



Marcos Rontani

ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA MAESTRO
ERNST MAHLE – EMPEM : PERCURSO HISTÓRICO
E PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS

CAMPINAS
2014



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Marcos Rontani

ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA MAESTRO ERNST MAHLE – EMPEM : PERCURSO HISTÓRICO E PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS

Dissertação de Mestrado apresentada
ao programa de Pós-Graduação em
Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas,
para obtenção do título de Mestre em
Música, na área de Concentração:
Fundamentos Teóricos.

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO MARCOS
RONTANI, E ORIENTADA PELO PROF.
DR. EDUARDO AUGUSTO OSTERGREN**

ASSINATURA DO ORIENTADOR

CAMPINAS
2014
iii

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

R669e Rontani, Marcos, 1959-
Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle - EMPEM : Percurso histórico e princípios pedagógicos / Marcos Rontani. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Eduardo Augusto Ostergren.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Escola de Música de Piracicaba. 2. Educação Musical. 3. Atividade musical . I. Ostergren, Eduardo, 1943-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Piracicaba School of Music Maestro Ernst Mahle - EMPEM: : Historical background and pedagogical principles

Palavras-chave em inglês:

Music School of Piracicaba

Musical Educacion

Musical Activity

Área de concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Eduardo Augusto Ostergren [Orientador]

Paulo Adriano Ronqui

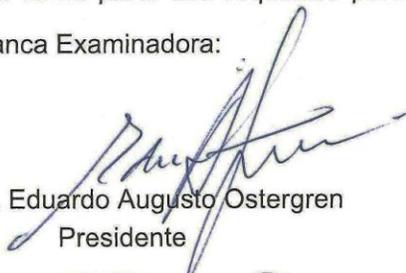
Cristina Martins Fargetti

Data de defesa: 25-06-2014

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Marcos Rontani - RA 831110 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Presidente



Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui
Titular



Profa. Dra. Cristina Martins Fargetti
Titular

RESUMO

O primeiro capítulo deste trabalho trata da biografia dos três principais fundadores. As idéias musicais de Hans Joachim Koellreutter foi o que incentivou Ernst Mahle – diretor artístico da instituição musical – a inserir um ensino livre de música¹; o Diretor e Maria Aparecida Romera Pinto por meio das atividades musicais, artísticas, educacionais, proporcionaram um desenvolvimento pedagógico para o ensino musical.

No segundo capítulo, abordamos a história da Escola Livre de Música da Pró-Arte de São Paulo, a História da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba e seu fundador Fabiano Lozano, bem como as suas contribuições² para o público piracicabano e o surgimento da idéia, levando à concretização da fundação da Escola de Música de Piracicaba, com os seus primeiros professores e os primeiros alunos.

No terceiro capítulo, demonstramos a filosofia de vida, a metodologia e a pedagogia de ensino criada por Ernst Mahle favorecendo os alunos da sua escola, e também a experiência de Maria Aparecida Romera Pinto como professora de iniciação musical e diretora administrativa; o ensino musical que vivenciamos na escola nos anos sessenta do século XX; os corais para crianças e adultos, os concursos para jovens instrumentistas e as óperas escritas por Ernst Mahle que colaboraram para a sua metodologia e, finalizando, apresentamos o relato de alguns ex-alunos que seguiram a carreira musical.

Sobre a parte do anexo, pensamos ser importante deixar como ponto de referência exemplos de algumas obras que foram utilizadas no processo de educação musical, inclusive os programas que foram executados em épocas diversas no decorrer da existência da Escola de Música. Como documentação adicional, incluímos também depoimentos e entrevistas no preparo desta dissertação.

¹ O termo “ensino livre de música” foi utilizado para contrapor sobre as normas do ensino oficial da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo.

² Declamações, concertos e outras atividades artísticas.

ABSTRACT

The first chapter of this work deals with the biography of the three main founders of the School of Music of Piracicaba and their teaching methodology that was applied and refined over the years by faculty and students. The Hans Joachim Koellreutter methodology, the germinal idea that encouraged Ernst Mahle – Artistic Director of the musical institution – to initiate a free music education process; Maria Aparecida Romera Pinto, its first Managing Director, who contributed to the pedagogical development of musical education thanks to her numerous musical, artistic and educational activities.

The second chapter discusses the history of the Pro - Arte Free School of Music of Sao Paulo, the history of the Society of Artistic Culture of Piracicaba, its founder Fabiano Lozano, their artistic contributions to the Piracicaba public and the emerging idea that led to the establishment of the School of Music of Piracicaba, its first teachers and the first students.

In the third chapter we discuss the philosophy of life, the teaching principles and methodology created by Ernst Mahle that motivated students in the school, and the experience of Maria Aparecida Romera Pinto at the head of the school in the 1960's. It also examines the activities of children's and adult's choirs, competitions for young musicians and the performance of operas written by Ernst Mahle that helped reinforce his teaching methods and a final report of former students that were educated in this school and are now pursuing successful music careers.

In the annex, because we believe in the importance of leaving as reference a few examples of musical works that were employed in the musical education process, including printed programs that document the many artistic School realizations throughout the years. We also thought it important to include interviews and testimonials given to this author during the preparation of this work.

SUMÁRIO

Introdução.....	001
Capítulo 1 – Fundadores	
1.1. Hans Joachim Koellreutter: biografia e idéias musicais.....	005
1.2. Ernst Mahle: biografia.....	007
1.3. Maria Aparecida Romera Pinto: biografia.....	014
Capítulo 2 – Fundação da Escola de Música de Piracicaba	
2.1. Pró-Arte de São Paulo.....	019
2.2. Sociedade de Cultura Artística: contribuição para a sociedade.....	022
2.3. Escola de Música de Piracicaba: história da fundação, primeiros professores e primeiros alunos.....	028
Capítulo 3 – Princípios Pedagógicos	
3.1. Teoria da Escola: metodologia, atividades artísticas.....	039
3.1.1. O Ensino musical na Escola de Música de Piracicaba a partir dos anos sessenta.....	063
3.2. Concursos Jovens Instrumentistas: a Escola ganha notoriedade nacional.....	079
3.3. As três Óperas escritas por Ernst Mahle.....	084
3.4. Legado da instituição: ex-alunos que estão atuando na área.....	088
Conclusão.....	096
Referências Bibliográficas.....	097
Bibliografia.....	100
Anexos.....	105
Arranjos.....	106
24 Arranjos Fáceis para Flauta Doce e Piano.....	107
As Melodias da Cecília para Flauta Doce ou Oboé e Piano.....	112
Escalas.....	120
Escalas e Arpejos para Fagote.....	121
Escalas e Arpejos para Viola.....	130
Escalas, Modos e Séries.....	136

Métodos.....	141
Método Elementar para Violino	142
Método Elementar par Oboé.....	158
16 Peças para Banda Rítmica – Melodias Folclóricas.....	169
50 Solfejos para Crianças.....	181
Alfabetização Musical	186
Programas.....	194
Programa de Audição de Música de Câmera – 18/09/1977.....	195
Programa “Concertos ao Cair da Tarde” – 1981.....	197
Programa de Audição de Encerramento de Cursos de Regência e Percussão – 27/06/1976.....	199
Programa Concerto Comemorativo ao 26º aniversário de fundação da EMP – 03/1979	201
Programa de Côro e Orquestra Infanto Juvenil da EMP – 08 e 10/10/1976.....	203
Programa de Concerto de Natal – 08/12/1978	205
Depoimentos e Entrevistas.....	207
Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 19 de junho de 2010.....	208
Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 2011.....	220
Entrevista com Cidinha Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012.....	226
Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012.....	235
Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 07 de outubro de 2012.....	247
Entrevista com Renato Bandel ao pesquisador em 16 de outubro de 2012.....	252
Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012.....	256
Depoimento Francisco Amstalden ao pesquisador em 01 de novembro de 2012.....	267
Entrevista com Marisa Fonterrada ao pesquisador em 11 de dezembro de 2012.....	271
Depoimento de Nelson Rios ao pesquisador em 23 de dezembro de 2012.....	276
Depoimento de Josette Feres ao pesquisador em 01 de janeiro de 2013.....	279
Depoimento de Ernst Mahle ao pesquisador em 02 de janeiro de 2013.....	281
Depoimento de Antonio Arzolla ao pesquisador em 19 de janeiro de 2013.....	283
Depoimento de Maria Fernanda Krug ao pesquisador em 25 de janeiro de 2013.....	285
Depoimento de Adelina Inês Pinotti ao pesquisador em 19 de fevereiro de 2013.....	289
Depoimento Zilma Bandel ao pesquisador em 04 de maio de 2013.....	294
Entrevista com Cíntia Annichino Pinotti ao pesquisador em 12 de maio de 2013.....	297

Dedico este trabalho aos meus pais por terem me proporcionado o prazer da arte e ao casal Ernst e Cidinha Mahle pelo ensino e pela educação musical que me ofereceram.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente ao Professor Doutor Eduardo Augusto Ostergren por ter sido generoso, compartilhando o seu conhecimento comigo e ter aceito ser o meu orientador, sabendo das dificuldades que eu poderia ter para a conclusão deste projeto. Aos queridos amigos das mais diversas instituições por terem colaborado com idéias e críticas a respeito da elaboração deste trabalho.

Não posso deixar de agradecer à Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle pelos esforços em manter a documentação íntegra. Aos queridos amigos da mesma que me auxiliaram em seus depoimentos e entrevistas e que sempre me receberam de braços abertos.

Deixo também o meu agradecimento a Lenita Waldige Mendes Nogueira por ter orientado os meus primeiros passos no pensamento acadêmico. Aos queridos amigos Cristina Martins Fargetti, Rosaelena Scarpeline e Henrique Anunziata pela atenção e carinho nas horas mais difíceis.

É impossível no decorrer desta caminhada mencionar todas as instituições e pessoas que me auxiliaram, tenham certeza que devo a todos um agradecimento, mesmo não tendo sido citados, não foram esquecidos.

CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES

Capítulo 1

01 – Residência da Família Mahle na cidade de Stuttgart, na Alemanha na década de 1940. Imagem original Dissertação de Eliana Asano Ramos pag. 08.

02 – Ernst Hans Helmuth Mahle, imagem de 1964, publicada em folheto comemorativo dos 80 anos de vida do compositor, em 14 de março de 2009.

03 – Grupo de alunos de regência com Hans Joachim Koellreuter, em pé à esquerda, e Maria Aparecida Romera Pinto em pé à direita da imagem, em Teresópolis/RJ, 1953. Imagem original Dissertação de Eliana Asano Ramos pag. 16.

04 – Imagem do casamento do compositor. Identificamos, da esquerda para a direita: os pais do compositor, o compositor, Maria Aparecida Romera Pinto e Ilse Mahle Lorünser (irmã do compositor). Imagem original Dissertação de Eliana Asano Ramos pag. 17.

Capítulo 2

05 – Capa de Programa de Concerto da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba com data de 14 de julho de 1925. Acervo de hemeroteca da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba.

06 – Capa de Programa de Concerto da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba com as datas de 24, 25 e 27 de maio de 1950. Acervo de hemeroteca da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba.

07 – *Società Italiana di Mutuo Soccorso* – Sociedade Italiana de Mútuo Socorro – Fachada frontal, 1904. <http://societaitalianapiracicaba.com/nossa-historia/> Acesso em fevereiro de 2014.

08 – *Società Italiana di Mutuo Soccorso* – Sociedade Italiana de Mútuo Socorro – Boca de Cena e Salão, década de 1930. <http://societaitalianapiracicaba.com/nossa-historia/> Acesso em fevereiro de 2014.

09 – *Società Italiana di Mutuo Soccorso* – Sociedade Italiana de Mútuo Socorro – Salão, década de 1950. <http://societaitalianapiracicaba.com/nossa-historia/> Acesso em fevereiro de 2014.

10 – Primeiro prédio próprio da Escola de Música de Piracicaba – década de 1960. Acervo da hemeroteca da EMPEM.

11 – Local atual de onde se localizava o edifício demonstrado na imagem acima, demolido na década de 1980. Nota-se que a murada e o gradil permaneceram, sendo parte integrante do jardim da Escola de Música de Piracicaba. Foto do autor 2014.

12 – Artigo do Jornal de Piracicaba em 27/02/1953 sobre o início do funcionamento da Escola Livre de Música de Piracicaba. Acervo da hemeroteca da EMPEM.

13 – Artigo do Jornal de Piracicaba em 10/03/1953 sobre a inauguração da Escola Livre de Música de Piracicaba. Acervo da hemeroteca da EMPEM.

14 – Prédio atual da Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle – EMPEM, construído na década de 1960. Foto do autor 2014.

15 – Artigo do jornal O Estado de São Paulo em 21/09/1965 sobre a inauguração da Sala de Concertos Dr. Ernst Mahle na Escola de Música de Piracicaba. Esta sala está localizada no interior do prédio identificado na FOTO 14. Acervo da hemeroteca da EMPEM.

Capítulo 3

16 – Programa de Concerto da Orquestra de Câmara Juvenil da Escola de Musica de Piracicaba – década de 1970. Acervo do autor.

17 – Orquestra Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba – Apresentação ocorrida na cidade de Franca em 27 de outubro de 1970. Acervo da hemeroteca da EMPEM.

18 – Orquestra Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba – década de 1980, concerto realizado na Sala Dr. Ernst Mahle em Piracicaba. Acervo da hemeroteca da EMPEM.

19 – Artigo do Jornal de Piracicaba sobre Iniciação Musical na Escola de Música de Piracicaba – 31/01/1957. Acervo da hemeroteca da EMPEM.

20 – Método de Cidinha Mahle escrito na década de 1960, republicado em 05 de fevereiro de 2012 , 3º edição. Acervo do autor.

21 – Artigo do Jornal de Piracicaba sobre Banda Rítmica e a Educação Musical da Criança na Escola de Música de Piracicaba – 07/02/1957. Acervo da hemeroteca da EMPEM.

22 – Coro Misto da Escola Livre de Música de Piracicaba, 1953, regente Isaac Karabtchevsky. Acervo hemeroteca da EMPEM.

23 – Programa de apresentações do Coral Misto da Escola de Música de Piracicaba – 1979. Acervo do autor

24 – Capa do Libreto do VIII Concurso Jovens Instrumentistas Brasil – 1985. Acervo do autor.

