

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Música – Escola de Música

Rafael Ribeiro

**QUARTETO AO CAIR DA TARDE (1981) PARA VIOLINOS, DE ERNST MAHLE:
estratégias técnico-interpretativas para a construção de uma performance.**

Belo Horizonte

2020

Rafael Ribeiro

**QUARTETO AO CAIR DA TARDE (1981) PARA VIOLINOS, DE ERNST MAHLE:
estratégias técnico-interpretativas para a construção de uma performance.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Performance Musical.

Linha de Pesquisa: Performance Musical.
Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade.

Belo Horizonte

2020

R484q

Ribeiro, Rafael.

Quarteto ao Cair da Tarde (1981) para violinos, de Ernst Mahle [manuscrito]: estratégias técnico-interpretativas para a construção de uma performance / Rafael Ribeiro. - 2020. 125 f., enc.; il. + DVD.

Orientador: Edson Queiroz de Andrade.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Música para violino. 4. Quarteto para cordas. 5. Mahle, Ernst, 1929-. I. Andrade, Edson Queiroz de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Rafael Ribeiro**, em 26 de outubro de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Paulo Egídio Lückman
Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. André Cavazotti e Silva
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **André Cavazotti e Silva, Membro**, em 26/10/2020, às 15:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edson Queiroz de Andrade, Presidente**, em 26/10/2020, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Egídio Lückman, Usuário Externo**, em 26/10/2020, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?

13/11/2020

SEI/UFMG - 0332178 - Folha de Aprovação



[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](#), informando o código verificador **0332178** e o código CRC **AF98FFD4**.

Referência: Processo nº 23072.236742/2020-85

SEI nº 0332178

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor e orientador, Dr. Edson Queiroz, agradeço pelo conhecimento, persistência, disposição e confiança a mim dedicada.

Aos meus pais, Vanderlei e Edna, agradeço pela educação e pelo apoio incondicional que sempre recebo a cada nova etapa da vida.

À minha irmã, Natália, agradeço por sempre estar presente e pelo apoio em todos os momentos.

À Máira Nascimento, minha gratidão pelo carinho de sempre e incansável apoio durante todas as etapas desta pesquisa.

Ao casal Ernst e Cidinha Mahle, agradeço por toda a atenção e colaboração com esta pesquisa.

À pianista Valéria Gazire, agradeço pela disposição em me acompanhar durante os cursos de graduação e mestrado.

À Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior (CAPES) e à Escola de Música da UFMG, meus agradecimentos por possibilitarem a realização desta pesquisa.

A todos os professores e funcionários da Escola de Música e, em especial, ao professor Dr. André Cavazotti, agradeço pela valiosa contribuição a esta pesquisa.

RESUMO

Apresentamos aqui uma análise técnico-interpretativa do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)* para violinos, do compositor alemão, naturalizado brasileiro, Ernst Mahle. Considerando a obra como material didático de referência, propomos estratégias técnico-interpretativas que incluem condução do arco, vibrato, dedilhado, variação de timbre, dinâmica, articulação e possíveis fraseados, com vistas à construção de uma performance.

Palavras-Chave: Ernst Mahle. Quarteto para violinos. Grupo de violinos. Música de câmara. Música brasileira.

ABSTRACT

We present here a technical-interpretative analysis of the *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)* for violins by the German composer naturalized Brazilian, Ernst Mahle. Considering the work as a reference didactic material, we propose technical and interpretative strategies which include bow drawing, vibrato, fingering, dynamics, articulation and possible phrasing, aiming to construct a performance.

Keywords: Ernst Mahle. Violin quartet. Group of violins. Chamber music. Brazilian music.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Exemplo de escala em uma oitava, com presença de bordaduras para o primeiro violino, no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 13-16. ... 18
- Figura 2** - Exemplo de escala em uma oitava, com pedal de corda solta simultâneo para o terceiro violino, no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 20-28. 18
- Figura 3** - Exemplo de escala em duas oitavas para o primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 70-72. 19
- Figura 4** - Exemplo de escala em uma oitava, com notas repetidas para o quarto violino, no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 7-13. 19
- Figura 5** - Exemplo de arpejo em intervalos de terças para o primeiro violino no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 21-22. 20
- Figura 6** - Exemplo de arpejo com intervalos de terças e segunda maior para o primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 72-73. 20
- Figura 7** - Exemplo de arpejo com intervalos de terça menor e quarta justa para o quarto violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 112. 20
- Figura 8** - Exemplo de arpejo com intervalos de quarta justa e terça maior para o segundo violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 112. 20
- Figura 9** - Exemplo de arpejo com intervalos de quarta e quinta justa para o terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 13. 21
- Figura 10** - Exemplo de arpejo com intervalos de quarta justa e sexta maior para o terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 15-16. 21
- Figura 11** - Exemplo de arpejo com intervalos de quarta justa e sétima menor para o terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 14. 21
- Figura 12** - Exemplo de arpejo com intervalos de quinta diminuta e terça maior para o segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 10. 22
- Figura 13** - Exemplo de arpejo com intervalos de quinta justa, quarta justa, terça maior e quinta diminuta para o primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 82. 22
- Figura 14** - Exemplo de arpejo com intervalos de sétima menor e segunda maior para o terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 17. 22
- Figura 15** - Exemplo de arpejo com intervalos de sétima maior e sexta menor para o primeiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 4. 22

Figura 16 - Exemplo de arpejo com intervalos de oitava e quinta justa para o primeiro violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 2.	23
Figura 17 - Exemplo de arpejo com intervalos de oitava e sexta maior para o primeiro violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 3.	23
Figura 18 - Exemplo do emprego de cordas duplas no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 5-10.....	24
Figura 19 - Exemplo do emprego de cordas duplas no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 21-23.....	24
Figura 20 - Exemplo do emprego de cordas duplas no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 13-18.....	25
Figura 21 – Exemplo de passagem com trinado para o primeiro violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 22-26.....	25
Figura 22 – Passagem em harmônico natural para o quarto violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 67-73.....	26
Figura 23 – Exemplo de passagem em <i>pizzicato</i> para o quarto violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 76-80.....	26
Figura 24 - Passagem com <i>bariolage</i> para o segundo violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 9-12.....	26
Figura 25 – Exemplo de pedal em cordas duplas com uma única nota sustentada para o quarto violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 5–9.	27
Figura 26 - Exemplo de pedal em cordas duplas com oitavas sustentadas para o terceiro violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 22–26.	27
Figura 27 - Exemplo de pedal em cordas duplas com duas notas sustentadas para o segundo violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 9–14.	27
Figura 28 - Exemplo de pedal em corda simples com uma nota sustentada para o primeiro violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 140–144.	28
Figura 29 - Exemplo de pedal em corda simples com arpejos sustentados para o terceiro violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 14–16.	28
Figura 30 - Exemplo de pedal em corda simples e duplas com uma nota sustentada para o terceiro violino no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 35–37.	28
Figura 31 – Exemplo de passagem em <i>détaché</i> para os quatro violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 53–58.	29
Figura 32 – Exemplo de arpejos em <i>legato</i> para o primeiro violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1–4.	30

Figura 33 - Exemplo de passagem em <i>legato</i> com acento para o segundo violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 3–4.	30
Figura 34 - Exemplo de passagem em <i>staccato</i> para o segundo violino no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 16–18.	30
Figura 35 - Exemplo de passagem em <i>spiccato</i> para o primeiro violino no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 21–25.	31
Figura 36 - Excerto em modo misto (Ré Lídio-Mixolídio) no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1–8.	32
Figura 37 - Exemplo de passagem melódica com frequentes saltos de terças para o primeiro violino no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1–15.	32
Figura 38 - Exemplo de passagem melódica em terças paralelas para segundo e terceiro violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 29–32.	33
Figura 39 - Exemplo de passagem melódica com notas repetidas para o segundo violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 38–56.	33
Figura 40 - Exemplo de passagem melódica com pedal de corda solta para o primeiro violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 2–10.	33
Figura 41 - Exemplo 1 de acompanhamento de baião.	34
Figura 42 – Ritmo característico de acompanhamento de baião para o segundo violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 85-88.	35
Figura 43 - Variante do exemplo 1 de acompanhamento de baião.	35
Figura 44 - Ritmo característico de acompanhamento de baião para segundo, terceiro e quarto violinos no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1-5.	35
Figura 45 - Condução rítmica do triângulo representada no exemplo 2 de acompanhamento de baião.	36
Figura 46 - Ritmo característico de acompanhamento de baião para segundo, terceiro e quarto violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1-3.	36
Figura 47 - Exemplo de final de frase reforçado pela dinâmica no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 5–6.	38
Figura 48 - Indicações de dinâmica no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1–2.	38
Figura 49 - Indicações de dinâmica no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 5–8.	39
Figura 50 - Ajuste de localização de dinâmica para o segundo violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1–4.	40
Figura 51 – Locais em vermelho onde aparenta haver incoerência de posição e falta de indicações de dinâmicas coerentes ao material musical no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 8–10.	41

Figura 52- Ajuste de inflexão para segundo e quarto violinos no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 13-16.....	41
Figura 53 - Pontos de contato de acordo com Simon Fischer, enumerados de 1 a 5, onde (a) representa a divisão em posições baixas e (b) em posições altas.	46
Figura 54 - Representação de dois níveis de inclinação da vareta.	47
Figura 55 - Primeira frase do primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1-4.	48
Figura 56 - Locais onde pode haver comunicação entre os intérpretes e sincronia na respiração no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1-4...	49
Figura 57 - Guia com ajustes de dinâmicas e dedilhados, em vermelho, e indicações do compositor, em preto, no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1-4.	50
Figura 58 - Sugestões técnicas e de dinâmica para o terceiro e quarto violinos no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1.	50
Figura 59 - Sugestões de respiração, região e ponto de contato do arco no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1.	51
Figura 60 - Todos os violinos em similaridade rítmica na última colcheia do compasso no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1.	52
Figura 61 - Sugestões de região de arco, ponto de contato e dinâmica no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 2.	52
Figura 62 - Novo elemento melódico para o segundo violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c.2-4.....	53
Figura 63 - Sugestão de dedilhados nas cordas Lá e Ré para o terceiro e quarto violinos no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 3-4.....	54
Figura 64 - <i>Staccato</i> (.) para o terceiro e quarto violinos no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 3-4.	54
Figura 65 - <i>Legato</i> para o primeiro violino e <i>legato</i> com acento para o segundo violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 3-4.....	55
Figura 66 – Sugestões de manipulação do ponto de contato e da pressão para um fim de frase no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 4.	56
Figura 67 - Excerto do primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 5-10.	56
Figura 68 - Correções em cor vermelha no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 5-10.	57
Figura 69 - Pedal sustentado Sol 2 no quarto violino no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 5-10.....	57

Figura 70 - Continuidade de célula rítmica entre pares de violinos no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 5-6.....	58
Figura 71 - Regiões de arco e de ponto de contato igual para os quatro violinos no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 5.....	58
Figura 72 - Estratégias de construção de fraseado envolvendo terceiro e quarto violinos no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 5-6.....	59
Figura 73 - Estratégias de construção de fraseado envolvendo primeiro e segundo violinos no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 5-6.....	60
Figura 74 - Sugestão de ajuste de ligadura e opção de dedilhado para o primeiro violino no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1-15.	62
Figura 75 - Revisão de ligadura na parte de primeiro violino do segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 16-25.....	62
Figura 76 - Exemplo de planejamento de arco aplicável para o primeiro violino no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 4-8.....	64
Figura 77 - Sugestão de corda Ré solta para o quarto violino como recurso de timbre e afinação no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 08-10...	64
Figura 78 - Sugestão de dedilhado para o segundo violino como recurso de timbre e afinação no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 13-15.	65
Figura 79 - Sugestão de dedilhado para timbre e fraseado no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 26-30.....	65
Figura 80 - Sugestões de utilização de corda solta e de inclusão de dinâmica no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c.41-47.....	66
Figura 81 - Estratégias interpretativas para a introdução do segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1-5.	67
Figura 82 - Motivo rítmico que deve ser valorizado pelo terceiro violino no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 16-20.....	68
Figura 83 - Correção de ligadura com <i>staccato</i> para o primeiro violino na grade do terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 49-54.....	70
Figura 84 - Correção de ligadura com <i>staccato</i> no compasso 69 da parte de primeiro violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 62-70.	71
Figura 85 - Indicação de <i>forte</i> (<i>f</i>) para o primeiro violino no compasso 72 do terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 67-72.....	71
Figura 86 - Dinâmicas simultâneas a mais de uma voz e dinâmicas individuais no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 67-74.....	72
Figura 87 - Indicações de dinâmica na parte de primeiro violino que não constam na grade do terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 136-144.	72

Figura 88 - Correção de arcada na parte do segundo violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 32-37.....	73
Figura 89 - Correção de ligadura com <i>staccato</i> na parte de segundo violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 64-69.....	73
Figura 90 - Material temático do <i>Fugato</i> que ocorre dos compassos 39 ao 46 no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle.....	74
Figura 91 - Divergências de arcadas entre a grade e as partes de segundo e terceiro violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 43-48.	74
Figura 92 - Sequência rítmica apresentada pelo primeiro violino após o término do <i>Fugato</i> (compasso 48) no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 45-52.....	75
Figura 93 - Diferentes padrões de arcadas em um mesmo motivo rítmico na parte de primeiro violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 77-82.	75
Figura 94 - Análise de arcadas das partes de terceiro e segundo violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 77-82.....	76
Figura 95 - Sugestões de arcadas no primeiro trecho em <i>Fugato</i> do terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 37-48.....	77
Figura 96 – Sugestões de arcadas no segundo trecho em <i>Fugato</i> do terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 73-90.....	78
Figura 97 - Correção de arcada no compasso 83 da parte de segundo violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 78-84.....	79
Figura 98 - Correção de ligadura com <i>staccato</i> no compasso 138 da parte de segundo violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 138-144.	79
Figura 99 - Correção de ligadura com <i>staccato</i> no compasso 100 da parte de terceiro violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 96-101.	79
Figura 100 - Inflexão de frase indicada na parte do quarto violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 76-80.....	80
Figura 101 - Acento sobre a nota Sol 2 do compasso 87 na parte do quarto violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 83-90.....	80
Figura 102 - <i>Crescendo</i> indicado para todos os violinos na segunda metade do compasso 131 no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 127-132.	81
Figura 103 - Ajuste de arcada para o primeiro violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 27-31.....	86
Figura 104 - Sugestão de arcadas para o terceiro e quarto violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 55-60.....	86
Figura 105 - Sugestão de arcadas para o segundo e quarto violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 109-114.....	87

Figura 106 - Sugestão de divisão de ligadura para o primeiro violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 139-144.....	88
Figura 107 - Sugestão de regiões de arco, dinâmica e <i>spiccato</i> para os quatro violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1-3.	89
Figura 108 - Sugestão de região, planejamento e tipo de ataque do arco para o primeiro violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1-10.	90
Figura 109 - Sugestão de respiração e vibrato para o terceiro e quarto violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 1-6.....	91
Figura 110 - Sugestão de região de arco, pressão e ponto de contato para o terceiro e quarto violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 7-12.....	91
Figura 111 - Sugestão de região do arco e acréscimo de <i>staccato</i> (.) para o terceiro e quarto violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 7-12.....	92
Figura 112 - Sugestão de tipo de articulação e regiões de arco para o terceiro e quarto violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 11-15.....	93
Figura 113 - Continuidade de linha melódica envolvendo os quatro violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 7-18.....	94
Figura 114 - Sugestões de orientação rítmica, planejamento do arco e vibrato para o segundo violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 19-24.	95
Figura 115 – Sugestões de articulação, execução do <i>crescendo</i> e retomada de arco para o segundo e terceiro violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 29-35.....	95
Figura 116 - Sugestões de articulação e forma de execução de acentos na primeira frase do segundo tema do terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, parte do quarto violino, c. 39-41.	96
Figura 117 - Continuidade de linhas melódicas e rítmicas em tons de verde no primeiro <i>Fugato</i> do terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 37-48.....	97
Figura 118 - Sugestão de inclusão de <i>crescendo</i> e de <i>mezzo forte</i> para os quatro violinos no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 47-53.	98
Figura 119 - Sugestão de planejamento do arco para um ponto culminante do terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 53-60.....	98
Figura 120 - Complementação de dinâmicas no segundo <i>Fugato</i> do terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 73-90.....	100
Figura 121 - Sugestão de planejamento do arco para interpretação das dinâmicas em um trecho com similaridades rítmicas no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c. 85-96.	101
Figura 122 - Sugestão de utilização do arco e vibrato para execução de <i>sforzato</i> e acento no primeiro violino no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle, c.115-121.....	102

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Ocorrências de similaridade rítmica no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle (vozes e compassos em que o evento ocorre).....	42
Quadro 1 - Ocorrências de similaridade rítmica no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle (vozes e compassos em que o evento ocorre).....	43
Quadro 2 - Ocorrências de dobramento de vozes no primeiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle (vozes e compassos em que o evento ocorre).	43
Quadro 3 - Ocorrências de similaridade rítmica com dobramento de vozes por compasso (quantidade e local).	44
Quadro 4 - Tipos de ataque do arco de acordo com a proposta de Simon Fischer.	46
Quadro 4 - Tipos de ataque do arco de acordo com a proposta de Simon Fischer.....	47
Quadro 5 - Possíveis maneiras de utilização do arco para a execução das dinâmicas indicadas para o acompanhamento no segundo movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle.	69
Quadro 6 - Ocorrências de similaridade rítmica no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle (vozes e compassos em que o evento ocorre).....	82
Quadro 7 - Ocorrências de dobramento de vozes no terceiro movimento do <i>Quarteto Ao Cair da Tarde</i> , de Ernst Mahle (vozes e compassos em que o evento ocorre).....	83

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EMP	Escola de Música de Piracicaba
EMPEM	Escola de Música de Piracicaba "Maestro Ernst Mahle"
AAM	Associação Amigos Mahle

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ERNST MAHLE E SEU ESTILO COMPOSICIONAL	13
3	QUARTETO AO CAIR DA TARDE (1981).....	17
3.1	Elementos técnico-violinísticos	18
3.1.1	<i>Escalas e arpejos.....</i>	<i>18</i>
3.1.2	<i>Cordas duplas.....</i>	<i>23</i>
3.1.3	<i>Ornamentos e efeitos.....</i>	<i>25</i>
3.1.4	<i>Técnicas especiais.....</i>	<i>26</i>
3.1.5	<i>Pedais sustentados.....</i>	<i>27</i>
3.1.6	<i>Golpes de arco.....</i>	<i>29</i>
3.2.	Elementos da música brasileira.....	31
4	CONSTRUÇÃO DE UMA PERFORMANCE	37
4.1	Primeiro movimento.....	37
4.1.1	<i>Anotações do compositor.....</i>	<i>37</i>
4.1.2	<i>Similaridade rítmica e dobramento de vozes</i>	<i>42</i>
4.1.3	<i>Estratégias interpretativas</i>	<i>44</i>
4.2	Segundo movimento	60
4.2.1	<i>Anotações do compositor.....</i>	<i>60</i>
4.2.2	<i>Estratégias interpretativas</i>	<i>61</i>
4.3.	Terceiro movimento	69
4.3.1	<i>Anotações do compositor.....</i>	<i>69</i>
4.3.2	<i>Divergências de arcadas e dinâmicas entre partituras.....</i>	<i>70</i>
4.3.3	<i>Similaridade rítmica e dobramento de vozes</i>	<i>81</i>
4.3.4	<i>Estratégias interpretativas</i>	<i>84</i>
5	CONCLUSÃO.....	103
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
	APÊNDICE – COMENTÁRIO CRÍTICO SOBRE AS PARTITURAS	
	DISPONÍVEIS.....	107

1 INTRODUÇÃO

Ernst Mahle (1929) é um compositor alemão, naturalizado brasileiro, que escreveu, dentre vasta produção musical, um conjunto de obras para grupos de violinos: dois duos, um trio e um quarteto, além de um arranjo também para quarteto. Com caráter didático, muitas de suas obras foram dedicadas a estudantes da Escola de Música de Piracicaba (EMP)¹, instituição da qual o compositor foi um dos fundadores e peça-chave para o seu sucesso. Na EMP, Mahle lecionou desde matérias teóricas até aulas de instrumentos dos quais tinha certo conhecimento, tendo inclusive comprado instrumentos e métodos para emprestar aos alunos que necessitavam (RONTANI, 2014).

Como é possível averiguar em trabalhos acadêmicos sobre sua vida profissional, Ernst Mahle é interessado pelo nacionalismo, por melodias folclóricas e modais. Sua produção engloba composições e arranjos de diversos níveis de dificuldade, para instrumentos distintos e também para grupos de um mesmo instrumento, constantemente apresentados em programas de concertos e recitais da Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” (EMPEM).

