

## O INTÉRPRETE CRÍTICO: UMA VISÃO DA INTERPRETAÇÃO SEGUNDO ERNST MAHLE

Guilherme Sauerbronn de Barros

**Resumo:** O nome do professor-compositor Ernst Mahle (1929-) está fortemente ligado à Escola de Música de Piracicaba. Um aspecto pouco conhecido de sua atividade didática é a série de apostilas teóricas que produziu e que revelam muito do seu pensamento musical e de sua ideologia. Trataremos aqui da apostila *Problemas de Interpretação*, na qual Mahle apresenta um intérprete cuja formação lembra a do músico barroco, uma vez que inclui conhecimentos e práticas ligadas à composição. Nós o chamamos de “intérprete crítico”.

**Abstract:** *The name of the teacher-composer Ernst Mahle (1929-) is strongly linked to the name of the Escola de Música de Piracicaba. A little known aspect of his didactic activities is the collection of theoretical papers he published. These reveal the richness of his ideology and musical thoughts. Only but a few know the theoretical apostils Mahle wrote, but they are a valuable testimony of his musical thinking and his ideology.*

*We will consider here the paper on “problems of interpretation”, in which Mahle presents an performer whose background reminds one of a baroque musician, since it includes knowledge and practices linked to the composition. We will call him “the critical performer”.*

### Introdução

Em 1977, o professor e compositor Ernst Mahle produziu sua primeira apostila teórica, intitulada *Modos, Escalas e Séries* (D30)<sup>1</sup>. O objetivo era “sistematizar esta matéria”<sup>2</sup>, tornando-a acessível a seus alunos. Após a primeira, Mahle produziu outras apostilas: *Harmonia* (D31); *Análise* (D33); *Cadências e Progressões* (D34); *Contraponto* (D35); *Regência* (D38); *Problemas de Interpretação* (s/nº). Nelas, Mahle teve a oportunidade de desenvolver uma outra dimensão do seu trabalho: a exposição, por meio de palavras e gráficos, dos princípios teóricos que estruturam sua música. As apostilas constituem, portanto, um acesso privilegiado a seu pensamento estético-musical.

<sup>1</sup> No sistema de catalogação utilizado por Mahle as apostilas teóricas são classificadas pela letra D, seguida do número correspondente. Toda sua obra está organizada e acessível na Biblioteca da Escola de Música de Piracicaba (EMP).

<sup>2</sup> Entrevista concedida a Eliane Tokeshi em 1998.

Sobre a última apostila, Sônia Feres-Lloyd, ex-aluna da Escola de Música de Piracicaba<sup>3</sup>, diz o seguinte: “Mahle escreveu um livrinho que explica muitas de suas idéias, tanto musicais como pedagógicas. Ele se chama *Problemas de Interpretação* e cobre muitos aspectos da prática interpretativa, desde como ler um texto musical a como comportar-se no palco.”<sup>4</sup>

Este “livrinho” é uma espécie de coroação do estudo proposto nas apostilas anteriores, pois, do modo como Mahle concebe a atividade do intérprete, todos os conhecimentos adquiridos em sua formação são utilizados. Mas não é somente do ponto de vista prático que as apostilas estão ligadas; há nelas um sentido de totalidade ideológica que remete ao conceito – fundamental para Mahle – de harmonia<sup>5</sup>.

Mahle chegou a uma formulação pessoal deste conceito a partir do estudo das obras de Goethe (1749-1832) e de Rudolf Steiner (1861-1925), criador da Antroposofia<sup>6</sup>. No caso específico desta apostila, o que está em jogo é a harmonia do intérprete com a obra, com o público e com as intenções do compositor. O relacionamento do intérprete com essas diferentes instâncias implica atitudes, decisões, procedimentos técnicos e analíticos para os quais, como dissemos, as outras apostilas servem de preparação.

## 1 - A Apostila

As indicações, conselhos e exemplos que compõem a apostila *Problemas de Interpretação* têm como principal objetivo auxiliar o intérprete a desenvolver a capacidade de tomar decisões estéticas.