25 – Capa de Programa da primeira ópera de Ernst Mahle “Maroquinhas Fru Fru”. Acervo do autor.

INTRODUÇÃO

É de conhecimento geral que, desde 1953, a Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” (atualmente EMPEM) tem contribuído decisivamente com o ensino da música no Brasil. Fundada em 1953, com o nome “Escola Livre de Música Pró Arte de Piracicaba”, pelo casal Ernst e Cidinha Mahle, Hans-Joachim Koellreutter, e importantes personalidades piracicabanas, ela tem primado pela excelência na formação de músicos, regentes e professores, de atuação nacional e internacional. A recepção na cidade foi muito boa, com o apoio do jornal da cidade, desde o início, uma vez que o Dr. Fortunato Losso Netto, diretor do “Jornal de Piracicaba”, participou da fundação da escola.

No ano de 2009, em comemoração aos 80 anos do Maestro Mahle, várias homenagens foram-lhe prestadas, em todo país, em reconhecimento à sua contribuição ao ensino de música e à sua vasta e importante produção como compositor erudito. Detentor de vários prêmios, sua música tem inegável “colorido” brasileiro, tendo sido diversas de suas composições já registradas em gravações de CDs.

Nascido em Stuttgart, Alemanha, passou nesse país e na Áustria sua infância e juventude. Veio para o Brasil, com sua família, em 1951. Um ano depois, conheceu Koellreutter, em um concerto e passou a estudar composição com ele na “Escola Livre de Música Pró Arte”, em São Paulo. Lá conheceu Maria Aparecida Romera Pinto, com quem veio a se casar em 1955, dois anos após a fundação da “Escola de Música”, em Piracicaba.

Ernst Mahle, no início, atuou como professor de diversos instrumentos, bem como de matérias teóricas. Preocupado com a adequação metodológica, compôs inúmeras peças acessíveis para estudantes iniciantes, em todos os instrumentos de uma orquestra. Isso foi uma iniciativa única no país, sendo tais composições largamente difundidas e conhecidas ainda hoje, entre alunos e professores de música. Também compôs arranjos e composições inéditas para conjuntos de câmara e orquestrais, permitindo a seus alunos, tanto iniciantes quanto mais graduados, a prática de música em conjunto.

Além disso, como se pode confirmar em um catálogo de suas obras (acessível em: www.empem.org.br), limitado, contudo ao ano de 2002, é muito expressiva a sua produção como compositor de música erudita, com riquíssimo repertório camerístico e orquestral.

Esta pesquisa traça o percurso histórico da EMPEM, discutindo os principais fatos que a marcaram enquanto instituição de música de renome internacional. Também discute os princípios pedagógicos da sua fundação e que nortearam a sua prática.

Neste sentido, realizamos uma pesquisa nos arquivos da EMPEM, com o intuito de um levantamento histórico o mais acurado possível. Foram lidas as matérias e notícias publicadas em jornais da cidade e da região, que permitem acompanhar os principais fatos históricos. Também levantamos informações sobre as críticas de arte, que apreciavam os inúmeros e variados concertos e eventos promovidos. Muitas delas foram assinadas pelo Prof. Afrânio Garboggini, que ministrou aulas de História da Música na instituição.

Além do levantamento documental, com a sua correspondente análise, entrevistamos professores da escola, Ernst e Cidinha Mahle, cujo objetivo foi discutir questões surgidas durante a pesquisa. Por meio dessa interlocução, inclusive, compreendem-se os princípios que subjazem a tão eficaz prática educativa.

Cidinha Mahle (2007) menciona em seu texto que, há época da fundação da escola, havia uma crítica à tradição dos conservatórios musicais do país. Havia uma verdadeira “pianolatria”, como é referida por outros autores a então tendência de ensinar apenas piano, como complemento à boa formação escolar. Esse ensino era voltado quase totalmente às meninas, com método já tido como obsoleto naquela época.

A esta questão se junta o interesse em saber sobre princípios filosóficos assumidos pelo maestro Mahle, que norteariam a sua produção de obras voltadas para jovens instrumentistas, e mesmo a sua produção não didática (obras não escritas para os alunos). Seguramente, a influência de Cidinha Mahle é perceptível sempre, e provavelmente a educação musical brasileira deva muito a ela, enquanto parceira constante do maestro e compositor, idealizadora de métodos didáticos de ensino e promotora da cultura em sua cidade natal e região.

Abordamos o tema de uma maneira como não fora discutido anteriormente em trabalhos acadêmicos; portanto, trazemos um conhecimento novo e pensamos ter contribuído para a Historiografia do Ensino de Música no Brasil. Destacamos o enfoque, que se mostra claramente relevante, uma vez que a EMPEM possui reconhecido papel na formação de músicos profissionais que atuam tanto em conjuntos no país quanto no exterior, sendo bom número deles reconhecido como virtuosos do instrumento musical em que se especializaram.

Entre os primeiros alunos, Cidinha Mahle (2010) cita três que se tornaram profissionais, um violista radicado em Lausanne, Suíça; uma professora de música, no início da própria EMPEM, posteriormente da Fundação das Artes de São Caetano e hoje Fundação Magda Tagliaferro; e outra professora, que chegou a ser diretora na Universidade Estadual Paulista – UNESP, além de lá lecionar.

Há alunos que estão atuando em Orquestras na Alemanha, nas cidades de Nüremberg e Freiburg, como também há um aluno que é professor universitário na Universidade Federal de Santa Maria – UFSM (Santa Maria-RS), outro que foi professor universitário na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e outro também professor universitário na UNIRIO e atual Coordenador do Festival Internacional de Música Brasil –Alemanha, através de convênio entre a Universidade de Karlsruhe e da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, diretor artístico do Festival de Música de Câmera em Caxias do Sul, e membro integrante do Quinteto Villa-Lobos.

Também há alunos que são músicos em orquestras sinfônicas como a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre – OSPA, Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas – OSMC, Orquestra Sinfônica da Unicamp – OSU, entre outras.

Além dos profissionais, a EMPEM tem formado músicos amadores, cuja formação musical tem colaborado com sua cultura geral, e, muitas vezes, auxiliado positivamente no seu desempenho profissional em outras carreiras.

A pesquisa teve abordagem qualitativa, focada na análise de documentos escritos, entrevistas e pronunciamentos gravados. As fontes de dados foram: os arquivos da EMPEM, publicações, dissertações e teses defendidas a respeito da obra de Ernst Mahle, entrevistas com ex-alunos, ex-professores da escola e, com Mahle e Cidinha. O acesso ao material disponível na EMPEM foi autorizado, contando a pesquisa, inclusive, com o apoio de Cidinha Mahle, que demonstrou interesse pelo trabalho.

As etapas de trabalho compreenderam com o estudo da bibliografia pertinente, que auxiliaram na construção de uma base teórica sobre os fundamentos da Educação Musical e, sobre a história da sua prática no Brasil. Foram delimitadas as fontes de dados por meio dos documentos oficiais; artigos e/ou crônicas, matérias e notícias, bem como crônicas e artigos, publicados em jornais; entrevistas, entre outros.

Capítulo I - Fundadores:

1.1. Hans Joachim Koellreutter: biografia e idéias musicais.

Hans Joachim Koellreutter³ nasceu em Freiburg, Alemanha, em 2 de setembro de 1915, foi compositor, professor e musicólogo, veio para o Brasil em 1937, instalando-se na cidade do Rio de Janeiro, tendo influenciado a vida musical brasileira⁴. Estudou composição com Paul Hindemith⁵ e regência com Hermann Scherchen⁶ que o influenciou na música moderna. Na Alemanha era músico flautista e ao iniciar a sua experiência como regente, o Partido Nazista ascendeu ao poder por meio de Adolf Hitler⁷.

Nesta época, Koellreutter ficou noivo de uma moça judia, sendo denunciado à GESTAPO⁸ pela própria família na Alemanha, que era simpatizante do nazismo e, por este motivo, acabou por exilar-se no Brasil, passando a residir no Rio de Janeiro⁹, onde teve contato com Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade. Em 1938, passou a ensinar música no “Conservatório de Música do Rio de Janeiro” criando em 1939, o grupo Música Viva, que revolucionou o meio musical brasileiro; introduziu as técnicas revolucionárias de música européia, como o dodecafonismo¹⁰.

³ A partir desta citação o nome desta pessoa será grafado somente como Koellreutter.

⁴ NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes, ROSA, Lilia de Oliveira. Os Seminários de Música da Pró-Arte de São Paulo. In: **II Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, abril 2011. p. 01

⁵ Paul Hindemith, compositor alemão, nasceu em 16 de novembro de 1895, Hanau, próximo a Frankfurt (Alemanha), faleceu em 28 de dezembro 1963, Frankfurt (Alemanha). Compôs música para estudantes e amadores, ópera e música de câmara, lecionou na Musikhochschule de Berlim, a partir de 1927. Tinha interesse para variados ramos da música. Durante a Segunda Guerra Mundial, no ano de 1938 partiu para a Suíça, seguiu para os Estados Unidos da América em 1940 onde lecionou na Universidade Yale até 1953, passando a sua última década de vida na Suíça. **Dicionário Grove de Música**: Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p. 431.

⁶ Hermann Scherchen, regente alemão, nasceu em 21 de junho 1891, Berlim (Alemanha), faleceu em 12 de junho de 1966, Firenze (Italia). Estreou numa turnê, com *Pierrot lunaire, de Schoenberg*, em 1912. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 831

⁷ BRITO, Maria Teresa (Teca) Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis. 2001. p. 25.

⁸ GESTAPO é o acrônimo em alemão de Geheime Staatspolizei, significando "polícia secreta do Estado". Disponível em <http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/confira-historia-gestapo-policia-secreta-hitler-681227.shtml>. Acesso em maio de 2013.

⁹ VOROBOW Carlos Adriano Bernardo. A Revolução de Koellreutter: Lições de Vanguarda. **FOLHA DE SÃO PAULO**, São Paulo 07/11/1999. Caderno Mais.

¹⁰ NOGUEIRA, 2011. Op. cit., p. 06 – música construída de acordo com o princípio de Schoenberg, no início dos anos de 1920 com base na escala de doze notas.

Foram seus alunos de composição: Claudio Santoro, Guerra Peixe e Edino Krieger¹¹. Foi um dos fundadores dos Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte em Teresópolis, Rio de Janeiro¹². No ano de 1940, foi o primeiro flautista da Orquestra Sinfônica Brasileira, orquestra que também ajudou a fundar naturalizando-se brasileiro em 1948. Foi um dos fundadores da “Escola Livre de Música da Pró-Arte” de São Paulo em 1952¹³.

No ano de 1953, foi idealizador e um dos fundadores da Escola Livre de Música da Pró-Arte em Piracicaba, junto com o maestro e compositor Ernst Hans Helmuth Mahle¹⁴. Na cidade de Salvador, no ano seguinte, criou os Seminários Internacionais de Música da Universidade Federal da Bahia¹⁵.

Após a Segunda Guerra Mundial, voltou à Europa, trabalhando na Alemanha e Itália; viajou para a Índia a convite do Instituto Goethe¹⁶, vivendo neste país entre os anos de 1965, a 1969, onde fundou a Escola de Música de Nova Deli, também na Ásia; esteve no Sri-Lanka, Japão e Coreia do Sul e, na América do Sul, no Uruguai. Em 1975, Koellreutter voltou ao Brasil, residindo em São Paulo, onde foi diretor do “Conservatório Dramático e Musical de Tatuí”¹⁷.

Estando ainda em Berlim e Genebra, dedicou-se aos estudos de flauta, piano, musicologia, composição e regência, tendo como professores Kurt Thomas¹⁸ e Hermann Scherchen que o influenciou em seu trabalho desenvolvido no Brasil, divulgando a música nova e a produção de autores de sua contemporaneidade, bem como uma nova pedagogia musical.¹⁹

¹¹ HAAG, Carlos. Entrevista com Hans Joachim Koellreutter. **O ESTADO DE SÃO PAULO**, São Paulo, 01/11/1997

¹² NOGUEIRA, 2011. Op. cit., p. 07

¹³ KATER, Carlos. Koellreutter. In: **Guia do Ouvinte/Rádio Cultura FM 103,3**, São Paulo: Setembro de 2000. Nº 160, p. 3-8

¹⁴ Ver biografia ao lado.

¹⁵ NOGUEIRA, 2011. Op. cit., p. 07

¹⁶ O Goethe-Institut tem mais de 60 anos de experiência no ensino de alemão como língua estrangeira, na formação contínua dos professores e no desenvolvimento de currículos, provas e material pedagógico. Os cursos de alemão são oferecidos na Alemanha e no exterior. As provas de alemão são reconhecidas internacionalmente e as possibilidades de ensino à distância se conciliam perfeitamente. – Disponível em <http://www.goethe.de/ins/de/ler/ptindex.htm>. Acesso em maio de 2013

¹⁷ KATER, Carlos. H.J. Koellreutter: música e Educação em movimento. Atravez – Associação Artístico Cultural – Disponível em http://www.atravez.org.br/ceem_6/musica_educacao.htm Acesso em julho de 2012

¹⁸ Kurt Thomas (George Hugo), regente coral e compositor, nasceu em 25 de maio 1904, em Tönning (Alemanha), faleceu em 31 de março 1973, em Bad Deynhausen (Alemanha). Conquistou elevada reputação como ensaiador e regente de coro. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 945

¹⁹ NOGUEIRA, 2011. Op. cit., p. 05

Segundo Koellreutter, os pais e educadores não conheciam a importância da educação musical na formação dos filhos e alunos, não sabiam qual o devido valor social e educacional da prática da música em conjunto e do canto orfeônico; o ideal de Koellreutter visava à melhor qualidade do ser humano e da sua vida nas sociedades atuais.²⁰

A educação musical, dizia, desenvolve a personalidade, a percepção, a capacidade de concentração, a autodisciplina, a comunicação, por meio disso incentivando a música em conjunto, proporcionando o desembaraço e a desinibição.²¹

A música em conjunto também incentivava a criatividade, o senso crítico, a responsabilidade, a sensibilidade, o raciocínio e a reflexão, ou seja, a sua meta não era só formar musicistas, mas também contribuir para a formação do caráter e da personalidade do indivíduo.²²

Koellreutter observava os alunos e tinha respeito pela sua bagagem cultural, ensinando de acordo com a capacidade, respeitando o conhecimento e a experiência que cada aluno trazia. Assim sendo, a sua metodologia variava de acordo com as necessidades, as dificuldades e o interesse de cada um, incentivando a participação ativa, a criação, o debate, a análise crítica, a elaboração de hipóteses. Orientava os professores nos cursos de pedagogia que se devia “ensinar de acordo com aquilo que o aluno quer saber”.