Nesta dissertação, são abordados aspectos técnicos e interpretativos presentes no *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, obra utilizada pedagogicamente pelo Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade durante o meu curso de bacharelado em música na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Verificamos a existência de uma transcrição dessa peça para quarteto de violas, que foi estreada pelos intérpretes Gabriel Marin², Pedro Visokcas³, Alexandre Razera⁴ e Renato Bandel⁵ durante o concerto de encerramento do I Encontro Campestre de Violas, que ocorreu

¹ A Escola de Música de Piracicaba (EMP), fundada em 1953, passou a ser Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” em 1998, como uma forma de homenagem ao compositor Ernst Mahle (PINOTTI, 2002, *apud* RONTANI, 2014, p. 34). Para a presente dissertação, a partir daqui, utilizaremos as siglas EMP para eventos ocorridos até 1998, e EMPEM, para eventos ocorridos após 1998. No entanto, é importante ressaltar, trata-se da mesma instituição.

² Gabriel Marin é violista da OSUSP - Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, do Quarteto Carlos Gomes. É também professor de Viola e Coordenador de Música de Câmara no Instituto Baccarelli (ENCONTRO CAMPESTRE DE VIOLAS, 2018).

³ Pedro Visokcas é violista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, Coordenador Pedagógico e Professor de Viola no Instituto Baccarelli (ENCONTRO CAMPESTRE DE VIOLAS, 2018).

⁴ Alexandre Razera é primeiro violista da Orquestra da Rádio e Televisão Eslovênia de Ljubljana. É músico convidado da Mahler Chamber Orchestra, desde 2008 (ENCONTRO CAMPESTRE DE VIOLAS, 2018).

⁵ Renato Bandel é docente nos festivais de Poços de Caldas-MG, Bagé-RS, Lages-SC, Munasp (SP), Natal-RN, Ouro Branco-MG, João Pessoa-PB, Recife-PE, Maranguape-CE, São Leopoldo-RS, entre outros. Desde 2009

no dia 13 de fevereiro de 2018, na Capela Monte Alegre de Piracicaba, São Paulo⁶. Entretanto, como fontes primárias, utilizamos para análise duas partituras escritas para violinos e ainda não publicadas. A primeira, em caligrafia do próprio compositor, foi adquirida pelo Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade diretamente da EMP. A segunda, encontra-se editada em programa *Sibelius* de edição de partituras e foi adquirida por meio de contato com a Associação Amigos Mahle (AAM)⁷.

No decorrer do trabalho, são apresentadas estratégias técnicas para a execução de dinâmicas e articulações indicadas pelo compositor no manuscrito. Além disso, são propostas possíveis construções de fraseado e variações de timbre, visando a obter equilíbrio sonoro entre as linhas melódicas, bem como valorizar a escrita do compositor. Utilizaremos Flesch (2000), Galamian (1962), Gerle (2014), Fischer (1997), Cavazotti (2000), Schoenberg (2015) e Jackson, Berman e Sarch (1987) como referenciais para o embasamento teórico e prático desta pesquisa.

Outras leituras também foram relevantes para este trabalho. Tokeshi (2002), Costa (2010), Souza (2017), Rontani (2014), Luna (2013) e Barros (2005) nos auxiliam com informações biográficas e a respeito do estilo de composição de Ernst Mahle. Ainda nessa vertente, Andrade (1972), Pereira (2007) e Thomaz (2014) contribuem significativamente para identificarmos aspectos composicionais do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)* que saúdam o nacionalismo brasileiro.

Uma análise técnico-interpretativa faz-se relevante já que traça um panorama da obra para os intérpretes, criando possíveis soluções técnicas que podem auxiliá-los na compreensão da linguagem musical e na performance. Por isso, pretende-se, por meio desta dissertação, oferecer a intérpretes uma possível abordagem técnica e musical a ser utilizada durante o estudo e a performance do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, bem como contribuir para a divulgação de material didático brasileiro e das obras para grupos de violinos do compositor Ernst Mahle.

é coordenador pedagógico na Santa Marcelina Cultura, onde é responsável pelo Núcleo de Música Antiga, Ópera Estúdio, Orquestra Jovem do Estado de São Paulo, Banda Jovem do Estado de São Paulo, Coral Jovem do Estado de São Paulo, assim como da área erudita da Emesp, Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim. (ENCONTRO CAMPESTRE DE VIOLAS, 2018).

⁶ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=o948nOk0i6E. Acesso em: 26 nov. 2018.

⁷ Associação Amigos Mahle (AAM) - fundada em 05 de fevereiro de 2010 no município de Piracicaba (SP), tem por objetivo principal promover e divulgar as obras do compositor Ernst Mahle. (Disponível em: amigosmahle.wordpress.com/associacao/. Acesso em: 26 dez. 2019).

Em *Ernst Mahle e seu estilo composicional*, abordamos, de forma sucinta, a história do compositor e seu estilo de composição, sem intenção de construir uma nova biografia, a qual já está bem representada em outros trabalhos. Mostramos como Ernst Mahle se inseriu no meio musical brasileiro e como essa inserção impactou em seu estilo de composição e na criação do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, além da relevância de suas contribuições para a música de concerto nacional.

No capítulo intitulado *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, apresentamos informações históricas em conjunto com duas análises referentes aos elementos técnico-violinísticos e aos elementos característicos da música brasileira presentes na obra aqui analisada.

Já no último capítulo deste trabalho, intitulado *Construção de uma performance*, oferecemos uma análise técnico-interpretativa de excertos que consideramos como modelos para o entendimento da obra e para a construção de uma performance. Neles, sugerimos estratégias que abrangem a técnica de mão esquerda e direita do violinista, propondo também variações de timbre e possibilidades de fraseados. Ainda nesse capítulo, são revisadas arcadas, dedilhados, dinâmicas e articulações indicadas pelo próprio compositor, aspectos para os quais recomendamos algumas modificações que contribuirão para valorizar a escrita composicional de Ernst Mahle.

2 ERNST MAHLE E SEU ESTILO COMPOSICIONAL

Ernst Mahle nasceu em 1929, na cidade de Stuttgart (Alemanha), e chegou ao Brasil em 1951. No país, casou-se com Maria Aparecida Romera Pinto (1931), pianista Piracicabana que conheceu na época em que estudou composição com Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005), fundador e diretor da Escola Livre de Música Pró-Arte de São Paulo (SP), local onde Mahle também lecionou matérias teóricas a convite de Koellreuter. A partir de uma necessidade alertada por Maria Aparecida, os três, juntamente com outros colaboradores, fundaram uma filial da Pró-Arte em Piracicaba (SP), que, mais tarde, desassociou-se da matriz e tornou-se Escola de Música de Piracicaba, hoje Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”. Em um período de 50 anos, Ernst Mahle atuou como compositor, maestro, diretor e professor de música da instituição, desenvolvendo uma extensa carreira musical no país⁸.

⁸ Confira RONTANI (2014) para mais detalhes sobre a história da instituição Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” (EMPEM).

Estudos mostram que Ernst Mahle desenvolveu suas composições com o intuito principal de suprir necessidades pedagógicas vivenciadas por ele e por sua esposa na EMP. Segundo Tokeshi (2002, p. 1), seu estilo foi firmado através de uma incansável busca por novas sonoridades, em conjunto com influências da música brasileira e de composições de Bela Bartók (1881-1945). O repertório composicional de Mahle é extenso e compreende obras para diversas formações, incluindo óperas e formações para um mesmo instrumento⁹.

Em entrevista ao pesquisador Flávio Collins Costa, no ano de 2009, Ernst Mahle enquadrou sua escrita composicional em quatro fases: 1) Aprendizagem (em solo Alemão); 2) Dodecafônica (sob os ensinamentos de Koellreuter); 3) Modal e 4) Nacionalista (COSTA, 2010, p. 59). Como exemplo de obras que as representam, Flávio cita, respectivamente, o *Allegretto*, o *Trio (1952)*, a *Sinfonieta (1957)* e a *Sinfonia Nordestina (1990)*. Cabe complementar, entretanto, que, apesar de haver obras representativas das quatro fases composicionais de Mahle, isso não significa que em determinado período o compositor se dedicou apenas a um tipo de composição. Mesmo nas fases que denomina Modal e Nacionalista há em suas obras a presença desenvolvida de elementos utilizados mais largamente durante as fases por ele nomeadas Aprendizagem e Dodecafônica.

Os primeiros contatos com a música, ainda em solo alemão, e os estudos com Koellreuter no Brasil refletem, principalmente, o estilo vanguardista europeu presente nas composições de Ernst Mahle. Com Koellreuter, o compositor estudou técnica dodecafônica e aproximou-se da música eletrônica (COSTA, 2010, p. 28). Contudo, devido ao interesse pelo ensino musical e à sua convicção na eficiência de melodias folclóricas e regionais como material didático, aproximou-se do nacionalismo brasileiro.

Segundo o compositor, escreveu peças dodecafônicas, peças de vanguarda, música tonal e música tonal mais complexa. Interessou-se pelo nacionalismo, porque, no início da Escola de Música de Piracicaba, ele e a sua esposa Cidinha Mahle, ensinavam os alunos baseados nas melodias folclóricas brasileiras, por serem de fácil reconhecimento pelas crianças, e para preservar nas mesmas a identidade da nossa cultura. (RONTANI, 2014, p. 59).

Ao mesmo tempo em que Ernst Mahle desenvolvia sua carreira musical no Brasil, o país passava por transformações no cenário da música de concerto. Os compositores sentiam a necessidade de uma identidade nacional e, assim, enfrentavam diversos problemas. Dentre

⁹ O catálogo de obras do compositor Ernst Mahle pode ser consultado no site da Associação Amigos Mahle (Disponível em: amigosmahle.wordpress.com. Acesso em: 30 ago. 2020).

eles, constavam as origens do povo brasileiro, a definição e a distinção do que é brasileiro e do que é estrangeiro, a radicalidade (nacionalidade a qualquer custo), o preconceito aos que não incorporavam a “característica brasileira” em suas obras e o “individualismo” de alguns compositores¹⁰.

Mário de Andrade, principal norteador das diretrizes da música nacional no Brasil, discutiu esses e outros assuntos em suas produções. No *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1972), ele propôs o folclore como a base nacional, a síncope como principal característica rítmica e não se opunha a composições que se utilizassem de formas tradicionais, embora também não encorajasse essa utilização. Considerava o processo de harmonização esgotado pelos europeus e acreditava na polifonia como uma futura característica da harmonização no Brasil. Entretanto, também considerava o modelo europeu de polifonia como perigoso e descaracterizador da melodia brasileira.

Embora composto em 1981, período em que todas as questões acima mencionadas já se encontravam desenvolvidas, o *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, apresenta, dentre outras, algumas características composicionais que remetem às obras do período nacionalista brasileiro. A peça possui características neoclássicas, como podemos verificar, por exemplo, através de seu primeiro movimento sob a tonalidade de Ré Maior e forma binária. Outro exemplo encontra-se na própria motivação composicional que, segundo Mahle, teve como contexto uma “[...] ocasião em que uma sonoridade especial poderia ser criada para deixar o ambiente e o público mais sonhador” (informação pessoal)¹¹.

No primeiro movimento, porém, também observa-se que Ernst Mahle utiliza um sistema composicional sofisticado, que manipula e, por vezes, oculta a tonalidade em favor de uma determinada sonoridade. Segundo o compositor, trata-se de um “estilo vanguardista europeu” (informação pessoal)¹².

No segundo movimento da obra, em andamento *Andantino*, é perceptível um caráter sonhador representado pela melodia do primeiro violino que “flutua” sobre o ostinato tipicamente

¹⁰ ANDRADE, 1972, passim.

¹¹ Informação recebida por e-mail em 14 de outubro de 2019.

¹² Ibidem.

brasileiro presente no acompanhamento. Consideramos essa como a primeira manifestação nacionalista brasileira no *Quarteto Ao Cair da Tarde*.

Já o terceiro movimento é o mais expressivo em termos nacionalistas. Trata-se de uma dança que, assim como o segundo movimento, representa o estilo nordestino brasileiro, desta vez com ritmos acentuados e percussivos. Além disso, em ambos estão presentes os modos Lídio-Mixolídio, constantemente utilizados na produção musical brasileira.

Sobre os modos na música brasileira, PAZ (2002, p. 199-200) exemplifica estruturas modais identificadas por diversos autores. São elas: Mixolídio, Hexacordal, Lídio, Eólio, Dórico, Frígio, Pentatônica, Modos Mistos (Lídio-Mixolídio e Frígio-Dórico) e Série Harmônica. Ainda na mesma obra, a autora expõe excertos de algumas composições de Ernst Mahle, identificando nelas os modos Dórico, Frígio, Mixolídio, Eólio, Lídio, Misto (Lídio-Mixolídio) e Hexacordal (p. 142-144).

O nacionalismo brasileiro presente nas composições de Ernst Mahle é tardio e não foi impulsionado pela necessidade de compor músicas de caráter nacional, mas sim por sua crença de que esse é um caminho humano que, através da música folclórica, distancia o homem das prerrogativas da modernidade industrial (COSTA, 2010, p. 132). Além disso, Mahle considera como material de importância para o ensino musical.

Ernst Mahle ainda possui uma quarta vertente que orienta o rumo de suas composições: sua convicção filosófica, regida pela Antroposofia de Rudolf Steiner (1861-1923).

A Antroposofia, do grego "conhecimento do ser humano", introduzida no início do século XX pelo austríaco Rudolf Steiner, pode ser caracterizada como um método de conhecimento da natureza do ser humano e do universo, que amplia o conhecimento obtido pelo método científico convencional, bem como a sua aplicação em praticamente todas as áreas da vida humana. (SETZER, 1998).

Trabalhos acadêmicos que envolvem as composições de Ernst Mahle mostram que manifestações neoclássicas, de vanguarda e nacionalistas caminham juntas em suas obras e, na maioria das vezes, estão alinhadas à sua metodologia de ensino enquanto professor na EMP.

A partir desses dados, podemos dizer que o *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)* representa um compositor maduro e com um estilo próprio, absorvido através de seus anos de estudos e dedicação à música, orientado por suas concepções filosóficas. Ernst Mahle é herdeiro de diversas vertentes musicais, e até onde investigamos, não assume um posicionamento político em nenhuma delas, apenas as absorve e, de uma forma admirável, desenvolve seu próprio estilo de composição, dedicando suas obras ao ensino da música no Brasil.

3 QUARTETO AO CAIR DA TARDE (1981)

Ernst Mahle nos informa que o *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)* foi composto para uma apresentação da série *Concertos Ao Cair da Tarde*, que ocorria semanalmente, às quintas-feiras, às 18h, na EMP. Além disso, ele complementa que apreciava o talento de quatro violinistas, estreadores da obra, ainda em 1981, a quem também dedicou a composição: Celisa Amaral Frias, Maria Lúcia Krug, Nelson Seron Rios e Carlos Alberto Ribeiro (informação pessoal)¹³.

Na época em que o *Quarteto Ao Cair da Tarde* foi estreado, Celisa Amaral Frias¹⁴ e Maria Lúcia Krug¹⁵ atuavam como professoras na EMP, enquanto Nelson Seron Rios estava nos seus primeiros anos como aluno de violino da instituição (RONTANI, 2014, p. 88-92). Não se sabe ao certo a posição de Carlos Alberto Ribeiro, porém, acredita-se que todos já foram estudantes da EMP em algum momento.

É desconhecida a existência de uma gravação da obra com quarteto de violinos, mas sabemos de utilizações pedagógicas posteriores à sua estreia na EMP, em instituições de ensino brasileiras como a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Universidade Estadual de Maringá (UEM), bem como festivais de música no Brasil.

¹³ Informação recebida por e-mail em 14 de outubro de 2019.

¹⁴ Celisa Amaral Frias é vencedora de diversos concursos nacionais de violino e gravou a obra integral para violino e piano de Ernst Mahle, com a pianista Bernardete Sampaio. Já se apresentou como solista em concertos na Argentina, Suíça, Espanha, Itália e França. (Disponível em: www.multimusic.net.br/?q=node/3607. Acesso em: 21 nov. 2019).

¹⁵ Maria Lucia Krug teve sua formação básica na Escola de Música de Piracicaba, e posteriormente especializou-se com o violonista tcheco Milan Vitek em Copenhagen, Dinamarca. Foi professora de violino durante 36 anos na EMP (RONTANI, 2014, p. 89).

3.1 Elementos técnico-violinísticos

Baseados na metodologia de análise de Cavazotti (2000), apresentamos abaixo um levantamento dos aspectos técnico-violinísticos presentes no *Quarteto Ao Cair da Tarde* (1981), de Ernst Mahle, organizados em seis categorias: 1) escalas e arpejos; 2) cordas duplas; 3) ornamentos e efeitos; 4) técnicas especiais; 5) pedais sustentados e 6) golpes de arco.

3.1.1 Escalas e arpejos

Consideramos na categoria que inclui escalas e arpejos a extensão mínima de uma oitava para as escalas. Foram identificados quatro tipos de escalas em graus conjuntos, entre tonais e modais: a) em uma oitava com presença de bordaduras; b) em uma oitava com pedal simultâneo de corda solta; c) em duas oitavas; d) em uma oitava com notas repetidas.

- a) Escala em uma oitava com presença de bordaduras (Figura 1);

Figura 1 - Exemplo de escala em uma oitava, com presença de bordaduras para o primeiro violino, no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 13-16.



Fonte: (MAHLE, 1981).

- b) Escala em uma oitava com pedal simultâneo de corda solta (Figura 2);

Figura 2 - Exemplo de escala em uma oitava, com pedal de corda solta simultâneo para o terceiro violino, no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 20-28.



Fonte: (MAHLE, 1981).

- c) Escala em duas oitavas (Figura 3);

Figura 3 - Exemplo de escala em duas oitavas para o primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 70-72.



Fonte: (MAHLE, 1981).

d) Escala em uma oitava com notas repetidas (Figura 4);

Figura 4 - Exemplo de escala em uma oitava, com notas repetidas para o quarto violino, no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 7-13.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Além dos quatro tipos de escalas mencionados acima, constam ainda no *Quarteto Ao Cair da Tarde* (1981) fragmentos de escalas em graus conjuntos e disjuntos, em graus conjuntos com repetição de notas, em graus conjuntos com presença de oitavas alternadas e cromáticas.

Os arpejos nessa obra ocorrem em intervalos de terças e também com combinações de diferentes intervalos simples. Dessa forma, identificamos treze tipos de arpejos: a) em terças; b) com terças e segunda maior; c) com terça menor e quarta justa; d) com quarta justa e terça maior; e) com quarta e quinta justa; f) com quarta justa e sexta maior; g) com quarta justa e sétima menor; h) com quinta diminuta e terça maior i) com quinta justa, quarta justa, terça maior e quinta diminuta; j) com sétima menor e segunda maior; k) com sétima maior e sexta menor; l) com oitava e quinta justa e m) com oitava e sexta maior.

a) Arpejo em terças (Figura 5);

Figura 5 - Exemplo de arpejo em intervalos de terças para o primeiro violino no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 21-22.



Fonte: (MAHLE, 1981).

b) Arpejo com terças e segunda maior (Figura 6);

Figura 6 - Exemplo de arpejo com intervalos de terças e segunda maior para o primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 72-73.



Fonte: (MAHLE, 1981).

c) Arpejo com terça menor e quarta justa (Figura 7);

Figura 7 - Exemplo de arpejo com intervalos de terça menor e quarta justa para o quarto violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 112.



Fonte: (MAHLE, 1981).

d) Arpejo com quarta justa e terça maior (Figura 8);

Figura 8 - Exemplo de arpejo com intervalos de quarta justa e terça maior para o segundo violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 112.



Fonte: (MAHLE, 1981).

e) Arpejo com quarta e quinta justa (Figura 9);

Figura 9 - Exemplo de arpejo com intervalos de quarta e quinta justa para o terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 13.



Fonte: (MAHLE, 1981).

f) Arpejo com quarta justa e sexta maior (Figura 10);

Figura 10 - Exemplo de arpejo com intervalos de quarta justa e sexta maior para o terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 15-16.



Fonte: (MAHLE, 1981).

g) Arpejo com quarta justa e sétima menor (Figura 11);

Figura 11 - Exemplo de arpejo com intervalos de quarta justa e sétima menor para o terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 14.



Fonte: (MAHLE, 1981).

h) Arpejo com quinta diminuta e terça maior (Figura 12);

Figura 12 - Exemplo de arpejo com intervalos de quinta diminuta e terça maior para o segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 10.



Fonte: (MAHLE, 1981).

i) Arpejo com quinta justa, quarta justa, terça maior e quinta diminuta (Figura 13):

Figura 13 - Exemplo de arpejo com intervalos de quinta justa, quarta justa, terça maior e quinta diminuta para o primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 82.



Fonte: (MAHLE, 1981).

j) Arpejo com sétima menor e segunda maior (Figura 14);

Figura 14 - Exemplo de arpejo com intervalos de sétima menor e segunda maior para o terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 17.



Fonte: (MAHLE, 1981).

k) Arpejo com sétima maior e sexta menor (Figura 15):

Figura 15 - Exemplo de arpejo com intervalos de sétima maior e sexta menor para o primeiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 4.



Fonte: (MAHLE, 1981).

l) Arpejo com oitava e quinta justa (Figura 16);

Figura 16 - Exemplo de arpejo com intervalos de oitava e quinta justa para o primeiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 2.



