivos, **a** e **b** (Ex. 1), que “combinam intervalos de terças menores e sétimas maiores” (MAHLE, *Obras*, 1996, p. 7). Concluindo a primeira área tonal, há uma seção de transição onde o motivo **a** aparece como figura de acompanhamento (Ex. 2). A segunda área tonal se relaciona com a anterior, mesmo que apresentando um outro caráter e um tema com intervalos diferentes. Mahle descreveu esse segundo plano enfatizando a modulação para Dó# e o uso do mesmo intervalo de sétima maior do primeiro tema, porém juntamente com outros de segunda e quarta. Pode ser verificado no Ex. 2 que esses intervalos foram introduzidos previamente, como na última apresentação do motivo **b** (c. 11-12) e no motivo **c** (c. 13-14) do novo tema. Manipulações rítmicas acontecem com os motivos **a** e **c**, que são deslocados metricamente de modo que a semínima passa a ser usada como uma anacruze e a mínima torna-se uma suspensão (c. 17-18). Parte da qualidade enérgica do primeiro tema deve-se também à direção ascendente dos motivos **a** e **b**, o que difere do contorno em arco da frase do segundo plano tonal, que adquire um caráter mais lírico. Nota-se como o compositor usou temas com muitas características em comum, contudo esses contrastam em caráter devido a diferenças em articulação, dinâmica, contorno e tonalidade.



Ex. 2

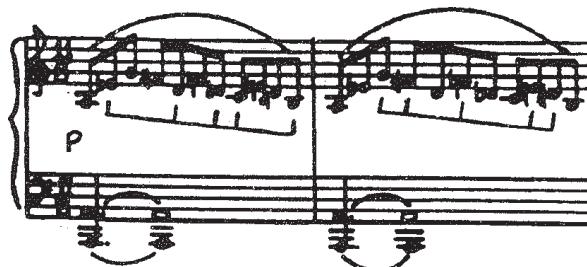
A Sonatina (1956) é formada por *Moderato* e *Presto*, o que primeiramente chama a atenção devido a adição de mais um movimento, se comparada com a sonatina escrita anteriormente (ver Sonatina 1955 em Tab. 1).

Como foi citado anteriormente, Mahle admirou e estudou as obras de Bartók, o que sugere a escolha da estrutura de dois movimentos dessa obra. Peças como a *Rapsódia N<sup>º</sup> 1* e *Sonata N<sup>º</sup>2* para violino e piano de Bartók usaram essa estrutura e assemelham-se à música *verbunkos* em forma e estilo. Esse antigo gênero instrumental húngaro consiste de duas partes, *lassu* e *friss*, que são respectivamente caracterizados por um movimento lento em estilo *parlando* com ornamentação evocando uma improvisação; e um tempo *giusto*, normalmente uma sucessão de danças rústicas. A associação da Sonatina (1956) com esse tipo de obra poderia ocorrer talvez se comparado o caráter improvisatório do primeiro movimento *Moderato* ao *lassu*, porém não há nenhuma característica de ritmo ou métrica de dança no *Presto*. Mahle posteriormente explicou a estrutura da obra como um simples “*Adagio* e *Allegro* que já existia no período barroco” (MAHLE, 1999).

O *Moderato* da Sonatina (1956) foi descrito pelo compositor como um “prelúdio com um ritmo constante, onde figuram 3+4+4 colcheias. Nota-se a presença do trítono e de terças maiores (cromáticas e paralelas), descendo e subindo em movimento contrário” (MAHLE, *Obras*, 1996, p. 7).

Algumas das características gerais encontradas numa definição do termo prelúdio, também presentes nesse movimento são o senso de improvisação, liberdade rítmica e um plano temático flexível, que podem cumprir a função “de definir a tonalidade e modo do movimento seguinte”(RANDEL, 1986, p. 653). A análise demonstrou que essas características aparecem no *Moderato*, através de uma certa qualidade improvisatória, além de preparar o material temático e o vocabulário intervalar para o *Presto* seguinte.

