

O conceito de Harmonia como fundamento da Ética e da Estética no trabalho didático e na obra musical de Ernst Mahle

Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
e-mail: guisauer@gmail.com

Sumário:

O objetivo desta comunicação é aproximar a concepção goethiana de harmonia e o pensamento estético-musical do professor e compositor Ernst Mahle, fundador da Escola de Música de Piracicaba. Para Mahle, o ensino de música cumpre uma importante função na formação do sujeito. Ao relacionar experiência estética e formação moral, Mahle aponta para o pensamento idealista dos séculos XVIII e XIX, bem como para a noção de *Bildung*. A análise das apostilas teóricas produzidas por Mahle revela aspectos que ligam seu pensamento estético-musical ao pensamento morfológico de Goethe. O ponto fulcral desta relação é, a meu ver, o conceito de harmonia. Para Mahle, harmonia não é apenas a arte de formar acordes, é um “princípio divino, união de todas as pluralidades, unidade, absoluto”. Nesta definição, ecoa Goethe e sua concepção harmônica do mundo.

Palavras-Chave: Ernst Mahle, Goethe, Harmonia

1 – O Pensamento Morfológico de Goethe

Das obras científicas de Goethe, a *Doutrina das Cores* (1810) é a que mais diretamente trata do conceito de harmonia. Considerada por estudiosos a expressão mais completa do “pensamento morfológico”, a *Doutrina...* constitui o principal referencial utilizado neste estudo para compreender a concepção de harmonia em Mahle.

O método de Goethe consiste em observar os objetos com os “olhos do corpo e do espírito”. Seu olhar não é apenas científico, mas também estético. Para ele, nas belas formas da natureza existe um significado que se revela com maior clareza nos chamados “fenômenos originários” (*Urphänomene*). No *Urphänomen* o particular e o universal coincidem, ele é uma visão do todo, é “a origem do fenômeno aparecendo no fenômeno” (Molder, 1995: 356). Neste sentido, a luz é o *Urphänomen* mais elementar. Na introdução à *Doutrina...* Goethe dirá: “a cor é a natureza na forma da lei para o sentido da visão” (Goethe, 1993: 45).

O princípio fundamental da harmonia para Goethe é a noção de polaridade e complementaridade dos opostos: “duas oposições originárias fundamentam o todo” (Goethe, 1993: 117). Amarelo (+) e azul (-) produzem as demais cores – o verde, por combinação; o laranja e o violeta por intensificação; o vermelho ou “púrpura” por combinação e intensificação.