Os assuntos são listados na seguinte ordem: “O texto/ O ritmo/ Apogiaturas e trilos/ Prolongamento e corte/ Retoques/ Fraseado/ Dinâmica/ Andamento/ Programação/ Atitude no palco.”<sup>7</sup> Nesta listagem,

---

<sup>3</sup> Instituição fundada por Mahle e sua esposa, Cidinha, em 1953. Além do empenho do casal, a EMP contou com o apoio de Hans Joachim Koellreutter (então professor de Mahle), Dirce de Almeida Camargo e de um grande número de piracicabanos ligados à *Sociedade de Cultura Artística* de Piracicaba.

<sup>4</sup> Feres-Lloyd, Sônia. *The Viola Compositions of Ernst Mahle and Their Idiomatic and Pedagogical Characteristics*, Louisiana State University, 2000, p.9

<sup>5</sup> Vide tese de doutorado *Goethe e o Pensamento Estético-Musical de Ernst Mahle: um Estudo do Conceito de Harmonia* (Barros, Guilherme A. S. de. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005) e artigo “O Conceito de Harmonia em Ernst Mahle” (in *Cadernos do Colóquio 2003*, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006)

<sup>6</sup> Steiner foi um pioneiro no estudo das obras científicas de Goethe e o responsável por retirar do esquecimento esta importante parcela da produção do poeta alemão. No início do século XX Steiner criou sua própria doutrina, a Antroposofia.

<sup>7</sup> Mahle, Ernst. *Problemas de Interpretação*, Piracicaba: Escola de Música de Piracicaba, s.d., p.2

transparece a preocupação do autor em estabelecer uma passagem segura da leitura à execução da obra musical.

No Prefácio, Mahle utiliza categorias análogas às aquelas estabelecidas por Goethe e Schiller em *Poesia Ingênua e Sentimental*<sup>8</sup>, a fim de distinguir dois tipos de intérprete: o “ingênuo” e o “romântico”<sup>9</sup>. O primeiro reproduz o texto musical “ao pé da letra”, enquanto o segundo “produz sua própria transcrição pessoal”<sup>10</sup>.

Segundo Mahle, por conta dessas posturas extremas “muita coisa errada continua, ou por força da tradição (e quem teria coragem de contradizer os mestres ‘românticos?’), ou por falta de pôr a teoria em prática.”<sup>11</sup> Para ele, a solução está numa atitude intermediária: “o meio termo seria usar o conhecimento científico combinado com a força da fantasia e submetido ao senso estético.”<sup>12</sup> Em outras palavras, o que Mahle propõe é o uso integral e harmonioso das faculdades do sujeito.

Mahle adverte, porém, para a existência de situações que “somente se resolvem empiricamente”<sup>13</sup>. Nesses casos, em que o resultado sonoro contradiz a lógica, a sensibilidade fala mais alto: “o último critério na interpretação é o ouvido musical!”<sup>14</sup> Ao elevar a sensibilidade à condição de critério supremo da interpretação, Mahle está afirmando a autonomia da obra de arte e sua irreduzibilidade a meros esquemas teóricos.

---

<sup>8</sup> O ensaio sobre *Poesia ingênua e sentimental* (1796) é resultado da colaboração intelectual dos dois poetas. Schiller percebia em Goethe um modo grego de poetas, um modo *ingênuo*, que contrastava com seu próprio modo, que ele definiu como *sentimental*: “O poeta, digo, ou é natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental” (Schiller, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*, 1991, p.60 in Schelling. *Filosofia da Arte*, São Paulo: Edusp, 2001, p.129, nota). Segundo Schelling, “pode-se resumir toda a diferença entre o poeta ingênuo e o poeta sentimental <472> dizendo que naquele somente o objeto governa, neste o sujeito aparece como sujeito.” (Schelling, op.cit., §67, p. 130)

<sup>9</sup> Mahle, op.cit., p.3

<sup>10</sup> *ibid*, p.3

<sup>11</sup> *ibid*, p.4

<sup>12</sup> *ibid*, p.4. Isso nada mais é do que o princípio fundamental da harmonia aplicado à interpretação, o “livre acordo” do entendimento (conhecimento científico) com a imaginação (fantasia), condição do juízo estético segundo a definição de Kant (cf. Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar* – 1790). Como se sabe, Goethe demonstrou grande interesse pela terceira Crítica e dedicou-se intensamente (a seu modo) à investigação dos problemas apresentados pelo filósofo.

