

INTER-RELAÇÕES ENTRE O CICLO “DES KNABEN WUNDERHORN” DE GUSTAV MAHLER E SUA TERCEIRA SINFONIA

Guilherme Mannis
gmannis@terra.com.br

Edson Zampronha
edson@zampronha.com

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

O presente trabalho estabelece relações entre canções do ciclo *Des Knaben Wunderhorn*, de Gustav Mahler, e sua Terceira Sinfonia. Procura-se demonstrar de que forma ocorre a influência deste ciclo na composição desta Sinfonia, em particular no seu primeiro movimento, comparando-se tanto os materiais utilizados quanto a dinâmica de sucessão dos eventos musicais.

Palavras-chave (3): Análise Musical, Gustav Mahler, Linguagem Composicional

Abstract

This paper establishes relations between songs from the Des Knaben Wunderhorn cycle, by Gustav Mahler, and his Third Symphony. We propose to demonstrate how this cycle influences the composition of this Symphony, specifically its first movement, comparing both the materials used and how the musical events follow themselves.

1) Introdução

A análise da 3ª Sinfonia de Mahler revela uma linguagem extremamente complexa. Temas e figurações são sobrepostos. Raras são articulações formais evidentes. As transições muitas vezes confundem-se com os temas, e a alternância de tonalidades é significativa. Segundo La Grange (1983:1044):

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

Concomitantemente verificou-se, através de dados históricos e musicais, que três das Sinfonias de Mahler (a segunda, a terceira e a quarta) podem ser agrupadas em uma trilogia. Esta trilogia costuma ser denominada *Wunderhorn*, uma vez que se identifica grande influência de um ciclo de canções de mesmo nome composto praticamente no mesmo período (Gartenberg, 1978:263).

O ciclo de canções *Des Knaben Wunderhorn* – ou A trompa mágica do menino – possui doze canções completas compostas entre 1892 e 1895. Vinte e quatro canções tiveram a inspiração *Wunderhorn*, sendo que nove pertencem às suas canções dos tempos de juventude, doze formam o ciclo *Des Knaben Wunderhorn*, e três foram compostas posteriormente. O texto inspirador é uma publicação homônima em três volumes, lançada no início do século XIX, que consiste numa coletânea de lendas, poemas e canções folclóricas alemãs realizada pelos escritores Achim Von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842).

Em suas sinfonias Mahler utiliza algumas canções completas, como é o caso de *Urlicht* (Luz primordial) na segunda sinfonia, *Es sungen drei Engel* (Três anjos cantavam) na terceira, e *Das himmlische Leben* (A vida celestial), na quarta. Mas não só. Ele também as altera e amplia canções, como ocorre com *Antonius von Padua Fischpredigt* (Pregação de Antônio de Pádua aos Peixes), que se converte no terceiro movimento de sua segunda sinfonia, e *Ablösung im Sommer* (Substituição no Verão), que se torna o terceiro movimento de sua terceira. Por este motivo torna-se condição *sine qua non* introduzir o estudo deste ciclo no contexto destas sinfonias.

O estudo das canções *Wunderhorn* e das suas sinfonias revela fortes relações entre ambas. Principalmente quanto à maneira como Mahler aborda os textos e a forma como constrói os movimentos de suas sinfonias, particularmente o primeiro movimento da terceira. Estas relações podem ser observadas nos materiais utilizados e na forma como os materiais se sucedem nas composições, como será comentado a seguir.