Fonte: (MAHLE, 1981).

m) Arpejo com oitava e sexta maior (Figura 17).

Figura 17 - Exemplo de arpejo com intervalos de oitava e sexta maior para o primeiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 3.



Fonte: (MAHLE, 1981).

3.1.2 Cordas duplas

As cordas duplas estão presentes em grande quantidade na obra. Ernst Mahle explorou bem os intervalos musicais, utilizando uníssono, segundas, terças, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, nonas e décimas, sendo este último presente apenas no terceiro movimento.

No primeiro movimento, em larga escala, estão presentes intervalos de uníssono, segundas, terças, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas e nonas. Os intervalos de sextas e sétimas ocorrem com mais frequência que os demais, enquanto que os de uníssono e segundas são pouco utilizados (Figura 18).

Figura 18 - Exemplo do emprego de cordas duplas no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 5-10.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Já no segundo movimento, a presença de cordas duplas é menor se comparada ao primeiro ou ao terceiro movimento. Estão presentes intervalos de terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Os intervalos mais presentes são os de terças e os menos presentes são os de sextas (Figura 19).

Figura 19 - Exemplo do emprego de cordas duplas no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 21-23.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No terceiro movimento, estão presentes todos os intervalos mencionados acima. Há maior presença de terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas, sendo as quintas o intervalo que mais se destaca nesse movimento. Por outro lado, os intervalos de nonas e décimas são os que menos aparecem (Figura 20).

Figura 20 - Exemplo do emprego de cordas duplas no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 13-18.

Fonte: (MAHLE, 1981).

3.1.3 Ornamentos e efeitos

Na categoria ornamentos e efeitos, estão presentes os trinados e harmônicos, que aparecem poucas vezes na obra.

Os trinados apresentam-se apenas no primeiro e no terceiro movimento, em três passagens semelhantes, e todas a cargo do primeiro violino (Figura 21).

Figura 21 – Exemplo de passagem com trinado para o primeiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 22-26.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Já os harmônicos estão presentes apenas no primeiro e no terceiro movimento, em sua forma natural (Figura 22).

Figura 22 – Passagem em harmônico natural para o quarto violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 67-73.



Fonte: (MAHLE, 1981).

3.1.4 Técnicas especiais

Na categoria técnicas especiais, estão presentes os *pizzicatos* de mão direita e a *bariolage*¹⁶.

Os *pizzicatos* de mão direita ocorrem uma vez no segundo movimento (se desconsiderarmos a barra de repetição) e algumas vezes no terceiro movimento (Figura 23).

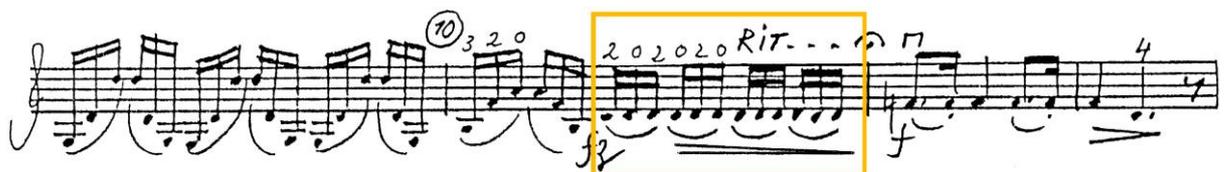
Figura 23 – Exemplo de passagem em *pizzicato* para o quarto violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 76-80.



Fonte: (MAHLE, 1981).

A *bariolage* ocorre apenas no primeiro movimento, devido ao dedilhado indicado por Ernst Mahle para o segundo violino no compasso 10 (Figura 24).

Figura 24 - Passagem com *bariolage* para o segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 9-12.



Fonte: (MAHLE, 1981).

¹⁶ *Bariolage* – “Uma passagem que explora o timbre natural de diferentes cordas. Nesse estilo de arcada, não são tocadas duas notas consecutivas de uma mesma figura na mesma corda. Em vez disso, o arco oscila entre duas, três ou quatro cordas. (...)”. (JACKSON; BERMAN; SARCH, 1987, p. 8, tradução nossa).

3.1.5 Pedais sustentados

Os pedais sustentados podem ser definidos como notas de duração maior que dois compassos desempenhando função de acompanhamento (CAVAZOTTI, 2000, p. 98). Estão presentes em grande quantidade em todo o *Quarteto Ao Cair da Tarde*, e podem ser classificados das seguintes formas:

- a) Em cordas duplas, com uma única nota sustentada (Figura 25);

Figura 25 – Exemplo de pedal em cordas duplas com uma única nota sustentada para o quarto violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 5–9.



Fonte: (MAHLE, 1981).

- b) Em cordas duplas, com oitavas (Figura 26);

Figura 26 - Exemplo de pedal em cordas duplas com oitavas sustentadas para o terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 22–26.



Fonte: (MAHLE, 1981).

- c) Em cordas duplas, com duas notas sustentadas (Figura 27);

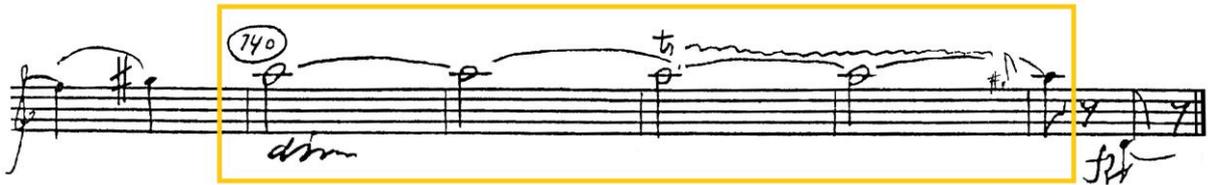
Figura 27 - Exemplo de pedal em cordas duplas com duas notas sustentadas para o segundo violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 9–14.



Fonte: (MAHLE, 1981).

d) Em cordas simples, com uma nota sustentada (Figura 28);

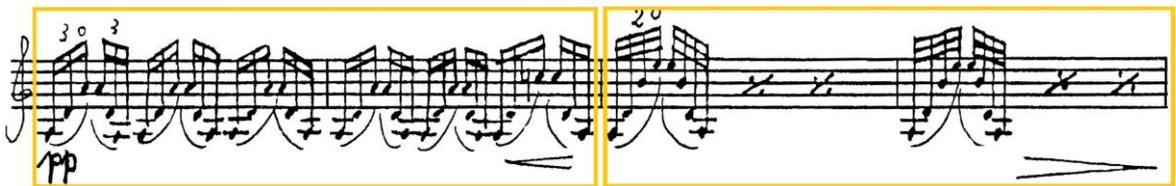
Figura 28 - Exemplo de pedal em corda simples com uma nota sustentada para o primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 140–144.



Fonte: (MAHLE, 1981).

e) Em cordas simples, com arpejos sustentados (Figura 29);

Figura 29 - Exemplo de pedal em corda simples com arpejos sustentados para o terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 14–16.



Fonte: (MAHLE, 1981).

f) Em cordas simples e duplas, com uma nota sustentada (Figura 30);

Figura 30 - Exemplo de pedal em corda simples e duplas com uma nota sustentada para o terceiro violino no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 35–37.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Os pedais em cordas duplas com uma única nota sustentada podem acompanhar uma melodia presente na própria voz. Já os demais tipos, só acompanham melodias presentes em outras vozes.

3.1.6 Golpes de arco

A seguir, apresentaremos com exemplos musicais os golpes de arco identificados na obra, bem como suas respectivas definições quanto à forma de execução.

a) *Détaché* (Figura 31);

Figura 31 – Exemplo de passagem em *détaché* para os quatro violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 53–58.

The image shows a musical score for four violins (1st, 2nd, 3rd, and 4th) in G major, 4/4 time. The score consists of five measures. A circled number '55' is placed above the second measure. The notation includes dynamic markings like 'f' and 'ff', and articulation marks such as 'v' and '7'. The score illustrates a passage in *détaché* style, characterized by distinct, separated notes.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Com uma arcada para cada nota, a articulação é suave e uniforme, sem variações de pressão. As notas devem ser conectadas. O *détaché* pode ser executado em qualquer parte do arco e com qualquer tamanho. A forma de execução dependerá de fatores como o comprimento da arcada, a velocidade e a dinâmica. Quanto mais rápido o golpe, menos o braço participará, atribuindo as funções aos músculos menores (GALAMIAN, 1962, p. 67).

b) *Legato* (Figura 32);

Figura 32 – Exemplo de arpejos em *legato* para o primeiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1–4.



Fonte: (MAHLE, 1981).

O *legato* consiste em duas ou mais notas durante uma única arcada e o seu sucesso depende de dois fatores: articulação da mão esquerda e mudança de cordas. Como princípio básico, o arco não pode ser perturbado pela digitação da mão esquerda, enquanto que, nas passagens envolvendo mudanças de cordas, deve-se buscar uma transição suave, aproximando o ângulo da próxima corda de forma sutil (GALAMIAN, 1962, p. 64).

c) *Legato* com acento (Figura 33);

Figura 33 - Exemplo de passagem em *legato* com acento para o segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 3–4.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Para este golpe, deve-se aplicar o princípio de execução do *legato* em conjunto com o princípio de execução de acentos. Em notas com acentos, cada golpe se inicia com um aumento súbito de pressão e de velocidade (GALAMIAN, 1962, p. 67).

d) *Staccato* (Figura 34);

Figura 34 - Exemplo de passagem em *staccato* para o segundo violino no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 16–18.



Fonte: (MAHLE, 1981).

O *staccato* compreende notas curtas e separadas por pequenas interrupções com o arco na corda (GERLE, 2014, p. 146).

e) *Spiccato* (Figura 35);

Figura 35 - Exemplo de passagem em *spiccato* para o primeiro violino no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 21–25.



Fonte: (MAHLE, 1981).

O *spiccato* é realizado com o arco partindo de fora da corda e deixando a mesma após cada nota. Esse golpe descreve no ar um semicírculo, cujo movimento possui um componente horizontal e um vertical. Quanto mais horizontal, mais suave é o som, e quanto mais vertical, mais nítido, acentuado e percussivo. A qualidade sonora e a dinâmica também são influenciadas pela distância do ataque, que quanto mais fora da corda, mais *forte* e nítido soará (GALAMIAN, 1962, p. 75).

3.2 Elementos da música brasileira

Dentre os elementos melódicos característicos da música brasileira descritos por Mário de ANDRADE (1972, p. 39-49), identificamos no *Quarteto Ao Cair da Tarde*: a) passagens melódicas modais (Lídio-Mixolídio); b) passagens melódicas com frequentes saltos de terças; c) passagens melódicas em terças paralelas; d) passagens melódicas com notas repetidas.

a) Passagens melódicas modais (Lídio-Mixolídio);

Percebem-se os modos Lídio e Mixolídio no segundo e terceiro movimentos do *Quarteto Ao Cair da Tarde* em sua forma pura e também de maneira mista, mesclando as características dos dois modos¹⁷. A maneira mista é bastante utilizada por Ernst Mahle em sua escrita composicional, podendo ser observada também em outras de suas obras como, por exemplo,

¹⁷ O modo misto Lídio-Mixolídio caracteriza-se pela utilização do quarto grau aumentado (modo Lídio) e da sétima menor (modo Mixolídio).

nos *Duetos Modais para violinos* (1969). Abaixo, um exemplo da utilização mista dos modos Lídio-Mixolídio no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* (Figura 36).

Figura 36 - Excerto em modo misto (Ré Lídio-Mixolídio) no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1–8.

The musical score for Figure 36 consists of four staves. The top staff is the first violin part, starting with a *Solo* marking and a *mf (REP. p)* dynamic. It features a melodic line with a slur and a circled '5' above it. The second and third staves are the second and third violin parts, with dynamics *p* and fingerings '2' and '2' indicated. The bottom staff is the cello part, with dynamics *p* and fingerings '2' and '2' indicated. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Fonte: (MAHLE, 1981).

b) Passagens melódicas com frequentes saltos de terças (Figura 37);

Figura 37 - Exemplo de passagem melódica com frequentes saltos de terças para o primeiro violino no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1–15.

The musical score for Figure 37 consists of two staves. The top staff is the first violin part, starting with a *Solo* marking and a *mf (p)* dynamic. It features a melodic line with a slur and a circled '5' above it. The bottom staff is the second violin part, with dynamics *f* and fingerings '4', '2', '4', '2', '4', '2', '4', '2' indicated. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Fonte: (MAHLE, 1981).

c) Passagens melódicas em terças paralelas (Figura 38);

Figura 38 - Exemplo de passagem melódica em terças paralelas para segundo e terceiro violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 29–32.



Fonte: (MAHLE, 1981).

d) Passagens melódicas com notas repetidas (Figura 39).

Figura 39 - Exemplo de passagem melódica com notas repetidas para o segundo violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 38–56.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Além dos elementos melódicos descritos acima, o pedal em corda solta (Figura 40) é uma característica marcante em melodias do *Quarteto Ao Cair da Tarde* e, por vezes, nos traz à lembrança a sonoridade da *Rabeca*.

Figura 40 - Exemplo de passagem melódica com pedal de corda solta para o primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 2–10.



Fonte: (MAHLE, 1981).

A síncope já observada por Mário de Andrade como uma característica rítmica marcante na música brasileira tem bastante espaço no *Quarteto Ao Cair da Tarde* (1981). Além disso, identificamos motivos rítmicos característicos do acompanhamento de baião no segundo e no terceiro movimentos.

O baião, ritmo herdado à cultura brasileira e bastante difundido na região Nordeste, ganhou notoriedade através da voz e da sanfona de Luiz Gonzaga, o qual apresentou ao público urbano a tradicional formação instrumental da música nordestina: o “Trio de Forró” (sanfona, triângulo e zabumba)¹⁸.

Marco Pereira (2007, p. 61-65) informa três tipos de escrita representativas do acompanhamento de baião com possíveis variantes, dos quais em dois deles encontramos semelhanças ao material rítmico do *Quarteto Ao Cair da Tarde*.

Sobre o primeiro exemplo de escrita (Figura 41), Rafael Thomaz explica que o autor mescla acentos de triângulo e zabumba:

No grave há a célula rítmica executada pela zabumba e na região aguda os ataques se alternam entre os tempos fortes e os acentos (nos contratempos) realizados pelo triângulo. É importante notar que as notas agudas tem uma variação de altura entre os tempos e contratempos. (THOMAZ, 2014, p. 49).

Figura 41 - Exemplo 1 de acompanhamento de baião.

Baião

○ Representação dos acentos de triângulo

□ Representação de linha rítmica da zabumba

Fonte: (PEREIRA, 2007, p. 61).

No terceiro movimento, identificamos, em larga escala, a utilização da célula rítmica indicada acima (Figura 42).

¹⁸ PEREIRA (2007, p. 61-62).

Figura 42 – Ritmo característico de acompanhamento de baião para o segundo violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 85-88.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Ainda no primeiro exemplo, uma de suas variantes (Figura 43) também pode ser encontrada na obra de Ernst Mahle.

Figura 43 - Variante do exemplo 1 de acompanhamento de baião.



Fonte: (PEREIRA, 2007, p. 63).

No segundo movimento, há um ostinato rítmico presente do início ao fim para segundo terceiro e quarto violinos, semelhantemente à variante mencionada (Figura 44):

Figura 44 - Ritmo característico de acompanhamento de baião para segundo, terceiro e quarto violinos no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1-5.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Já no segundo exemplo de grafia do acompanhamento de baião exposto por PEREIRA (2007), há uma condução rítmica do triângulo¹⁹ que pode ser identificada no *Quarteto Ao Cair da Tarde* (Figura 45).

Figura 45 - Condução rítmica do triângulo representada no exemplo 2 de acompanhamento de baião.

Baião

The image shows a musical score for a piece titled 'Baião'. It is in 2/4 time and has a tempo marking of 120. The score is written for a single instrument, likely the triangle, and is divided into four measures. The notes are eighth notes with accents, and the rhythm is highlighted with a yellow box. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367,

momento algum Ernst Mahle tem ou teve a intenção de compor obras de caráter nacionalista. Como compositor e professor de música no Brasil, insere elementos dessa cultura em suas composições por ser conhecedor e admirador.

4 CONSTRUÇÃO DE UMA PERFORMANCE

4.1 Primeiro movimento

4.1.1 Anotações do compositor

O primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* é estruturado em forma binária. A seção A (c.1-12) possui subseções que são pontuadas pelos arpejos que transitam do primeiro para o segundo violino. A seção B encontra-se entre os compassos 13 e 26, abrangendo uma pequena Coda que ocorre entre os compassos 23 e 26.

Constam na partitura algumas informações extramusicais. Acima do título, localiza-se a dedicatória “Para Celisa, M. Lúcia, Nelsinho e Carlos Alberto”. Ainda na primeira página, há a informação de que “O 1º movimento pode ser omitido” e também o número do catálogo (C 145), que se repete no fim de todas as páginas.

Não há indicações de caráter no primeiro movimento, enquanto *Poco Largo*, *Ritenuato* e *Fermata* são as indicações de andamento e agógica. Ernst Mahle também marcou arcadas e dedilhados. Sobre isto, Rontani cita Pinotti (2002):

Ernst Mahle, ao escrever uma obra, pensa em uma execução breve, de acordo com a pessoa a quem ele pretende dedicar a composição, escreve sempre marcando o número de compassos, a dinâmica, arcadas para as cordas, dedilhados e demais informações para que o interprete atinja o objetivo do autor. Existem melodias que são desenvolvidas em poucos compassos, contudo poderia ocorrer, esporadicamente, um desenvolvimento maior. (PINOTTI, 2020, p. 23 *apud* RONTANI, 2014, p. 61).

Das anotações musicais, destacam-se as dinâmicas em maior quantidade. Localizamos *forte* (*f*), *fortíssimo* (*ff*), *piano* (*p*), *pianíssimo* (*pp*), *sforzando* (*sfz*), *crescendo* (*cresc.*) e *diminuendo* (*dim.*). Também estão presentes os símbolos de *crescendo* (<), *diminuendo* (>), inflexões (<>) e acentos (>). A maior parte das indicações de dinâmicas apresenta-se em conjunto, para todos os violinos simultaneamente, sem que necessariamente se faça uso delas

para destacar alguma das vozes. Com exceção do compasso 10 e do último compasso do primeiro movimento, há ainda finais de frases reforçados pela escrita de *piano* ou *pianíssimo* (Figura 47).

Figura 47 - Exemplo de final de frase reforçado pela dinâmica no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 5–6.

The image shows a musical score for four staves, labeled 1^o, 2^o, 3^o, and 4^o. The music is in 3/4 time. The first staff starts with a circled '5' and a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f* and a circled *p*. The third staff has a dynamic marking of *f* and a circled *p*. The fourth staff has a dynamic marking of *f* and a circled *p*. There are also some handwritten annotations like 'V' and '3' above notes.

Fonte: (MAHLE, 1981).

É perceptível a preocupação de Ernst Mahle com a dinâmica, observadas a quantidade de anotações e também alguns trechos em que a escrita parece reforçar os símbolos e vice-versa. Porém, alguns desses trechos levantam dúvidas se o compositor realmente pretendia reforçar a dinâmica ou se trata de uma nova intensidade (Figura 48).

Figura 48 - Indicações de dinâmica no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1–2.

The image shows a musical score for four staves, labeled 1^o, 2^o, 3^o, and 4^o. The music is in 3/4 time and starts with the tempo marking 'POCO LARGO'. The first staff has a dynamic marking of *ff* and a circled '3' with 'dim' written below it. The second staff has a dynamic marking of *ff* and a circled '1' with 'p' written below it. The third staff has a dynamic marking of *ff* and a circled '3' with 'Hm' written below it. The fourth staff has a dynamic marking of *ff* and a circled '2' with 'dim' written below it. There are also some handwritten annotations like 'V' and '3' above notes.

Fonte: (MAHLE, 1981).

À primeira vista, o *diminuendo* escrito está apenas reforçando o sinal anterior (Figura 48). Entretanto, ao compararmos com os compassos 7 e 8 (Figura 49), escritos uma quinta abaixo e de estrutura rítmica semelhante, é possível identificar que se trata de duas indicações distintas: a primeira indicação para as notas longas e a segunda para a última colcheia²⁰.

Figura 49 - Indicações de dinâmica no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 5–8.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Compreendendo que o sinal de *decrecendo* sugere uma não sustentação do *fortíssimo* após o ataque da nota longa, sugerimos não o ignorar. Deste modo, a entrada do primeiro e do segundo violinos será valorizada. Na sequência, o *diminuendo* na última colcheia do compasso proporcionará uma resolução de frase mais clara no próximo compasso.

Além das questões descritas acima, ainda verificamos outros dois problemas que envolvem as indicações de dinâmicas no primeiro movimento. O primeiro, refere-se à imprecisão na posição de algumas indicações na partitura, constatadas nas partes individuais do manuscrito e também na partitura editada. Já o segundo problema, encontra-se na falta de indicações em trechos semelhantes, o que gera dúvidas para o intérprete durante o estudo da obra.