Optava por fazer música, improvisar, experimentar, discutir e debater; o debate era de extrema importância, porque os problemas que surgiam com os trabalhos eram mais importantes do que as soluções.²³

1.2 Ernst Hans Helmuth Mahle: biografia

Nasceu em Stuttgart, Alemanha, em 3 de janeiro de 1929, estudou flauta doce e solfejo no primeiro grau com sete anos de idade e, aos dez anos estudou violino no ensino médio que por sua vez não despertou o interesse pela carreira de musicista.²⁴

²⁰ BRITO, Maria Teresa (Teca) Alencar de. Op. cit., p. 01

²¹ Idem., p. 03

²² Ibidem., p. 04

²³ Ibidem., p. 05

²⁴ RAMOS, Eliana Asano. As relações texto-música e o procedimento pianístico em seis canções de Ernst Mahle: propostas interpretativas. (Dissertação) Universidade Estadual de Campinas – Instituto de artes, 2011. p. 07

Foi o segundo filho do casal Ernst e Else Mahle, e ainda jovem acabou por adquirir habilidades para manusear ferramentas e maquinários, influenciado pelos familiares cuja profissão pertencia à área de engenharia. Seu pai foi um empresário da indústria de auto-peças na Alemanha²⁵.

De acordo com Ernst Hans Helmuth Mahle, na Dissertação de Eliana Asano Ramos, seu avô, após falecer, no final do conflito da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), deixou a esposa com dez filhos para criar, sem qualquer condição financeira por causa da guerra. Seu pai, devido à necessidade, foi trabalhar em uma oficina de ex-combatente, cuja produção destinava a artigos de alumínio, metal nesse período dado como revolucionário.

Ernst Mahle – pai de Ernst Hans Helmuth Mahle – acabara de se formar neste período de pós-guerra em engenharia mecânica e, por este motivo foi convidado por um dos irmãos mais velhos – Hermann Mahle – a trabalhar na Mercedes-Benz Alemã, empresa em que trabalhava e poderia auxiliá-lo na indústria. No decorrer deste ano de 1920 os irmãos – Ernst e Hermann Mahle – desenvolveram um pistão a base de alumínio e montaram a “Mahle Fábrica de Pistões”, empresa de peças para motores, revolucionando o setor automobilístico na cidade de Stuttgart, local de concentração industrial automotiva na Alemanha. Com a ascensão da fábrica de pistões, a família se transferiu de um apartamento de estrutura popular para uma casa maior, onde pensavam ficar permanentemente, fato este que não se concretizou pelo início da Segunda Guerra Mundial, deflagrada na Alemanha em 1939.²⁶

Após serem iniciados os bombardeios no ano de 1942, na segunda noite de ataques, a residência dos Mahle foi atingida, o que ocasionou vidros quebrados e objetos danificados. Devido ao fato, Ernst Hans Helmuth Mahle pegou um dos caminhões da Mahle Fábrica de Pistões e com os familiares colocaram o que foi possível na carroçaria do veículo e se transferiram para a cidade de Bludenz, na Áustria. Foram morar em um chalé de propriedade da própria família e o compositor estava com 13 anos de idade. Na Áustria estudou e finalizou o ensino médio²⁷.

²⁵ RAMOS, Eliana Asano. Op. cit., p. 07

²⁶ Idem., p. 08

²⁷ Ibidem., p. 09

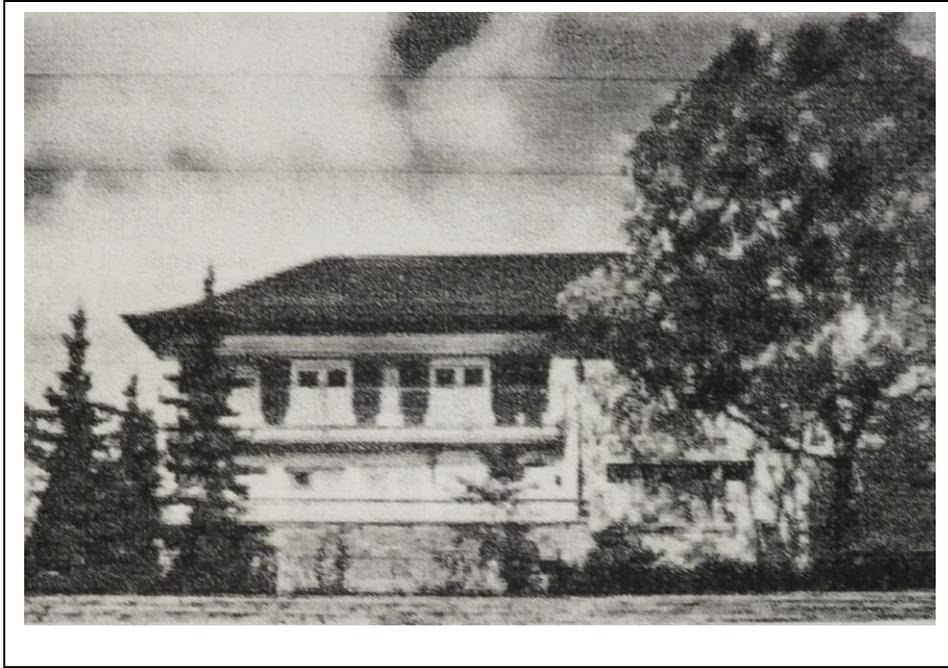


FOTO 01 - Residência da Família Mahle na cidade de Stuttgart, na Alemanha na década de 1940.
Imagem original Dissertação de Eliana Asano Ramos pag. 08.

Ernst Hans Helmuth Mahle recorda que quase ao final da guerra, foi recrutado, porém obteve um trabalho em uma indústria, cujo objetivo principal era ser dispensado do recrutamento, o que ocorreu, contudo alguns de seus amigos não conseguiram e morreram nos conflitos militares. No decorrer da Segunda Guerra, a cidade de Bludenz acabou sendo ocupada pelo exército francês.

Durante essa ocupação, para minimizar as dificuldades trazidas pelas batalhas, uma vez por mês o exército realizava um concerto, trazendo estudantes do Conservatório de Paris²⁸. Estes concertos despertaram em Ernst Hans Helmuth Mahle um entusiasmo e interesse em estudar piano, pois os musicistas tinham um alto nível técnico e interpretativo.

Com dezesseis anos de idade, iniciou os estudos musicais por sua própria vontade, interpretando as sonatas de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) e de Frédéric Chopin, entretanto sem qualquer orientação profissional, o que lhe acarretou uma tendinite grave e irreversível nos braços, fazendo com que interrompesse os estudos em definitivo, impedindo-o de ser um virtuose.

²⁸ Principal escola de música na França, fundada por Bernard Sarrette em 1795, como uma academia visando ensinar e fornecer músicas para ocasiões públicas, pretendia ser a primeira de muitas escolas do mesmo tipo, por toda a França. Tornou-se modelo para conservatórios em outros países. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 215

Em Bludenz, começou a estudar harmonia e alguns instrumentos: flauta transversal, clarineta, saxofone, violino, violoncello e contrabaixo, criando formas de tocar, sem ter consciência do que realizava.²⁹ Em 1949, a família, naturalizada austríaca, retornou à Alemanha, para a cidade natal, onde moravam antes de serem expulsos pela Segunda Guerra. No ano seguinte começou a estudar composição e harmonia na *Staatliche Hochschule für Musik*, adquirindo uma base sólida de harmonia e contraponto com o professor tradicionalista Johann Nepomuk David (1895-1987)³⁰.

Nesta ocasião, passou a conhecer as composições do alemão Paul Hindemith (1895-1963), do húngaro Bela Bartók (1881-1945), do francês Pierre Boulez (1925), e de outros alemães, como Arnold Schoenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945), e estes três últimos integrantes da Segunda Escola de Viena, bem como outros compositores, cujos trabalhos eram considerados a vanguarda musical do período aqui citado.

Ernst Mahle foi convidado para vir ao Brasil no mesmo ano de 1949, por dois alemães judeus, que fugiram do nazismo e se estabeleceram em São Paulo, onde montaram uma fábrica de pistões, sem êxito. O motivo do convite foi para auxiliá-los a solucionar as dificuldades sobre os projetos dos pistões. Com este desafio, resolveu instalar uma filial da empresa da família Mahle, e por meio de um empréstimo do Banco do Brasil, fundou a “Mahle Metal Leve”, em São Paulo. Em 1951, mudou com a esposa e dois filhos – sendo um deles Ernst Hans Helmuth Mahle que, de agora em diante será Ernst Mahle – para a cidade de São Paulo, instalando-se no bairro do Brooklin.³¹

Residindo na Capital Paulista, trabalhava na fábrica do pai durante o dia e à noite assistia a concertos e recitais, onde conheceu o professor/compositor Koellreutter, que introduziu novas técnicas de composição de vanguarda e idéias estético-filosóficas e pedagógicas. Por intermédio deste conheceu o compositor austríaco Ernst Krenek, que se encontrava no Brasil para ministrar um curso de composição e, ao tocar para este as suas composições, disse-lhe que tinha talento como músico e compositor³².

²⁹ RAMOS, Eliana Asano. Op. cit., p. 09

³⁰ Idem., p. 10

³¹ Ibidem., p. 11

³² Ibidem., p. 12

No ano seguinte, se matriculou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo onde se diplomou em Composição e Regência; neste mesmo ano de 1952, foi fundada a “Escola Livre de Música Pró-Arte”, em São Paulo, onde passou a ter aulas de composição com o fundador da mesma, Koellreutter, sendo seu aluno até o ano de 1956, estudando técnica dodecafônica, atonalismo, concretismo e música eletrônica, compondo algumas peças neste estilo.³³.

Na data de 1952, iniciou as suas atividades composicionais, criando uma obra ímpar e diversificada, levando-o a compor música para cordas, madeiras, metais, percussão, teclado, orquestra infanto-juvenil, orquestra de câmara, orquestra sinfônica, ballet e danças folclóricas. Compôs também música vocal, canções para festas religiosas e músicas para alunos principiantes e de todos os níveis, com base em costumes nacionais e estrangeiros.³⁴

Ao começar a carreira, lecionou em festivais de música do Rio de Janeiro, Bahia e Paraná. Tornou-se assistente do professor/compositor Koellreutter na “Pró-Arte” em São Paulo, onde conheceu Maria Aparecida Romera Pinto, sua futura esposa, que neste momento era aluna da referida escola. Em 09 de março de 1953, junto com as duas personalidades que acabamos de citar, fundou a “Escola Livre de Música da Pró-Arte de Piracicaba”³⁵.

De 1953 a 1955, voltou à Europa para se aperfeiçoar, tendo aulas de composição com Ernst Krenek (1900-1991), Olivier Messiaen (1908-1992) e Wolfgang Fortner (1907-1987), e regência com L. Matacic (1899-1985), H. Müller-Kray (1908-1969) e R. Kubelik(1914-1996). Nas datas de 1954 e 1955 foi professor convidado do I e II Seminário Internacional de Música da Universidade da Bahia³⁶.

³³ RAMOS, Eliana Asano. Op. cit., p. 13

³⁴ PINOTTI, Cintia Maria Annichino. O Salmo 150 de Ernst Mahle: questões composicionais e interpretativas. (Dissertação) Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2002 p. 19

³⁵ RAMOS, Eliana Asano. As relações texto-música e o procedimento pianístico em seis canções de Ernst Mahle: propostas interpretativas. (Dissertação) Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes. Campinas, 2011 p. 14

³⁶ I RAMOS, Eliana Asano. Op. cit., p. 18

Em 10 de abril de 1955, casou-se com Maria Aparecida Romera Pinto, residindo por pouco tempo em São Paulo, vindo a morar na cidade de Piracicaba, interior do Estado de São Paulo, onde lecionavam e dirigiam a “Escola Livre de Música da Pró-Arte de Piracicaba”³⁷. Para poder diplomar os alunos que desejassem, junto ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), no ano de 1961, esta escola passou a ser denominada “Escola de Música de Piracicaba”.³⁸

Entre 1961 e 1965, obteve prêmio nos concursos de Composição da “Universidade da Bahia”, e no decorrer deste período, em 1962, naturalizou-se brasileiro. No ano de 1965, recebeu o título de cidadão piracicabano, obteve o prêmio do “Concurso da Rádio Ministério da Educação e Cultura” e foi gratificado com a medalha de prata “Manuel de Falla”, da “Universidade da Bahia” e, para finalizar esta década, em 1969, lecionou no IV Festival Internacional de Música do Paraná, em Curitiba. No início da década seguinte, no ano de 1971, idealizou e presidiu o I “Concurso Jovens Instrumentistas Piracicaba – Brasil”, concurso que se estendeu bienalmente até o ano de 2003³⁹.

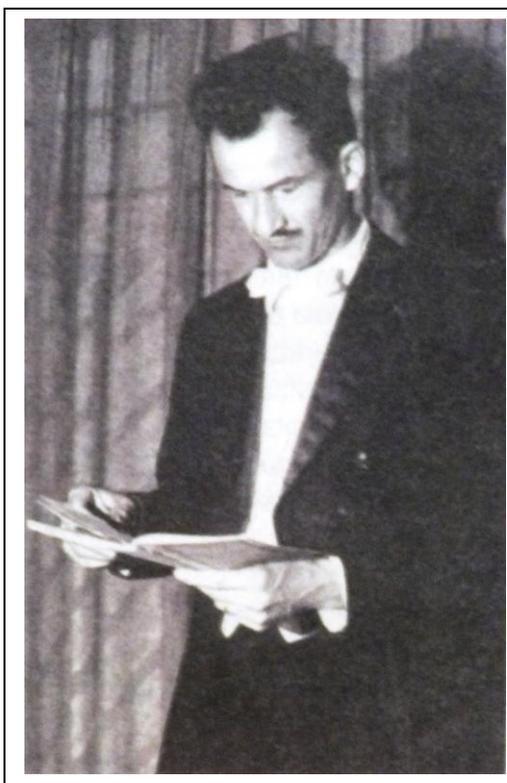


FOTO 02 - Ernst Mahle, imagem de 1964, publicada em Folheto Comemorativo dos 80 anos de vida do compositor, em 14 de março de 2009.