2) Materiais Utilizados

Mahler possui materiais característicos que percorrem todo seu texto composicional. Mas há relações estreitas entre os materiais utilizados nas *Canções Wunderhorn* e no primeiro movimento da Terceira Sinfonia que merecem ser comentadas. Dentre as mais rele-


vantes destacam-se a utilização de arpejos ascendentes específicos, *Intermezzi* realizados pela percussão, e a introdução de marchas.

a) Arpejos ascendentes específicos

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

Na primeira canção¹, o cantor executa a primeira frase – *Ich kann und mag nicht fröhlich sein!* (Eu não posso e não quero ser feliz!) – através de dois arpejos ascendentes: dó, mi, sol, si e dó, mi, sol, dó, tal como na Sinfonia. Na segunda canção a semelhança é ainda mais evidente. Apesar de estar preso, o personagem do prisioneiro argumenta que sua cabeça e seus pensamentos estão livres para correr o mundo sem amarras. A frase principal do poema, *Die Gedanken sind frei* (Os pensamentos são livres), é repetida várias vezes e sempre executada em torno do acorde de ré menor ascendente. Na última aparição o cantor executa o acorde acompanhado de um trompete, do mesmo modo que na Sinfonia.

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

Peça	Figuração	Características e semelhanças
3ª Sinfonia, 1º Movimento		Trompetes. Arpejo ascendente em ré menor, tensão (dó #) e resolução em dinâmica piano (ré).

¹ As Canções *Wunderhorn* possuem dois tipos de configuração, escritas pelo próprio compositor: uma para voz aguda e outra para voz média. Para efeitos de análise utilizaremos a versão para vozes agudas.



<p><i>Der Schildwache Nachtlied</i></p>		<p>Canto. Arpejo ascendente em dó maior, resolução de si para dó no segundo compasso.</p>
<p><i>Lied des Verfolgten im Turm</i></p>		<p>Canto e trompete, frase final. Arpejo ascendente de ré menor. Apoio melódico executado pelo trompete.</p>

Tabela 1

b) *Intermezzi* na percussão.

No primeiro movimento da Terceira Sinfonia as seções são separadas por *Intermezzi* executados por instrumentos de percussão. O mesmo ocorre nas canções *Trost im Unglück* (Credo na infelicidade), e em *Der Schildwache Nachtlied* (Serenata do Sentinela). Ambas possuem a mesma função de separar seções. No entanto, na Sinfonia os *Intermezzi* são realizados pela *Gran Cassa* solo, enquanto que nas canções a percussão é mais variada (Caixa, Triângulo, Pratos e Gran Cassa).

c) Marchas.

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

Materiais muito similares aparecem nas canções. Com relação às apogiaturas e anacruses, *Trost im Unglück* (Credo na Infelicidade) é desenvolvida integralmente através desta figuração. Em relação ao estabelecimento de marchas com anacruses em tercina, tanto *Lied des Verfolgten im Turm* (Canção do Prisioneiro na Torre) como *Der Schilwache Nachtlied* (Serenata do Sentinela) despontam como a grande inspiração de Mahler. Em

relação à marcha com ênfase no quarto tempo, direta a relação com a canção *Revelge* (Toque de Alvorada), desenvolvida inteiramente através dessa mesma figuração. Uma vez que esta canção foi composta posteriormente à sinfonia (em 1899), pode-se dizer que neste caso a grande obra influenciou a canção, e não ao contrário, como nas outras peças. A tabela 2 sintetiza os paralelos apontados.




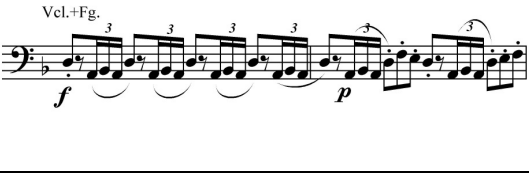

Peça	Figuração Musical	Características	Seme- lhanças
1º movimento da <i>terceira</i>	<p>Schwer und dumpf</p>  <p>Trbn. Timp. G. C.</p>	Marcha do 1º Grupo Temático – Instrumentos Graves. Mínima como pulsação	-
1º movimento da <i>terceira</i>	 <p>I Vln. <i>tr</i> <i>ff</i> → <i>mf</i> Vel.+Cb.</p>	Marcha do 2º Grupo Temático. Semínima como pulsação e tempos fortes	<i>Revelge</i>
<i>Der Schildwache Nachtlied</i>	 <p>Cx. Cl. Vla.+Vcl.</p>	Marcha com subdivisões ternárias – Pulsação: semínima	1º e 2º Grupos Temáticos
<i>Lied des Verfolgten im Turm</i>	 <p>Vcl.+Fg. <i>f</i> → <i>p</i></p>	Marcha com subdivisões ternárias – Pulsação: semínima	1º e 2º Grupos Temáticos
<i>Revelge</i>	 <p><i>pp</i></p>	Marcha com apoio no quarto tempo.	2º Grupo Temático