²⁰ Na partitura editada, o trecho foi entendido como um reforço de dinâmicas, sendo as anotações unificadas em um único *diminuendo* no último tempo dos compassos 1 e 7. Já nas partes individuais da partitura manuscrita, encontramos os dois tipos de grafia.

No terceiro compasso, um *decrecendo* integrante de uma inflexão é indicado para o segundo violino na grade e parte manuscrita com posição imprecisa, sendo o início ainda no primeiro tempo do compasso. Comparando as informações de dinâmicas presentes na primeira frase da obra (compassos 1-4), verificamos que as indicações são similares e simultâneas aos quatro violinos. Dessa forma, e ao compararmos com a partitura editada, constatamos que o *decrecendo* indicado para o segundo violino no terceiro compasso deve ser iniciado após o ataque do segundo tempo (Figura 50).

Figura 50 - Ajuste de localização de dinâmica para o segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1-4.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Os compassos 8, 9 e 10 são semelhantes em material musical aos compassos 2, 3 e 4 mostrados na figura acima. Entretanto, aparenta faltar indicações de dinâmicas coerentes. (Figura 51).

Figura 51 – Locais em vermelho onde aparenta haver incoerência de posição e falta de indicações de dinâmicas coerentes ao material musical no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 8–10.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Apesar de o primeiro movimento apresentar como características a utilização de dinâmicas simultâneas e de material musical que transita entre as vozes, não há nas partituras disponíveis as indicações expostas em vermelho na figura acima. Entretanto, considerando-se a movimentação melódica e a transição de material musical entre as vozes, acreditamos que elas podem ser consideradas. Nesse caso, aconselhamos adotar as inflexões também para os compassos 13 e 14 (Figura 52).

Figura 52- Ajuste de inflexão para segundo e quarto violinos no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 13-16.

Fonte: (MAHLE, 1981).

4.1.2 Similaridade rítmica e dobramento de vozes

Passagens que incluem similaridade rítmica²¹ ou dobramento de vozes²² podem oferecer alguns desafios ao grupo de câmara, tanto do ponto de vista técnico quanto do interpretativo. Em uma obra para grupo de violinos, afinação, sincronia rítmica, timbre, intensidade e qualidade sonora são exemplos destes desafios que, por consequência, podem exigir decisões acerca de dedilhados, arcadas, regiões de arco, ponto de contato, respiração e comunicação visual-gestual.

Para assegurar uma seleção representativa de trechos onde elaboraremos estratégias interpretativas, após observarmos uma considerável presença de similaridade rítmica e dobramento de vozes no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, decidimos averiguar a proporção e localização das respectivas ocorrências.

A seguir, apresenta-se um levantamento sobre as vozes que se encontram em similaridade rítmica e dobradas no decorrer do primeiro movimento, apontando em quais compassos o evento ocorre (Quadros 1 e 2).

Quadro 1 - Ocorrências de similaridade rítmica no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle (vozes e compassos em que o evento ocorre).

(Continua)

Violinos	Compassos
1º e 2º	1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 17, 18
1º e 3º	11, 12
1º e 4º	Nenhum
2º e 3º	Nenhum
2º e 4º	11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 22, 23, 24
3º e 4º	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 17, 18
1º, 2º e 3º	Nenhum
1º, 2º e 4º	15, 16
1º, 3º e 4º	9, 10

²¹ Similaridade rítmica: ocorre quando duas ou mais vozes possuem ao mesmo tempo a mesma célula rítmica.

²² Dobramento de vozes: ocorre quando duas ou mais vozes possuem ao mesmo tempo a mesma nota, na mesma altura.

Quadro 1 - Ocorrências de similaridade rítmica no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle (vozes e compassos em que o evento ocorre).

(Conclusão)	
Violinos	Compassos
2º, 3º e 4º	3, 4
1º, 2º, 3º e 4º	1, 6, 7, 12, 26

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

Os maiores índices de ocorrências de similaridade rítmica se manifestam entre o 3º e 4º violinos, seguidos pelo 1º e 2º em igualdade com o 2º e 4º. O 4º violino é o que apresenta maior quantidade, contabilizando um total de vinte e três compassos, enquanto que, envolvendo os quatro violinos, o ritmo similar ocorre em apenas cinco compassos. Já os compassos 3, 4, 6, 7, 9, 10 e 12, são os que mais aparecem no quadro acima, três vezes cada, indicando haver maior presença de similaridade rítmica entre diferentes vozes.

Quadro 2 - Ocorrências de dobramento de vozes no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle (vozes e compassos em que o evento ocorre).

Violinos	Compassos
1º e 2º	2, 3, 4, 8, 9, 22
1º e 3º	2, 3, 4, 16, 17, 21
1º e 4º	2, 3, 18, 19
2º e 3º	9, 10, 14, 15, 16, 19
2º e 4º	8, 9, 10, 17, 21, 23
3º e 4º	1, 2, 5, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26
1º, 2º e 3º	21
1º, 2º e 4º	Nenhum
1º, 3º e 4º	2, 3, 8
2º, 3º e 4º	8
1º, 2º, 3º e 4º	Nenhum

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

A respeito do dobramento de vozes, a maior parte ocorre entre o 3º e 4º violinos, seguida pelo 1º e 2º em igualdade com 1º e 3º, 2º e 3º, 2º e 4º. O 4º violino é a voz que apresenta mais ocorrências, totalizando vinte e um compassos. Além disso, não há dobramento simultâneo

entre os quatro violinos. Os compassos 2 e 8 são os que mais aparecem no quadro, cinco vezes cada, apontando maior presença de dobramento entre diferentes vozes.

Observe que, assim como no primeiro quadro (Quadro 1), que apresenta as ocorrências de similaridade rítmica, no segundo quadro (Quadro 2), representativo das ocorrências de dobramento de vozes, as relações entre 3º e 4º, 1º e 2º e 2º e 4º violinos permanecem em maior número, sendo novamente o 4º violino a voz com o maior número de ocorrências. No primeiro quadro (Quadro 1), há destaque para os compassos 3, 4, 6, 7, 9, 10 e 12, e no segundo quadro (Quadro 2), para os compassos 2 e 8. Dessa forma, podemos verificar que estão entre 3º e 4º, 1º e 2º e 2º e 4º violinos, o maior índice de similaridade rítmica e dobramento de vozes, sendo o quarto violino a voz que apresenta mais ocorrências. Também é possível observar que o processo tem maior concentração no início da peça. Com isso, apresenta-se agora uma nova análise, mostrando a estatística de ocorrências de similaridade rítmica com dobramento de vozes por compasso (Quadro 3).

Quadro 3 - Ocorrências de similaridade rítmica com dobramento de vozes por compasso (quantidade e local).

Total de ocorrências	Compassos
Uma a duas	11, 13, 22, 24, 25, 26
Três a quatro	1, 5, 6, 7, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23
Cinco a sete	3, 4, 8, 9, 10

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

A partir destes dados, é possível dizer que o início da peça (compassos 1 a 10) pode apresentar um desafio maior para os intérpretes com relação aos aspectos antes citados.

4.1.3 Estratégias interpretativas

Tanto a mão esquerda quanto a direita do violinista desempenham importante papel no controle da expressividade na música. O vibrato, produzido pela mão esquerda, é extremamente variável em amplitude e velocidade, o que proporciona à interpretação infinitas possibilidades de expressão, que vão desde o clímax mais calmo ao mais agitado. A importância dada à mecânica do vibrato como um fator primordial para atingir objetivos musicais já foi observada outrora por Flesch e Galamian.

Para Carl Flesch, “Do ponto de vista artístico, o vibrato ideal é aquele que permite uma grande variedade e que, por sua perfeição mecânica, nos permite atingir uma escala de sentimentos que vão desde os mais suaves, quase inaudíveis, aos apaixonados e intensos”. (FLESCH, 2000, p. 24). Em busca dessa “perfeição mecânica”, Galamian (1962, p. 37-38) propõe que o violinista domine e saiba mesclar três tipos de vibrato (braço, punho e dedos), adaptando-os às dinâmicas produzidas pelo arco. Além disso, ressalta a importância do domínio e do empenho de diferentes variações de amplitude e velocidade a diferentes estilos e passagens musicais. Sobre a forma de tratamento da amplitude e da velocidade, expõe:

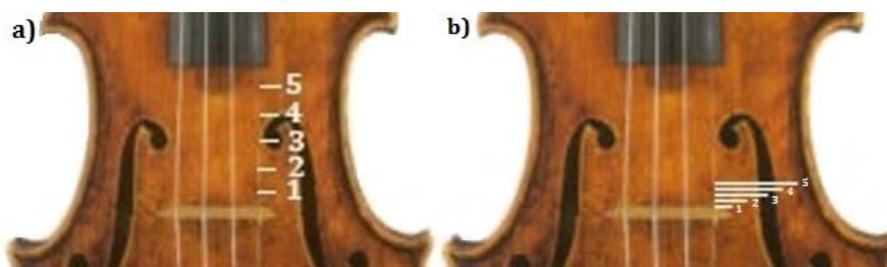
Veremos que embora um vibrato amplo é geralmente mais lento e o estreito mais rápido, o performer deve ser capaz de combinar amplo com rápido e estreito com lento, porque essas combinações fornecem nuances diferentes que às vezes são necessárias. (GALAMIAN, 1962, p. 38, tradução nossa).

Ao mesmo tempo em que o vibrato se mostra como um dos mais importantes recursos expressivos na mão esquerda, a mão direita atua na condução do arco que, quando manuseado com consciência, é capaz de produzir uma variedade de matizes sonoras através da combinação e da variação de velocidade, pressão e ponto de contato.

Flesch (2000) ressalta a importância do domínio do ponto de contato e de sua migração, que vai desde o cavalete ao espelho, possibilitando uma variedade de cores no som, em um trecho ou na mesma nota (FLESCH, 2000, p.76).

A respeito disso, Simon Fischer (1997, p. 41) enumera os pontos de contato de 1 a 5, sendo o número 1 o mais próximo do cavalete e o número 5 o mais próximo do espelho (Figura 53a). Já em posições mais altas, onde a mão esquerda toca próxima ao fim do espelho, as regiões de ponto de contato devem ser adaptadas aproximando-se do cavalete (Figura 53b).

Figura 53 - Pontos de contato de acordo com Simon Fischer, enumerados de 1 a 5, onde (a) representa a divisão em posições baixas e (b) em posições altas.



Fonte: FISCHER, 1997, p. 41.

Fischer também observa que, normalmente, a mudança de ponto de contato ocorre de nota em nota ou de frase em frase. Além disso, fornece exercícios que estudam as possibilidades sonoras por meio da variação de velocidade e de pressão em um único ponto de contato (FISCHER, 1997, p. 41).

Enfatizando a importância da velocidade, da pressão e do ponto de contato para a expressividade musical, Galamian os define como os três principais fatores da boa produção de som e acrescenta:

[...] estes três fatores são interdependentes, na medida em que uma mudança em qualquer um deles exigirá uma adaptação correspondente em pelo menos um dos outros. [...] Quando a mudança ocorre em todos os três fatores, pode-se resultar uma grande variedade de combinações. [...]. (GALAMIAN, 1962, p. 55).

Além das combinações e variações entre velocidade, pressão e ponto de contato, diferentes tipos de ataque do arco propostos por Fischer (1997, p. 40), dependendo da forma de execução, produzem diferentes qualidades sonoras (Quadro 4).

Quadro 4 - Tipos de ataque do arco de acordo com a proposta de Simon Fischer²³.

(Continua)

Ataque	Início	Qualidade
Na corda	Suave	Imperceptível
Fora da corda	Suave	Imperceptível
Na corda	Articulado	Limpo
Fora da corda	Articulado	Limpo

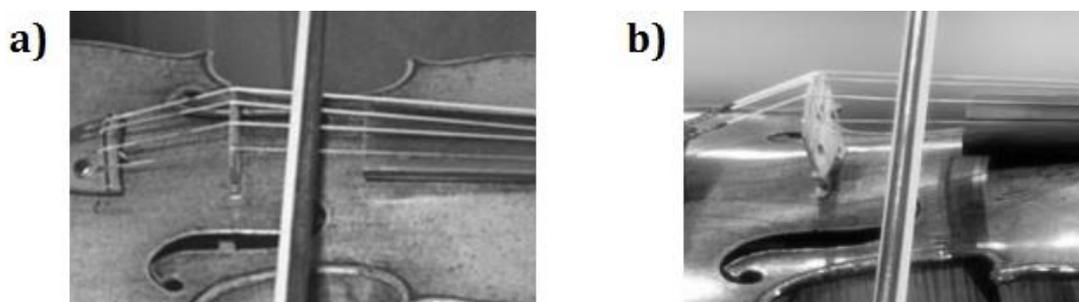
²³ A nomenclatura original utilizada por Fischer define os tipos de ataque como *from the string* e *above the string*; o início como *smooth*, *articulated* e *bite*; e a qualidade como *imperceptible*, *clear*, *like a martelé* e *powerful*.

Quadro 4 - Tipos de ataque do arco de acordo com a proposta de Simon Fischer.

(Conclusão)		
Na corda	Destacado	Como um <i>martelé</i>
Fora da corda	Destacado	Poderoso

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

É importante complementar que todos os elementos de mão direita até aqui mencionados podem ser trabalhados isolados ou mesclados nas diferentes regiões básicas do arco: Talão, Meio e Ponta. Com isso, a opção por uma ou outra em determinados trechos também permitirá obter variações na qualidade sonora, visto que o arco possui peso diferente em cada uma delas, sendo a ponta a região mais leve e o talão a região mais pesada. Outro fator também capaz de produzir efeitos na qualidade sonora é a manipulação da quantidade de crina, que pode ser definida através de vareta inclinada (Figura 54a) ou sobre a crina (Figura 54b). O ângulo de inclinação auxiliará no controle da pressão do arco sobre a corda, porém, o próprio intérprete deve verificar a proporção de acordo com as necessidades e intenções musicais.

Figura 54 - Representação de dois níveis de inclinação da vareta.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

A partir desta fundamentação teórica e da análise anterior, apresentaremos agora nossas sugestões interpretativas dos trechos apontados pela análise como mais desafiantes em termos de expressividade musical. Utilizando como recursos técnicos o vibrato, o tipo de ataque, a inclinação da vareta, a velocidade de arco, a pressão e o ponto de contato, serão propostos ainda fraseados e variações de timbre com o intuito de se obter um bom equilíbrio sonoro entre as vozes. Para medir a velocidade, indicaremos o ponto inicial e final da arcada.

Sobre a utilização do vibrato, não trataremos de definir um tipo específico (braço, punho ou dedos), visto que isso pode ser uma característica individual na técnica de cada instrumentista.

Seguindo a nomenclatura utilizada por Galamian (1962), trataremos da amplitude com os termos estreito e amplo, da velocidade entre lento e rápido, e da continuidade ou não do vibrato para efeitos musicais. É importante mencionar que não há intenção de se medir a proporção exata da amplitude e da velocidade do vibrato, visto não ser esse um objetivo deste estudo.

O trecho que compreende os compassos 1 a 4 trata da primeira frase da peça. Conforme visto anteriormente, este trecho apresenta muitas ocorrências de similaridade rítmica e dobramento de vozes, o que traz um desafio para os intérpretes em termos de controle rítmico, sincronia, afinação, timbre e equilíbrio sonoro (Figura 55).

Figura 55 - Primeira frase do primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1–4.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Em um trecho como esse, é fundamental que haja a maior comunicação possível entre os intérpretes. No caso de ritmo similar, a respiração também deve estar em sincronia. A exemplo disso, marcamos na figura abaixo alguns possíveis locais onde os intérpretes podem se comunicar visualmente, gestualmente e/ou através da respiração (Figura 56).

Figura 56 - Locais onde pode haver comunicação entre os intérpretes e sincronia na respiração no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1–4.

The image shows a musical score for the first movement of 'Quarteto Ao Cair da Tarde' by Ernst Mahle, measures 1-4. The score is for four violins (1st, 2nd, 3rd, 4th) and includes performance markings such as 'POCO LARGO', 'ff', 'dim', 'p', 'pp', and 'RIT.'. Handwritten annotations in blue and red highlight specific musical features and performance instructions.

Fonte: (MAHLE, 1981).

A comunicação entre os intérpretes resolve, em parte, os desafios trazidos pelo ritmo similar. Outras questões técnicas devem ser abordadas e acordadas para que não haja riscos para a performance quando o assunto é similaridade rítmica e dobramento de vozes. São estas: a região de arco, a quantidade de arco e o dedilhado.

Para melhor compreensão de nossas sugestões, elaboramos uma guia (Figura 57) incluindo ajustes de dinâmicas e dedilhados na cor vermelha. As indicações em cor preta são originais do compositor. A partir daqui, utilizaremos excertos contendo nossos ajustes de dinâmicas, articulações, arcadas e dedilhados, sempre representados pela cor vermelha. Sugestões de região, tipo de ataque, velocidade e ponto de contato do arco serão indicados em amarelo; comunicação e respiração, em azul; continuidade melódica e rítmica, em verde. Sinais de adição e subtração indicarão alterações na pressão sobre o arco. A cor laranja continuará sendo utilizada como um apoio ao texto, para fins de facilitar a visualização.

Figura 57 - Guia com ajustes de dinâmicas e dedilhados, em vermelho, e indicações do compositor, em preto, no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1-4.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No primeiro compasso, sugerimos que o terceiro e o quarto violinos ataquem a anacruse em dinâmica *fortíssimo* no talão e no ponto de contato 2, posicionando a vareta sobre a crina. Propomos partir de fora da corda com início articulado e limpo, economizando o arco e aumentando a pressão após o ataque da nota Ré 3. A partir do segundo tempo, diminuir a pressão e migrar até a ponta para o ponto de contato 4. Com relação à mão esquerda, aconselhamos atacar o primeiro tempo com um vibrato amplo e veloz, diminuindo gradualmente sua velocidade na sequência. Esta é uma forma de valorizar a dissonância, o *decrecendo* indicado e ainda a entrada do primeiro e segundo violinos (Figura 58).

Figura 58 - Sugestões técnicas e de dinâmica para o terceiro e quarto violinos no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Para primeiro e segundo violinos, sugerimos uma respiração conjunta na pausa de colcheia pontuada. Em seguida, recomendamos a mesma região de arco, ponto de contato, posição da vareta e tipo de vibrato que propomos para terceiro e quarto violinos. Dessa vez, sugerimos um ataque com o arco na corda, articulado e limpo. Isto se deve ao encurtamento da corda com dedilhados na terceira posição para o primeiro violino em conjunto à espessura fina da corda Mi, que não contribuirá para um ataque limpo se realizado fora da corda. Sugerimos manter a dinâmica em *fortíssimo* no início da semínima pontuada e logo decrescer, migrando até a ponta para o ponto de contato 4, diminuindo a pressão e a velocidade do vibrato (Figura 59).

Figura 59 - Sugestões de respiração, região e ponto de contato do arco no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1.

Talão e ponto de contato 2
Vareta sobre a crina
Ataque na corda (articulado e limpo)

Vibrato amplo e veloz
Diminuir gradualmente a velocidade

Ponta e ponto de contato 4

Respirar

Diminuir a pressão

Fonte: (MAHLE, 1981).

Durante a última colcheia do primeiro compasso, os quatro violinos encontram-se em similaridade rítmica. Sugerimos, além de uma comunicação e uma respiração conjuntas, a utilização de toda a metade superior do arco em dinâmica *mezzo forte* no ponto de contato 4. É importante manter o *decrescendo* durante essa arcada. Como uma finalização do clímax inicial e preparação para a sequência da frase, pode ser uma opção não utilizar vibrato nessa nota (Figura 60).

Figura 60 - Todos os violinos em similaridade rítmica na última colcheia do compasso no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1.

Similaridade rítmica entre os quatro violinos

Comunicação gestual-visual / respiração conjunta

Colcheia da ponta ao meio do arco

Dinâmica *mezzo forte*

Ponto de contato 4

Manter o *decrecendo*

Fonte: (MAHLE, 1981).

No segundo compasso, uma sugestão é que o primeiro violino migre o arco para o ponto de contato 3, executando os primeiros arpejos em dinâmica *mezzo forte* e *legato*, buscando o máximo de conectividade entre as notas. Assim, o segundo violino pode continuar *decrecendo*, enquanto o terceiro e o quarto assumem a dinâmica *mezzo forte* no ponto de contato 3, realizando o fraseado dentro da própria dinâmica através do aumento na quantidade de arco e na intensidade do vibrato (Figura 61).

Figura 61 - Sugestões de região de arco, ponto de contato e dinâmica no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 2.

Ponto de contato 3
(*Legatto*)

Mezzo forte
Ponto de contato 3
Meio à ponta do arco

Meio à região do talão

Fonte: (MAHLE, 1981).

Ainda no segundo compasso, recomendamos ao segundo violino entrar no terceiro tempo com o som mais presente, a fim de valorizar o novo elemento melódico inserido nos compassos 3 e 4. Para isso, sugerimos ao segundo violino migrar o arco durante o terceiro tempo para o ponto de contato 3, adicionando velocidade ao vibrato. Logo, o primeiro violino pode auxiliar neste processo realizando um *decrescendo* que pode ser executado através da volta para o ponto de contato 4, aliviando a pressão até a dinâmica *piano* (Figura 62).