O ritmo constante mencionado pelo compositor se refere ao ostinato, que persiste por todo o movimento alternando-se entre o violino e o piano (Ex. 3a). Apesar das notas estarem escritas com o agrupamento de 3+4+4 e do compositor ter chamado a atenção especificamente para os intervalos que considerou mais importantes, outros pulsos interiores como o de 2+3+3+3 podem ser notados devido ao contorno e direção do desenho desse ostinato. Essa ambigüidade métrica contribui para um caráter de indecisão do movimento, logo, também a sensação de improvisação. Outro aspecto distinto da figura de acompanhamento se revela nas duas linhas paralelas cromáticas descendentes (ver notas indicadas no Ex. 3a). Com essa seqüência de notas, é possível compreender e sentir um pulso mais longo, de um tempo por compasso, facilitando a sensação de continuidade na música. Esse ostinato também deixa de ser um simples acompanhamento quando se mostra intrinsecamente relacionado com a linha melódica, já que essa repete de forma aumentada a linha cromática (ver notas circuladas em Ex. 3b).



Ex. 3a

Ex. 3b

Como já notado anteriormente, o *Moderato* também se relaciona com o *Presto* de maneira que os motivos principais do último contêm os intervalos de tritono e terças (Ex. 4a). Numa seção de textura mais densa (Ex. 4b) esses intervalos, juntamente com segundas maiores, aparecem verticalmente indicados pela seqüência de conjuntos de classe de altura (*pitch-class sets*)

4-25 (0268) e 4-21 (0246)<sup>1</sup>. Nesse mesmo trecho, as terças também se encontram em movimento ascendente, que completa o intervalo de oitava dividido em quatro partes iguais. Outro elemento de conexão entre os movimentos se apresenta na linha cromática discutida anteriormente, que aparece relembrando a melodia e o ostinato do movimento anterior (linha descendente na mão direita do piano em Ex. 4b).



Ex. 4a

Ex. 4b

Seguindo a ordem cronológica, a próxima obra de Mahle, a *Sonata* (1968), aumenta o número de dois movimentos (*Sonatina* 1956) para três (ver Tab. 1). Esta *Sonata* também apresenta elementos comuns entre movimentos como temos notado nas *Sonatinas* anteriores. O primeiro movimento utiliza temas similares nas diferentes áreas tonais, formando “basicamente um movimento monotemático” (MAHLE, *Obras*, 1996, p. 7). Contrastes entre os planos tonais são desenvolvidos através da manipulação dos motivos rítmicos e melódicos que os modifica invertendo, mudando articulação e utilizando a forma aumentada e diminuída. Esse tipo de relação motívica existe não somente dentro desse *Allegro moderato*, mas também com o movimento final, que utiliza os mesmos intervalos como material para a construção dos temas.

Como pode ser notado na Tab. 1, as tonalidades dos movimentos em cada obra estão relacionadas de maneira bastante tradicional, ou seja, em relação de dominante, subdominante e relativa maior. Uma das “marcas registradas” do estilo de Mahle, no entanto, é obter um contraste mais acentuado

<sup>1</sup> Para maiores informações sobre teoria dos conjuntos (*set theory*) consultar: Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973) e Joseph Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1990).

dentro de cada movimento, fazendo uso de um distanciamento de tritono entre os planos tonais. Desta forma, o *Allegro da Sonata* (1968), por exemplo, apresenta o primeiro plano em Ré e o segundo em Sol#; e o *Allegro da Sonata* (1980) em Sol e Dó# respectivamente. Quando questionado sobre as razões desse procedimento, o compositor explicou a preferência devido ao contraste tonal resultante, descartando assim a influência nesse aspecto de Bartók, que utilizava muito o intervalo de tritono. Mahle atribuiu a utilização desse intervalo como mais um passo no progresso histórico-estilístico das relações de tonalidades, que vinha se desviando cada vez mais das regras clássicas. Desta forma, Mahle buscou o intervalo mais distante possível (tritono) para substituir as tradicionais dominante ou relativa maior. Em entrevista com o Professor Arzolla, Mahle revelou este procedimento como uma possível influência de Debussy e a escala de tons inteiros (ARZOLLA, 1996, p. 38). Da mesma forma, tanto esta última escala quanto as octatônicas e a relação de pólo e antípoda são associadas a propriedades de regularidade intervalar e simetria, que parecem ser características preferidas pelo compositor.