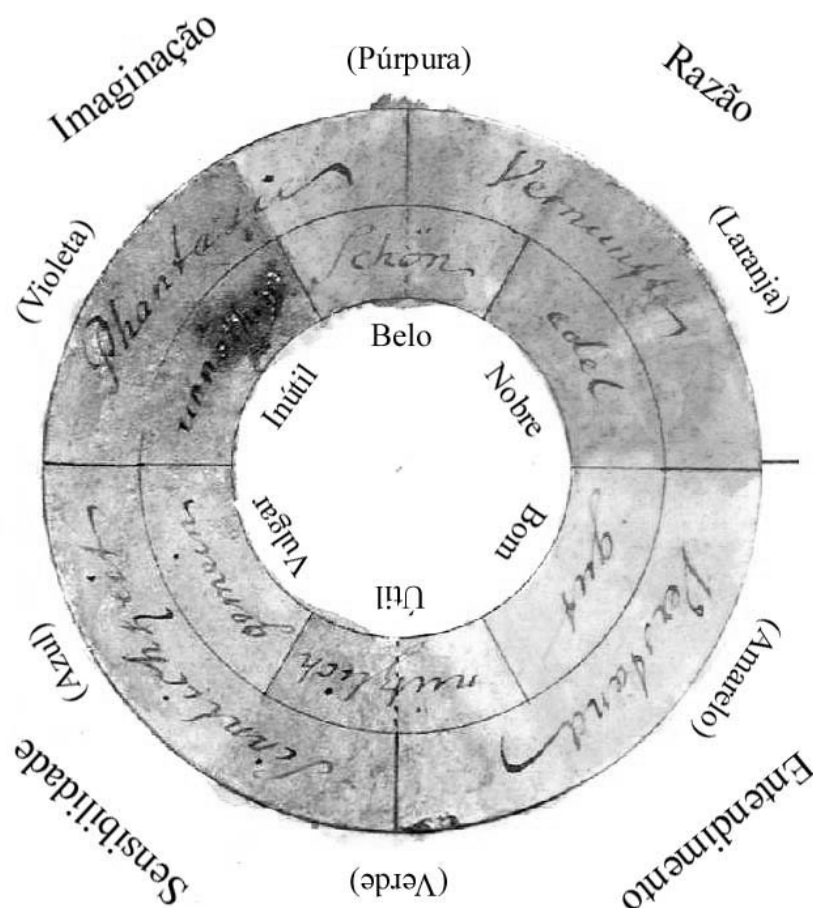


Figura 1: Goethe, *Farbenkreis zur Symbolisierung des menschlichen Geistes- und Seelenlebens*. 1809

Neste círculo, elaborado para o capítulo sobre a “aplicação simbólica, alegórica e mística das cores” (Goethe, 1993: 154), estão relacionadas as cores, as faculdades do espírito e determinados juízos de valor. Percebe-se, portanto, implicações morais no estudo da cor: a harmonia das cores encontra correspondência na harmonia das faculdades e a formação (*Bildung*) do sujeito obedece a um padrão harmônico ditado pela própria natureza.

Na época em que escrevia a Doutrina das Cores, Goethe chegou a esboçar um projeto para uma Doutrina dos Sons, segundo o método utilizado no estudo da cor. Ao invés da luz, neste caso o Urphänomen era a série harmônica. Por uma série de circunstâncias, tal projeto não se concretizou.

2 – As Apostilas Teóricas de Ernst Mahle

As apostilas teóricas de Ernst Mahle são o resultado de um trabalho de sistematização da matéria que ele empreendeu em meados da década de 70 e início dos anos 80. São elas: Modos e Escalas (D30), Harmonia (D31), Análise (D33), Cadências e Progressões (D34), Contraponto (D35), Regência (D38) e Problemas de Interpretação (s/nº). Por motivo de espaço, não apresentaremos aqui uma análise detalhada das apostilas; limitar-nos-emos àquela que mais diretamente se relaciona com nosso tema, a apostila de Harmonia (D31), composta de quatro gráficos ou “cartazes”, como Mahle prefere chamar.

2.1 - Apostila de Harmonia (D31)

2.1.1 – “A Série Harmônica e sua Inversão” (D31-C)*

A SÉRIE HARMÔNICA E SUA INVERSÃO (5 OITAVAS)

MELODIA (PENSAMENTO) MAIS GRAVE } DO QUE NO SISTEMA NATURAL OU TEMPERADO
HARMONIA (SENTIMENTO) MAIS AGUDO
RITMO (MOVIMENTO)

MAIOR (Dó)
NATURAL
VIRTUAL
MENOR (Lá)

PARABOLA
MULTIPLICAÇÃO
DIVISÃO
ACORDES: VAZIO PERFEITO SETINA NOVA 115

NÚMEROS PRIMOS: NOTAS NOVAS
1, 3, 5, 7 ETC

POTÊNCIAS DO NÚMERO 2: OITAVAS SUPERPOSTAS
POTÊNCIAS DO NÚMERO 3: QUINTAS SUPERPOSTAS
POTÊNCIAS DO NÚMERO 5: TERÇAS MAIORES SUPERP.
ETC

D31-C * 1º ENCONTRO ENHARMÔNICO (Lá#-Si)

Figura 2: Ernst Mahle, Apostila de Harmonia D31-C

A polaridade se manifesta primeiramente na oposição maior-menor, que Mahle relaciona à série harmônica e sua inversão, respectivamente. A divisão da série em três seções – ritmo (movimento), harmonia (sentimento), melodia (pensamento) – remete à relação entre as cores e as faculdades do espírito no *Círculo Cromático* de Goethe.

Os harmônicos iniciais (primeiro ao quarto) introduzem a oitava (*Tônica*) e a 5ª (*Dominante*). A tensão entre ambas gera o movimento V-I, motivo pelo qual Mahle relaciona esta seção ao “ritmo (movimento)”. Os harmônicos intermediários (quarto ao oitavo) introduzem a 3ª e a 7ª que, somadas às notas anteriores (fundamental e 5ª), produzem o acorde maior com 7ª; daí a relação desta seção com a “harmonia”. Quanto aos harmônicos superiores, na sucessão de segundas maiores e menores encontramos as escalas diatônica e cromática; eis o porquê da relação desta região com a “melodia”. As três seções da série correspondem, portanto, às três “camadas” da textura musical: baixo, harmonia, melodia.