³⁷ RAMOS, Eliana Asano. Op. cit., p. 17

³⁸ Idem., p. 18

³⁹ Ibidem, p. 19

Em 1974, recebeu duas premiações, a primeira ocorreu no II Concurso de Composição, promovido pelo Instituto Goethe e pela Sociedade de Música Contemporânea, a segunda no Madrigal Renascentista de Belo Horizonte. Neste ano, escreveu a sua primeira ópera, “Maroquinhas Fru Fru”, ópera de câmara em dois atos, com texto de Maria Clara Machado. O intuito de realizar esta obra foi participar do “Concurso de Ópera de Câmara” na cidade de Niterói, no Estado do Rio de Janeiro.⁴⁰

Dois anos depois, em 1976, esta ópera foi apresentada pela primeira vez, na Escola de Música de Piracicaba. No final da década, no ano de 1979, escreveu a sua segunda ópera, “A moreninha”, de Joaquim Manoel de Macedo e libreto de José Maria Ferreira⁴¹. Na década seguinte em 1983, recebeu o prêmio da “Fundação Nacional de Artes” – FUNARTE, em concurso realizado por esta instituição governamental⁴².

No decorrer da década de 1990, ocorreram diversas atividades na vida do compositor. No ano de 1992, em abril, foi apresentada pela primeira vez a sua segunda ópera, “A moreninha”, no Teatro Municipal de Piracicaba⁴³. Em 1997, foi eleito Vice Presidente da “Sociedade Brasileira de Música Contemporânea”.

Em 1999, passou a ocupar a cadeira número 6 da “Academia Brasileira de Música”⁴⁴ e neste mesmo ano fundou com a sua esposa, o “Coro de Câmara de Piracicaba”, tornando-se o seu regente titular⁴⁵. Recebeu em 2006 o prêmio do “Instituto Martius-Staden”, pelo seu trabalho a favor do intercambio cultural entre Brasil e Alemanha⁴⁶, e no mês de abril, foi apresentada pela primeira vez a sua terceira e última ópera, “O Garatuja”, de José de Alencar, no “Teatro Municipal de Piracicaba”⁴⁷.

⁴⁰ Entrevista de Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012 (RONTANI, 2012, p. 10)

⁴¹ Idem., p. 11

⁴² RAMOS, Eliana Asano. Op. cit., p. 19

⁴³ Entrevista de Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012 (RONTANI, 2012, p. 11)

⁴⁴ RAMOS, Eliana Asano. Op. cit., p. 21

⁴⁵ Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 07 de outubro de 2012 (RONTANI, 2012, p. 03)

⁴⁶ RAMOS, Eliana Asano. Op. cit., p. 21

⁴⁷ Entrevista de Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012 (RONTANI, 2012, p. 11)

Na data 05 de fevereiro de 2010, em homenagem ao compositor, é fundada a Associação Amigos Mahle – AAM, com sede em Piracicaba/SP, uma associação civil, cujos objetivos, conforme depoimento de Maria Aparecida Romera Pinto Mahle a este pesquisador, são os de:

*...“valorizar, difundir e perpetuar a obra intelectual, educacional e artística do compositor Ernst Mahle no Brasil e no exterior; organizar, administrar e preservar o arquivo da produção do autor; contribuir para a divulgação, reprodução e distribuição da produção musical e por fim, promover a articulação, integração e comunicação da comunidade de ex-alunos e admiradores de Mahle”.*⁴⁸

1.3 Maria Aparecida Romera Pinto: biografia.

Nasceu em Piracicaba no Estado de São Paulo, em 10 de novembro de 1931. Começou seus estudos musicais no ano de 1937, aos seis anos de idade, com Maria Dirce Rodrigues de Almeida Camargo⁴⁹, professora de piano. No ano seguinte, começou a frequentar os concertos da Sociedade de Cultura Artística desta cidade, e no decorrer da década de 1940, frequentou aulas de solfejo com Edgard Pierre van den Branden⁵⁰.

Em 1949, formou-se como professora primária e nesta época foi a Campinas para estudar no Conservatório Miguel Zigiatti, diplomando-se em piano, no ano de 1950. Na mesma data, passou a viajar para São Paulo, aprimorando os seus estudos de piano com o professor Fritz Jank⁵¹. Também passou a frequentar, em 1951, aulas de Canto Orfeônico na cidade de Campinas⁵².

⁴⁸ Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 18 de dezembro de 2012 (RONTANI, 2012, p. 01)

⁴⁹ Maria Dirce Rodrigues de Almeida Camargo estudou em São Paulo e foi aluna do professor Fabiano Lozano, das Professoras Antonieta Rudge, Souza Lima e Magda Tagliaferro. Lecionou piano em Piracicaba. A partir desta citação o nome da pessoa será grafado somente Dirce de Camargo. Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 19 de junho de 2010. (RONTANI, 2010, p. 3)

⁵⁰ Edgard Pierre van den Branden, maestro belga que passou uma temporada em Piracicaba. Disponível em <http://www.nossoclube.com.br/pdf/Nosso%20Boletim%20-%20Novembro%202008%20-%20orquestra.pdf>. Acesso em maio de 2013.

⁵¹ FERRARI, Susana Neto. Fritz Jank: pioneirismo brasileiro na arte de acompanhar. (Dissertação) Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 2000. – Este trabalho de Dissertação realiza um estudo biográfico do pianista Fritz Jank (1910 - 1970), considerando suas atividades como professor, solista e acompanhador, e a importância para o desenvolvimento musical da época. A biografia de Fritz Jank foi estudada a partir de entrevistas, programas de concerto e material pertencente a seu acervo pessoal.

⁵² Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 2011, escrito em Stuttgart (Alemanha) (RONTANI, 2011, p. 3)

Em 1952, paralelamente às aulas particulares de piano com Fritz Jank, iniciou os estudos de regência coral e matérias teóricas com Koellreutter na “Pró-Arte – Seminários Livres de Música”, em São Paulo, posteriormente, na mesma instituição, passou a ter aulas de piano com o professor Sebastian Benda⁵³.

No ano de 1953, participou com Ernst Mahle, Koellreutter, Dirce de Camargo e outras personalidades locais, da fundação da “Pró-Arte – Escola Livre de Música”, na cidade de Piracicaba, posteriormente denominada “Escola de Música de Piracicaba”. No início das atividades da “Pró-Arte”, lecionou iniciação musical e foi Diretora Administrativa desta instituição por quase cinquenta anos.



FOTO 03 - Grupo de alunos de regência com Hans Joachim Koellreuter, em pé à esquerda, e Maria Aparecida Romera Pinto em pé à direita da imagem, em Teresópolis/RJ, 1953. Imagem original Dissertação de Eliana Asano Ramos pag. 16.

⁵³ Sebastian Benda, pianista, compositor e musicopedagogo, nasceu em 08 de abril de 1926, Thonon-les-Bains (França), faleceu 20 de fevereiro de 2003, Lugano (Suíça). Disponível em http://www.naxos.com/person/Sebastian_Benda/983.htm. Acesso em maio de 2013.

Teve aulas de regência coral, matérias teóricas e piano nos cursos internacionais de férias em Teresópolis, RJ nos anos de 1953 e 1954; em Salvador, Bahia, no ano 1955; em Salzburg, Áustria, no ano de 1960⁵⁴. Maria Aparecida Romera Pinto casou-se com o compositor Ernst Mahle em abril de 1955.



FOTO 04 – Nesta imagem do casamento do compositor identificamos, da esquerda para a direita: os pais do compositor, o compositor, Maria Aparecida Romera Pinto e Ilse Mahle Lorünser (irmã do compositor). Imagem original Dissertação de Eliana Asano Ramos pag. 17.

Publicou, em 1959, o “Primeiro Caderno de Flauta-Block”, Edição Vitale e posteriormente: “Coro Infante-Juvenil”, “Cem Solfejos”, “Coleção para Banda Rítmica”, contando sempre com a revisão do esposo em todas as publicações.

No decorrer de 1962⁵⁵, em Zurich – Suíça, assistiu aulas da professora Mimi Scheiblaue⁵⁶ que era discípula de Dalcroze⁵⁷. Entre os anos de 1970 a 2003, acompanhou, ao piano, inúmeros instrumentistas e cantores da “Escola de Música de Piracicaba”.

⁵⁴ Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 19 de junho de 2010. (RONTANI, 2010, p. 6)

⁵⁵ MAHLE, Maria Aparecida Romera Pinto. **Iniciação Musical**: Orientação Didática para Jardins de infância, Ensino Fundamental e Médio. Piracicaba: Publicação independente, 2012. p. 04

Também organizou os “Concursos Jovens Instrumentistas do Brasil” e, em 1999, passou a preparar os ensaios do “Coro de Câmara de Piracicaba”, fundado neste mesmo ano. Por ser profissional nas áreas da pedagogia e iniciação musical, no decorrer de 2004, organizou cursos de musicalização e flauta doce, preparando professores para dar aulas em escolas públicas na cidade de Piracicaba, onde reside.

A partir de 2010, organizou uma turma de alunos com idade entre nove e treze anos, chamando-os de “Jograis”, desenvolvendo com o grupo atividades para cantar, tocar flauta doce, ler ou declamar, com o objetivo de aprenderem teoria musical, desenvolvendo-se musicalmente ao se apresentarem ao público.⁵⁸

⁵⁶ Marie-Elisabeth Scheiblaue, Professora de Rítmica, nasceu em 07 de maio de 1891, em Luzern (Suíça), faleceu 13 de novembro de 1968 em Zurich (Suíça). Disponível em <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8987.php>. Acesso em maio 2013.

⁵⁷ Émile Henri Jaques. Dalcroze foi o nome artístico adotado por ele, que era músico, pedagogo e educador musical austro-suíço, nasceu em Viena em 1865 e faleceu em Genebra em 1950; lecionou no Conservatório de Genebra e desenvolveu uma metodologia de ensino no começo do século XX, que se baseava nos movimentos do corpo (expressão corporal) e no ouvido, isto é, em escutar o que se escrevia. Para ele, “o ritmo é o alicerce de toda a arte”. ALVES FILHO Manuel. A musicalização do corpo. **JORNAL DA UNICAMP**, Campinas, 7 a 13 de agosto de 2006. p. 12

⁵⁸ MAHLE, Maria Aparecida Romera Pinto. Op. cit., p. 04

Capítulo II – Fundação da Escola de Música de Piracicaba

Duas instituições auxiliaram na formação da “Escola de Musica de Piracicaba”, sendo elas a “Pró Arte de São Paulo” e a “Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba”, precursoras de um ideal para a formação do referido estabelecimento de ensino musical, que explanamos abaixo.

2.1. Pró-Arte de São Paulo.

Foi criada em 1952, pelo empresário Theodoro Heuberger⁵⁹ e pelo compositor Koellreutter, a “Escola Livre de Música da Pró-Arte de São Paulo”, formando muitos músicos brasileiros que se sobressaem nos dias atuais, destacando-se pela inovação na pedagogia aos alunos.

Contudo, antes falaremos sobre a “Pró-Arte” no Rio de Janeiro, e para isso começamos com o nome de Theodoro Heuberger, empresário alemão, natural de Munique, nascido em 1898, o qual chegou ao Brasil em 1924; uma personalidade respeitada em seu país de origem e integrado à contemporaneidade artística, fiel a Bauhaus⁶⁰.

O consul Navarro da Costa⁶¹ convidou-o para organizar a “Primeira Exposição de Arte e Artesanato Alemão”, no Rio de Janeiro, inaugurada no mesmo ano de sua chegada. Como a Exposição foi muito bem recebida, a mesma foi exposta na Capital Paulista e nas cidades de Santos e Campinas⁶².

Apesar de estar em uma cidade conservadora em relação às artes plásticas(Rio de janeiro) e aliada ao pensamento acadêmico da “Escola Nacional de Belas Artes”, muito colaborou para o desenvolvimento das Artes no Brasil. Esteve na XXXI “Exposição Geral de Belas Artes”⁶³, ocorrida na própria “Escola Nacional de Belas Artes”, no centro do Rio de Janeiro, surpreendendo-se com a disposição da amostra, com os quadros dispostos em quatro filas.

⁵⁹ A partir desta citação o nome da pessoa será grafado somente Heuberger.

⁶⁰ Escola alemã da década de 20 e 30 revolucionaria na arte, principalmente arquitetura e música. **Dicionário Novo Aurélio**: Século XXI: Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999. p. 281.

⁶¹ Mário Navarro da Costa (Rio de Janeiro RJ 1883 - Florença, Itália 1931). Pintor, desenhista e cônsul geral do Brasil em Munique. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2851&cd_item=1&cd_idioma=28555 .Acesso em maio 2013.

⁶² NOGUEIRA, 2011. Op. cit., p. 01

⁶³ Idem ., p. 01 – Em 1924, ano em que chegou ao Brasil.

Heuberger se decepcionou com a organização da mostra e assim quando organizou a Exposição Alemã em homenagem ao Brasil, no ano de 1931, colocou os quadros alinhados em uma única fila sobre o lambri das paredes do salão, facilitando a visão dos espectadores, fazendo com que cada quadro fosse admirado individualmente⁶⁴.

Estando presente no meio artístico musical, em conjunto com a pianista Maria Amélia Rezende Martins⁶⁵, Heuberger fundou a “Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências”⁶⁶ na cidade do Rio de Janeiro, onde se promoviam exposições de quadros, de artesanato, conferências e concertos, todos em arte contemporânea. Os administradores desta instituição levaram para os Estados do sul do Brasil as mostras de pintura, de exposições, artesanato e concertos de música.