Mahle procurou usar as escalas mencionadas e outras como fonte para novas possibilidades sonoras, o que o levou a calcular com um aluno de composição todas as escalas possíveis com um número de 5 a 12 notas. Do resultado de mais de 1.200 escalas, Mahle selecionou cerca de setenta escalas que considerou interessantes musicalmente (ARZOLLA, 1996, p. 31). Desta forma, o compositor combinou o que aparenta ser uma busca meramente cerebral com o instinto musical, criando assim uma linguagem própria.

A escala octatônica aparece manipulada de várias maneiras nas *Sonatas* e *Sonatinas* em questão, tornando-se parte de seu idioma. Na *Sonatina* (1955) a escala completa é utilizada como conclusão da exposição (Ex. 5a) e também na seção de transição para a recapitulação, juntamente com terças menores descendentes e um pedal na nota Sib no piano (Ex. 5b). As sonoridades freqüentes resultantes da escala octatônica, como terças maiores e menores, as combinações destas, sétimas e tritonos aparecem presentes nesse movimento. Isso facilita ou explica, portanto, a maior integração dessa escala dentro do vocabulário intervalar do movimento.



Ex. 5a

Ex. 5b

Mahle descreveu o primeiro tema da *Sonatina* (1975) com um “caráter modal onde o dórico, frígio, lídio e mixolídio se misturam ao cromatismo da falsa relação” (MAHLE, Obras, 1996, p. 8). O resultado final produz, no entanto, a escala octatônica Si-Dó-Ré-Mib(Ré#)-Mi#(Fá)-Fá#-Sol#(Láb)-Lá, que é o único material utilizado na obra, com uma exceção somente no último

acorde, que acrescenta notas estranhas à escala. A qualidade sonora modal é notada, especialmente a do modo frígio devido a sua similaridade com esse tipo de escala octatônica, visto que ambas apresentam o segundo e sétimo graus abaixados. O modo octatônico foi escolhido, segundo Mahle, porque possui várias possibilidades sonoras ainda que com um número limitado de notas e pode produzir as qualidades modais mencionadas, assim como harmonias maiores e menores (MAHLE, 1999).

No Ex. 6, nota-se que o primeiro tema apresenta com freqüência muitos intervalos de terças, resultando em conjuntos de classe de altura (*pitch-class sets*) como 3-11 (037) e 3-3 (014), que formam tríades e terças maiores e menores respectivamente. Como já foi citado, outro intervalo comum com o uso da escala octatônica é o do trítongo, o qual aparece diversas vezes formando 3-8 (026) e 3-10 (036), enquanto o acorde de sétima diminuta 4-27 (0258), um complemento da escala octatônica, está presente na figura ostinato inicial e posteriormente no tema.

Ex. 6

Outra característica importante do modo octatônico é a possível presença de conflito no centro tonal, que se deve à capacidade dessa escala de formar tríades maiores e menores simultaneamente no primeiro, terceiro, quinto e sétimo graus (STRAUS, 1990, p. 100). Esta condição é encontrada no início desse movimento, onde se utilizam tríades de Ré e Si