Figura 62 - Novo elemento melódico para o segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c.2-4.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Com a intenção de explorar a qualidade de timbre médio agudo entre os quatro violinos, sugerimos a utilização das cordas Lá e Ré para terceiro e quarto violinos a partir da anacruse para o compasso 3. Dessa forma, é possível obter uma qualidade sonora equilibrada e orientada pelo pedal de nota Ré 3, o qual recomendamos a execução em corda solta (Figura 63).

Figura 63 - Sugestão de dedilhados nas cordas Lá e Ré para o terceiro e quarto violinos no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 3-4.

The image shows a musical score for four violins. The first two staves are for Violino I and Violino II, with notes on the strings Ré, Lá e Mi and Mi e Lá respectively. The last two staves are for Violino III and Violino IV, with notes on the strings Lá e Ré. The score includes dynamic markings like *pp* and *ppp*, and performance instructions like *RIT.* and *staccato*. Red numbers (0, 1, 2, 3) indicate suggested fingering for the strings. Yellow boxes highlight the notes Lá and Ré on the third and fourth staves. The score is for measures 3 and 4.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Presente desde o início da peça no terceiro e quarto violinos, a nota Ré 3 é um pedal característico da obra que, por vezes, se alterna entre as vozes. Por isso, é importante dar atenção ao timbre, para que a continuidade seja preservada com a mesma qualidade sonora.

Ainda nos compassos 3 e 4, recomendamos que todos os violinos executem as inflexões propostas pelo compositor através da variação e da combinação entre quantidade de arco e pressão. O trecho apresenta, pela primeira vez na obra, o golpe *staccato*, que no primeiro movimento pode ser executado por meio de uma pequena interrupção no arco antes da nota com a indicação (\cdot) (Figura 64).

Figura 64 - *Staccato* (\cdot) para o terceiro e quarto violinos no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 3-4.

The image shows a musical score for Violino III and Violino IV. The notes Ré and Lá are marked with a staccato symbol (\cdot). The score includes dynamic markings like *pp* and *ppp*. The score is for measures 3 and 4.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Nesse mesmo trecho, o primeiro violino mantém articulação em *legato*, enquanto o segundo violino apresenta dois pequenos fragmentos em *legato* com acento, os quais, recomenda-se, devem ser executados sem parar o arco, aumentando a quantidade de pressão e de arco nos acentos indicados (>) (Figura 65).

Figura 65 - *Legato* para o primeiro violino e *legato* com acento para o segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 3-4.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Para o fim da frase, sugerimos que segundo, terceiro e quarto violinos realizem o *decrescendo* indicado na mínima de forma imediata, aliviando a pressão e migrando o arco em direção ao ponto de contato 5, logo após o ataque da nota. Com isso, os arpejos do primeiro violino serão valorizados e, por sua vez, o primeiro violino pode controlar o *ritenuto* e fazer-se presente ainda que em dinâmica *piano*, com mais arco no ponto de contato 4. Contudo, advertimos que o primeiro violino deverá continuar *decrescendo* a partir da segunda metade do terceiro tempo. Para isso, sugerimos migrar gradualmente para o ponto de contato 5, diminuindo a quantidade de arco e de pressão até atingir a dinâmica *pianíssimo* (Figura 66).

Figura 66 – Sugestões de manipulação do ponto de contato e da pressão para um fim de frase no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 4.

Utilizar mais arco
Ponto de contato 4

Gradualmente em direção
ao ponto de contato 5

Decrescendo imediato
Ponto de contato
em direção ao de número 5

Diminuir a pressão

Fonte: (MAHLE, 1891).

Em sequência ao trecho anterior, estudaremos agora os compassos 5 a 10 (Figura 67):

Figura 67 - Excerto do primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 5-10.

Fonte: (MAHLE, 1891).

Esse trecho, a partir do compasso 7, apresenta material musical semelhante aos compassos 1 a 4. Com a mesma estrutura rítmica, difere-se pela forma de distribuição das vozes e pelas notas escritas no intervalo de uma quinta abaixo quando comparamos ao trecho anterior. Apesar das

semelhanças, encontramos e corrigimos desacordos de dinâmicas, articulação, ligaduras e arcadas (Figura 68).

Figura 68 - Correções em cor vermelha no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 5-10.

The image shows a musical score for four violins (1^a, 2^a, 3^a, and 4^a VZ) from the first movement of 'Quarteto Ao Cair da Tarde' by Ernst Mahle, measures 5-10. The score is annotated with red markings indicating corrections. These include dynamic markings (e.g., *ff*, *mf*, *p*), articulation marks (accents, slurs), and phrasing marks (brackets, 'V' for breath or phrasing). The 4th violin part shows a sustained pedal point on G2, which is the subject of the next figure.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Diferentemente do que ocorre nos compassos 1 a 4, nos compassos 7 a 10 o pedal sustentado presente no quarto violino não se alterna entre a terceira e a quarta voz (Figura 69).

Figura 69 - Pedal sustentado Sol 2 no quarto violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 5-10.

This image shows a close-up of the 3^a and 4^a violin staves from the same musical score. The 4^a violin part features a sustained pedal point on G2, which is highlighted with yellow circles. The 3^a violin part continues with its melodic line. Red annotations for dynamics and articulation are also visible.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Nos compassos 5 e 6 são apropriados os dedilhados de Mahle e a forma como distribui as notas, revelando uma intimidade com o violino e suas possibilidades de timbre. Apesar de contar com células rítmicas relativamente simples, existe uma continuidade rítmica entre as vozes que merece atenção (Figura 70).

Figura 70 - Continuidade de célula rítmica entre pares de violinos no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 5-6.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No compasso 5, sugerimos que todos os violinos comecem no talão e com a vareta inclinada no ponto de contato 3, seguindo os dedilhados propostos pelo compositor. Recomendamos executar a colcheia pontuada do talão ao meio do arco em dinâmica *forte*, e valer-se dessa mesma quantidade de arco para a semicolcheia com arcada para cima, porém, desta vez, com pouca pressão. A semínima seguinte pode ser tocada do talão até a ponta no ponto de contato 3, ainda com pouca pressão, evitando o excesso de som e valorizando a próxima entrada do ritmo pontuado (Figura 71).

Figura 71 - Regiões de arco e de ponto de contato igual para os quatro violinos no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 5.

* O mesmo para os demais violinos

Fonte: (MAHLE, 1981).

No último tempo do compasso 5, há um *decrecendo* indicado para todos os violinos. Considerando a proposta de valorizar a continuidade do ritmo pontuado, é conveniente que o *decrecendo* realizado pelo terceiro e quarto violinos prossiga com primeiro e segundo no compasso 6. Assim, sugerimos que terceiro e quarto violinos iniciem o terceiro tempo do compasso 5 em dinâmica *forte*, na ponta do arco e no ponto de contato 3. Depois de parar o arco para realizar o *staccato* (.), recomendamos migrar para o ponto de contato 4 na primeira semínima do compasso 6, mantendo o arco na metade superior e diminuindo a pressão. Já no segundo tempo do compasso 6, sugerimos migrar para o ponto de contato 5, e em dinâmica *piano*, manter o arco na região da ponta (Figura 72).

Figura 72 - Estratégias de construção de fraseado envolvendo terceiro e quarto violinos no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 5-6.

The image shows a musical score for Violin 3 (3: VL) and Violin 4 (4: VL) in 4/4 time. The score is annotated with yellow boxes and arrows indicating specific bowing techniques and dynamics. A yellow box on the left is labeled 'Ponta (dinâmica forte) Ponto de contato 3'. A yellow box in the middle is labeled 'Ponto de contato 4 Metade superior do arco'. A yellow box on the right is labeled 'Ponta (dinâmica piano) Ponto de contato 5'. A legend indicates that a yellow square symbol means 'Diminuir a pressão'. The score shows a *decrecendo* in the first measure of the second system, followed by a *staccato* (.) in the second measure, and then a *piano* (p) dynamic in the third measure.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Para primeiro e segundo violinos, sugerimos que iniciem o compasso 6 na ponta e no ponto de contato 4, assumindo a sonoridade resultante do *decrecendo* iniciado com o terceiro e quarto violino no compasso anterior. No segundo tempo do compasso 6, todos os violinos se encontram em ritmo similar, e este trata-se do fim da frase. Desse modo, é interessante os quatro violinos emitirem o mesmo tipo de som. Assim, recomendamos que primeiro e segundo violinos executem a semínima pontuada em dinâmica *piano*, conduzindo o arco para a ponta e para o ponto de contato 5 (Figura 73).

Figura 73 - Estratégias de construção de fraseado envolvendo primeiro e segundo violinos no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 5-6.

The image shows a musical score for the first and second violins. The first staff is labeled '1.ª VZ' and the second '2.ª VZ'. Both staves start with a dynamic marking of *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* (piano). A yellow box highlights a specific phrase in both staves. Annotations include 'Ponta (dinâmica mezzo forte) Ponto de contato 4' and 'Ponta (dinâmica piano) Ponto de contato 5'. A legend indicates that a yellow square symbol means 'Diminuir a pressão'.

Fonte: (MAHLE, 1981).

O fim dessa frase apresenta um desafio quanto à dinâmica, uma vez que os quatro violinos encontram-se em similaridade rítmica na última nota, todos em dinâmica *piano* e com presença de direções de arco opostas. Com direções opostas é mais difícil controlar uma dinâmica em conjunto, por isso, recomenda-se atenção, comunicação e acordo sobre os aspectos técnicos envolvidos.

Do compasso 7 ao 10, assim como no restante do primeiro movimento, o material técnico e musical se repete. Portanto, sugerimos observar semelhantes estratégias de performance até aqui apresentadas.

4.2 Segundo movimento

4.2.1 Anotações do compositor

A partitura do segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* (1981) demonstra mais objetividade nas anotações de Ernst Mahle quando comparada com a do primeiro movimento. Ainda mantendo a essência didática com relação às anotações de arcadas e dedilhados, o compositor não mais se utiliza de símbolos que reforçam dinâmicas já indicadas e vice-versa. As dinâmicas continuam simultâneas aos quatro violinos, no entanto, há exceções em alguns momentos que destacam principalmente a voz solista. A única informação extramusical é o número de catálogo, e não há indicação de caráter. O andamento indicado é o *Andantino*, que não se altera até o fim do movimento. Há ainda indicação de *Rep. Ad Libitum*, *Ritenuito* e

Attacca. Este último se localiza no último compasso, já indicando o tipo de conexão para o terceiro movimento.

No segundo movimento, um único tema é desenvolvido, contendo uma Coda nos compassos finais (c. 37-47). Tratando-se de uma melodia acompanhada, o primeiro violino contém a parte solista, e os demais o acompanham à maneira coral com ostinato rítmico. Desta forma, é dispensável como estratégia de estudo assinalarmos pontos de rítmica similar e dobramento de vozes como fizemos no primeiro movimento. Contudo, faremos uma revisão das arcadas, dedilhados e dinâmicas, das quais discutiremos a seguir.

4.2.2 Estratégias interpretativas

Nota-se o conhecimento do compositor acerca das possibilidades sonoras do violino ao observarmos suas escolhas e distribuição dos registros sonoros, das arcadas e dos dedilhados propostos. Ernst Mahle opta por dedilhados que mantêm a parte solista nas cordas agudas durante a maior parte do tempo. Já para o acompanhamento, a própria escrita os mantêm nas cordas graves, resultando num equilíbrio natural que dispensa muitos esforços por parte dos intérpretes.

Apesar das relevantes indicações de arcadas e dedilhados, gostaríamos de sugerir mais alternativas que, em certos trechos, podem contribuir para valorizar as características musicais da obra.

O primeiro violino é encarregado de transmitir ao ouvinte uma melodia rica em expressividade, na qual se percebe um caráter “intimista” repleto de “simplicidade”. Para transmitir esse caráter, é possível fazer alguns ajustes entre ligaduras e dedilhados de certas passagens. No compasso 7, por exemplo, ligar as notas do primeiro tempo auxiliará para valorizar o final da frase. Dessa forma, o *decrescendo* será executado com o arco para baixo, sendo necessário uma retomada no compasso seguinte. Ainda no compasso 7, uma outra opção de dedilhado é utilizar o quarto dedo para a nota Mi 4, mantendo todo o trecho até o compasso 10 na primeira posição (Figura 74).

Figura 74 - Sugestão de ajuste de ligadura e opção de dedilhado para o primeiro violino no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1-15.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No compasso 18, a partitura não deixa claro se a ligadura termina no primeiro tempo ou na primeira nota do segundo tempo. Após compararmos com todas as nossas fontes de partituras, constatamos que a ligadura termina na primeira nota do segundo tempo²⁴, o que não condiz com outras passagens em que o mesmo motivo aparece na obra. Sendo assim, sugerimos manter a ligadura somente durante o primeiro tempo do compasso, e então o arco estará para baixo na primeira nota Si 3 do segundo tempo, valorizando a rítmica do motivo. Com relação aos dedilhados, o terceiro dedo proposto pelo compositor na anacruse para o compasso 18 proporciona uma variação de timbre que enriquece a melodia (Figura 75).

Figura 75 - Revisão de ligadura na parte de primeiro violino do segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 16-25.

Fonte: (MAHLE, 1981).

²⁴ Dentre todas as fontes de partituras que possuímos, apenas na grade da partitura editada considera a ligadura terminando ainda no primeiro tempo do compasso.

Baseado nos dedilhados e arcadas até aqui sugeridos, oferecemos a seguir um modelo de aplicabilidade de recursos técnicos que podem contribuir para a expressão musical nos mais variados trechos da parte do primeiro violino.

Por conter a melodia principal no segundo movimento, a parte do primeiro violino requer maior planejamento e variação dos esquemas de arco voltados para a qualidade e projeção do som. A partir desse conceito, cabe ao intérprete estudar quais são os dedilhados e arcadas que melhor lhe convém, considerando a parte do acompanhamento, respeitando e valorizando a escrita composicional. Por fim, cabe ainda estudar quais recursos técnicos serão mais eficientes para cada passagem musical. Analisar onde começa, onde é o ponto culminante e onde termina cada frase é uma maneira simples que pode ser utilizada para avaliar procedimentos técnicos pertinentes.

Logo no início do movimento, é necessário definir o tipo de ataque, o planejamento de arco (região, velocidade, pressão e ponto de contato) e a qualidade do vibrato. O ápice da primeira frase ocorre no compasso 7, através da nota Mi 4 do primeiro violino. Portanto, recomendamos tocá-la na região do talão.

O ataque inicial (compasso 4) pode ser realizado no talão, na corda e no ponto de contato 3, com o fim da nota Si 3 ainda na região do talão. Sugerimos utilizar a vareta levemente inclinada, buscando uma qualidade sonora com início suave e imperceptível, de forma a transmitir um caráter de “nascimento” da melodia. Em seguida, recomendamos acrescentar um vibrato estreito e lento, executando a nota Dó 4 até o início da região da ponta, incluindo um pouco mais de pressão. Sugerimos ainda, pensar na nota Lá 3 como uma anacruse para o compasso 6, favorecendo assim a conexão melódica.

No primeiro tempo do compasso 6, recomendamos manter o arco na ponta. Sugerimos utilizar pouquíssimo arco para a nota Lá 3 semicolcheia, mantendo o vibrato em cada nota Dó 4 presente no compasso. Já na nota Lá 3 do segundo tempo, recomendamos conduzir o arco com maior velocidade, chegando ao talão no ponto de contato 1 através do último Dó 4 semicolcheia. No compasso 7, recomendamos intensificar a velocidade do vibrato na nota Mi 4, executando-a na região do talão. Após o ataque da nota Ré 3, nossa sugestão é diminuir gradualmente a velocidade do vibrato e liberar o arco naturalmente em direção à ponta e ao ponto de contato 5 (Figura 76).

Figura 76 - Exemplo de planejamento de arco aplicável para o primeiro violino no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 4-8.

Fonte: (MAHLE, 1981).

O tipo de aplicabilidade técnica apresentado acima pode ser utilizado em toda a obra como recurso para atingir objetivos musicais. A interpretação é única de cada indivíduo, ou de cada grupo. Portanto, ressaltamos que as sugestões dadas são um exemplo do que pode ser feito, havendo margens para criação de outros tipos com base em diferentes interpretações.

Para os violinos acompanhantes, podemos propor alguns dedilhados que contribuirão para variações de timbre em determinados trechos.

Por dois momentos é possível utilizar a corda solta Ré como recurso de timbre e afinação ao mesmo tempo. O primeiro momento ocorre no quarto violino, entre os compassos 8 e 10 (Figura 77):

Figura 77 - Sugestão de corda Ré solta para o quarto violino como recurso de timbre e afinação no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 08-10.

Nota Mi 3 para nota Ré 3

Conduzir o arco ao ponto de contato 5 sem diminuir a pressão

Resultado:

- . Afinação facilitada devido à utilização da corda solta
- . Timbre equilibrado (somente cordas médias)

Fonte: (MAHLE, 1981).

Para o segundo momento, que ocorre no segundo violino entre os compassos 13 e 15, sugerimos utilizar o mesmo processo e, logo em seguida, mudar para a terceira posição na nota Mi 3. Essa mudança de posição acrescentará e antecipará ao trecho o timbre da corda Sol, resultando em mais matizes sonoras (Figura 78).

Figura 78 - Sugestão de dedilhado para o segundo violino como recurso de timbre e afinação no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 13-15.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No compasso 26, a mesma mudança de posição no terceiro violino proporcionará um timbre escuro ao trecho musical, devido à utilização da corda Sol pelo terceiro e quarto violinos. Já no compasso 28, a escolha do primeiro dedo proposto por Mahle como uma opção para a última nota do segundo violino poderá proporcionar um vibrato mais eficiente no compasso 29, se comparado à utilização do quarto dedo (Figura 79).

Figura 79 - Sugestão de dedilhado para timbre e fraseado no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 26-30.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No fim do segundo movimento, existe a possibilidade de, mais uma vez, explorar o timbre da corda Ré através do segundo e terceiro violinos se a nota Ré 3 do terceiro violino for executada em corda solta. Haja vista a repetição de notas em todas as vozes, sugerimos ainda que o *decrescendo* final se inicie já no compasso 44. Dessa forma, será necessário que o terceiro violino controle bem a sonoridade da corda solta, evitando que a nota Ré se sobressaia. Sugerimos para isso, diminuir gradualmente a pressão e a quantidade de arco, conduzindo-o para que fique cada vez mais próximo ao espelho (Figura 80).

Figura 80 - Sugestões de utilização de corda solta e de inclusão de dinâmica no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c.41-47.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Devido à característica de melodia acompanhada, o segundo movimento necessita de cautela dos intérpretes quanto à qualidade e ao equilíbrio sonoro. A regularidade rítmica também é um fator importante a ser explorado. Para que isto ocorra, é preciso que o acompanhamento seja o mais homogêneo possível.

Com vistas à homogeneidade no acompanhamento, verificamos a necessidade de acrescentar uma pequena articulação para cada arcada, a fim de enfatizar o ritmo sincopado característico da música brasileira. No entanto, advertimos que esta inclusão não se aplica ao primeiro violino, para o qual sugerimos explorar a conexão entre as notas na maioria das passagens²⁵, com mudanças de direção de arco suaves e vibrato contínuo.

²⁵ Exceções devem ser aplicadas quando se tratar de ritmos sincopados, igualando a articulação ao acompanhamento.

Por uma questão de equilíbrio sonoro com a parte solista, sugerimos que o acompanhamento seja executado na metade superior do arco. Para interpretação das dinâmicas, recomendamos utilizar como recurso técnico a variação da quantidade de arco, de pontos de contato e de amplitude e velocidade do vibrato. A vareta pode estar levemente inclinada, produzindo menos som.

Na introdução, sugerimos ao segundo, terceiro e quarto violinos que executem o início em dinâmica *mezzo forte* ao invés de *piano*, e que comecem a diminuir a partir do segundo tempo do terceiro compasso, atingindo a dinâmica *piano* no segundo tempo do compasso 4. Para isso, sugerimos utilizar no início toda a metade superior do arco no ponto de contato 4. O ataque pode ser realizado na corda, com início articulado e limpo. Da última colcheia do compasso 2 para o primeiro tempo do compasso 3, recomendamos diminuir gradualmente a quantidade de arco, aproximando-se cada vez mais do meio do arco. Já da última colcheia do compasso 3 para o primeiro tempo do compasso 4, uma opção é diminuir a pressão e migrar gradualmente para o ponto de contato 5, mantendo-se neste ponto até o momento de entrada da melodia principal, já no meio do arco. O vibrato pode ser estreito e ir diminuindo a velocidade após o primeiro compasso. Também pode-se optar por não vibrar, o que exigirá maior expressividade no manuseio do arco (Figura 81).

Figura 81 - Estratégias interpretativas para a introdução do segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1-5.

The image shows a musical score for four violins (1st, 2nd, 3rd, and 4th) in 2/4 time, marked 'ANDANTINO'. The 1st violin part is marked 'Solo' and 'mf (REP. p)'. The 2nd, 3rd, and 4th violin parts are marked 'p (mf)' and 'p'. Red lines indicate dynamic changes and phrasing. A circled '5' is above the 1st violin staff in measure 4.