Existe ainda uma correspondência entre essas seções e as categorias de “movimento”, “sentimento” e “pensamento”. Mahle comenta: “A música, por sua vez, também atua nas três áreas da totalidade do homem: a melodia, na cabeça (inteligência); a harmonia, no coração (emoções); o ritmo, nos gestos dos pés e das mãos (ações).” Essa afinidade da série com a constituição humana explica a capacidade que a música tem de comover.

Ao explorar as relações numéricas contidas na série, Mahle buscou revelar as afinidades estruturais que ligam o *Urphänomen* do som à essência do mundo e do ser humano. O arco formado pela série harmônica é verdadeira “espinha dorsal” da música, dirigindo seu crescimento e sua evolução.

2.1.2 – “Modos e Escalas” (D31-A)



D 31 A

Figura 3: Ernst Mahle, Apostila de Harmonia D31-A

O quadro de *Modos e Escalas* divide-se em modos *maiores* e *menores*, desenvolvimento da oposição originária da série harmônica (modo maior) e sua inversão (modo menor). O aspecto mais curioso da tabela é a correspondência entre os intervalos e as cores, cujo simbolismo está ligado à *Doutrina das Cores* de Goethe. No contexto do pensamento morfológico, cada cor apresenta um grau de harmonia ou equilíbrio.

No pentacorde do modo lídio, o intervalo de semitom entre a subdominante e a dominante é associado à cor amarela. Segundo Mahle, essa cor representa a “vida espiritual, origem, fogo”. No pólo oposto dessa relação encontra-se o pentacorde do modo frígio, cujo intervalo de semitom entre a tônica e a supertônica é associado ao azul, cor do “mundo material, morte, frio”. No primeiro caso, temos um modo maior com a 4ª aumentada, o que aumenta o efeito expansivo; no segundo, um modo menor que principia com uma 2ª menor, o que potencializa o efeito de contração.

Próximos do eixo central da tabela, encontram-se os modos mixolídio e dórico, cujos tetracordes são simétricos. No primeiro caso, a 7ª menor suaviza a força e a expansão do modo maior; no segundo, a 6ª maior compensa a introspecção do modo menor. As cores que Mahle relaciona a estes modos reforçam o sentido de equilíbrio: no tetracorde do modo mixolídio, o intervalo de um tom entre a subtônica e a tônica é associado ao vermelho, que, segundo Mahle, simboliza o “caminho do meio, *Deus, Amor*”. No tetracorde do modo dórico o intervalo de tom que separa a dominante da superdominante é representado pelo verde, cor do “equilíbrio, caminho (ideal) do homem”. Mahle acrescenta ainda que o equilíbrio do verde, comparado ao do vermelho, é, de certo modo, “banal”.

Sobre os modos restantes, Mahle diz apenas: “Os modos maior e menor (jônio e eólio) podem ser considerados equilibrados.” (Arzolla, 1996, p.30) Estes modos são os mesmos que fundamentam o sistema tonal.

2.1.3 – “O Círculo de Quintas” (D31-B)