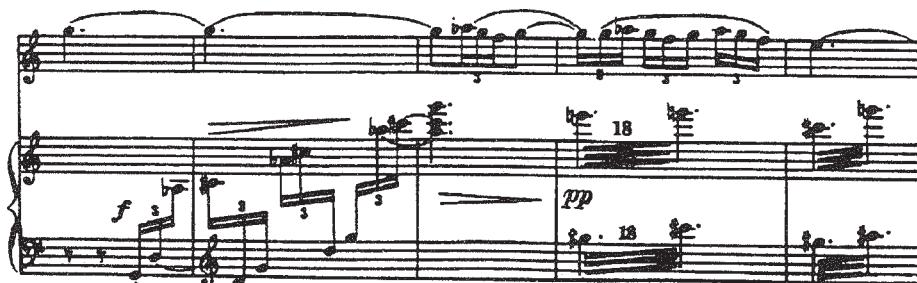
simultaneamente, provocando uma ambigüidade no centro tonal, que se resolve somente no fim dessa seção, quando o Si é estabelecido como tonalidade central.

Na *Sonata* (1980) a escala octatônica também é usada, aparecendo no fim da exposição na parte do piano enquanto o violino permanece estático com a diáde Réb/Mib seguida por Sol/Lá (Ex. 7) onde, a harmonia se mantém estática.



Ex. 7

Através dos comentários escritos por Mahle no encarte da gravação em CD, foi possível se verificar as considerações importantes para o compositor a respeito das *Sonatas e Sonatinas para violino e piano*. Pode-se notar que na sua descrição, a construção dos motivos nas suas primeiras obras foi bastante baseada em manipulação de intervalos. Foi somente a partir da *Sonata* (1968) que o compositor menciona a introdução de combinação de elementos modais frígio, lídio e mixolídio (*Andante*). Mahle, de certa maneira, não deixa de manipular os intervalos, porém esses a partir de então, são buscados pela sonoridade e pela identificação com cada modo. Essa mistura de modos resulta numa escala que pode ser observada no tema em Sol (Ex. 8). Os modos frígio, lídio e mixolídio podem ser facilmente reconhecidos pela presença do segundo grau abaixado, do quarto aumentado e do sétimo abaixado, que aparecem no tema como Láb, Dó# e Fá, respectivamente. A sonoridade exótica resultante é similar à escala cigana ou modo húngaro (Dó-Ré-Mib-Fá#-Sol-Láb-Si; SADIE, 1980, p. 870), que também apresenta a terça menor e a quarta aumentada, gerando o intervalo de segunda aumentada entre os terceiro e quarto graus da escala. Neste *Andante*, o compositor pela primeira vez descreveu o uso de modos nas obras de violino estudadas nessa pesquisa; no entanto, Mahle havia utilizado elementos modais em uma peça anterior para violino solo (*Rapsódia*, escrita em 1956; MAHLE, 1956). Posteriormente, Mahle incorporou os modos em seu idioma, o que pode ser considerado uma de suas características mais marcantes.





Ex. 8

Na *Sonatina* (1974) Mahle faz uso extensivo de um vocabulário modal. O primeiro movimento *Allegro* manipula somente elementos do lídio e mixolídio, enquanto o *Andante* utiliza mais explicitamente o idioma modal. O material apresentado através de todo esse movimento lento é o modo composto frígio-dórico em Lá. Este é formado pelo primeiro pentacorde e segundo tetracorde de cada modo respectivamente, o que constrói, portanto, Lá-Sib-Dó-Ré / Mi-Fá#-Sol-Lá (Ex. 9). Nesse instante, pode-se detectar a influência da técnica de “sal e pimenta” de Bartók que Mahle anteriormente reconheceu admirar.



Ex. 9

Durante a primeira parte do movimento, o violino e o piano expõem o material temático sozinhos e alternadamente; mas, na reprise, todos os temas aparecem acompanhados pelo outro instrumento com a harmonização. É interessante notar que através desse procedimento, Mahle utiliza construções triádicas formadas com as notas da escala original, desta forma preservando e enfatizando a qualidade sonora modal.