<sup>13</sup> Mahle, op.cit., p.4

<sup>14</sup> *ibid*, p.4

## 1.1 – O Texto

Mahle valoriza o intérprete crítico, capaz de identificar os possíveis erros de uma partitura, bem como de criar alternativas interessantes para trechos mal resolvidos do ponto de vista composicional ou instrumental. Este é um grau de liberdade que geralmente só o compositor tem. A intenção de Mahle é formar um tipo de intérprete que interfira na obra quando necessário e tome decisões baseadas no conhecimento musical e na sensibilidade. Sua inspiração provém do músico barroco ou clássico, cuja formação abrangente permitia que atuasse simultaneamente como intérprete e compositor<sup>15</sup>.

As dificuldades envolvendo a interpretação começam no texto. Em primeiro lugar, copistas e revisores freqüentemente cometem erros que o intérprete deve saber identificar e corrigir, atuando também como revisor<sup>16</sup>. Em relação a obras barrocas, o problema é mais grave, pois a notação musical da época trazia um número muito menor de indicações interpretativas.

Há, por exemplo, o problema dos acidentes (sustenido, bemol e bequadro), principalmente no modo menor: a escrita polifônica gera situações ambíguas em que determinadas dissonâncias parecem contrariar o sentido harmônico da obra. O intérprete precisa compreender a obra tanto do ponto de vista harmônico como melódico, a fim de avaliar criticamente as passagens duvidosas. É o que Mahle exemplifica com um trecho da Suite em si menor de Bach:



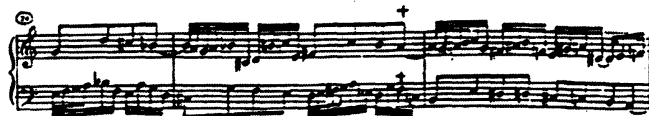
(exemplo 1, p.4, compassos 15 a 19)<sup>17</sup>

<sup>15</sup> A maior parte dos exemplos foi retirada das obras de Bach e Mozart, autores que encarnam este ideal e que Mahle considera os mais “equilibrados” do ponto de vista da idéia e da forma (entrevista concedida ao autor em julho de 2001).

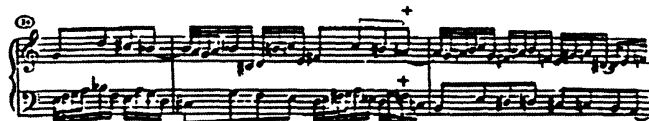
<sup>16</sup> A revisão de partituras é uma constante na vida de Mahle. Em relação ao material didático da EMP, por exemplo, aquilo que não compôs, ele revisou.

<sup>17</sup> Observe-se que o sinal “+” serve para indicar o problema e sua solução.

Neste exemplo o erro é claro. Em compensação, no seguinte, retirado do Prelúdio em lá menor do segundo volume do Cravo Bem Temperado, Mahle apresenta uma alternativa que não invalida a versão original, mas que ele considera a “intenção provável do autor”<sup>18</sup>:



corrigido



(exemplo 2, pp.4 e 5, compassos 24-26)

A título de nota, Mahle acrescenta que “existem no ‘Cravo Bem Temperado’ inúmeras variantes que demonstram que Bach nunca tocou a mesma peça da mesma maneira”<sup>19</sup>, o que justifica a coexistência de diferentes soluções musicais para um mesmo trecho.

Outro critério importante para a revisão de partituras é o encadeamento harmônico. É neste critério que Mahle se baseia para corrigir “notas erradas” no Concerto para duas flautas em dó maior (3º movimento) de Vivaldi:



corrigido



(exemplo 3, p.5, compassos 35-37)

<sup>18</sup> Mahle, op.cit., p.4

<sup>19</sup> ibid, p.5

Mahle considera também válida uma segunda possibilidade, baseada no desenrolar do discurso musical e na semelhança entre as passagens:

(exemplo 4, p.6, compassos 35-41)

Mahle exibe ainda outros exemplos e propõe como regra básica o seguinte cuidado: “desconfie de toda nota que não se encaixa em sua visão estilística da obra”<sup>20</sup>. É importante notar que a “visão estilística da obra” pressupõe uma sólida formação musical, esta a grande preocupação de Mahle.