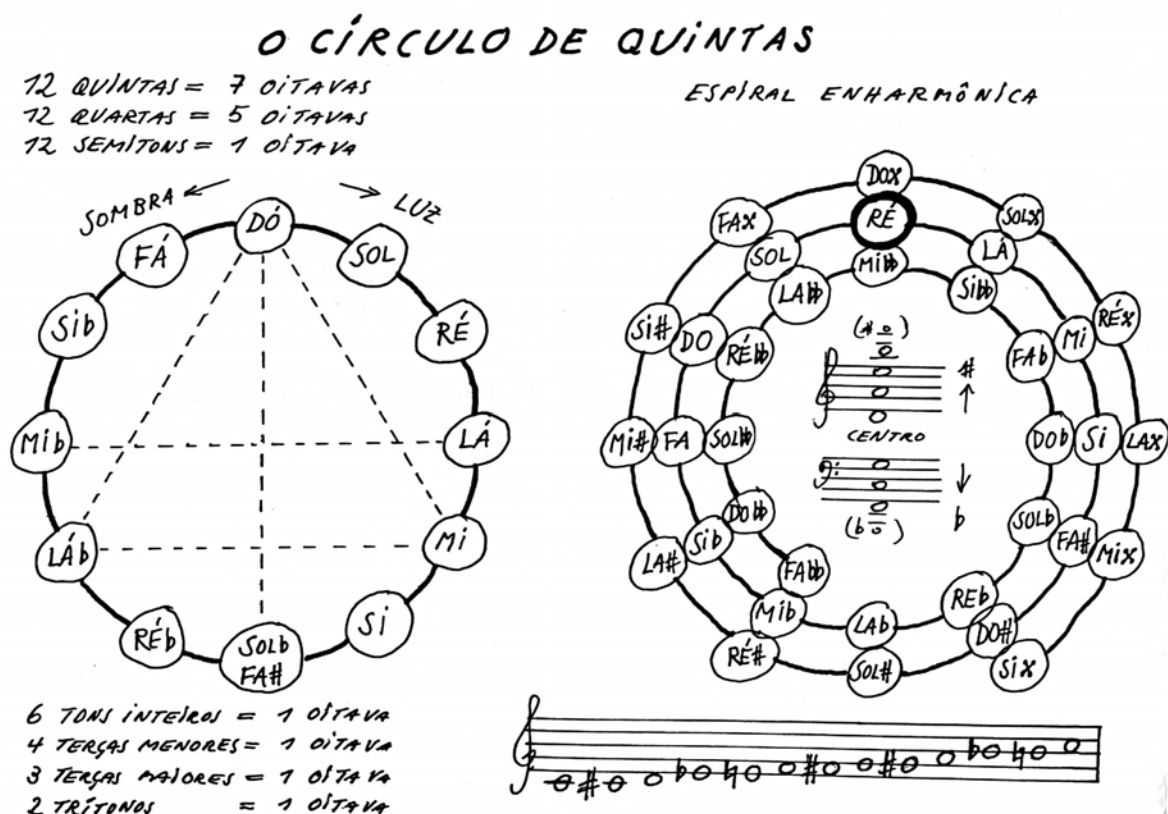


Figura 4: Ernst Mahle, Apostila de Harmonia D31-C

Em música, importantes relações são regidas pelo número cinco. Mahle vai mais além, e estende este princípio a toda a natureza: “o número cinco está por trás de todos os fenômenos da natureza; ele é um ‘gigante’, uma idéia poderosíssima. Muitos fenômenos aparentemente desconexos são a manifestação do 5, desse mesmo e fundamental princípio, que em diferentes meios adquire diferentes formas.”

O *Círculo de Quintas* traduz as relações das tonalidades entre si e pode ser encarado como um análogo sonoro do *Círculo Cromático* de Goethe. A partir de dó maior, a “luminosidade” se intensifica, à medida que vão sendo acrescentados sustenidos para formar os outros tons maiores. No sentido oposto, o acréscimo de bemóis significa um aumento da “sombra”. A progressiva intensificação da luz e da sombra conduz a um ponto comum, as tonalidades enarmônicas de fá# e solb.

Um eixo vertical unindo os “antípodas” dó e fá# representa o modo maior; o eixo horizontal, ligando o lá ao mib, representa o menor. Conforme observaram Arzolla (1996) e Tokeshi (1999), uma importante característica das obras de Mahle é o uso do antípoda como tonalidade preferencial dos segundos temas de suas sonatas. A opção de Mahle pelo antípoda – em lugar da tradicional modulação para quinto grau ou para o relativo – parece estar relacionada ao “círculo de quintas” e à noção de complementaridade dos opostos.

À direita do *Círculo de Quintas*, encontra-se a *Espiral Enharmônica*. Nesta figura não estão representadas tonalidades, mas apenas notas simples. O ré é a nota central, equidistante dos sustenidos e bemóis (conforme indica a pauta musical no interior da espiral). A espiral de Mahle retrata a natureza cíclica das relações intervalares: “a espiral simboliza a evolução cíclica que marca todos os fenômenos da natureza, expressa a idéia de *repetição* conciliada com *diferença*”.