O finale *Moderato* é um movimento de tema e variações com muitas das características tradicionais equivalentes a obras do repertório clássico, como, por exemplo, frases equilibradas que formam uma estrutura de 4+4/4+4 (Ex. 10). Enquanto a estrutura dos períodos continua a mesma, o material temático aparece variado durante o movimento. O modo dórico em Mi do tema é extremamente modificado, mostrando a técnica de variação do compositor, que inclui modificações que introduzem modos como o lídio, frígio e mixolídio. Parte das variações mantém o tema reconhecível, apesar de Mahle ter utilizado tipos diferentes de acompanhamento, alterado a textura e caráter através do uso de progressões harmônicas com arpejos e acordes, e introduzido figuras rítmicas.



Ex. 10

Na Sonata (1980), o compositor utilizou uma escala pentatônica (Sol-Lá-Si-Ré-Mi) como material inicial (Ex. 11) e introduziu gradativamente os “elementos dos modos lídio, mixolídio, frígio, etc...” (MAHLE, Obras, 1996, p. 8). O compositor, portanto, trabalha o material temático de modo que possa estender frases através de inserções e combinações modais como o Dó# (lídio), Láb e Sib (frígio) e Fá (mixolídio). Desta forma, Mahle obtém, durante o movimento *Allegro*, instantes cromáticos complexos devido a mistura de modos que, de maneira contrastante, se alternam com o caráter sonoro aberto da escala pentatônica.

Ex. 11

Naturalizado brasileiro, Mahle tem orgulho de ser considerado como um “compositor mais brasileiro que muitos brasileiros” (LACERDA in MAHLE, 2000, p. 4). Residindo no Brasil desde 1951, o compositor deixou-se influenciar pela música folclórica e popular do país, mostrando aparente essa assimilação nas obras mais recentes entre as *Sonatas* e *Sonatinas* para violino e piano.

A *Sonatina* (1974) foi descrita pelo compositor como a primeira manifestação da influência da música folclórica e popular brasileira dentro das obras de violino estudadas. O *Allegro* apresenta ritmos pontuados e sincopados típicos, que são utilizados nas melodias e também em forma de acompanhamento em ostinato quase percussivo, lembrando o tipo de textura e sonoridade usada na capoeira (SILVA, 1998, p. 155). O último movimento *Moderato* termina com a indicação em português “mancando” substituindo o mais comum *ritenuto* ou *rallentando*. O termo foi explicado pelo compositor através de uma associação desse movimento ao cotidiano do trabalhador do nordeste brasileiro. Esse “homem” foi fonte de inspiração ao compositor que o imaginou lidando com diversos problemas todos os dias (representados pelo aumento da velocidade de cada variação) e finalmente cansa-se e se “arrasta” mancando para casa. Apesar de Mahle admitir que só se familiarizou com os modos típicos do folclore nordestino após tê-los usado, as sonoridades modais dessa *Sonatina* (1974) contribuem a essa associação imediata.

As chamadas terças caipiras aparecem no *Allegro* da *Sonatina* (1974) de maneira discreta; no entanto, é no *Vivace* da *Sonata* (1968) que Mahle fez uso de melodias inteiras com duas vozes paralelas em intervalos de terças e sextas, procedimento presente na música brasileira (Ex. 12). O material temático em questão tem seu caráter nacional mais acentuado, pois apresenta ritmos pontuados e sincopados. Apesar dos elementos nacionalistas presentes nesse movimento, foi a *Sonatina* (1974) que recebeu a descrição do compositor como representativo de um “ambiente tipicamente brasileiro”. Isso provavelmente se deve ao fato de que esse movimento usa procedimentos de uma fuga, um idioma não associado a música folclórica ou popular nacional.