## 1.2 – O Ritmo

Mahle lembra que “o compositor barroco às vezes não escreve o ritmo pontuado”<sup>21</sup>.

Exemplo: Abertura do "Messias" de Handel.  
Original

Realização (Mahle). Maior tensão dramática.

(exemplo 5, p.10, compassos 1-6)

<sup>20</sup> ibid,p.8

<sup>21</sup> ibid, p.10

Os intérpretes sabiam identificar tais situações e tocavam as notas como se elas fossem pontuadas. Para o músico moderno, distante das convenções rítmicas do barroco, fica mais difícil avaliar a intenção do compositor; neste caso, “o senso estético decide sobre estas modificações rítmicas.”<sup>22</sup>

### 1.3 – Apojaturas e Trinados\*

A ornamentação é outro desafio que a música barroca impõe. Para Mahle, o segredo da boa ornamentação está no respeito às leis mais elementares da estética musical: “Segundo C.P.E. Bach as apojaturas não devem maltratar as leis da harmonia (e contraponto). É importante que elas resolvam num ponto onde haja consonância e que não produzam 5<sup>as</sup> e 8<sup>as</sup> paralelas.”<sup>23</sup> Ou seja, por mais específico o assunto, os princípios fundamentais da harmonia e do contraponto jamais são abandonados. Essas leis valem igualmente para o trinado: “o trinado no fundo é uma apojatura repetida e geralmente se aplica à penúltima nota da frase.”<sup>24</sup>

Mahle observa que muitas vezes o compositor indica o trinado ou apojatura no início da obra e depois, supondo que o intérprete seja capaz de reconhecer as passagens semelhantes, omite as indicações de ornamento. Nesses casos, o músico deve estar atento para não deixar passar despercebidas tais situações, principalmente nos finais de frase. No próximo exemplo, retirado da Sonata-Trio em fá maior (2º movimento) de Haendel, a apojatura e o trinado são escritos na reexposição, porém a apojatura está ausente no final da primeira parte e no compasso 24 faltam apojatura e trinado. Mahle indica a mesma ornamentação para as três situações.

---

<sup>22</sup> ibid, p.10

\* No Prefácio Mahle escreve “Apojaturas e Trilos”, mas aqui ele usa “Trinados”.

<sup>23</sup> ibid, p.18

<sup>24</sup> ibid, p.12

fim da 1ª parte

(exemplo 6, p.13, compassos 85-90, 39-41, 24-25)<sup>25</sup>

Conforme observamos, as leis que definem a realização de apojeturas são a tal ponto fundamentais que a discussão se concentra nelas e não na realização em si da ornamentação. Em outras palavras, ao tratar das apojeturas, Mahle está lidando o tempo todo com problemas de contraponto e harmonia: como evitar quintas e oitavas paralelas, como realizar apojeturas em vozes separadas por terças ou sextas etc.

Diferentemente do “intérprete romântico” do início da apostila, o intérprete mahleano não interfere na obra de forma arbitrária, nem tampouco se omite perante as inconsistências do texto musical; o intérprete ideal de Mahle é aquele que utiliza seus conhecimentos para valorizar o texto numa interpretação ao mesmo tempo pessoal e correta.

Após apresentar grande número de exemplos referentes à realização de apojeturas, Mahle comenta com certa ironia (característica da apostila): “Como se vê, poderíamos encher páginas ou livros só sobre apojeturas; mas o que realmente queremos mostrar, é que **não** se deve aceitar nada ao pé da letra: é bom sempre experimentar diversas possibilidades e submetê-las ao ouvido musical.”