2.1.4 – “Afinação Natural e Temperada” (D31-D)

AFINAÇÃO NATURAL E TEMPERADA

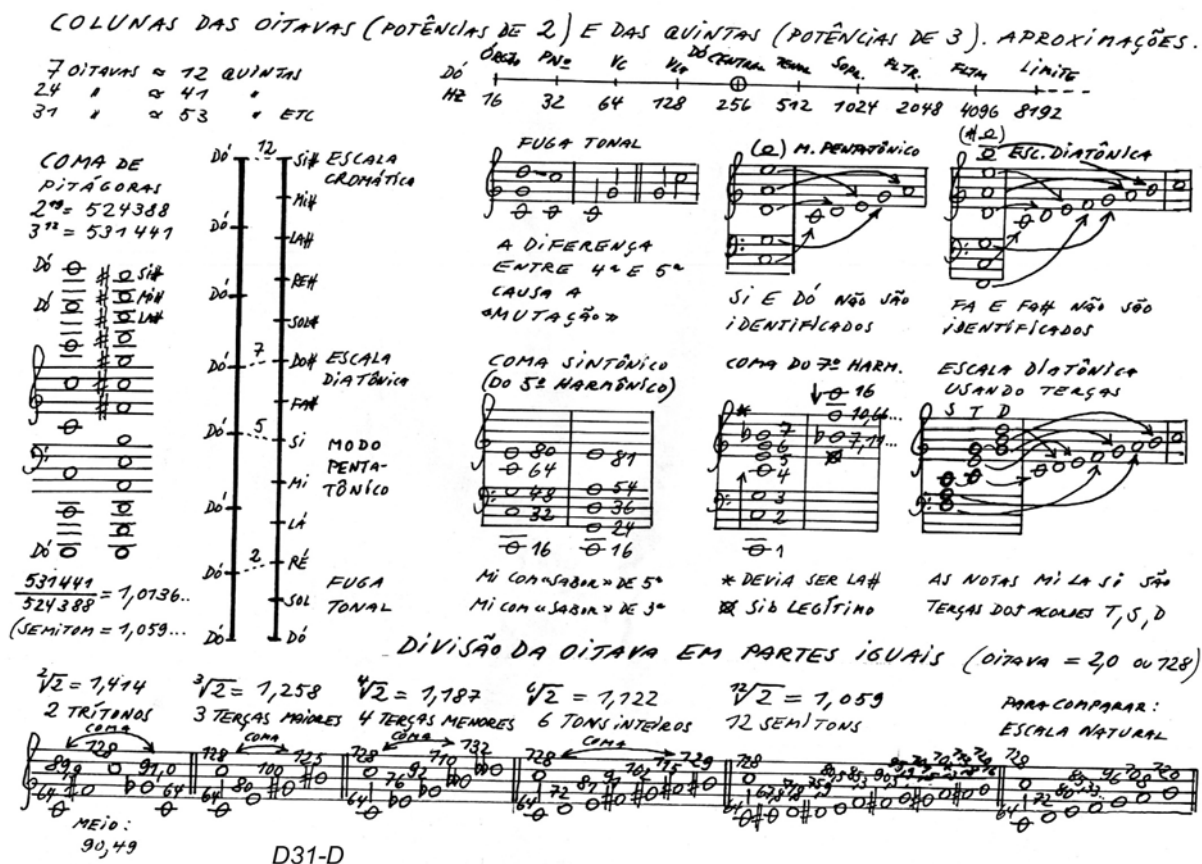


Figura 5: Ernst Mahle, Apostila de Harmonia D31-D

No cartaz D31-C, vimos que a 8ª e a 5ª, consonâncias perfeitas, eram os primeiros intervalos da série harmônica. A formação dos modos e escalas foi descrita por Mahle na apostila D30 como um processo de divisão da oitava pelo círculo de quintas ou pela divisão da oitava em partes iguais. Neste cartaz, Mahle demonstra que a passagem da afinação “natural” à afinação “temperada” decorre da combinação destes processos.

Do ponto de vista de Mahle, o homem é um continuador da natureza: “cabe ao homem dar continuidade à criação divina; a natureza chegou ao seu mais alto grau evolutivo e o homem, parte integrante da natureza, deve, através do espírito, continuar a evolução nas suas criações.” Os cartazes que ele concebeu revelam, portanto, não apenas o conceito de harmonia aplicado à música, mas o princípio maior da harmonia que liga o homem à natureza, a arte às formas vivas. Como dizia Goethe em *Efemérides* (1770), “a arte nada mais é do que a luz da natureza.” (Schuback, 1999: 27)

Conclusão

Há, em Goethe, uma passagem que sintetiza o argumento deste trabalho:

Lembre-mos de Orfeu, que, quando lhe indicaram um grande e ermo canteiro de obras, sentou-se prudentemente no lugar mais apropriado e formou em torno de si um vasto mercado com os tons vivificantes de sua lira. As rochas rapidamente tomadas por tons fortemente dominantes e amistosamente sedutores, arrebatadas pelo seu todo massivo, precisaram se configurar de maneira artística e artesanal, à medida que se movimentavam entusiasticamente para lá. Por fim, elas se ordenaram adequadamente em camadas e escarpas rítmicas. E é assim que uma rua tem de se juntar à outra! Tampouco faltarão muros protetores.