O I “Curso Internacional de Férias”⁶⁷, criado por Heuberger em 1950, realizou-se na cidade de Teresópolis, interior do Estado do Rio de Janeiro. Koellreutter foi convidado pelo próprio organizador para ser Diretor Artístico deste evento, por ter se apresentado como flautista na Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências, servindo, posteriormente, para o surgimento de festivais como Ouro Preto, Porto Alegre, Curitiba e Campos do Jordão⁶⁸.

Após o III Curso Internacional de Férias, Heuberger se predispôs a ampliar a Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências e fundou, em 1952, a “Escola Livre de Música da Pró-Arte”, na cidade de São Paulo. Nesse período, Koellreutter residia em São Paulo e era solicitado constantemente, pelos músicos mais jovens paulistas, para ensinar as novas tendências da música contemporânea, o que fez Heuberger convidá-lo para ser o Diretor da referida escola.

⁶⁴ Ibidem ., p. 02

⁶⁵ Maria Amélia de Rezende Martins era pianista e camerista, nasceu em Campinas, a 6 de agosto de 1895. Filha mais velha do casal João Assis Lopes Martins e Amélia de Rezende Martins, neta do Barão Geraldo de Rezende. Em 1931 junto com Theodoro Heuberger e Frei Pedro Sinzig fundou a Pro Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências. Disponível em http://basededados.casarui Barbosa.gov.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=crb_apes_pr&db=crb_apes_db&ss=new&disp=card&use=pn&arg=martins,%20maria%20amelia%20de%20resende. Acesso em maio de 2013.

⁶⁶ Disponível em <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/pro-arte.html>. Acesso em maio de 2013

⁶⁷ Se refere a um curso de música, ministrado no período de férias escolares do Brasil. Foi o pioneiro no país este modelo de encontro para estudantes e profissionais ligados à música. – Disponível em http://www.atravez.org.br/ceem_6/curso_ferias_1.htm. Acesso em maio de 2013

⁶⁸ NOGUEIRA, 2011. Op. cit., p. 03

Koellreutter escolheu para lecionar nesta instituição os alunos que se destacavam na época, lecionando matérias teóricas e instrumentos. Inclusive, em 1954, teve um pequeno laboratório de música eletrônica aos cuidados de Ernst Mahle. A Escola era frequentada por artistas e instrumentistas de renome internacional e conforme a visão do compositor Luis Carlos Vinholes⁶⁹:

*...”mais fervilhante, criativo, informativo e moderno centro musical do país. As pessoas não “passavam”por lá para ter aulas e sim, ao terem os primeiros contatos, enfeitiçadas com o astral do ambiente, consideravam-na, praticamente, sua segunda casa”...*⁷⁰

No ano de 1956, o Governo do Estado de São Paulo exigiu que a instituição educacional se adaptasse às normas da Secretaria Estadual da Educação, o que não era de interesse de Koellreutter, pois não desejava implantar o método oficial de ensino, porque a intenção da “Escola Livre de Música da Pró-Arte” era de uma pedagogia inovadora, de um ensino livre de música, não era ter a grade de matérias de uma Escola de Música conforme as normas do Governo. Para não interromper o trabalho de Koellreutter, mudou-se o nome de “Escola Livre de Música da Pró-Arte” para “Seminários de Música da Pró-Arte”⁷¹.

A proposta de ensino era diferenciada de outras Escolas e Conservatórios, a idéia não era só formar artistas, mas formar público com conhecimentos para julgar e apreciar os trabalhos musicais. Foi a primeira instituição de ensino musical na América Latina a ensinar o Jazz e inovar na introdução do currículo matérias que não eram lecionadas nas escolas oficiais tais como: harmonia funcional, harmonia de jazz e canto gregoriano.

⁶⁹ Luis Carlos Vinholes era Secretário de Koellreutter e da Escola Livre de Música da Pró-Arte. NOGUEIRA, 2011. Op. cit., p. 04

⁷⁰ NOGUEIRA, 2011. Op. cit., p. 05

⁷¹ Idem ., p. 10

Foi nesta instituição que ocorreram, pela primeira vez no Brasil, os estudos dos livros de Paul Hindemith, inclusive o *Ludus Tonalis*⁷², bem como de Béla Bartók o *MicroKosmos* e de Ernst Krenek o *contraponto dodecafônico*⁷³. Inicialmente o corpo docente fora formado por: Klaus Dieter Wolf, Ney Salgado, Henrique Gregori, José Eduardo Martins, Paulo Affonso de Moura Ferreira, Gilberto Tinetti, Isaac Karabtchevsky, Clara Sverner, Samuel Kerr e Ula Wolf⁷⁴.

Esse estabelecimento de ensino⁷⁵ teve em seu corpo docente os seguintes profissionais: Koellreutter – composição, harmonia funcional, contraponto, regência, flauta, estética e análise; Celina Sampaio e Hilda Sineck – canto; Damiano Cozzella – harmonia funcional e análise; Roberto Schnorrenberg – História da música e regência; Conrad Bernard – repetição e leitura à primeira vista; Walter Bianchi – oboé; Dino Pedini – trompete; Alexandre Schaffman – violino; Johannes Olsner – viola; José Klias, Hans e Isolda Bruch – piano; Rosita Salgado Góes – iniciação musical; Yulo Brandão – estética e filosofia da música; Yanka Rudzka – dança moderna e Madalena Nicols – teatro.

2.2. Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba: contribuição para a sociedade.

Fabiano Rodrigues Lozano nasceu na Espanha, em 20 de janeiro de 1886, sendo a mãe pianista e o irmão clarinetista. Aos treze anos de idade veio para o Brasil junto com o seu irmão Lazaro Rodrigues Lozano, fixando-se em Piracicaba, onde se diplomou como professor primário no ano de 1903. Retornou à Espanha no decorrer dos anos de 1900, diplomando-se em piano, composição e regência pelo Conservatório de Madri. Voltou para o Brasil em 1908 e, com o incentivo de seu irmão, iniciou atividades musicais. No ano de 1910, organizou pequenos saraus e dois anos após, publicou seus primeiros cadernos de solfejo. Foi nomeado professor de música da “Escola Normal”⁷⁶ no ano de 1914, onde organizou o “Orfeão Normalista”⁷⁷, escolhendo para tal os melhores alunos de música dessa escola⁷⁸.

⁷² Estudos para piano de Hindemith (1942), exercícios tanto de contraponto quanto de técnica pianística. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 0553

⁷³ NOGUEIRA, 2011. Op. cit., p. 08

⁷⁴ Idem., p. 11

⁷⁵ Deixamos claro que neste momento o corpo docente a que nos referimos a seguir participou tanto na “Escola Livre de Música da Pró-Arte” quanto nos “Seminários de Música da Pró-Arte”.

⁷⁶ Atual “Escola de Ensino Integral Sud Mennucci” – a partir de 2013 passa a integrar a rede estadual do “Ensino Médio em tempo Integral”.

Em 1915, fundou a Orquestra Lozano, composta por quatorze elementos. Ao mesmo tempo que lecionava canto na “Escola Primária”, regia o orfeão na “Escola Normal”, orientava conjuntos de câmara e oferecia cursos de piano no “Colégio Piracicabano”. Teve a iniciativa de criar as reuniões litero-musicais nas residências particulares, que eram organizadas com a sua colaboração, por meio dos “Amigos das Artes”⁷⁹ ou integrantes da “Universidade Popular”⁸⁰. Esta possuía uma biblioteca aberta ao público, que foi anterior à atual “Biblioteca Ricardo Ferraz de Arruda”, uma das pioneiras do Estado de São Paulo.

Nesse espaço, apresentavam-se concertos e saraus, destacando-se o Orfeão do Maestro Fabiano Lozano e os músicos da época: Benedito Dutra Teixeira⁸¹ e Erotides Jonas Neves de Campos.⁸² Com a união destes trabalhos musicais de Fabiano Lozano, surgiu o “Orfeão Piracicabano” em 1925, formado por alunos das escolas onde lecionava, por seus alunos particulares e por outros cidadãos piracicabanos. A partir deste “Orfeão Piracicabano” é que se formou a “Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba”, que contava no início com um número pequeno de sócios, número este que foi crescendo com as muitas apresentações do “Orfeão Piracicabano” e com os recitais de músicos convidados⁸³.

⁷⁷ Coro formado por vozes femininas e masculinas, o mesmo que coral. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 678

⁷⁸ **VIII CONCURSO Jovens Instrumentistas**: VIII Festival de Música Erudita. Piracicaba, Escola de Música de Piracicaba, Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba. p. 51

⁷⁹ Diretor por longo tempo do Departamento de Música do “Colégio Piracicabano”, fundou, entre alunos, a Sociedade “Amigos das Artes”, com vida própria e fins de auto-suficiência nas atividades desenvolvidas. PAJARES, Vânia Sanches. Fabiano Lozano e o Início da Pedagogia Vocal no Brasil. (Dissertação) Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 1995. p. 26

⁸⁰ De acordo com Cecílio Elias Neto ... *”mais precisamente no dia 25 de agosto de 1910, Piracicaba via nascer uma instituição absolutamente pioneira em toda a América Latina: a Universidade Popular de Piracicaba, instituição destinada a levar, ao povo, aquilo que se ensinava nos colégios e nas faculdades. Seria, hoje, o correspondente às “universidades abertas” ou de “terceira idade”....* ELIAS NETO, Cecílio. Em 1910, a Universidade Popular de Piracicaba: Uma Universidade popular foi testemunho de Piracicaba para o século XX. **A PROVÍNCIA**, Piracicaba 31/01/2013. Memorial Piracicaba.

⁸¹ Nasceu em Jaú/SP (Brasil) em 11 de agosto de 1892. Músico, Professor de piano e harmonia na Escola Normal de Piracicaba e no Colégio Piracicabano, organizava junto com Fabiano Lozano festas e saraus, utilizou o salão nobre do Colégio Piracicabano para reger a Orquestra Piracicabana e Orquestra de Amadores de Piracicaba, faleceu em 1962. ELIAS, Beatriz Vicentini. **Memória, Encantamento e Beleza**: Colégio Piracicabano, 125 anos. Piracicaba: Editora UNIMEP, 2006. p. 47, 57 e 87

⁸² Erotides de Campos, compositor brasileiro, exerceu também o ofício de professor de química e física, nasceu em 15 de outubro de 1896, Cabreúva, faleceu em 20 de março de 1945, Piracicaba. – Autor de diversos sambas e marchinhas. Durante sua infância, foi aluno de piano da compositora Francisca Júlia da Silva ainda na cidade de Cabreúva. ELIAS NETO, Cecílio. Erotides de Campos: A música de Erotides de Campos tem o toque imortal da genialidade. **A PROVÍNCIA**, Piracicaba 26/12/2012. Memorial Piracicaba.

⁸³ **VIII CONCURSO Jovens Instrumentistas**. Op. cit., p. 52

Fabiano Lozano foi convidado a organizar e orientar o ensino de música no Estado de Pernambuco em 1930, mudando-se de Piracicaba para este estado do Nordeste. No ano seguinte, voltou para a região Sudeste, fixando-se na cidade de São Paulo, sendo contratado para organizar o “Serviço de Música e Canto Coral do Estado de São Paulo”⁸⁴. Em 1952, pouco antes de se aposentar, fundou o “Orfeão do Professorado Paulista” e, após a referida aposentadoria, com 45 anos de trabalho no magistério, recebeu o título de “Educador Emérito”, quando regeu pela última vez o referido orfeão⁸⁵.

A “Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba”⁸⁶ foi fundada em 25 de maio de 1925, por Fabiano Lozano, sem fins lucrativos e com a meta de promover a cultura, tendo como sede inicial o “Theatro Municipal Santo Estevão”⁸⁷, em Piracicaba. O intuito era apresentar os grandes artistas brasileiros, tanto na música como nas letras, e neste espaço cultural ocorreram apresentações de cantores com renome internacional como: Bidu Sayão⁸⁸, Alice Ribeiro⁸⁹, Maria Kareska⁹⁰, Magdalena Lebeis⁹¹, Cristina Maristany⁹², Helena Magalhães Castro⁹³; nas letras se apresentaram Mario de Andrade, Guilherme de Almeida, Coelho Neto, Martins Fontes, Menotti Del Picchia⁹⁴.

⁸⁴ PAJARES, Vânia Sanches. Op. cit., p. 27

⁸⁵ **VIII CONCURSO Jovens Instrumentistas**. Op. cit., p. 52

⁸⁶ A partir desta citação o nome da entidade será grafado somente Cultura Artística.

⁸⁷ PAJARES, Vânia Sanches. Op. cit., p. 14

⁸⁸ Balduína de Moreira (Bidu Sayão), cantora, nasceu em 11 de maio 1902, Rio de Janeiro (Brasil), faleceu em 13 de março de 1999, Rockport, Maine (USA). – No ano de 1922, na França estudou com Reszke, em 1926 estreou na Itália no Teatro Constanzi di Roma. Foi contratada por Toscanini para apresentar-se com a Orquestra Filarmonica de Nova York. A pedido de Villa-Lobos, cantou pela última vez em 1958 no Carnegie Hall. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 825

⁸⁹ Musicista Alice Ribeiro (1920-1988) (?) cadeira N° 8. – Disponível em www.abmusica.org.br clicar em sobre a ABM, clicar em Quadro Geral. Acesso em junho de 2013.

⁹⁰ Maria Kareska, cantora. “28 de maio de 1956 – Em Paris, Heitor Villa-Lobos supervisiona a gravação de sua Bachiana Brasileira No. 6, com Fernando Dufrene (flauta) e René Plessier (fagote) e de sua Bachiana Brasileira No. 2 com a Orchestre National de la Radiodiffusion Française, as quatro suítes de seu Descobrimento do Brasil, seus Choros No. 10 e sua Inovação em defesa da pátria, com Maria Kareska (soprano), o Chorale des Jeunesses Musicales de France e a Orchestre National de la Radiodiffusion Française pela EMI”. – Disponível em Soprano <http://pqpbach.sul21.com.br/2011/10/19/chorale-des-jeunesses-musicales-de-france-tomas-luis-de-victoria/> Acesso maio de 2013.