<sup>25</sup> ibid, p.13



## 1.4 – Prolongamento e Corte

Esta seção e as duas seguintes (“Retoques” e “Fraseado”) tratam, com enfoques específicos, de um mesmo assunto: a *articulação* da frase musical. A articulação serve para tornar clara a relação entre os elementos que compõem o discurso musical, o que Mahle coloca da seguinte maneira: “Na interpretação trata-se de ligar alguns elementos entre si e separar outros. No texto musical nem sempre isso fica evidente.”<sup>26</sup>

Em “Prolongamento e Corte” Mahle fala da respiração como fundamento da frase, e recorre ao caráter natural do canto para estabelecer as regras básicas do fraseado. Segundo ele, os instrumentos imitam o canto e a música que eles produzem está sujeita às mesmas regras; Mahle comenta ainda que “o cantor pode-se valer da letra e faz coincidir a respiração com a vírgula ou ponto final. O instrumentista tem que usar a intuição e a análise.”<sup>27</sup>

Dito de outra forma, nos instrumentos de sopro e de arco a proximidade com o canto é maior, ao passo que, nos instrumentos de teclado, o problema se coloca de forma mais dramática: “O órgão consegue tocar sem ‘respirar’, o que parece antinatural, já que a música se baseia no canto; assim os cortes se tornam sumamente importantes. O contrário ocorre com o cravo e piano, instrumentos com tendência a apresentar tudo fragmentado.”<sup>28</sup> Por conta dessa característica, Mahle dará ênfase ao repertório para piano e irá tratar principalmente do prolongamento do pedal como suporte harmônico, fundamental para o equilíbrio das vozes.

## 1.5 – Retoques

Quando fala em “retoques”, Mahle se refere a certas alterações que o intérprete pode realizar numa obra. Ele adverte, porém, que após o classicismo a necessidade de retoques tornou-se cada vez menor, uma vez que a escrita musical de autores como Haydn, Mozart e Beethoven é extremamente precisa. Já em autores com Haendel, Vivaldi e, em menor escala, Bach, cabe ao intérprete inserir elementos e modificações na música, conquanto ele esteja realmente convicto da necessidade dessas mudanças e de sua consistência musical. Mahle coloca o problema com simplicidade:

---

<sup>26</sup> *ibid.*, p.30

<sup>27</sup> *ibid.*, p.30

<sup>28</sup> *ibid.*, p.30

“enquanto a música de Haendel depende bastante da fantasia e capacidade de improvisação, fica difícil acrescentar algo às partituras de Mozart e podemos tocar Beethoven ‘*come sta scritto*’.”<sup>29</sup>

É importante notar que, diferentemente da maioria dos intérpretes, Mahle considera o compositor falível. E mais, para Mahle a partitura não é a música em si, e está sujeita a modificações cujo objetivo é, paradoxalmente, revelar a intenção musical com maior clareza. Nesse ponto ele se aproxima de Liszt e Busoni, cujas transcrições são um esforço de adaptação da linguagem específica de um instrumento para outro. No caso das músicas barrocas e clássicas, a diferença entre o cravo, o *pianoforte* e o piano moderno obriga necessariamente a algum tipo de “transcrição” ou adaptação.

Mahle chama de “retoques” o prolongamento de notas, o acréscimo de vozes em contraponto para preencher “vazios” estruturais e o reforço da melodia através de adensamento textural (suporte harmônico).

## 1.6 – Fraseado

Ao falar do fraseado, Mahle estabelece uma comparação entre a música, a linguagem e a dança, reflexo de sua formação antroposófica: “a música tem muito em comum com a linguagem, de outro lado também com a dança.”<sup>30</sup> O efeito da música sobre o corpo, através do canto e da escuta, foi utilizado com fins terapêuticos e pedagógicos por Rudolf Steiner, que, provavelmente inspirado na obra do músico e educador Jacques Dalcroze (1865–1950), desenvolveu uma “euritmia” ligada aos preceitos da Antroposofia:

“Trata-se de uma arte de movimento através da qual se tornam visíveis, por meio de movimentos do corpo, os conteúdos espirituais inerentes à palavra e à música. A euritmia consiste, pois, em movimentos não arbitrários nem subjetivos, que acompanham a recitação de uma obra poética ou musical.”<sup>31</sup>