Fonte: (MAHLE, 1981).

A sugestão de alteração da dinâmica proposta acima é dada como uma forma de ressaltar a característica rítmica e harmônica do acompanhamento durante a introdução, bem como a entrada do primeiro violino, que ficará mais exposta após o *decrescendo* dos violinos acompanhantes.

De modo geral, é importante uma definição exata da quantidade e região de arco para todos os violinos encarregados do acompanhamento, a qual influenciará positivamente na qualidade sonora do grupo. Por outro lado, não se deve engessar em um único esquema de arco para todos a todo o momento. Há passagens em que um ou outro violino necessitará sair desta singularidade. Um exemplo disso encontra-se nos compassos 16 e 20, em que há uma variação no ostinato causada pela síncope do terceiro violino no primeiro tempo de ambos os compassos (Figura 82).

Figura 82 - Motivo rítmico que deve ser valorizado pelo terceiro violino no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 16-20.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No mais, para os violinos acompanhantes, é possível utilizar o seguinte quadro como um modelo de aplicação dos recursos técnicos que envolvem a condução do arco para a execução das dinâmicas indicadas no segundo movimento (Quadro 5):

Quadro 5 - Possíveis maneiras de utilização do arco para a execução das dinâmicas indicadas para o acompanhamento no segundo movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle.

DINÂMICA	<i>Pianíssimo</i> (<i>pp</i>)	<i>Piano</i> (<i>p</i>)	<i>Mezzo forte</i> (<i>mf</i>)	<i>Forte</i> (<i>f</i>)
Quantidade de arco	1/4	1/4	2/4	2/4
Região de arco	Metade Superior	Metade superior	Metade superior	Metade superior
Ponto de contato	Nº 5	Nº 4	Nº 4	Nº 3
Posição da vareta	Inclinada	Inclinada	Inclinada	Inclinada

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

É importante frisar que o conteúdo apresentado no quadro acima não tem a intenção de ser único ou inalterável. Trata-se apenas de um modelo para que se tenha um ponto de partida, sendo o conteúdo passível de variações que devem ser acordadas entre os intérpretes.

4.3 Terceiro movimento

4.3.1 Anotações do compositor

Em sua última anotação presente no segundo movimento (*attacca*), Ernst Mahle indica que o terceiro movimento deve ter início imediato após o término do segundo. O compositor mantém o número de catálogo em todas as páginas do terceiro movimento. Já na última página da grade, consta sua rubrica junto à data de finalização da obra. O andamento indicado é *Allegro*, e não constam indicações de caráter e agógica.

Assim como no segundo movimento, no terceiro as dinâmicas são indicadas tanto de forma simultânea às quatro vozes, quanto destacando algumas delas em determinados momentos. Além disso, não são reforçadas por símbolos ou vice-versa, como ocorre no primeiro movimento. Comparadas às indicações de dinâmicas já utilizadas anteriormente, o compositor não utiliza *mezzo piano* (*mp*) e *pianíssimo* (*pp*), mas acrescenta, ao mesmo tempo, indicações de *forte-piano* (*fp*) e *piano súbito* (*p súbito*), ainda não utilizadas na obra.

Além das indicações já citadas, também estão presentes anotações relacionadas à técnica do violino, como *pizzicato* (*pizz.*), *arco*, *trinado* (*tr.*), acorde arpejado, arcadas e dedilhados.

Sobre arcadas e dinâmicas, encontramos divergências entre a grade e as partes individuais. Dessa forma, buscamos solucionar essa questão por meio da comparação de nossas fontes de partituras, a fim de identificar a real intenção do compositor sobre estes aspectos. A seguir, apresentamos o delineamento e o resultado desta investigação.

4.3.2 Divergências de arcadas e dinâmicas entre partituras

Na partitura do primeiro violino, identificamos problemas nos compassos 52, 69, 72 e 138 a 143.

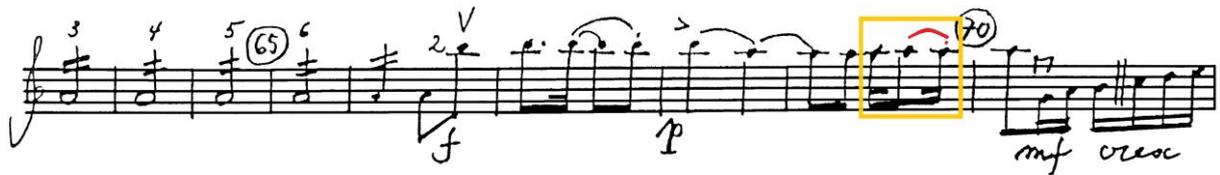
Avaliando as ligaduras e arcadas indicadas antes e depois do compasso 52, tanto na grade quanto na parte individual, constatamos que falta na grade uma ligadura com *staccato* no referido compasso (Figura 83).

Figura 83 - Correção de ligadura com *staccato* para o primeiro violino na grade do terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 49-54.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No segundo tempo do compasso 69, a arcada indicada na grade não consta na parte individual. Após uma comparação com a versão editada da partitura, verificamos que a grade está correta, cabendo um ajuste na parte individual (Figura 84).

Figura 84 - Correção de ligadura com *staccato* no compasso 69 da parte de primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 62-70.



Fonte: (MAHLE, 1981).

No primeiro tempo do compasso 72, a grade indica um *forte* (*f*) sob a nota Sol 5 que não consta na parte individual (Figura 85).

Figura 85 - Indicação de *forte* (*f*) para o primeiro violino no compasso 72 do terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 67-72.

The image shows four staves of music for the first, second, third, and fourth violins. Measure 70 is marked with a circled number. A yellow arrow points from the right towards a circled 'f' dynamic marking in the first violin part at the beginning of measure 72. Various dynamics like 'p', 'mf cresc', and 'cresc' are written throughout the score.

Fonte: (MAHLE, 1981).

A dinâmica não foi considerada na versão editada da partitura, o que é compreensível visto que está sob a nota mais aguda do compasso e, ao mesmo tempo, trata-se do topo de uma escala que inicia em *mezzo forte* (*mf*) com *crescendo* (*cresc.*) no compasso 70. Entretanto, ao analisar a grade partindo-se do compasso 68 até o compasso 74, observam-se tanto dinâmicas simultâneas a mais de uma voz quanto dinâmicas individuais que ressaltam elementos harmônicos e melódicos (Figura 86).

Figura 86 - Dinâmicas simultâneas a mais de uma voz e dinâmicas individuais no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 67-74.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Nos compassos 72 e 73, em dinâmica *forte* (*f*), o quarto violino possui notas que formam a base harmônica iniciada no compasso 68. Ao mesmo tempo, com a mesma figura rítmica e a mesma dinâmica, o terceiro violino apresenta notas que antecipam a próxima harmonia, a ocorrer no compasso 74. Mahle indica *forte* (*f*) para a nota Dó# 4 do segundo violino, valorizando aquela que destaca o modo Lídio no trecho. Já para o primeiro violino, se considerarmos a grade, o compositor indica *forte* (*f*) na nota Sol 5, que no momento cumpre uma função de tônica. Dessa forma, acreditamos que o *forte* (*f*) indicado para o primeiro violino é pertinente, e aconselhamos acrescentá-lo na parte individual, pois mesmo que a distribuição das vozes já favoreça essa nota, a indicação ao nosso ponto de vista se torna um aliado à interpretação do grupo.

Durante os compassos que vão do 138 ao 143, há dinâmicas indicadas na parte individual que não constam na grade. Verificamos que essas indicações também não constam na grade da versão editada da obra, mas estão presentes em sua respectiva parte individual (Figura 87).

Figura 87 - Indicações de dinâmica na parte de primeiro violino que não constam na grade do terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 136-144.

Fonte: (MAHLE, 1981).

A inflexão (<>) proposta nos compassos 142 e 143 para o primeiro violino valoriza o ornamento escrito, que saúda os últimos compassos do primeiro movimento da obra. Sugerimos acrescentar essa inflexão à grade e, observando que o compositor indica *diminuendo* (*dim.*) para todos os violinos a partir do compasso 140, recomendamos executá-la através da sonoridade em que o grupo se encontrar no momento da passagem. O mesmo pode ser dito para o *crescendo* (<) indicado no compasso 138.

Na partitura do segundo violino, identificamos problemas nos compassos 37, 45, 46, 65, 83 e 138. No compasso 37, a arcada indicada na grade se difere da parte individual. Comparando-se a outros momentos em que o mesmo motivo rítmico é utilizado na obra, constatamos que a arcada indicada na grade está correta, cabendo assim uma atualização na parte individual (Figura 88).

Figura 88 - Correção de arcada na parte do segundo violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 32-37.



Fonte: (MAHLE, 1981).

No compasso 65, onde o segundo violino tem o tema principal, falta uma ligadura com *staccato* no segundo tempo da parte individual, conforme já indica a grade e outros momentos em que o referido tema é apresentado (Figura 89).

Figura 89 - Correção de ligadura com *staccato* na parte de segundo violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 64-69.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Durante os compassos que vão do 39 ao 46, há um *Fugato* cujo material temático se apresenta inicialmente no quarto violino (Figura 90), seguindo de maneira consecutiva para o terceiro, segundo e primeiro violinos.

Figura 90 - Material temático do *Fugato* que ocorre dos compassos 39 ao 46 no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle.



Fonte: (MAHLE, 1981).

O segundo violino nos compassos 45 e 46, assim como o terceiro violino nos compassos 43 e 44, apresentam divergências de arcadas que ocorrem tanto entre suas respectivas partes e a grade quanto entre si, visto que ambos apresentam material musical semelhante. Na figura abaixo, as arcadas entre parênteses representam as indicações das partes individuais (Figura 91).

Figura 91 - Divergências de arcadas entre a grade e as partes de segundo e terceiro violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 43-48.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No trecho em questão, as indicações da grade asseguram que todos os violinos utilizarão as mesmas arcadas para apresentar o material temático, ao contrário do que ocorre nas partes individuais. Logo, nota-se que essa é uma intenção do compositor. Contudo, se formos adiante na obra, considerando a sequência rítmica apresentada pelo primeiro violino a partir do compasso 47, essa nos adverte para as arcadas presentes nas partes individuais, principalmente àquela indicada para o segundo violino, em que a última colcheia do compasso contém arcada para cima (Figura 92).

Figura 92 - Sequência rítmica apresentada pelo primeiro violino após o término do *Fugato* (compasso 48) no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 45-52.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Outra seção em *Fugato* ainda ocorre durante o terceiro movimento, entre os compassos 76 e 85, com características rítmicas semelhantes ao *Fugato* anterior. Desta vez não há discordâncias entre as partituras, entretanto, o motivo rítmico que contém a problemática se apresenta com dois padrões de arcadas. Comparando-se com as sequências posteriores ao motivo citado, é possível observar que as arcadas possam ter sido pensadas como um fator facilitador, considerando-se que mantém o arco naturalmente na metade inferior (Figura 93).

Figura 93 - Diferentes padrões de arcadas em um mesmo motivo rítmico na parte de primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 77-82.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Voltando à parte individual do terceiro violino no primeiro *Fugato*, o mesmo motivo rítmico é indicado na primeira vez com arcada direcionada para cima na última colcheia e, na segunda vez, com arcada para baixo. Baseando-se na sequência do trecho, é notório que aqui a arcada para baixo também possa ter sido pensada como um fator facilitador (Figura 94a). O mesmo não ocorre na parte do segundo violino, pois a sequência é de simples execução (Figura 94b).

Figura 94 - Análise de arcadas das partes de terceiro e segundo violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 77-82.

a)

b)

Fonte: (MAHLE, 1981).

Após testes práticos, verificamos que a utilização da última colcheia com arcada direcionada para cima valoriza a escrita polifônica de Ernst Mahle, tanto no primeiro quanto no segundo *Fugato*, não restringindo ou dificultando a execução das passagens. Além disso, resolve todos os problemas de sincronização de arcadas derivados do motivo rítmico mencionado. Acreditamos que esta solução seja representativa das intenções do compositor, haja vista os resultados da análise até aqui apresentada (Figuras 95 e 96).

Figura 95 - Sugestões de arcadas no primeiro trecho em *Fugato* do terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 37-48.

The image displays two systems of handwritten musical notation for a string quartet. The first system covers measures 40 to 44, and the second system covers measures 45 to 48. The staves are labeled 1^o VL, 2^o VL, 3^o VL, and 4^o VL. The notation includes various dynamics such as *f*, *mf*, and *p*, along with performance instructions like *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). Red circled 'V' marks are placed above several notes, indicating suggested bowing techniques. A circled number '40' is written above the first staff of the first system, and '45' is written above the first staff of the second system. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Fonte: (MAHLE, 1981).

Figura 96 – Sugestões de arcadas no segundo trecho em *Fugato* do terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 73-90.

The figure displays three systems of musical notation for a string quartet, specifically focusing on the second section of the 'Fugato' movement. Each system consists of four staves, labeled 1^o VL, 2^o VL, 3^o VL, and 4^o VL.

- System 1 (Measures 73-80):** The first staff has a circled measure number '75'. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte). Performance suggestions include 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco). There are several accents and slurs.
- System 2 (Measures 81-88):** This system features red '(V)' markings above the first three staves, indicating bowing suggestions. A circled measure number '30' is present. Dynamics include *fz* (forzando) and *dim* (diminuendo). The word 'arco' is written above the fourth staff.
- System 3 (Measures 89-96):** This system includes circled measure numbers '35' and '90'. Dynamics include *cresc* (crescendo) and *pp subito* (pianissimo subito). There are numerous accents and slurs throughout.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No compasso 83, verificamos que na parte individual do segundo violino falta uma arcada com direção para cima na última colcheia do compasso (Figura 97). Justifica-se pelo motivo rítmico seguinte, que sempre é apresentado na obra com arcada direcionada para baixo. Na versão editada da partitura, a indicação consta na grade e falta na parte individual.

Figura 97 - Correção de arcada no compasso 83 da parte de segundo violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 78-84.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Já no compasso 138, falta uma ligadura com *staccato* da semicolcheia para a última colcheia na parte individual (Figura 98). A célula faz parte do ostinato rítmico que inicia no compasso 115 e se mantém até o fim do movimento com a mesma arcada.

Figura 98 - Correção de ligadura com *staccato* no compasso 138 da parte de segundo violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 138-144.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Na partitura do terceiro violino, por sua vez, além da discordância entre as partituras já assinalada aqui, comparando-se com a grade e também com outras vezes em que o motivo rítmico se apresenta na obra, verificamos no primeiro tempo do compasso 100 a falta de uma ligadura com *staccato* na parte individual, da nota Ré 3 colcheia para a segunda nota Ré 3 semicolcheia (Figura 99).

Figura 99 - Correção de ligadura com *staccato* no compasso 100 da parte de terceiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 96-101.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Para o quarto violino, verificamos necessidade de ajustes de arcadas nos compassos 77, 79, 87, 123 e 131.

Do compasso 77 ao 79, existe uma inflexão de frase (<>) indicada na parte individual que não consta nas grades da cópia manuscrita e da versão editada (Figura 100).

Figura 100 - Inflexão de frase indicada na parte do quarto violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 76-80.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Considerando-se que no compasso 77 só o primeiro e o quarto violinos tocam, e que o terceiro violino não toca durante o trecho (compasso 77 a 79), a indicação não causa prejuízos desde que o intérprete execute a passagem com uma sonoridade que seja suficiente para transmitir a frase ao público, independente de questões acústicas. Desta forma, cabe considerar a inflexão como um direcionamento da frase e adicioná-la à grade.

No compasso 87, há um acento sobre a nota Sol 2 nas partes individuais de nossas fontes de partituras. Este não confere com suas respectivas grades (Figura 101).

Figura 101 - Acento sobre a nota Sol 2 do compasso 87 na parte do quarto violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 83-90.



Fonte: (MAHLE, 1981).

Considerando-se a função de acompanhamento, que se estende através da sequência de semicolcheias do compasso 87 até o compasso 96, e o poder de reverberação da corda Sol somado ao *crescendo* indicado na passagem, acreditamos que o acento indicado pelas partes individuais possa ser desconsiderado.

Nos compassos 123 e 131, similares entre si, as partituras não deixam claro onde exatamente ocorrem os *crescendo* (<) indicados. Devido à movimentação rítmica e melódica iniciada um compasso antes, acreditamos que o *crescendo* deve ser liderado pelo primeiro violino, que possui uma escala ascendente em semicolcheias. Ao mesmo tempo, pode ser executado o *crescendo* (<) do terceiro violino, que possui rítmica similar, porém com função de acompanhamento. Já segundo e quarto violinos estão sincronizados ritmicamente com significativas movimentações musicais, nas quais a última colcheia encaminha a sonoridade ao próximo compasso. Dessa forma, o local das indicações apontados na grade é o que mais se aproxima dessa perspectiva (Figura 102).

Figura 102 - *Crescendo* indicado para todos os violinos na segunda metade do compasso 131 no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 127-132.

Fonte: (MAHLE, 1981).

4.3.3 Similaridade rítmica e dobramento de vozes

Bem como ocorre nos movimentos anteriores, o terceiro movimento também apresenta seções com similaridade rítmica e dobramento de vozes que demandam escolhas conscientes do tipo de sonoridade, envolvendo decisões técnicas e musicais como arcadas, planejamento de arco, fraseados e pontos de comunicação entre os intérpretes.

A seguir, apresenta-se um levantamento sobre as vozes que se encontram em similaridade rítmica e dobradas no decorrer do terceiro movimento, apontando em quais compassos o evento ocorre (Quadros 6 e 7).

Quadro 6 - Ocorrências de similaridade rítmica no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle (vozes e compassos em que o evento ocorre).

Violinos	Compassos
1º e 2º	4, 5, 7-9, 13, 14, 20, 23, 24, 27, 28, 45, 46, 61, 64, 65, 72, 73, 81, 101, 103, 104, 107, 108
1º e 3º	41, 45, 60, 61, 66, 67, 87, 111, 112, 117, 118, 122, 123, 125, 126, 130, 131, 133, 135
1º e 4º	39, 40, 46, 66, 70, 71, 78-80, 99, 100
2º e 3º	29-32, 35-38, 43, 44, 46, 62, 68-71, 75, 80, 83, 99, 100
2º e 4º	21, 43, 45, 46, 50, 84, 109-112, 115-143
3º e 4º	5, 6, 9-14, 17, 18, 22, 23, 25-27, 41, 42, 44, 45, 59, 62, 63, 72, 73, 84, 103, 105-107
1º, 2º e 3º	24, 31, 33, 34, 37, 62, 70, 74, 80-82, 89-96, 101, 104
1º, 2º e 4º	19, 20, 66, 78, 79, 104, 111, 113, 114, 127, 134
1º, 3º e 4º	6, 13, 15, 58, 59, 63, 67, 82, 85-88
2º, 3º e 4º	1, 2, 6, 29, 30, 47-52, 63, 68, 69, 83, 109, 110, 116, 120, 124, 128, 132, 136, 138, 140, 142
1º, 2º, 3º e 4º	1, 13, 15, 16, 19, 31, 33, 34, 37, 47-58, 69, 70, 72, 73, 76, 85-99, 111, 113, 114, 118, 122, 126, 130, 134, 144

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

O maior índice de ocorrências de similaridade rítmica no terceiro movimento medido por quantidade de compassos se manifesta entre os quatro violinos simultaneamente, num total de cinquenta compassos. Na sequência, 2º e 4º apresentam ritmos similares em trinta e nove compassos; 3º e 4º em vinte e nove; 2º, 3º e 4º em vinte e seis; 1º e 2º em vinte e cinco; 2º e 3º e 1º, 2º e 3º em vinte e um; 1º e 3º em dezenove; 1º, 3º e 4º em doze; 1º e 4º e 1º, 2º e 4º em onze compassos. O 2º violino é o que apresenta maior quantidade, contabilizando um total de cento e noventa e três compassos. Os compassos 13, 45, 46, 70 e 111 são os que mais aparecem no quadro acima, quatro vezes cada, indicando serem locais com maior presença de similaridade rítmica entre diferentes vozes. Já o mais longo trecho com similaridade rítmica ocorre do compasso 115 ao 143, entre o 2º e o 4º violinos.

Quadro 7 - Ocorrências de dobramento de vozes no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle (vozes e compassos em que o evento ocorre).