⁹¹ Sobre canção de Câmara Brasileira e Interpretação, Pedagogia Vocal, Processos Pedagógicos Técnica Vocal. Magdalena Lébeis registrou sistematicamente em seis cadernos de aulas, durante um período compreendido entre 1937 e 1955, as 1006 aulas de canto que fez com Vera Janacópulos. Análise de elementos técnicos e interpretativos no estudo do canto, utilização de diferentes fontes da bibliografia sobre pedagogia vocal e os conceitos expressos por Richard Miller. VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. Magdalena Lébeis nasceu em 1912.

⁹² Cristina Navarro de Andrade Costa (Cristina Maristany) nasceu em 11/8/1906 Porto, Portugal, faleceu em 27/9/1966. RioClaro, SP. Foi uma importante cantora lírica ligeiro no Brasil tendo gravado várias obras de música popular. Recebeu aulas da professora de canto Cândida Kendall e com Madame Poukine, na Europa. Intérprete fiel de todos os autores, reunindo ao apuro técnico uma espontânea e surpreendente musicalidade." – Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/cristina-maristany/biografia> Acesso em maio de 2013.

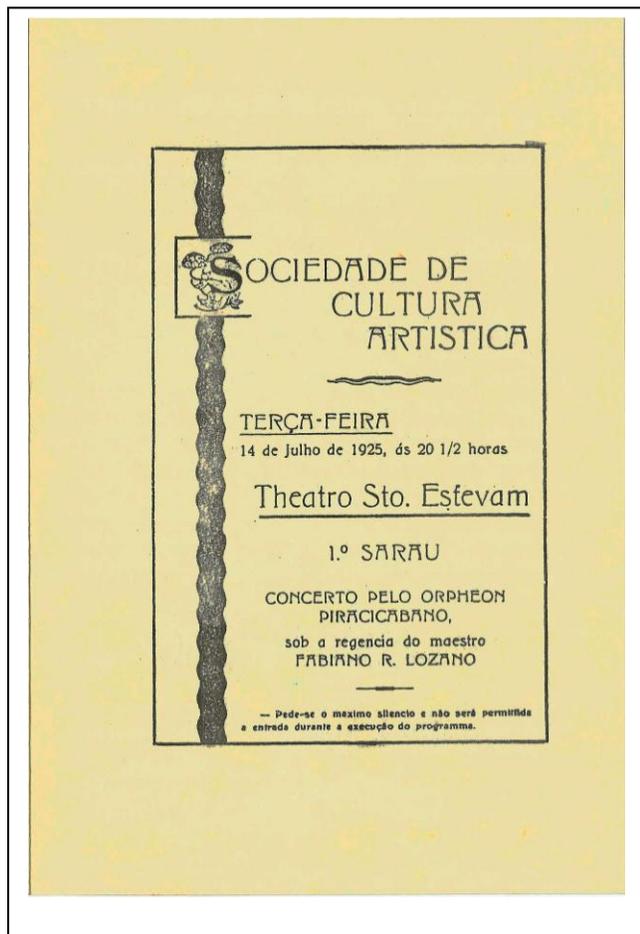


FOTO 05 - Capa de Programa de Concerto da “Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba” com data de 14 de julho de 1925. Acervo de hemeroteca da “Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba”.



FOTO 06 - Capa de Programa de Concerto da “Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba” com as datas de 24, 25 e 27 de maio de 1950. Acervo de hemeroteca da “Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba”.

93 Helena de Magalhães Castro nasceu em São Paulo dia 18 de setembro de 1902, faleceu em São Paulo dia 02 de setembro de 1995. Em 1931 fundou a Instrução Artística do Brasil, juntamente com Guilherme de Almeida e o maestro Souza Lima, Instituição que promovia concertos, realizava Intercâmbio de artistas nacionais e internacionais, no intuito de incentivar as artes. – Disponível em http://www.myheritage.com.br/person-7004605_45794272_45794272/helena-de-magalhaes-castro#!events Acesso em maio de 2013.

94 PAJARES, Vânia Sanches. Op. cit., p. 12 e 16

Também contou com apresentações de pianistas como Antonieta Rudge⁹⁵, Guiomar Novaes⁹⁶, Magdalena Tagliaferro⁹⁷, Souza Lima⁹⁸, Fritz Jank, Arnaldo Estrela^{99/ 100}. O Teatro recebia artistas e músicos que tocavam em orquestras, quartetos, conjuntos de câmara e corais que se apresentavam em salas de concerto de São Paulo e Rio de Janeiro¹⁰¹. De acordo com Vania Sanches Pajares...*"Piracicaba era uma cidade culta, conhecida como a Cidade das Escolas, tal era o número de estabelecimentos de ensino e o movimento cultural existente"...*¹⁰².

O ideal de fundar a "Cultura Artística" já existia há anos, bem antes de sua fundação, pois como citamos acima, Piracicaba era conhecida por ser a Cidade das Escolas. Citamos alguns nomes destas instituições de ensino a seguir: "Escola Agrícola"¹⁰³, "Escola Normal", "Colégio Piracicabano", "Colégio Assunção", "Colégio Seráfico", "Colégio Baronesa de Rezende", "Escola de Comércio Moraes Barros", entre outras¹⁰⁴.

⁹⁵ Antonieta Rudge, pianista brasileira, nasceu em 13 de junho 1886, São Paulo (Brasil), faleceu em 13 de julho 1974, São Paulo (Brasil). Foi aluna de Chiaffarelli, a partir de 1907 realizou turnês pelo Brasil e exterior. Era colocada ao lado de Guiomar Novaes na primeira linha do pianismo brasileiro. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 807

⁹⁶ Guiomar Novaes, nasceu em 28 de fevereiro de 1894, SãoJoãodaBoaVista/SP (Brasil), faleceu em 07 de março de 1979, São Paulo/SP (Brasil), musicista (pianista) erudita. Sofrera um AVC em janeiro de 1979; começou a tocar de ouvido (1898); vizinha de Monteiro Lobato, inspirou-o a criar a personagem NARIZINHO do Sítio do Pica-Pau Amarelo; estreou publicamente em 1902; estudou na Europa (10/1909, apoiada pelo Governo de São Paulo); retornou em 1913, apresentando-se nos teatros municipais de São Paulo e Rio de Janeiro; sucesso no exterior, particularmente Estados Unidos (tocou para o Presidente Roosevelt, 1938), interpretou os grandes mestres como Chopin, Schumann, Villa-Lobos, entre outros. Disponível em <http://www.projetovip.net/0228.htm> Acesso em maio de 2013.

⁹⁷ Magdalena Maria Yvonne Tagliaferro, Nasceu em 19 de janeiro de 1893, Petrópolis/RJ (Brasil), faleceu em 09de setembro de 1986, Rio de Janeiro/RJ (Brasil), musicista (pianista). Prêmio do Conservatório Nacional de Paris (1906); primeira gravação: 1929;professora do Conservatório de Paris e concertista internacional.; ganhou a "commandeur" da Legião de Honra francesa (1972) e a Ordem do Rio Branco brasileira. Disponível em <http://www.projetovip.net/0119.htm>. Acesso em 31 de maio de 2013.

⁹⁸ João de Sousa Lima, pianista, compositor e regente brasileiro, nasceu em 21 de março de 1908, São Paulo (Brasil), faleceu em 28 de novembro de 1982, São Paulo (Brasil). Estudou na França com Philipp, Marguerite Long e outros. Interprete com carreira internacional.. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 891

⁹⁹ Arnaldo Estrela, pianista brasileiro, nasceu em 14 de março de 1908, Rio de Janeiro (Brasil), faleceu em 21 de fevereiro de 1981, Rio de Janeiro (Brasil). Estudou com Barroso Netto, Lourenzo Fernandez e Tomás Terán. Realizou turnês pela Europa, USA e extremo oriente. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 304

¹⁰⁰ PAJARES, Vânia Sanches. Op. cit., p. 15

¹⁰¹ Idem ., p. 16

¹⁰² Ibidem ., p. 17

¹⁰³ denominada Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiróz - ESALQ, pertencente à Universidade de São Paulo.

¹⁰⁴ PAJARES, Vânia Sanches. Op. cit., p. 22

Anos mais tarde, com a demolição do “Theatro Santo Estevão”, que ocorreu em 1953¹⁰⁵, a “Cultura Artística” ... “com a Sala de Concertos Dr. Ernst Mahle¹⁰⁶ e o Auditório Cecília Mahle... veio desabrochar em uma firmiação da cultura musical da Noiva da Colina”¹⁰⁷ ...¹⁰⁸

Ao completar cinquenta anos desta instituição de cultura, o “Jornal de Piracicaba”¹⁰⁹ nos conta

...”Tudo isso foi conseguido, com muita dedicação, muito esforço e muito entusiasmo. Desde o primeiro presidente da Cultura, o Prof. Antonio dos Santos Veiga, o Sr. Pedro de Camargo, que por vários anos dirigiu a Sociedade, consolidando-lhe os primeiros passos, veio o Prof. Benedito Dutra e depois o Dr. Nelson Meirelles....Justo é que se destaque o empenho de sua esposa, Dona Livica Meirelles¹¹⁰, grande incentivadora da música...

...De relembrar ainda, colaboradores outros, como o Dr. Caio Carneiro e Dna. Wanda, a professora Maria Dirce de Almeida Camargo, o professor Melchior Amaral Mello, o casal Aneliese e Frederico Brieger, a professora Yule Ferraz Barbosa – enfim, uma legião de amigos da Cultura, que a trouxeram ativa e atuante, recolhendo benemerências para o renome artístico de Piracicaba”...¹¹¹

¹⁰⁵ PAJARES, Vânia Sanches. Op. cit., p. 15

¹⁰⁶ Fácil confusão entre nomes do pai – Ernst Mahle, e do filho – Ernst Hans Helmuth Mahle, conhecido como Ernst Mahle. A Sala de Concertos Dr. Ernst Mahle é uma homenagem ao pai.

¹⁰⁷ Denominação dada por um poema a Piracicaba por Brazílio Machado Neto, Promotor Público, escritor. A primeira publicação do poema chamado de “Piracicaba” foi feita na “Gazeta de Piracicaba” em 01/01/1886. O poema fala do “véu da noiva” referindo-se ao manto da neblina que ocorria a noite sobre a cidade. Sobre o nome “colina” a questão é geográfica por ter a cidade crescido na margem direita do Rio Piracicaba, área de colina bem íngreme. A “Noiva da Colina” e o véu. **A PROVÍNCIA**, Piracicaba 16/04/2013. Almanaque.

¹⁰⁸ PAJARES, Vânia Sanches. Op. cit., p. 17

¹⁰⁹ LOSSO NETO, Fortunato. Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba – 50 anos. **JORNAL DE PIRACICABA**, Piracicaba 25/05/1975. Terceiro Caderno.

¹¹⁰ O nome completo é Maria Olivia Morato Ferraz Meirelles. PAJARES, Vânia Sanches. Op. cit., p. 16

¹¹¹ Idem., p. 16

2.3. Escola de Música de Piracicaba: história da fundação, primeiros professores e primeiros alunos.

Na década de 1950, a educação musical em Piracicaba era voltada ao ensino do piano, direcionado principalmente às moças, existindo uma pianolatria¹¹² na cidade. As jovens não recebiam diploma porque as aulas eram particulares, nas casas dos professores de música, por este motivo algumas iam a São Paulo para ter aula.

Entre os professores de piano que residiam na Capital, Fritz Jank era bastante procurado, pois foi um artista muito convidado e que se apresentava com frequência na Cultura Artística de Piracicaba.

Dirce de Camargo, bem relacionada com o meio artístico brasileiro, incentivou a aluna Maria Aparecida Romera Pinto, a assistir um curso, no mês de julho de 1952, na “Escola Livre de Música da Pró-Arte de São Paulo”, com o pianista alemão Walter Giesecking¹¹³, o que acabou não ocorrendo por questões pessoais do docente.

Devido ao fato, a mesma aluna acabou por conversar com o Diretor da instituição, o próprio Koellreutter e, enquanto o esperava, conheceu na sala de espera um de seus alunos de composição, Ernst Mahle. No decorrer da conversa, Koellreutter citou que nesta mesma data iria iniciar um Curso de Regência Coral lecionado por ele, convidando-a para as aulas, que aceitou prontamente, uma vez que já fizera curso de canto orfeônico em Campinas¹¹⁴.

Por se tratar de um professor conceituado, a discente passou a frequentar em maior número as suas aulas, indo a São Paulo semanalmente e, em um dos intervalos, percebendo a dedicação da mesma, questionou-a se, em sua cidade, no caso Piracicaba, não havia uma escola de música. Recebendo uma resposta negativa, perguntou se não havia interesse em fundar uma, idéia esta que foi levada a sério pela jovem pianista.

¹¹² MENDES, Gilberto. Pianolatria brasileira. **O ESTADO DE SÃO PAULO**, São Paulo 29/05/2010. Notícias. – “...interesse desmedido pelos pianistas, pelo piano...” Para saber mais ver <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,pianolatria-brasileira,558446,0.htm>.

MAHLE, Maria Aparecida Romera Pinto. Pianomania. **JORNAL DE PIRACICABA**, Piracicaba 15/04/1956. Suplemento Pedagógico. Para saber mais ver Hemeroteca da Escola de Música de Piracicaba Ernst Mahle – EMPEM.

¹¹³ Walter Giesecking, pianista naturalizado alemão, nasceu em de 05 de novembro de 1895, Lyon (França), faleceu em 26 de outubro de 1956, Londres (Inglaterra). – Começou a carreira em Hanover, após a I Guerra Mundial, apresentou-se com obras modernas como Schoenberg, Busoni e Pfitzner. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 367

¹¹⁴ Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 19 de junho de 2010. (RONTANI, 2010, p. 4)

De acordo com a solicitação de sua aluna, em setembro de 1952, Dirce de Camargo, por ter conhecimento com Nelson Meirelles¹¹⁵ – Diretor da “Cultura Artística” – conseguiu um concerto para flauta transversal e piano executado pelos musicistas Koellreutter e Gerardo Parente¹¹⁶, seu pianista acompanhador, que vieram de São Paulo para o evento.

Após o concerto, em uma reunião na residência do casal Brieger e outros membros da diretoria da “Cultura Artística”, cogitou-se novamente a fundação de uma escola de música na cidade de Piracicaba, estando presente, nessa reunião, o diretor do “Jornal de Piracicaba”, Fortunato Losso Netto¹¹⁷, um dos incentivadores para implantar uma instituição de ensino musical.