A música aparece, portanto, como elemento harmonizador do corpo e do espírito. Mahle, no entanto, não desenvolve este tema em sua apostila; ele propõe apenas que os alunos descubram as leis do fraseado de forma

---

<sup>29</sup> *ibid*, p.34

<sup>30</sup> *ibid*, p.37

<sup>31</sup> Lanz, Rudolf. *A Pedagogia Waldorf*, São Paulo: Editora Antroposófica, 1990, pp.117 e 118

natural, através do canto: “uma boa maneira de ensinar fraseado é cantando”<sup>32</sup>. A voz é, pode-se dizer, a primeira forma de contato do homem com o universo sonoro, contato esse que se dá de forma ativa e não apenas passiva. Poucos autores são tão enfáticos como Goethe, que se refere ao canto como instrumento originário, fonte de toda música e elemento de ligação do homem com a natureza:

“revelado pelo próprio homem e para ele, o mundo sonoro surge na voz, retorna pelo ouvido, estimulando todo o corpo para o seu acompanhamento e determinando tanto um entusiasmo sensível e ético quanto uma formação do sentido interno e externo. O canto é inteiramente produtivo em si. Para tanto, exige-se a boa índole do sentido externo e o gênio do sentido interno.”<sup>33</sup>

Lembrando do que foi dito a respeito da formação antroposófica de Mahle, e da importância da obra de Goethe para esta doutrina, é lícito pensar que, por mais simples que possam soar as palavras de Mahle, elas guardam, no fundo, uma concepção rica e profunda do que é a música e do lugar que ela ocupa na formação do homem.

Seguindo adiante, Mahle irá tratar da diferença entre os toques “legato” (recurso declamatório), “staccato” e “detaché” (impulso rítmico), que interferem diretamente no fraseado, na acentuação e no caráter da peça (dança, recitativo, cantilena etc.). Quanto às diferenças entre edições *Urtext* e revisadas, Mahle considera o fraseado um dos pontos críticos e volta a comentar a diferença entre a escrita no barroco, econômica ao extremo em relação às indicações de fraseado (ligaduras, sinais de articulação) e no romantismo, “sobrecarregadas de sinais”.

Em meio às observações específicas e exemplos, Mahle faz algumas generalizações: “Nas melodias existe uma preferência nítida para saltos ascendentes e grau conjunto descendente. O natural é usarmos staccato

---

<sup>32</sup> Mahle, op.cit., p.37

<sup>33</sup> Goethe, carta a Zelter de 11 de outubro de 1826 in Schuback, Márcia S.C. *A Doutrina dos Sons de Goethe a Caminho da Música Nova de Webern*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999, p.55. O ponto de vista de Goethe reflete uma herança platônica: “(...) a voz é utilizada na música e se dirige à audição, é em vista da harmonia que ela nos é dada. Ora, a harmonia é feita de movimentos cuja natureza é a mesma que a das revoluções da alma em nós.” (Platon, *Timée* in *Oeuvre Complètes*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954, v.1, pp.465 e 466)

nos saltos e legato ou tenuto nos graus conjuntos, mas não se pode generalizar.”<sup>34</sup>

E ainda: “A parte principal (melodia) comporta mais ligaduras, o baixo, quando apenas acompanha, deve ser leve: staccato, saltitudo (além de piano).”<sup>35</sup>

Por fim, Mahle parodia um provérbio chinês: “Três caminhos conduzem a um bom fraseado, ouvindo outros intérpretes, experimentado de diversas maneiras e pensando!”<sup>36</sup>

## 1.7 – Dinâmica

Ao falar da dinâmica, Mahle define o conceito de “dinâmica natural”:

“Desde os tempos antigos existe o que chamamos de dinâmica natural, devido principalmente ao fato de que uma nota mais aguda, no canto como no instrumento de sôpro, exige um esforço maior. No subir e descer da melodia surge, por isso, um crescendo e diminuendo natural.”<sup>37</sup>

O termo “natural” aplicado à dinâmica diz respeito, portanto, à relação básica entre esforço e altura. Surgem, posteriormente, estilos “regionais” de dinâmica:

“Com o desenvolvimento da música instrumental, por volta de 1600, surge outro fenômeno: a dinâmica de ‘terraços’ (ou eco). (...) No fim do barroco vale esta regra: onde uma frase é repetida literalmente, deve ser repetida em piano, produzindo o efeito de um eco. Sem isso a repetição seria monótona.”<sup>38</sup>

À medida que os instrumentos e a escrita musical se desenvolveram, a dinâmica evoluiu no sentido de uma maior variedade e precisão: “o romantismo marcou a dinâmica minuciosamente, facilitando o trabalho dos intérpretes.”<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Mahle, op.cit., p.38

<sup>35</sup> ibid, p.39

<sup>36</sup> ibid, p.39

<sup>37</sup> ibid, p.39

<sup>38</sup> ibid, p.40

<sup>39</sup> ibid, p.41

Além da perspectiva histórica, Mahle, considera também a dinâmica de um ponto de vista ideológico:

“De lá para cá a procura de volume cada vez maior começou a criar um problema que está culminando na nossa era tecnológica: Excesso de som! (...)

Temos de conseguir convencer as pessoas: excesso de volume é uma forma de violência, e violência não resolve os problemas, cria outros!

Nosso conselho é usar a dinâmica bem variada e dosada, não tentar vencer somente pela força e cuidar especialmente da capacidade de cantar e tocar em *p* e *pp*, capacidade indispensável para transmitir os segredos da alma humana!”<sup>40</sup>

Mais à frente, Mahle postula: “O silêncio é o pai da música!”<sup>41</sup>

## 1.8 – Andamento

Nos aproximamos do final da apostila e Mahle discute agora aspectos relativos ao andamento. Ele faz uma lista de diversos fatores determinantes da escolha do andamento: intenção do compositor; caráter da peça; valores rítmicos das figuras; tipo de instrumento (se é grave ou agudo, grande ou pequeno); capacidade técnica do instrumentista; acústica (seca ou com reverberação); tamanho do conjunto instrumental; lugar da obra no programa (primeira ou última); temperatura ambiente.

Por conta dessas variáveis, Mahle chega à conclusão de que é nulo o valor do metrônomo para a determinação do andamento. Ele encontra respaldo em Goethe: “Na opinião de Goethe o tempo musical era um

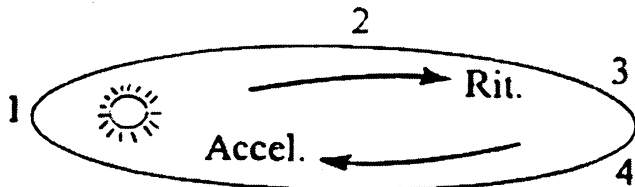
---

<sup>40</sup> *ibid*, p.41

<sup>41</sup> *ibid*, p.47. É interessante compararmos essa noção expressa por Mahle com a seguinte definição do metafísico René Guénon (1886-1951): “Assim como o Não-ser, ou o não manifesto, compreende ou envolve o Ser, ou o princípio da manifestação, o silêncio comporta em si mesmo o princípio da palavra; em outros termos, assim como a Unidade nada mais é do que o Zero metafísico afirmado, a palavra não é senão o silêncio expresso; porém, inversamente, o Zero metafísico, embora seja a unidade não afirmada, é também algo mais (e infinitamente mais)” (Guénon, René. *Les états multiples de l'être*, Paris: Vega, 1957, p.59 in Godwin, Joscelyn. *Les Harmonies du Ciel et de la Terre*, Paris: Albin Michel, 1994, pp.274 e 275)

tempo psicológico que não podia ser comparado ao tique-taque de uma máquina.”<sup>42</sup>

Para Mahle, “o compasso e o tempo musical têm algo em comum com as batidas do coração e com o movimento dos planetas”<sup>43</sup>, o que ele ilustra da seguinte forma:



(exemplo 7, p.43)

Ou seja, Mahle percebe no andamento musical uma *organicidade* própria que a marcação mecânica do metrônomo desconsidera. É essa organicidade que explica a sentença de Mahle: “O andamento certo deve deixar tanto os músicos como também o público à vontade!”<sup>44</sup>