Violinos	Compassos
1º e 2º	3-5, 9, 10, 13, 27, 28, 31, 34, 35, 45, 46, 60-62, 66, 70, 107, 108, 111, 114, 115, 122, 130, 135
1º e 3º	7, 8, 13, 16, 17, 25, 26, 29-31, 45, 47, 70, 81, 111, 120, 121, 123, 125-129, 131
1º e 4º	11-13, 24, 31, 40, 41, 57, 58, 70, 82, 99, 100, 105, 106, 109-111, 122, 130
2º e 3º	1, 33, 37, 38, 43-45, 56, 58, 64, 65, 97-100, 107, 119, 124
2º e 4º	1, 15-17, 27, 43, 46, 66, 67, 74, 83, 91, 113
3º e 4º	9, 10, 21-23, 27, 28, 33, 34, 41-43, 55, 100-103, 107, 108, 113-115
1º, 2º e 3º	63, 76
1º, 2º e 4º	6, 9, 18-20, 58, 63, 66
1º, 3º e 4º	1, 36, 37, 58, 59, 104, 116-119
2º, 3º e 4º	1, 2, 15, 16, 24, 27, 34, 104, 107
1º, 2º, 3º e 4º	2, 16, 17, 20, 34, 35, 59, 114, 115

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

No quadro acima, observamos que o maior índice de ocorrências de dobramento de vozes no terceiro movimento medido por quantidade de compassos ocorre entre o 1º e o 2º violinos, abrangendo vinte e seis compassos. Na sequência, 1º e 3º apresentam dobramento de vozes em vinte e quatro compassos; 3º e 4º em vinte e dois; 1º e 4º em vinte; 2º e 3º em dezoito; 2º e 4º em treze; 1º, 3º e 4º em dez; 2º, 3º e 4º e 1º, 2º, 3º e 4º em nove; e 1º, 2º e 4º, em oito compassos. O 1º violino é o que apresenta maior quantidade, contabilizando um total de noventa e nove compassos. Os compassos 1, 16, 27, 34, 58 e 107 são os que mais aparecem no quadro acima, quatro vezes cada, indicando serem locais com maior presença de dobramento entre diferentes vozes. Não há longos trechos com dobramento de vozes, sendo que o maior deles ocorre entre o 1º e o 3º violinos no decorrer dos compassos 125 a 129.

A comparação entre os resultados analíticos dos dois quadros apresentados acima, nos leva às seguintes conclusões:

- a) No terceiro movimento, o número de ocorrências de similaridade rítmica medidos por compassos é maior que o número de ocorrências de dobramento de vozes;
- b) O maior número de compassos com relação à presença de similaridade rítmica e o menor com a presença de dobramento de vozes ocorre quando envolve os quatro violinos simultaneamente. Além disso, para este mesmo grupo, a similaridade rítmica só ocorre junto ao dobramento de vozes em três compassos (16, 34 e 114);
- c) Os compassos 13, 45, 46, 70 e 111, e os compassos 1, 16, 27, 34, 58 e 107, representam, respectivamente, os locais com maior presença de similaridade rítmica e de dobramento entre diferentes vozes. Juntos formam um excerto que inicia no compasso 1 e termina no compasso 111 (1, 13, 16, 27, 34, 45, 46, 58, 70, 107, 111);
- d) Se unirmos o trecho mais longo com presença de ritmos similares, com o mais longo em dobramento de vozes, obteremos outro excerto que, desta vez, inclui os compassos 115 a 143 (115-143/ 125-129).

De acordo com as informações apresentadas, é notório que no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* as ocorrências de similaridade rítmica e de dobramento de vozes encontram-se distribuídas por todo o movimento. Devido ao maior índice de similaridade rítmica em relação ao dobramento de vozes, esse deve ser observado com cautela pelos intérpretes. Os violinistas precisam estar em plena sintonia para que fatores como a sonoridade do grupo, por exemplo, sejam explorados da melhor forma possível. Assim, aconselhamos como estratégias de ensaio que todos os intérpretes utilizem a grade por um determinado momento, assinalando ainda locais na partitura em que sejam viáveis respirações ou comunicação visual-gestual.

4.3.4 Estratégias interpretativas

Ressaltando o que já foi exposto no início deste trabalho, no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)* o compositor demonstra com louvor a sua admiração pelo Brasil. Através de um movimento “alegre” e “cheio de energia”, entre ritmos sincopados e percussivos, e melodias modais, Ernst Mahle apresenta uma dança em forma ternária (ABA’) que nos remete ao Nordeste brasileiro, revelado ao seu próprio estilo de composição.

Além das informações já contidas na partitura do terceiro movimento, transmitir ao ouvinte a “alegria” e a “energia” aqui mencionadas, exigirá de cada grupo de intérpretes decisões que envolvem, principalmente, a forma de execução da rítmica do terceiro movimento.

A síncope está sempre presente e, dentre os ritmos mais utilizados no terceiro movimento, destacam-se aqueles que podem ser encontrados no acompanhamento tradicional de baião. O ritmo tocado pela zabumba, por exemplo, é utilizado na obra também como melodia principal. Ao mesmo tempo, o ritmo geralmente tocado pelo triângulo é utilizado na introdução e na transição dos temas. Além destes, há um acompanhamento sequencial de semicolcheias presente na maior parte do terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, tratado como acompanhamento complementar²⁶.

Através do estudo da obra, notamos que a execução articulada de todas as notas menores que uma semínima, desde que não contenham ligaduras, torna-se uma forma eficaz de transmitir ao ouvinte as características da obra. De modo geral, sugerimos que, quando em dinâmica *mezzo forte* ou *fortíssimo*, essas notas sejam executadas fora da corda, em *spiccato*. Já para dinâmicas *piano*, sugerimos um *spiccato* bem próximo da corda. Para isso, recomendamos utilizar a metade inferior do arco. Exceções podem e devem ser aplicadas, como veremos mais adiante.

Além da execução articulada das notas de pequeno valor, verificamos alguns pontos em que alterações nas arcadas, se adotadas, também contribuem para valorizar a escrita composicional.

No compasso 28, o motivo rítmico característico do acompanhamento de baião é apresentado no primeiro violino com arcada para baixo na sua última colcheia, e no segundo violino, com arcada para cima. É perceptível na parte de primeiro violino, a intenção de adaptar a arcada ao material musical dos próximos dois compassos, que apresenta de forma súbita a dinâmica *piano*. Considerando-se que o arco deixaria a corda durante a execução dessa última colcheia presente no compasso 28, e que a arcada para cima não impede a execução do material seguinte, sugerimos adotá-la também para o primeiro violino (Figura 103).

²⁶ Segundo Schoenberg, no acompanhamento complementar “o ritmo complementar é dado pela relação entre as vozes, uma preenchendo o vazio da outra, e mantendo, assim, o movimento (isto é, a subdivisão regular do compasso). O acompanhamento é frequentemente aderido como um complemento ao ritmo básico da linha principal.” (SCHOENBERG, 2015, p. 110).

Figura 103 - Ajuste de arcada para o primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 27-31.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No compasso 60, considerando-se a articulação proposta por nós, a arcada indicada para o terceiro violino não favorece a execução musical, pois, no trecho em questão, o intérprete teria três arcadas para cima entre as regiões do meio ao talão do arco. Dessa forma, aconselhamos acrescentar uma arcada para baixo para o terceiro e também para o quarto violino na primeira semicolcheia do segundo tempo no compasso 59. Esse ajuste, além de resolver um possível problema de execução musical no compasso 60, valorizará a rítmica de ambos os compassos (Figura 104).

Figura 104 - Sugestão de arcadas para o terceiro e quarto violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 55-60.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Se adotada a sugestão acima, caberá também atualizar as arcadas dos compassos que apresentam material musical semelhantes ao compasso 59 (compassos 20, 38, 75 e 126). A atualização desses compassos não conduzirá para uma necessidade de ajustes em seus adjacentes.

No compasso 111, há uma arcada para baixo na última semicolcheia do primeiro tempo para o segundo e quarto violinos que não favorece o *crescendo* indicado devido ao peso natural do arco. Além disso, a arcada é contrária a todas as vezes em que a frase é apresentada na obra. Sugerimos, portanto, substituí-la com uma arcada para cima. Dessa forma, também será necessário acrescentar uma arcada para cima na segunda colcheia do primeiro tempo do compasso 112 (Figura 105).

Figura 105 - Sugestão de arcadas para o segundo e quarto violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 109-114.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Com relação às arcadas no terceiro movimento, sugerimos, por último, uma divisão na ligadura indicada para o primeiro violino do compasso 140 ao 144. Acreditamos que essa divisão, se aplicada nos compassos 142 e 143, proporcionará maior liberdade na condução do arco, favorecendo a execução da dinâmica e a resolução do trinado (Figura 106).

Figura 106 - Sugestão de divisão de ligadura para o primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 139-144.

The image shows a musical score for the first violin part of the third movement of 'Quarteto Ao Cair da Tarde' by Ernst Mahle, measures 139-144. The score is written for four violins (1st, 2nd, 3rd, and 4th). The first violin part has a long slur over measures 139-144, with a circled '140' above the first measure. Red annotations include '(V)' and '(Π)' above the slur, and red double-headed arrows pointing to the second and third measures. Dynamics markings include 'dim' and 'fz'.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* (1981), o material musical é semelhante a todos os violinos, sendo distribuído entre eles em diferentes momentos. Essa distribuição, se bem explorada durante a performance, permitirá ao público uma sensação “geográfica” interessante, devido a um deslocamento da fonte sonora entre os violinos em conjunto a própria posição de palco dos intérpretes. Como um exemplo disso, podemos mencionar as passagens em *Fugato* (c. 39-46/ c. 76-85). Considerando o material musical semelhante, faremos, a partir daqui, algumas considerações e sugestões interpretativas, que independente do violino a que nos referirmos, serão informações a serem aproveitadas por todos os intérpretes.

Na seção A (c. 1-53), durante os compassos 1 e 2, segundo, terceiro e quarto violinos apresentam, pela primeira vez, o motivo rítmico introdutório, em similaridade rítmica e dobramento de vozes. Em busca de uma sonoridade homogênea, sugerimos a utilização da metade inferior do arco no ponto de contato 3. Em dinâmica *forte*, o ataque da primeira nota, também para o primeiro violino, pode ser realizado no talão, partindo de fora da corda, de forma veloz, com início articulado e limpo. Em seguida, recomendamos para segundo, terceiro e quarto violinos executar as semicolcheias em *spiccato*, aumentando a quantidade de arco nos acentos. No segundo tempo do compasso 2, se necessário, é possível acrescentar um pequeno *decrescendo* para valorizar a entrada do primeiro violino. No compasso 3, o segundo

violino pode continuar no ponto de contato 3, porém, dessa vez, em dinâmica *piano* com *spiccato* próximo da corda (Figura 107).

Figura 107 - Sugestão de regiões de arco, dinâmica e *spiccato* para os quatro violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1-3.

ALLEGRO

1ª nota

Ataque no talão

Dinâmica *forte*

Metade inferior

Ponto de contato 3

Dinâmica *forte*

Spiccato

Fonte: (MAHLE, 1981).

Na primeira vez em que o tema principal é apresentado, o primeiro violino contém a melodia principal da primeira frase, que ocorre da anacruse para o compasso 3 até o compasso 10.

Na anacruse para o compasso 3, sugerimos ao primeiro violino realizar o ataque partindo de fora da corda, no talão e no ponto de contato 1, com a vareta sobre a crina. Partindo de fora da corda, esse ataque terá início destacado e poderoso. Para o primeiro tempo do compasso 3, sugerimos adicionar pressão e migrar ao ponto de contato 2. Na sequência, recomendamos aliviar a pressão ainda no fim da mínima, inserindo-a novamente na segunda colcheia do compasso 4. Até aqui, propomos que as articulações indicadas por Ernst Mahle sejam realizadas na corda. No compasso 5, recomendamos novamente aliviar a pressão após o ataque da nota Lá 3 e, no compasso 6, realizar o *crescendo* através do aumento na quantidade de arco, executando-se as articulações fora da corda na região do talão. A partir desse trecho até o fim da frase, indicamos utilizar a metade inferior do arco. Recomendamos ainda, a realização do ataque da semicolcheia do compasso 9 partindo de fora da corda, com início articulado e limpo (Figura 108).

Figura 108 - Sugestão de região, planejamento e tipo de ataque do arco para o primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1-10.

Ataque fora da corda
Talão
Ponto de contato 1
Vareta sobre a crina

+ Aumentar a pressão
- Diminuir a pressão

Aumentando a quantidade de arco a cada colcheia

Ataque fora da corda

Fonte: (MAHLE, 1981).

Ainda na primeira frase do tema principal, uma intervenção do segundo e terceiro violinos em *pizzicato* nos compassos 5 e 6 apresenta, pela primeira vez, o motivo rítmico característico no acompanhamento do baião. Quando contraposto aos principais elementos melódicos, esse motivo é utilizado no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* como elemento de intervenção, de transição e de acompanhamento.

Nos compassos 5 e 6, sugerimos ao terceiro e quarto violinos que valorizem a intervenção rítmica-melódica utilizando, além de um *pizzicato* enérgico, um vibrato amplo e veloz na primeira nota do compasso 6. Por tratar-se de um trecho em similaridade rítmica, recomendamos também a comunicação visual e uma respiração conjunta durante a pausa de colcheia do compasso 5 (Figura 109).

Figura 109 - Sugestão de respiração e vibrato para o terceiro e quarto violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 1-6.

Fonte: (MAHLE, 1981).

O mesmo motivo rítmico voltará a ocorrer nos compassos 9 e 10, desta vez como um elemento de transição para a segunda frase, em dinâmica *forte* e execução com arco. Quando tratado como tal, é sempre precedido de uma preparação em forma de fragmento de escala cromática. No trecho em questão, a preparação ocorre com o quarto violino do compasso 7 ao 9. Nela, sugerimos ao quarto violino utilizar o arco inteiro com pouca pressão no ponto de contato 3. Isto auxiliará na projeção sonora e na produção de um timbre contrastante à melodia principal. Para auxiliar ainda mais nesse equilíbrio sonoro, aconselhamos ao terceiro violino utilizar, no mesmo trecho, a metade superior do arco também com pouca pressão no ponto de contato 3 (Figura 110).

Figura 110 - Sugestão de região de arco, pressão e ponto de contato para o terceiro e quarto violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 7-12.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Nos compassos 9 e 10, a escrita de Ernst Mahle indicando a utilização de cordas soltas para terceiro e quarto violinos ressalta ao ouvinte o motivo rítmico antes mencionado. Recomendamos executá-lo na região do talão. No compasso 9, sugerimos o acréscimo de um *staccato* (.) na última colcheia. Já no compasso 10, recomendamos gastar arco na arcada para baixo e economizar na arcada para cima, acrescentando também um *staccato* (.) na última colcheia deste compasso. (Figura 111).

Figura 111 - Sugestão de região do arco e acréscimo de *staccato* (.) para o terceiro e quarto violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 7-12.

The image shows a musical score for Violin 3 (3: VL) and Violin 4 (4: VL). The score is in two staves. The first measure of the highlighted section is marked with a circled '9'. The second measure is marked with a circled '10'. A yellow box highlights measures 9 and 10. Above the box, the word 'Talão' is written in a box. Handwritten annotations include 'arco' above the staves, 'p' and 'mf' dynamics, and 'f' and 'V' markings. A circled '9' is above the first measure of the highlighted section.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* (1981), o acréscimo da articulação *staccato* (.) como sugerido acima pode ser adotado para todas as execuções com o arco nas aparições do respectivo motivo. Este tipo de articulação auxilia para valorizar o caráter “percussivo” e “enérgico” das passagens.

A segunda frase, que conclui o tema principal do terceiro movimento, tem início no compasso 11, com a melodia formando terças paralelas entre terceiro e quarto violinos. Sugerimos a estes que, nos compassos 11 e 12, utilizem a região do meio do arco articulando as notas na corda. Além disso, recomendamos uma arcada rápida e com pouca pressão na primeira colcheia do compasso 13, levando o arco do meio à ponta. Desta forma, o *crescendo* subsequente será favorecido, podendo ser executado com todo o arco (Figura 112).

Figura 112 - Sugestão de tipo de articulação e regiões de arco para o terceiro e quarto violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 11-15.

The image shows a musical score for the third and fourth violins. The top staff is for the 3rd violin (3^o VL) and the bottom staff is for the 4th violin (4^o VL). The music is in 3/4 time. Annotations include two boxes at the top: 'Meio do arco' and 'Articulações na corda' with an arrow pointing to a yellow box around measures 11-14; and 'Meio do arco até a ponta' with an arrow pointing to a yellow circle around measure 15. Dynamics include *mf*, *cresc*, and *ff*.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Ainda com relação à segunda frase, gostaríamos de alertar para continuidades melódicas.

No compasso 13, a melodia passa do terceiro e quarto violinos para o primeiro violino. Logo após, através de um *crescendo* comandado pela escala ascendente do primeiro violino, a melodia envolve nos compassos 15 e 16, primeiro, segundo, terceiro e quarto violinos em dinâmica *forte*. Nesse dado momento, primeiro, terceiro e quarto violinos estão em similaridade rítmica, e o segundo violino, além da função de acompanhamento durante toda a frase, acumula a função melódica nos referidos compassos. A frase termina de forma acentuada no compasso 17, mas é indicado acento apenas para primeiro, terceiro e quarto violinos. Considerando-se a função melódica do segundo violino, sugerimos acrescentar o acento em sua parte na primeira semicolcheia do compasso. Após o *decrescendo*, no compasso 18, terceiro e quarto violinos apresentam, novamente, o motivo rítmico do acompanhamento de baião em caráter transitório. Desta vez, em dinâmica *mezzo forte*. (Figura 113).

Figura 113 - Continuidade de linha melódica envolvendo os quatro violinos no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 7-18.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Do compasso 20 ao compasso 35, o primeiro tema é repetido com pequenas variações e diferente distribuição de vozes. Portanto, deverão ser observadas as informações até aqui apresentadas.

No compasso 21, o segundo violino apresenta uma nova intervenção em forma de fragmento de escala cromática, que causa contraste à melodia principal em termos rítmicos e de timbre. Recomendamos, para esse momento, atenção às semicolcheias presentes no quarto violino, pois indicarão com precisão o momento de entrada. Além disso, sugerimos ao segundo violino utilizar arco inteiro no ponto de contato 3, em conjunto com um vibrato amplo e veloz, valorizando o timbre da corda Sol (Figura 114).

A primeira frase do segundo tema do terceiro movimento é apresentada em um *fugato*, que tem início no compasso 39 e termina no compasso 47. Para a execução da melodia principal, recomendamos a região do meio do arco, com as notas articuladas na corda. Os acentos podem ser executados através do aumento de pressão e da quantidade de arco (Figura 116).

Figura 116 - Sugestões de articulação e forma de execução de acentos na primeira frase do segundo tema do terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, parte do quarto violino, c. 39-41.

Mais arco e pressão nos acentos

Meio do arco
Na corda

mf

Fonte: (MAHLE, 1981).

Além da continuidade rítmica e melódica na linha principal, chamamos atenção ainda para o ritmo característico do acompanhamento de baião transitando entre as quatro vozes a partir do compasso 40, bem como para uma repetição com variação da síncope já anunciada pelo primeiro violino em *pizzicato* no compasso 37. A repetição da síncope ocorre nos compassos 41, 43 e 45 envolvendo primeiro, quarto e terceiro violinos, respectivamente. Recomendamos para esses dois momentos, utilizar a metade inferior do arco, executando-se as notas que contém *staccato* com o arco deixando a corda (Figura 117).

Figura 117 - Continuidade de linhas melódicas e rítmicas em tons de verde no primeiro *Fugato* do terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 37-48.

The image displays two systems of a musical score for four violins. The first system, labeled 'Melodia principal' and 'Acompanhamento de baião', shows the first violin playing a melodic line and the fourth violin providing a rhythmic accompaniment. The second system, labeled 'Variação rítmica sincopada', shows a more complex rhythmic pattern across all staves. Green boxes and arrows highlight the continuity of melodic and rhythmic lines between the two systems. Dynamics include *piaz*, *f*, *mf*, and *arco*. A circled measure number (40) is present at the start of the first system.

Fonte: (MAHLE, 1981).

Na segunda frase do segundo tema, o motivo rítmico característico do acompanhamento de baião segue como melodia principal através do primeiro violino (compasso 47 ao compasso 52). Enquanto isso, segundo, terceiro e quarto violinos apresentam duas seqüências de semicolcheias (compassos 47-50/50-52) que, quando comparadas, demonstram uma melodia ascendente. A partir do compasso 50, a melodia do primeiro violino também se torna ascendente a cada compasso. Assim, a fim de valorizar essa movimentação melódica, sugerimos adicionar um *crescendo* para todos no segundo tempo do compasso 49, assumindo uma dinâmica *mezzo forte* no compasso 50 (Figura 118).

Recomendamos aplicar o mesmo planejamento de arco também para os quatro violinos nos compassos 97 e 98.

Na seção B (c. 58-85), Ernst Mahle apresenta os dois temas da seção A na região da dominante, com algumas variações rítmicas e diferente distribuição das vozes. No entanto, o material musical é semelhante ao até aqui abordado, podendo ser adotado o mesmo tipo de aplicabilidade técnica.

Do compasso 76 ao 85, ocorre o segundo *Fugato* da obra. No entanto, desta vez não há indicação de dinâmica para a melodia principal. Apesar de não ser exatamente igual ao primeiro *fugato*, devido, principalmente, às variações rítmicas e às melodias transpostas, é perceptível que o compositor desenvolve o segundo tema da obra. Dessa forma, sugerimos adotar a mesma dinâmica *mezzo forte* para a melodia principal. A fim de ressaltar a escrita contrapontística, incluímos *crescendo* para o primeiro violino no compasso 82, e *crescendo-decrescendo* para o segundo violino no compasso 84 (Figura 120).