No início de 1953, no decorrer do Curso de Férias em Teresópolis, Maria Aparecida Romera Pinto questionou Koellreutter se a proposta de fundação de uma escola de música em Piracicaba ainda permanecia.

Ele questionou se de fato seria viável tal investimento, tendo como resposta que, com o apoio do grupo que se reuniu em setembro do ano anterior, especialmente de Dirce de Camargo, haveria uma boa perspectiva de êxito, tendo sido neste momento cogitada a idéia de Ernst Mahle, na época com 23 anos de idade, ser o Diretor Artístico da nova instituição educacional.

¹¹⁵ Nasceu em Santa Rita do Passo Quatro (SP) em 17 de março de 1904. Formou-se primeiramente em Farmácia, em 1922; depois Medicina, em 1930, pela Faculdade de Medicina da Universidade do Rio de Janeiro. Em 1932 iniciou sua vida profissional em Piracicaba, onde se radicou definitivamente, instalando seu consultório. Em 14 de maio de 1935 casou-se com Maria Oliva Morato Ferraz Meirelles, de tradicional família piracicabana, filha de Dr. Coriolano Ferraz do Amaral. Disponível em <http://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/gente-nossa/dr-nelson-meirelles/>. Acesso maio de 2013.

¹¹⁶ Morreu em Fortaleza 04 de julho de 2003. Gerardo Parente nasceu em Fortaleza - Ceará em 15 de junho de 1926, iniciou seus estudos de piano, em casa com dona Áurea Pacheco, depois no “Conservatório Alberto Nepomuceno”, em Fortaleza, com as professoras Inaah Albano e Ester Salgado Sturdart da Fonseca, com quem concluiu o curso de Piano. Tornou-se músico profissional aos dezoito anos de idade, fazendo sua primeira turnê acompanhando um violinista chamado Jean-Pierre Charbloz que foi o seu incentivador e mentor musical. Começando desde cedo um trabalho de música de câmara através do duo de piano e violino, Gerardo se tornaria um dos melhores pianistas na área de acompanhar os diversos instrumentistas e cantores líricos na música de câmara. Disponível em http://www.auniao.pb.gov.br/v2/index.php?option=com_content&task=view&id=16448&Itemid=35 – Acesso em maio de 2013.

¹¹⁷ Fortunato Losso Netto nasceu em Piracicaba, em 18 de agosto de 1910, filho de José Rosário Losso, italiano imigrado ao Brasil, e Antonietta Losso. Faleceu em 1985, foi médico e jornalista piracicabano, diretor e proprietário do “Jornal de Piracicaba”. Estudou na “Escola Normal” de Piracicaba, atual “Sud Mennucci”, formando-se como professor em 1928. Entre 1929 a 1934, estudou na Faculdade de Medicina, em Niterói/RJ. Neste período, é que iniciou nas artes plásticas e por estar próximo à cidade do Rio de Janeiro, Capital Federal há época, atuou no jornalismo. Após formar-se em Medicina, no ano de 1939, adquiriu e passou a administrar o “Jornal de Piracicaba” até o seu falecimento. Auxiliou na fundação do “Rotary Club”, em 1941, bem como outras instituições ligadas à filantropia e à arte. PFROMM NETTO, Samuel. **Dicionário de Piracicabanos**. São Paulo: Editora PNA, 2013. p. 306

Na data de 9 de março de 1953, foi realizada a aula inaugural da “Pró-Arte Escola Livre de Música de Piracicaba”, no Salão Nobre do “Clube Coronel Barbosa”. As primeiras atividades da escola ocorreram sem custos, mesmo porque não existia um capital inicial envolvido de qualquer parte.

Uma das providências foi a abertura de uma conta em algum banco da cidade, após inscrições dos primeiros alunos, pois era preciso um local para serem feitos os pagamentos. Também não tinha uma sede e funcionou inicialmente na *Società Italiana di Mutuo Soccorso* – “Sociedade Italiana de Mútuo Socorro”, durante os três ou quatro primeiros anos¹¹⁸.



Foto 07 - *Società Italiana di Mutuo Soccorso* – Sociedade Italiana de Mútuo Socorro – Fachada frontal, 1904. <http://societaitalianapiracicaba.com/nossa-historia/> Acesso em fevereiro de 2014.

¹¹⁸ Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 19 de junho de 2010. (RONTANI, 2010, p. 7)

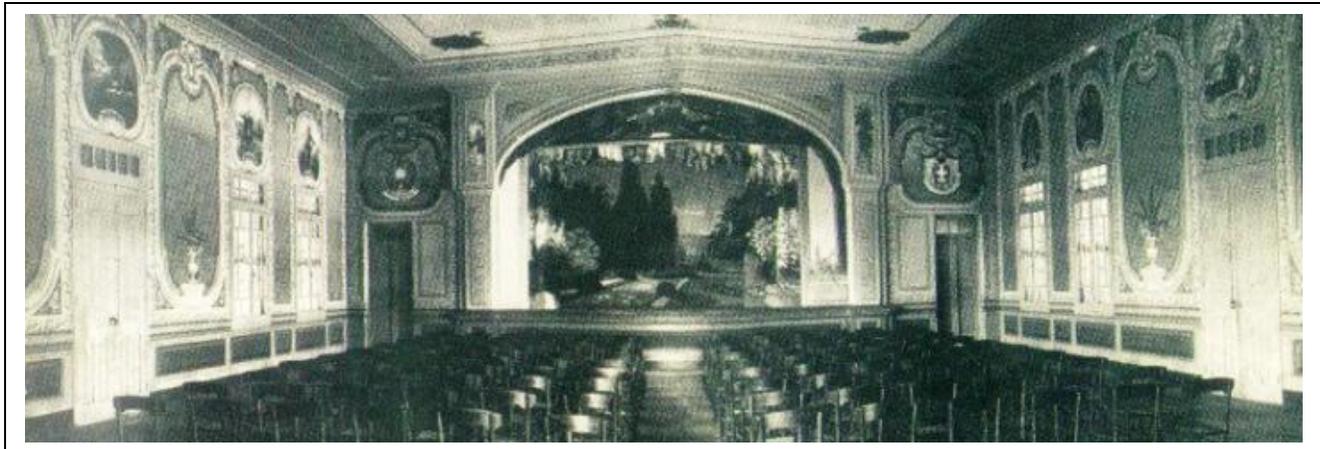


Foto 08 - *Società Italiana di Mutuo Soccorso* – Sociedade Italiana de Mútuo Socorro – Boca de Cena e Salão, década de 1930. <http://societaitalianapiracicaba.com/nossa-historia/> Acesso em fevereiro de 2014.



Foto 09 - *Società Italiana di Mutuo Soccorso* – “Sociedade Italiana de Mútuo Socorro” – Salão, década de 1950. <http://societaitalianapiracicaba.com/nossa-historia/> Acesso em fevereiro de 2014.

A cidade recebeu bem a nova opção cultural, a instituição musical tinha o apoio do “Jornal de Piracicaba”, de propriedade de um dos fundadores, Fortunato Losso Netto, devido a quem as notícias sobre a Escola vinham sempre em primeira página e, por consequência, surgiam mais alunos. Nesta época, houve também críticas sobre Koellreutter e Ernst Mahle por serem estrangeiros, pois, existiam em Piracicaba certos compositores locais e da região que compunham música típica regional brasileira, como as modinhas, os chorinhos, as marchinhas. Pensava-se que, com a introdução do ensino da música européia, esta poderia influenciar negativamente as composições locais.

Outra questão que deu margem para crítica era sobre o pensamento de Koellreutter sobre a música, pois pessoas do meio musical da cidade, na época, ficavam preocupadas com as propostas de idéias muito avançadas que ele citava, inclusive um dos fatores era a “Pró-Arte Escola Livre de Música de Piracicaba” não emitir diplomas.

Ernst Mahle e Maria Aparecida Romera Pinto¹¹⁹ se casaram em dez de abril de 1955, em Piracicaba. Neste mesmo ano, no dia 13 de agosto, foi possível organizar a primeira orquestra infantil com vinte elementos, que continha os instrumentos: flautas doces, violinos, dois violoncelos, piano e percussão. Ernst Mahle fez três arranjos especiais para este conjunto com peças de folclore: “Ao Clarão da Lua” (canção francesa), “Machadinha” (canção brasileira) e “Entre o boi e o burrinho” (canção de natal francesa). Posteriormente, escreveu também arranjos de música de câmara¹²⁰ para crianças¹²¹.

Após 1961, a “Pró-Arte Escola Livre de Música de Piracicaba” se desligou dos “Seminários de Música da Pró-Arte de São Paulo” e instituiu o curso oficial com diploma, seguindo a direção oposta que inicialmente Koellreutter havia proposto, pois agora havia a necessidade de inspeção oficial para que fossem emitidos diplomas; deste modo, passou a ser denominada “Escola de Música de Piracicaba”¹²².

¹¹⁹ Maria Aparecida Romera Pinto ao casar-se com Ernst Mahle adota o nome de Maria Aparecida Romera Pinto Mahle e a denominaremos somente como Cidinha Mahle.

¹²⁰ Música adequada à execução em câmara ou aposento, para de três a oito executantes, com uma parte específica para cada um. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 634

¹²¹ Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 19 de junho de 2010. (RONTANI, 2010, p. 9)

¹²² RAMOS, Eliana Asano. Op. cit., p. 15

Da primeira turma de 1953, citamos três alunos que se destacaram e tornaram-se profissionais: Caio Ferreira Carneiro, radicado em Lausanne, Suíça; Nair Romera de Mattos que se tornou professora na “Escola de Música de Piracicaba”, posteriormente lecionando na Fundação das Artes de São Caetano e no momento leciona na “Fundação Magda Tagliaferro”; Marisa Trench de Oliveira, atualmente professora de Materias Teóricas na “Universidade Estadual Paulista”, Campus de São Paulo¹²³.



Foto 10 – Primeiro prédio próprio da “Escola de Música de Piracicaba” – década de 1960. Acervo da hemeroteca da EMPEM.



Foto 11 – Local atual de onde se localizava o edifício demonstrado na imagem acima, demolido na década de 1980. Nota-se que a murada e o gradil permaneceram, sendo parte integrante do jardim da “Escola de Música de Piracicaba”. Foto do autor 2014.

¹²³ Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 19 de junho de 2010. (RONTANI, 2010, p. 10)

Em setembro de 1998, a “Escola de Música de Piracicaba” foi incorporada ao “Instituto Educacional Piracicabano” – IEP, entidade mantenedora do “Colégio Piracicabano” e da “Universidade Metodista de Piracicaba” – UNIMEP, passando a ser chamada “Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle” – EMPEM, por uma proposta que foi aprovada pelo conselho do IEP, em homenagem prestada ao compositor e fundador da referida instituição de ensino musical¹²⁴.

Foram seus co-fundadores: Maria Dirce Rodrigues de Almeida Camargo, Losso Netto, Nelson Meirelles, Maria Olivia Ferraz Meirelles, Archimedes Dutra, Zoraide Dutra, Frederico e Anelise Brieger, Caio e Wanda Carneiro, Eduardo Fernandes.

Os primeiros professores do corpo docente foram: Canto: Celina Sampaio, Carmem Dulce Machado, Tatiana Braunwieser. Ballet: Iris Ast, Magdalena Ciborra. Iniciação musical: Maria Guilhermina Vianna, Maria Aparecida Romera Pinto, Rosita Salgado Goes. Teoria e Solfejo: Damiano Cozzella. Flauta, História da Música, Harmonia, Contraponto e outros: Ernst Mahle. Harmonia: Diogo Pacheco, Isaac Karabtchevsky. Piano: Zoraide Dutra, Chiquita Arruda, Maria Dirce Rodrigues de Almeida Camargo, Diva Moraes de Arruda, Neide Van Den Branden, Fritz Jank, Henry Jolles, Diva Thomazi de Castro. Artes Plásticas: Arquimedes Dutra. Coral: Isaac Karabtchevsky. Violino e violoncello: Edgar Van Den Branden Violino: Olenio Veiga. Declamação: Wanda Carneiro¹²⁵.

Os Primeiros 22 alunos: Miriam do Amaral Garboggini, Dalila Camargo, Heloisa Azanha, M. Therezinha Romera de Mattos, Barbara Brieger, Shirley Cullen, Samuel Soares da Silva Júnior, Wanda Carneiro, Anelise Brieger, Delta Grisotto, Samuel Pfromm Neto, Olga de Almeida Prado, Ida Meirelles, Margarida Lopes Aguiar, Antonio Carlos Mendes Thame, Nelson Ferraz Meirelles, Regina Carneiro, Elizabeth Limongi Saliba, Vera Helena Azanha Elizabeth Paiva Afonso, Diva M. Thomazi de Castro e Vera Paiva Afonso¹²⁶

¹²⁴ PINOTTI, Cintia Maria Annichino. Op. cit., p. 21

¹²⁵ Levantamento dos primeiros docentes realizado por Beatriz de Castro Victoria, Ex-Diretora Executiva da Escola de Musica de Piracicaba Maestro Ernst Mahle, para o autor.

¹²⁶ Levantamento dos primeiros alunos realizado por Beatriz de Castro Victoria, Ex-Diretora Executiva da Escola de Musica de Piracicaba Maestro Ernst Mahle, para o autor.