Tabela 2

3) A sucessão de eventos

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

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

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

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

Na Sinfonia, o início da transição para o segundo tema do primeiro movimento (compasso 132) apresenta características muito similares. O material apresentado no início desta transição, desenvolvido nas madeiras, é até então inédito e em muito se distingue do caráter austero da marcha inicial, apresentada num solo de oito trompas. Ainda a isto se acrescenta, neste trecho, que a observação dos manuscritos originais da partitura de Mahler revela as inscrições *Pã dorme*, em oposição ao inicial *Pã acorda, o verão entra a marchar* (La Grange, 1983:1042). Neste ponto, como em muitos outros da obra, torna-se evidente tanto a estreita relação com as canções quanto a herança romântico-programática de Mahler (Gartenberg, 1978:218), possível condutora, por sua vez, do encadeamento de materiais.

4) Considerações Finais

A análise do primeiro movimento da Terceira Sinfonia de Mahler terminou por revelar fortes relações entre esta obra e suas canções *Wunderhorn*. Algumas destas relações foram observadas tanto nos materiais utilizados quanto na maneira como estes materiais se suce-

dem na obra. E, neste aspecto em particular, os resultados obtidos são de grande interesse por auxiliarem a explicar o processo utilizado por Mahler para conectar materiais tão heterogêneos em uma narrativa dramático-musical programática consistente. Além dos elementos já apontados no tópico 3 deste trabalho, pode-se observar ainda que os chamados *objetos de choque* propostos por La Grange (1983), e que ocorrem na Sinfonia, podem ter relação com certas alternâncias de ambientação e de personagens, presentes em determinadas canções do ciclo.

Acrescenta-se que a característica geral de um primeiro movimento de sinfonia possuir duas regiões temáticas contrastantes também se observa na maioria dos poemas de Mahler com inspiração *Wunderhorn*. Há frequentemente algum tipo de oposição, o que não ocorre em outros ciclos de canções do próprio Mahler, como no predecessor *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canções de um Viandante), de 1884, e nas posteriores *Kindertotenlieder* (Canções das Crianças Mortas), de 1901-1904, assim como nas *Fünf Lieder nach Rückert* (Canções Rückert), de 1901-1902. Em diversas ocasiões tais oposições fazem com que o mesmo cantor cante três personagens em uma mesma canção, cada um com um tipo de figuração musical característica. Este parece ser o eixo através do qual se pode compreender como as canções influenciaram trechos ou mesmo obras inteiramente instrumentais. Embora instrumentais, o procedimento segue sendo de fundo poético-narrativo e com certas heranças programáticas, o que vem a ser confirmado pela observação das anotações nos manuscritos originais (La Grange 1983). Tais marcações, portanto, auxiliam a compreensão de momentos de forte contraste de materiais e caráter, por vezes muito fragmentários e heterogêneos. Por estas razões as canções *Wunderhorn* são fundamentais tanto para a compreensão dos procedimentos composicionais quanto dos materiais utilizados na sua Terceira Sinfonia. E também para o estabelecimento de relações íntimas e profundas entre as duas obras, o que contribui para a compreensão de cada uma delas individualmente assim como para a compreensão do papel que estas obras desempenham ao estarem relacionadas no conjunto das obras do autor.

Bibliografia

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

LA GRANGE, Henry Louis de. Gustav Mahler, chronique d'une vie; I – Les chemins de la gloire (1860-1900). Paris: Fayage, 1983.

ROSEN, Charles. Sonata forms. Nova York: Norton, 1988.