O *Vivace* se inicia com todas as indicações de uma fuga tradicional apresentando o sujeito sozinho, seguido da resposta tonal e de contra-sujeitos (ver Tab. 2). Este movimento, todavia, apresenta qualidades interessantes, pois nota-se que este sujeito utiliza os mesmos intervalos do tema inicial do primeiro movimento, além de interagir com uma melodia em terças caipiras. O movimento, portanto, é construído por essas melodias com vozes paralelas, que se alternam ou aparecem simultaneamente com o idioma polifônico nos trechos do fugato (Ex. 12 mostra o tema “caipira” em conjunto com o sujeito) como mostra o diagrama abaixo (área A/B da Tab. 3).



Ex. 12

Tab. 2. Exposição do fugato da *Sonata (1968) – Vivace*  
(S=Sujeito; R=Resposta; C=Contra-sujeito)

Violino	R	C <sup>2</sup>	C <sup>1</sup>	S				C <sup>2</sup>
Piano	S	C <sup>1</sup>	C <sup>3</sup>	R			C <sup>2</sup>	C <sup>2-3</sup>
Piano			S		C <sup>1</sup>	C <sup>3</sup>	/	S

Tab. 3. Diagrama da *Sonata (1968) – Vivace*

Área	A	B	A	B	A/B	coda
Estilo	fugato	transição folclórico	stretto fugato	transição folclórico	ambos	

A *Sonata (1980)*, por sua vez, apresenta ritmos pontuados de samba e outras danças, mas também uma outra célula sincopada até então não utilizada nas *Sonatas e Sonatinas para violino e piano*. Pode-se notar no Ex. 11, na mão esquerda do piano, um motivo que enfatiza a primeira, quarta e sétima colcheias do compasso, formando grupos de 3+3+2, que coincidem com uma figura rítmica de acompanhamento típica nas danças populares brasileiras. No *Vivo* dessa *Sonata* o compositor fez uso de motivos em sextas paralelas, no entanto estas não chegam a formar melodias completas como as do material popular nacional. Pode-se dizer que os materiais da música folclórica e popular brasileira aparecem mesclados dentro da *Sonata (1980)* o que, portanto, a diferencia da *Sonatina (1974)*, na qual o elemento do folclore é mais explícito. Desta forma, o caráter nacional percebido na *Sonata (1980)* é aquele que foi transmitido pelo compositor após tê-lo assimilado e traduzido para sua própria linguagem.

Através dessa breve análise, pode-se concluir sobre alguns dos aspectos particulares do estilo de Ernst Mahle aparentes nas *Sonatas e Sonatinas para violino e piano*. Parte desse estilo é resultado de suas manipulações dos modos eclesiásticos e outras escalas, como a octatônica e pentatônica. Contudo, esses elementos de um idioma moderno não deixam de coexistir com o estilo neoclássico de Mahle. Em conjunto com essa orientação tradicional, ocorrem influências do ambiente brasileiro e, como resultado, a incorporação de elementos da música folclórica e popular nacional no tratamento melódico, figuras rítmicas e sonoridades percussivas no seu estilo de composição. Essa assimilação aparece, consequentemente, de maneira natural e gradativa, pois a música neoclássica e a tradicional brasileira em muitos aspectos coincidem.

Cronologicamente, o número de movimentos dentro das obras para violino e piano aumentaram, com a única exceção da *Sonatina (1975)*, que possui somente um movimento (esta obra, porém foi originalmente escrita para piano e, posteriormente, transcrita para violino pelo compositor). A expansão das obras se deve provavelmente a uma crescente desenvoltura do compositor com o gênero e com suas próprias técnicas de composição. Deve-se notar também que, em 1955 (ano da primeira destas obras), Mahle encontrava-se no início da sua carreira, quando ainda considerava as atividades pedagógicas sua prioridade profissional. Foi apenas em 1968 que Mahle começou a se ver como compositor, quando notou o valor de suas obras escritas naquele ano.

Posteriormente, Mahle veio a perceber que sua produção anterior também já era merecedora de reconhecimento.