Os tons ecoam, mas a harmonia permanece. Os cidadãos de uma tal cidade passeiam e tecem entre melodias eternas; o espírito não pode afundar, a atividade não pode adormecer, o olhar assume a função, a tarefa e o dever do ouvido, e os cidadãos nos dias mais comuns se sentem em uma condição ideal: sem reflexão, sem perguntar pela origem, eles se tornam partícipes do mais elevado gozo ético e religioso. (Goethe, 2003: 119-120)

O que o mito ilustra, portanto, é a passagem, sem confrontos e tensões, da arte à moral. A música aparece como o elemento de ligação entre o real e o ideal, como princípio estruturador da harmonia. Há como que uma naturalização da moral, pois não é rompendo com a natureza que o homem a supera: é mantendo sob seus olhos o fenômeno originário e agindo conforme suas leis que ele chega ao ponto supremo da moralidade. A natureza aqui tem conteúdo de Lei, é o modelo arquetípico a que o homem tem de se submeter.

Procuramos demonstrar que Mahle compartilha deste ideal. Para ele, a liberdade é um estado harmônico do sujeito com o mundo e com sua própria essência, o que equivale a negar qualquer ruptura entre natureza e cultura. A música desempenha um papel central neste processo, uma vez que, para Mahle, a harmonia musical é uma imagem sensível da grande harmonia universal.

Talvez um caminho de indagação crítica a toda essa noção de arte submetida à moral esteja na reivindicação da imoralidade transcendente que Gide reconhece em Goethe, o que, aliás, Steiner e Mahle não fazem, por conta do conteúdo normativo que constitui a própria Antroposofia. Do ponto de vista de Gide, “o dever de Goethe foi ser egoísta para sua obra. A imoralidade transcendente do artista é, a seu modo, suprema forma de moralidade, se ela servir à realização da missão divina particular da qual cada um foi encarregado aqui em baixo.” (Goethe, 1951: xiii)

Se, por um lado, é nos estudos naturais que Goethe expõe os fundamentos do seu pensamento científico e estético, por outro, é como poeta que o artista se revela por inteiro. Nesse caso, todo esforço metodológico que procure reduzir o pensamento morfológico à condição de doutrina teórica e moral, irá esbarrar na autonomia do artista e da obra de arte. Apontamos, portanto, para a possibilidade de uma outra leitura de Goethe, que leve em conta suas complexidades e contradições, num nível mais profundo do que a leitura de Steiner, tão definitiva para Mahle, permite.

Referências Bibliográficas

- Arzolla, Antonio R.P. (1996). *Uma Abordagem Analítico-Interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra de Ernst Mahle*. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Dissertação de Mestrado.
- Goethe, J.W. (1951). *Théâtre Complet*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade. Introdução de André Gide, traduções de Gérard de Nerval e de Maurice Betz, Blaise Briod, Jacques Decour, Suzanne Paquelin, Jacques Porchat, Armand Robin, Albert Stapfer, Jean Tardieu, Henri Thomas.
- . (1975). *La métamorphose des plantes*. Paris: Triades. Introdução, comentários e notas de Rudolf Steiner, tradução de Henriette Bideau.
- . (1993). *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria. Apresentação, seleção e tradução de Marcos Giannotti.
- . (2003). *Máximas e Reflexões*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Tradução de Marco Antonio Casanova, apresentação de Márcia Cristina Gonçalves.
- Mahle, Ernst. Entrevistas concedidas ao autor em julho de 2001, junho de 2002 e agosto de 2003.
- . *Apostila de Harmonia D31*. Piracicaba: Escola de Música de Piracicaba. Fotocópia de manuscrito do autor.

- Molder, Maria Filomena. (1995). *O Pensamento Morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Schelling, F.W.J. (2001). *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp. Tradução, introdução e notas de Marcio Suzuki.
- Schuback, Marcia Sá Cavalcante. (1999). *A Doutrina dos Sons de Goethe a Caminho da Música Nova de Webern*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. Seleção, tradução e comentários de Marcia S.C. Schuback.
- Tokeshi, Eliane. (1999). *Ernst Mahle: Violin Sonatas and Sonatinas (1955-80)*. Evanston, Illinois: Northwestern University.