A relação entre o todo e as partes também está sujeita a flutuações de andamento: “Em cada parte do compasso, em cada momento de uma frase ou de um trecho musical existe uma tendência latente de acelerar ou retardar (...); assim mesmo o ouvinte tem a impressão de que o andamento é sempre o mesmo e só percebe uma diferença onde há um acelerando ou um ritardando pronunciado.”<sup>45</sup>

O andamento exerce, portanto, um papel fundamental na relação compositor- obra-intérprete-ouvinte. Assim como um andamento adequado possibilita que a estrutura da obra se revele claramente, que o compositor reconheça sua criação, que o intérprete se expresse com liberdade e que o ouvinte compartilhe essa experiência, um andamento inadequado pode por tudo a perder.

---

<sup>42</sup> Mahle, op.cit., p.41. É importante notar que, para Mahle, o argumento definitivo é a opinião de Goethe. Ele é uma referência *a priori*, um exemplo que Mahle procura seguir.

<sup>43</sup> *ibid*, p.42. Mahle acrescenta: “a propósito, os gestos de regência são deste tipo” (*ibid*, p.42). Em sua apostila de *Regência* (D38), ele faz um estudo detalhado dos gestos do regente, a fim de torná-los fluentes e orgânicos.

<sup>44</sup> *ibid*, p.46

<sup>45</sup> *ibid*, p.43

## 1.9 – Programação

Esta seção e a próxima são eminentemente práticas e contrastam com a atitude do artista intocável, da “diva” que ignora os aspectos materiais da arte e se ocupa apenas da música. Por conta da formação antroposófica e de sua história de vida (nascido numa família de engenheiros, trabalhou numa metalúrgica quando jovem e até hoje mantém uma oficina em casa), Mahle valoriza o trabalho prático tanto quanto o intelectual.

A “programação” diz respeito à escolha do repertório, para o qual contam os seguintes fatores: diversidade estilística; número de executantes; tonalidade das peças (deve-se evitar uma única tonalidade, dando preferência às relações de 5ª e 3ª); duração das obras (obras longas no início do programa); andamento (“os mais vivos no fim do programa”<sup>46</sup>). Mahle acrescenta ainda que obras com instrumento solista devem ficar no meio do programa e que é sempre interessante fornecer ao público um programa impresso.

## 1.10 – Atitude no Palco

A seção sobre Atitude no Palco surpreende pelo cuidado que Mahle demonstra em registrar todo tipo de detalhe que pode comprometer uma *performance*, desde a posição das estantes e dos instrumentos ao tipo de cadeira utilizado (estas devem ser cômodas e não devem fazer barulho), da facilidade com que as partes podem ser viradas à afinação dos instrumentos, entre outras coisas.

Quanto ao modo de iniciar uma apresentação, Mahle reconhece duas formas básicas, “partindo do silêncio, ou por ‘assalto’ (surpresa)”<sup>47</sup>, que ele ilustra com relatos de situações vividas por intérpretes famosos (Andrés Segovia, Liszt e H. von Karajan).

Esta apostila – e pode-se dizer o mesmo das outras – é o registro da vasta experiência musical de Mahle. Aquilo que Gide diz a respeito de Goethe aplica-se perfeitamente a Mahle: “(...) a obra de Goethe, do início ao fim, é ensinamento. Seu gênio parece ser essencialmente didático. A necessidade de instruir os outros, de transmitir tudo aquilo que ele próprio

---

<sup>46</sup> *ibid.*, p.46

<sup>47</sup> *ibid.*, p.46

conseguiu adquirir de conhecimento durante sua vida, permanece sendo o traço dominante de seu caráter.”<sup>48</sup>

Com seu trabalho pessoal e consciencioso, Mahle tem enriquecido nosso panorama musical e formado inúmeros músicos, ao longo dos mais de cinquenta anos de existência da EMP. Para Mahle, o intérprete é, antes de mais nada, um músico, artista completo que domina todos os aspectos do seu ofício.

**Guilherme A. Sauerbronn de Barros** é bacharel em piano pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), mestre em piano pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutor em musicologia pela UNIRIO. Atualmente é professor adjunto de piano na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

---

<sup>48</sup> Goethe, J.W. *Théâtre Complet*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p.ix