Figura 120 - Complementação de dinâmicas no segundo *Fugato* do terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 73-90.

The musical score is presented in four staves, labeled 1^a VL, 2^a VL, 3^a VL, and 4^a VL. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- Measures 73-76: *fp* (fortissimo piano) in all staves. A yellow box highlights measures 75-76. A circled measure number 75 is present.
- Measures 77-84: *mf* (mezzo-forte) in the first and second staves. *pizz* (pizzicato) in the fourth staff. *dim* (diminuendo) in the fourth staff. A circled measure number 80 is present.
- Measures 85-86: *mf* (mezzo-forte) in the first and second staves. *arco* (arco) in the fourth staff. A yellow box highlights measures 85-86. A circled measure number 85 is present.
- Measures 87-90: *cresc* (crescendo) in the second, third, and fourth staves. *p subito* (piano subito) in the first, second, and third staves. A circled measure number 90 is present.

A partir da segunda metade do primeiro tempo do compasso 85, até o compasso 96, trecho que faz parte de uma transição (c. 85-98) para a seção A', sugerimos que primeiro e terceiro violinos executem as semicolcheias na corda e na região do meio do arco. O mesmo vale para o segundo violino a partir do compasso 89. Já o quarto violino, pode manter um *spiccato* próximo da corda durante todo o trecho. Recomendamos que as indicações de *crescendo* sejam executadas através do aumento gradual da quantidade de arco. Na dinâmica *piano súbito* (compasso 89), recomendamos utilizar pouco arco na região do meio (Figura 121).

Figura 121 - Sugestão de planejamento do arco para interpretação das dinâmicas em um trecho com similaridades rítmicas no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c. 85-96.

The image displays a musical score for four violins (1^o VL, 2^o VL, 3^o VL, 4^o VL) across measures 85 to 96. The score is annotated with several key performance instructions:

- Meio do arco Semicolcheias na corda**: Indicated in a yellow box above measures 85-88 for the first and second violins.
- + arco**: Indicated in yellow boxes above measures 89-90 for the first and second violins, and above measures 91-96 for all four violins.
- Meio do arco Pouco arco**: Indicated in a yellow box above measure 90 for the first and second violins.
- Spiccato próximo da corda**: Indicated in a yellow box above measure 85 for the fourth violin.

Dynamic markings include *cresc* (crescendo) and *p subito* (piano subito) across the staves. Measure numbers 85, 90, and 95 are circled. The score shows rhythmic patterns of eighth notes and sixteenth notes with various articulations and bowing techniques.

Fonte: (MAHLE, 1981).

A última seção do terceiro movimento (A') é iniciada com a recapitulação do primeiro tema no compasso 100. Mais adiante, no compasso 119, o compositor inicia uma *Coda* através de um marcante *sforzato* na nota Ré 4 do primeiro violino. Sugerimos realizá-lo através do aumento na quantidade do arco em conjunto com um vibrato estreito e veloz no início da nota, sob a dinâmica *forte*. No compasso seguinte, recomendamos aliviar a pressão e executar o acento indicado na nota Fá 4 utilizando os mesmos recursos, porém sob a dinâmica *piano* (Figura 122).

Figura 122 - Sugestão de utilização do arco e vibrato para execução de *sforzato* e acento no primeiro violino no terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde*, de Ernst Mahle, c.115-121.

Fonte: (MAHLE, 1981).

No terceiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* (1981) não foram identificados trechos em que seria relevante uma intervenção sobre dedilhados. A forma de distribuição de vozes e os dedilhados indicados pelo compositor Ernst Mahle fornecem um equilíbrio natural à obra quanto ao timbre.

5 CONCLUSÃO

Através desta pesquisa, buscamos oferecer a intérpretes informações que possam contribuir para uma preparação de performance do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, de Ernst Mahle, unindo dados históricos e de estilo composicional a uma abordagem técnica e musical de excertos que consideramos relevantes para o entendimento da obra.

Por se tratar de uma obra composta inicialmente para fins didáticos, o que não diminui de maneira alguma o seu potencial para a performance, buscamos direcionar o conteúdo da pesquisa também para esta vertente, de modo que as informações explícitas fossem suficientes para expor, em categoria e extensão, o material técnico-violinístico e musical que a obra fornece. Além disso, buscamos um tipo de análise em que o conteúdo apresentado pudesse ainda servir como um modelo-guia para o estudo da obra.

O estilo de composição que Ernst Mahle dedicou ao *Quarteto Ao Cair da Tarde* possui elementos que englobam suas quatro fases composicionais, mas, ao mesmo tempo, se inclina para o que poderíamos classificar como *Modal-Nacionalista*. Isto se deve ao fato de a obra conter dois movimentos (segundo e terceiro) escritos sob os modos Lídio-Mixolídio, frequentes em melodias provenientes do Nordeste brasileiro. Além disso, a análise sobre os aspectos da música brasileira presentes na obra revelou traços melódicos e rítmicos comuns à produção do período nacionalista. Nesse universo, destacamos passagens modais, passagens com frequentes saltos de terças, em terças paralelas, e com notas repetidas. Já entre os motivos rítmicos presentes, destacamos aqueles característicos do acompanhamento de baião, dança popular na cultura brasileira.

Foram averiguados neste trabalho vários elementos que proporcionam à obra efetivas características didáticas. Destacam-se entre estes a dedicatória a alunos da EMP e a atenção do compositor quanto às suas anotações sobre dedilhados, arcadas e dinâmicas. Também foram identificadas seis categorias contendo elementos tradicionais da técnica violinística: 1) Escalas e Arpejos, sendo quatro tipos de escalas (tonais e modais) e treze tipos de arpejos; 2) Cordas Duplas (uníssonos, segundas, terças, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, nonas e décimas); 3) Ornamentos e efeitos (trinados e harmônicos naturais); 4) Técnicas especiais (*pizzicatos* de mão direita e *bariolage*); 5) Pedais sustentados (em cordas duplas com uma única nota sustentada, em cordas duplas com oitavas, em cordas duplas com duas notas

sustentadas, em cordas simples com uma nota sustentada, em cordas simples com arpejos sustentados, em cordas simples e duplas com uma nota sustentada); 6) Golpes de arco (*détaché*, *legato*, *legato* com acento, *staccato* e *spiccato*). Verificou-se ainda que o material musical presente nos permite utilizar importantes elementos da técnica violinística, como distribuição de arco, variações de inclinação da vareta, tipos de ataque, ponto de contato, pressão e velocidade do arco, assim como explorar diferentes timbres e variações de vibrato.

O levantamento de dados históricos e de estilo composicional, em conjunto com os resultados obtidos pela análise técnico-violinística e dos elementos da música brasileira, influenciaram diretamente na elaboração do terceiro capítulo desta pesquisa, de modo que as decisões técnico-interpretativas tomadas fossem coerentes com o estilo da obra.

No *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, é evidente como o tratamento das vozes em conjunto com o idiomatismo violinístico auxilia naturalmente no equilíbrio, qualidade e projeção de som do grupo. No entanto, foram encontradas discrepâncias entre as fontes de partituras disponíveis, relacionadas às indicações de dinâmicas, articulações e arcadas. Deste modo, pudemos ainda verificar locais em que há necessidade de se complementar as indicações da partitura. Essa complementação encontra-se registrada no Apêndice deste trabalho.

Esperamos que a presente dissertação possa contribuir para intérpretes interessados nas composições para grupos de violinos do compositor Ernst Mahle. Verificamos com esta pesquisa que obras de compositores brasileiros para essa formação ainda são pouco exploradas em trabalhos acadêmicos. Neste âmbito, esperamos ainda que o presente trabalho contribua para a divulgação de material didático e das obras para grupos de violinos do compositor Ernst Mahle.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

BARROS, Guilherme A. Sauerbronn de. **Goethe e o Pensamento Estético-Musical de Ernst Mahle: Um Estudo do Conceito de Harmonia**. 279 p. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

CAVAZOTTI, André. As Sonatas para Violino e Piano de M. Camargo Guarnieri: Análise e Classificação dos Elementos Técnico-Violinísticos. **Opus**, v. 7, n. 7, p. 91-120, set 2000.

CAVAZOTTI, André. **The Sonatas for violin and piano of M. Camargo Guarnieri: Perspectives on the style of a Brazilian nationalist composer**. 184 p. Thesis (Doctor of Musical Arts) – School for the Arts, Boston University, Boston, 1998.

COSTA, Flávio Collins. **Um estudo de três obras sinfônicas de Ernst Mahle: o encontro entre o compositor e o pedagogo**. 137 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ENCONTRO CAMPESTRE DE VIOLAS. **Professores**. 2018. Disponível em: <http://encontrocampestredeviolas.com.br/professores/>. Acesso em: 4 dez. 2018.

FISCHER, Simon. **Basics: 300 exercises and practice routines for the violin**. London: Peter Edition Limited, 1997.

FLESCHE, Carl. **The Art of Violin Playing, Book One**. Tradução Eric. Rosenblith. New York: Carl Fischer, LLC, 2000.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing and Teaching**. Englewood Cliffs: N.J: Prentice-Hall, 1962.

GERLE, Robert. **A Arte de Praticar Violino**. Tradução João Eduardo Tilton. Curitiba: Funpar (UFPR), 2014.

JACKSON, Barbara G; BERMAN, Joel; SARCH, Kenneth. **The A.S.T.A Dictionary of Bowing Terms for String Instruments**. 3. ed. Bloomington, Indiana: The American String Teachers Association, 1987.

LUNA, Iradi Tavares de. **Quarteto para Contrabaixos 1995 de Ernst Mahle: análise interpretativa**. João Pessoa, 2013. 96 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

MAHLE, Ernst. **Quarteto (1981) “Ao Cair da Tarde”**. Violino. Ernst Mahle: manuscrito, grade com 13p.

MAHLE, Ernst. **Quarteto (1981) “Ao Cair da Tarde”**. Violino. Ernst Mahle: edição em programa *Sibelius*, grade com 15p.

MAHLE, Ernst. *et al.* **Quarteto "Ao Cair da Tarde" - Ernst Mahle: Vídeo de 8 minutos e 42 segundos da obra Quarteto Ao Cair da tarde de Ernst Mahle.** Encontro Campestre de Violas. 24 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o948nOk0i6E>. Acesso em: 26 nov. 2018.

PAZ, Ermelinda Azevedo. **O Modalismo na música brasileira.** Brasília: Editora MUSIMED, 2002.

PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros para violão.** 1. ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

RONTANI, Marcos. **Escola de música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle – EMPEM: percurso histórico e princípios pedagógicos.** 318 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical.** 3. Ed. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

SETZER, Valdemar. **O que é antroposofia.** ANTROPOSOFIA: sociedade antroposófica. 2011. Disponível em: <http://www.sab.org.br/antrop/>. Acesso em: 9 nov. 2019.

SOUZA, Ana Paula Gomes de. **Sonata 1980 para violino de Ernst Mahle: uma abordagem interpretativa visando a construção de uma performance.** 122 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

THOMAZ, Rafael. **A linguagem musical e violonística de Marco Pereira- Uma simbiose criativa de diferentes vertentes.** 180 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

TOKESHI, Eliane. As Sonatas e Sonatinas para violino e piano de Ernst Mahle: uma abordagem dos aspectos estilísticos. **Per Musi**, v. 7, p. 43-56, 2002.

APÊNDICE – COMENTÁRIO CRÍTICO SOBRE AS PARTITURAS DISPONÍVEIS

Este comentário crítico segue o modelo elaborado por Cavazotti (1998) em *The Sonatas for violin and piano of M. Camargo Guarnieri: Perspectives on the style of a brazilian nationalist composer*.

Atualmente, existem duas versões de partituras do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, de Ernst Mahle: a versão manuscrita em caligrafia do próprio compositor e outra editada em programa *Sibelius* de edição de partituras. Suas cópias podem ser adquiridas por meio de contato com a Associação Amigos Mahle (AAM)²⁷.

Para a presente pesquisa, tivemos acesso a uma cópia da partitura manuscrita e também a uma cópia em formato de arquivo pdf da partitura editada, ambas em boas condições de leitura. No entanto, foram encontradas discrepâncias acerca das indicações de dinâmicas, articulações e arcadas entre a grade e as partes individuais nas duas versões. Além disso, encontramos ainda diferenças sobre os mesmos aspectos entre as duas versões.

Na etapa de revisão de partituras desta pesquisa, explícita no terceiro capítulo deste trabalho, discutimos as discrepâncias encontradas na cópia do manuscrito e buscamos solucioná-las por meio de comparação e cruzamento de dados. Dessa forma, recomendamos algumas atualizações nessa partitura, descritas abaixo²⁸.

Primeiro movimento: Poco Largo

Compasso 1

- Violinos I e II: *decrescendo* único a partir do início do segundo tempo até o fim do compasso;
- Violinos III e IV: *decrescendo* único do início ao fim do compasso.

²⁷ Disponível em: amigosmahle.wordpress.com. Acesso em: 30 ago. 2020.

²⁸ Os excertos que serão apresentados neste documento contêm, além das discrepâncias corrigidas (marcadas na cor laranja), indicações extras de articulações, dinâmicas e dedilhados para efeito de performance. Essas indicações não precisam necessariamente serem adotadas caso os intérpretes assim desejarem. Para mais detalhes sobre elas, conferir o terceiro capítulo desta dissertação.

Compasso 3

- C. 3, violino II: o *decrescendo* localiza-se após a semínima pontuada.

Compasso 7

- Violinos I e II: *decrescendo* único a partir do início do segundo tempo até o fim do compasso;
- Violinos III e IV: *decrescendo* único do início ao fim do compasso.

Compasso 8

- Violino I: *crescendo* no terceiro tempo do compasso;
- Violino II: o *piano* localiza-se na segunda metade do terceiro tempo;
- Violinos III e IV: *crescendo* na segunda metade do terceiro tempo.

Compasso 9

- Violinos I, III e IV: *decrescendo* a partir do segundo tempo até o terceiro tempo do compasso. *Crescendo* na segunda metade do terceiro tempo.

Compasso 13

- Violinos II e IV: *crescendo* na segunda metade do terceiro tempo do compasso.

Compasso 14

- Violinos II e IV: *decrescendo* no segundo tempo do compasso.

para Celisa, M. Lúcia, Nelsinho e Carlos Alberto

Quarteto (1981)

"Ao cair da tarde"

Ernst Mahle

I*

Poco Largo

The musical score is for a quartet in 3/4 time, marked **Poco Largo**. It consists of four staves for Violino I, Violino II, Violino III, and Violino IV. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems of measures 1-3, 4-7, and 8-11. Various dynamics are used, including *ff*, *mf*, *p*, *pp*, and *f*. There are several triplets and sixteenth-note runs. Performance instructions include *rit.* (ritardando) and *V* (vibrato). Yellow boxes highlight specific passages in each part, often corresponding to dynamic changes or complex rhythmic figures.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Mahle (1981).

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Mahle (1981).

Segundo movimento: Andantino

Compasso 18

- Violino I: manter a ligadura somente durante o primeiro tempo do compasso.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Mahle (1981).

Terceiro movimento: Allegro

Compasso 37

- Violino II: arcada para baixo na primeira semicolcheia do compasso.

Compassos 41 e 42

- Violino IV: arcada para cima na quarta nota do compasso. Também se pode optar pela substituição desta arcada por uma ligadura com *staccato* da segunda para a quarta nota do compasso.

Compassos 43 e 44

- Violino III: arcada para cima na quarta nota do compasso (ou ligadura com *staccato* da segunda para a quarta nota do compasso).

Compassos 45 e 46

- Violino II: arcada para cima na quarta nota do compasso (ou ligadura com *staccato* da segunda para a quarta nota do compasso).

Compasso 52

- Violino I: ligadura com *staccato* da segunda para a quarta nota do compasso.

Musical score system 34-38. It features four staves. The first staff has a *pizz.* marking and a dynamic of *f*. The second and third staves have *mf* dynamics. The fourth staff has a *p* dynamic. A yellow box highlights a specific melodic phrase in the second staff.

Musical score system 39-44. It features four staves. The first staff has a *mf* dynamic. The second and third staves have *mf* dynamics. The fourth staff has a *mf* dynamic. Three yellow boxes highlight specific melodic phrases in the second, third, and fourth staves.

Musical score system 45-49. It features four staves. The first staff has an *arco* marking and a *mf* dynamic. The second staff has a *mf* dynamic. The third and fourth staves have *p* dynamics. A yellow box highlights a specific melodic phrase in the second staff.

Musical score system 50-54. It features four staves. The first staff has a *mf* dynamic. The second and third staves have *mf* dynamics. The fourth staff has a *mf* dynamic. A yellow box highlights a specific melodic phrase in the first staff.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Mahle (1981).

Compasso 65

- Violino II: ligadura com *staccato* da quinta para a sexta nota do compasso.

Compasso 69

- Violino I: ligadura com *staccato* da quarta para a quinta nota do compasso.

Compasso 72

- Violino I: *forte* na primeira nota do compasso.

Compasso 76

- Violino I: *mezzo forte* na primeira nota do compasso;
- Violino IV: *mezzo forte* na última nota do compasso.

Compasso 77

- Violino IV: *crescendo* do início ao fim do compasso.

Compasso 78

- Violino II: *mezzo forte* na primeira nota do compasso;

Compasso 79

- Violino I: arcada para cima na quarta nota do compasso (ou ligadura com *staccato* da segunda para a quarta nota do compasso);
- Violino IV: *decrescendo* do início ao fim do compasso.

Compasso 80

- Violino III: *mezzo forte* na primeira nota do compasso.

Compasso 81

- Violino II: arcada para cima na quarta nota do compasso (ou ligadura com *staccato* da segunda para a quarta nota do compasso).

Compasso 82

- Violino IV: *mezzo forte* na primeira nota do compasso.

The image displays a musical score for a string quartet, spanning measures 60 to 77. The score is arranged in four systems, each with four staves. The first system (measures 60-65) features a first violin part with a tremolo (marked '0') and a dynamic of *p*. The second violin part has a dynamic of *p* and includes a *pizz.* section with a dynamic of *mf*. The third and fourth staves also show *p* dynamics and *pizz.* markings. The second system (measures 66-70) shows a first violin part with a dynamic of *f* and a *p* section. The second violin part has a dynamic of *p* and includes a *mf* section with a *cresc.* marking. The third and fourth staves also show *p* dynamics and *cresc.* markings. The third system (measures 71-76) features a first violin part with a dynamic of *f* and a *mf* section. The second violin part has a dynamic of *f* and a *fp* section. The third and fourth staves show *f* and *fp* dynamics, with a *dim.* marking and a *pizz.* section with a dynamic of *mf*. The fourth system (measures 77-80) shows a first violin part with a dynamic of *mf* and a *mf* section. The second violin part has a dynamic of *mf* and a *mf* section. The third and fourth staves show *mf* dynamics and a *mf* section with a *arco* marking.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Mahle (1981).

Compasso 83

- Violinos II e III: arcada para cima na quarta nota do compasso (ou ligadura com *staccato* da segunda para a quarta nota do compasso).



Fonte: Elaborado pelo autor com base em Mahle (1981).

Compasso 87

- Violino IV: Retirar o acento da primeira semicolcheia do compasso (parte individual).

Compasso 100

- Violino III: ligadura com *staccato* da segunda para a terceira nota do compasso.

The image shows a musical score for four staves, measures 98-101. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have treble clefs, and the fourth staff has a bass clef. A yellow box highlights a specific passage in the third staff, measure 100, showing a sequence of notes with a fermata and a '0' above it. The dynamic marking 'mf' is at the bottom right.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Mahle (1981).

Compassos 123 e 131

- Violinos I e III: *crescendo* a partir do segundo tempo do compasso.
- Violinos II e IV: *crescendo* na colcheia.

Compasso 138

- Violino I: *crescendo* durante a mínima;
- Violino II: ligadura com *staccato* da segunda para a quarta nota do compasso.

Compasso 142

- Violino I: *crescendo* durante a mínima.

Compasso 143

- Violino I: *decrescendo* durante a mínima.

Musical score system 1, measures 123-127. It features four staves. The top staff has a melodic line with a *f* dynamic and a *mf* dynamic. The second staff has a *mf* dynamic. The third staff has a *mf* dynamic. The bottom staff has a *mf* dynamic. Yellow boxes highlight specific notes in the top, second, and third staves. A *fz* dynamic is present in the top staff at measure 127.

Musical score system 2, measures 128-132. It features four staves. The top staff has a *p* dynamic. The second staff has a *p* dynamic. The third staff has a *p* dynamic. The bottom staff has a *p* dynamic. A *mf* dynamic is present in the top staff at measure 132. Yellow boxes highlight notes in the top, second, and third staves.

Musical score system 3, measures 133-138. It features four staves. The top staff has a *p* dynamic. The second staff has a *p* dynamic. The third staff has a *p* dynamic. The bottom staff has a *p* dynamic. Yellow boxes highlight notes in the top, second, and third staves.

Musical score system 4, measures 139-143. It features four staves. The top staff has a *dim.* dynamic. The second staff has a *dim.* dynamic. The third staff has a *dim.* dynamic. The bottom staff has a *dim.* dynamic. Yellow boxes highlight notes in the top, second, and third staves.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Mahle (1981).