Cada uma dessas obras também apresenta um aumento no uso de novas texturas, recursos técnicos e qualidades sonoras, explorando o violino como um instrumento lírico a percussivo, sempre de maneira idiomática, porém aumentando as dificuldades técnicas. O aprendizado dessas *Sonatas* e *Sonatinas* traz para o violinista obras de níveis variados de dificuldade, que utilizam as diversas possibilidades técnicas do instrumento, e um leque variado de cores. A pesquisa através da análise é capaz de discernir as sonoridades da música folclórica e popular brasileira, mescladas com as técnicas e a linguagem moderna, levando à compreensão e execução coerente das obras e facilitando o trabalho do intérprete de trazer à tona as qualidades da obra de Mahle.

## Referências bibliográficas

- ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. "Uma Abordagem Analítico-Interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra de Ernst Mahle". Diss. Mestrado, Universidade do Rio de Janeiro, 1996.
- RANDEL, Don, ed. *The New Harvard Dictionary of Music*, 3<sup>a</sup> ed. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- SADIE, Stanley. Gypsy Music. In: THE NEW GROVE dictionary of music and musicians. London: Macmillan Press, 1980. v.7, p.870.
- SILVA, André Cavazotti. "The Sonatas for Violin and Piano of M. Camargo Guarnieri: Perspectives on the Style of a Brazilian Nationalist Composer". Diss. DMA, Boston University, 1998.
- STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

## Partituras, entrevistas e catálogos

- MAHLE, Ernst. *Sonatina* (1955). São Paulo: Ricordi Brasileira, 1972.
- \_\_\_\_\_. "Sonatina (1956)". Cópia de manuscrito, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Sonata* (1968). Darmstadt: Edition Tonos, 1973.
- \_\_\_\_\_. "Sonatina (1974)". Cópia de manuscrito, 1974.
- \_\_\_\_\_. "Sonatina (1975)". Cópia de manuscrito, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Sonata (1980)". Cópia de manuscrito, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Ernst Mahle: Catálogo de Obras*. Piracicaba, SP: Escola de Música de Piracicaba e Prefeitura de Piracicaba, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ernst Mahle: Catálogo de Obras*. Piracicaba, SP: Escola de Música de Piracicaba e Instituto Educacional Piracicabano, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Obras para Violino e Piano*. Gravado por Celisa Amaral Frias, violino e Bernardete Sampaio, piano. Comentários de Ernst Mahle. Sonopress-Rimo, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Análise*. Cópia de manuscrito , D33. Escola de Música de Piracicaba.
- \_\_\_\_\_. *Modos, Escalas e Séries*. Cópia de manuscrito, D30. Escola de Música de Piracicaba.
- \_\_\_\_\_. Entrevista de Josefe Feres em novembro, 1995 (manuscrito).
- \_\_\_\_\_. Cópias de entrevistas de Antonio R. Arzolla em novembro, 1996; José de Feres em novembro, 1995; Johnson Joanesburg Anchieta Machado em maio, 1993; Maria Constanza Almeida Prado, n.d.; Luciana Montenegro Carnevale, n.d.
- \_\_\_\_\_. Entrevistas de Eliane Tokeshi em agosto, 1998 (manuscrito); maio, 1999 (E-mail); Junho, 1999 (conversa por telefone).

---

**Eliane Tokeshi** é natural de Piracicaba onde iniciou seus estudos. Foi vencedora de importantes concursos e solista frente a orquestra como Sinfônica do Estado de São Paulo, da USP, da Unesp, Sinfonia Cultura, Sinfônica de North Shore e da Universidade da Northwestern entre outras. Obteve o Bacharelado em violino no Instituto de Artes da Unesp, onde foi aluna do Prof. Ayrton Pinto. Premiada com uma bolsa pela CAPES, deu continuidade aos estudos nos EUA, onde completou o Mestrado na Boston University e o curso de Doutorado em violino na Northwestern University em Chicago. Atualmente é violinista convidada da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, vem apresentando solos e recitais além de exercer atividades pedagógicas.