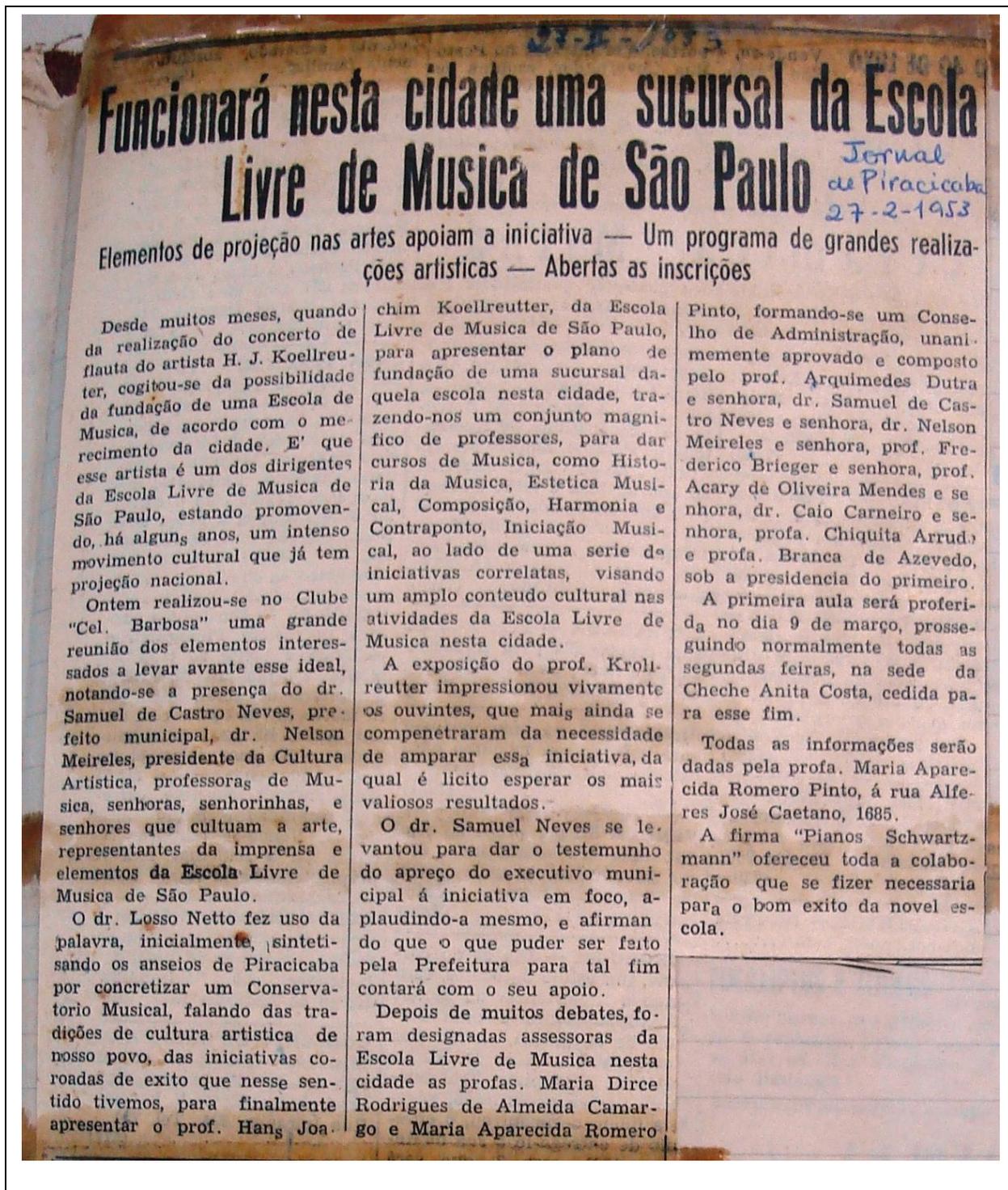


FOTO 12 – Artigo do Jornal de Piracicaba em 27/02/1953 sobre o início do funcionamento da Escola Livre de Música de Piracicaba. Acervo da hemeroteca da EMPEM.



JORNAL DE PIRACICABA

Diretor — LOSSO NETTO

ASSINATURAS ADIANTADAMENTE
Cidade e Fora: Ano — Cr.\$150,00; Semes-
tre — Cr.\$80,00; Trimestre — Cr.\$45,00

PIRACICABA

ANO LII

A Pró Arte inaugurou a sua Escola Livre de Musica desta cidade

Brilhante solenidade no Clube "Cel. Barbosa" — As aulas terão inicio dia 16

Com grande concorrência realizou-se ontem, no Clube "Cel. Barbosa", a solenidade da abertura da Escola Livre de Musica de Piracicaba, filiada à entidade de igual nome de São Paulo, da Pró Arte.

A mesa diretora dos trabalhos estavam os srs. prof. H. J. Koellreutter, diretor artístico da Pro Arte de São Paulo; profa. Maria Dirce Rodrigues de Almeida Camargo, assessora técnica da Comissão Diretora desta cidade; prof. Ernst Mahle, diretor artístico da entidade local; dr. João Basilio, presidente da Camara Municipal; dr. Nelson Meirelles, presidente da Cultura Artística, e dr. Losso Netto, membro da Comissão Diretora local.

Abrindo a sessão falou a profa. Maria Dirce Rodrigues de Almeida Camargo, passando a presidência ao dr. João Basilio, que anunciou o primeiro numero musical: Haendel — Sonata em fa maior para violino e piano, pelos alunos Henrique Gregori, violino, e Santino Hohagen, piano, alunos da E.L.M. de S. Paulo.

Dada a palavra ao dr. Losso Netto, este fez ligeira síntese da historia das atividades artisticas de Piracicaba, na primeira metade deste seculo, pa-

ra acentuar a tradição de nossa cultura artistica e a responsabilidade que pesa sobre a actual geração piracicabana, que acalenta ha muitos anos a fundação nesta cidade de um Instituto ou Conservatorio Musical. Disse da satisfação que a todos envolvia, pela realidade da Escola Livre de Musica de Piracicaba, traçando breves comentarios sobre o seu corpo docente e exprimindo a esperança de todos no exito da iniciativa que ora estava se concretizando.

O prof. Ernst Mahle proferiu breves palavras sobre a futura orientação dos diversos cursos, e em seguida pronunciou sua aula inaugural o prof. Koellreutter, emitindo conceitos filosoficos sobre o ambiente e as condições do estudo e da obra musical, firmando sua universalidade e a liberdade, sem a qual não será possível o trabalho no terreno da Arte.

O dr. João Basilio, presidente do nosso Legislativo, usou da palavra para congratular-se com os diretores da novel instituição de ensino, fazendo votos para sua crescente prosperidade.

A sessão se encerrou com a exibição do Trio em sol menor de Haendel, com E. Hahle, flauta; Milton Kariji, violino; e Santino Hohagen, ao piano.

O corpo docente da Escola Livre de Musica, que ministrará os cursos de Teoria e Solfejo; Historia e Estetica; Harmonia e Contraponto; Iniciação para crianças; Canto; Flauta; Dança classica e Har-

monica, é o seguinte: profs. Célina Sampaio, Iris Ast, Maria Guilhermina Viana, Damiano Corzzella e Ernst Hahle.

Informações e inscrições com a profa. Maria Aparecida Romero Pinto, rua Alferes José Caetano, 1685, e às segundas-feiras, na sede da Sociedade Italiana, onde serão ministradas as aulas.

10-III-53

FOTO 13 — Artigo do Jornal de Piracicaba em 10/03/1953 sobre a inauguração da Escola Livre de Música de Piracicaba. Acervo da hemeroteca da EMPEM.



FOTO 14 – Prédio atual da Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle – EMPM, construído na década de 1960.
Foto do autor 2014.

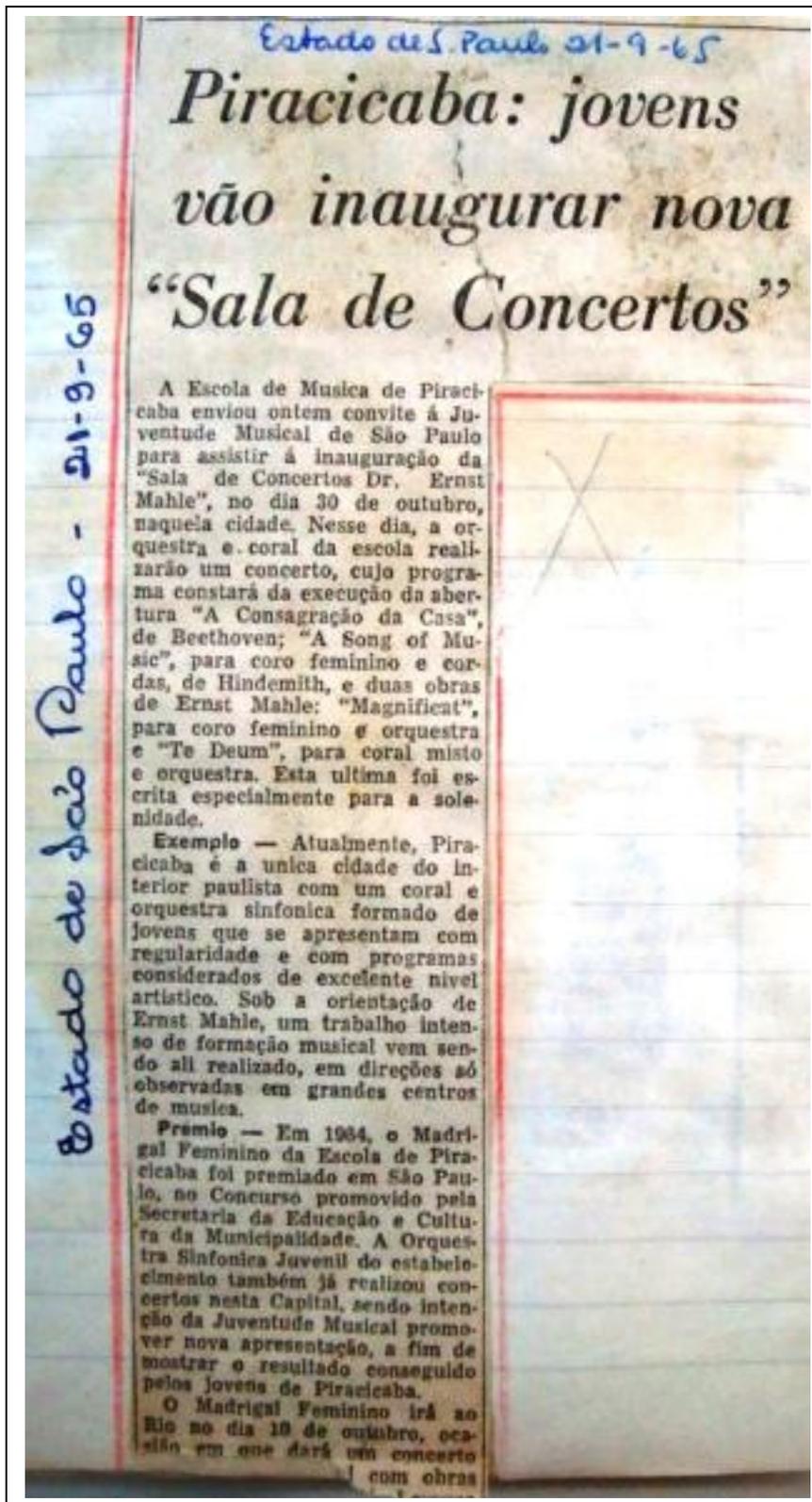


FOTO 15 – Artigo do jornal “O Estado de São Paulo” em 21/09/1965 sobre a inauguração da “Sala de Concertos Dr. Ernst Mahle” na “Escola de Música de Piracicaba”. Esta sala está localizada no interior do prédio identificado na FOTO 14. Acervo da hemeroteca da EMPM.

Capítulo III – Princípios pedagógicos

3.1. Teoria da Escola: metodologia, atividades artísticas.

O que motivou Ernst Mahle a desenvolver um trabalho em prol da arte e contribuir para a cultura da cidade de Piracicaba, ao fundar a “Escola de Música de Piracicaba”, foi basear-se na filosofia de vida da família Mahle, a Antroposofia¹²⁷. Conforme Ernst Mahle, este pensamento procura resolver os problemas relacionados à educação, direcionando o aprendizado das crianças, de maneira que essas venham a ter menos problemas e contratempos quando adultos.

Segundo o compositor, a consciência da humanidade vem se desenvolvendo cada vez mais por meio da tecnologia, proporcionando uma maior consciência do que acontece na vida. Ao pensarmos em um passado onde ocorreu um período direcionado especificamente para a arte, atualmente é a ciência que está à frente, ciência esta que conscientiza e, passamos como humanos a analisar o todo, atingindo uma melhor compreensão do mundo do homem.

Rudolf Steiner¹²⁸, criador da Antroposofia, teve como seguidores desta filosofia as escolas Waldorf, e muito especialmente Rudolf Lanz. Demonstramos basicamente a formação desta estrutura educacional inovadora para entendermos a proposta que Ernst Mahle insere na Escola de Música de Piracicaba. Rudolf Lanz¹²⁹ foi um dos precursores desta ideologia educativa após estudos das obras de Rudolf Steiner e a situação social ao final da Primeira Guerra¹³⁰.

¹²⁷ LANZ, Rudolf. **A pedagogia Waldorf: caminho para um ensino mais humano**. 10. ed. São Paulo: Editora Antroposófica, 2011.– [De *antrop(o)* - + - *Sofia*.] S.f. 1. Estudo da natureza humana sob o aspecto da moral. 2. Doutrina espiritual e mística que teve a sua origem na Teosofia e que se baseia, principalmente, nos ensinamentos de Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo austríaco.

¹²⁸ Rudolf Steiner nasceu em Kraljevec (Áustria). Em Viena estudou ciências exatas, mesmo tendo sensibilidade espiritual. Foi o responsável pela edição dos escritos científicos de Goethe na coleção *Deutsche Nationalliteratur*. Transferiu-se para Weimar (Alemanha) em 1890, para trabalhar no Arquivo Goethe-Schiller onde ficou até 1897. Em 1894 escreveu a sua obra *A filosofia da liberdade*. Em Berlim foi conferencista e escritor divulgando as suas pesquisas científico-espirituais inicialmente na Sociedade Teosófica e posteriormente na Sociedade Antroposófica que foi fundada por ele. Morreu em Dornach, (Suíça) em 1925. Contribuições nas artes, organização social, pedagogia Waldorf, medicina, farmacologia, agricultura, pedagogia curativa entre outras. STEINER, Rudolf. **A Ciência Oculta: esboço de uma cosmovisão supra-sensorial**. 4. ed. São Paulo: Editora Antroposófica, 1998.

¹²⁹ Rudolf Lanz nasceu na cidade de Budapeste (Hungria) em 1915. Estudou Direito em Londres, Freiburg, Munique e Genebra, onde se doutorou. Fixou-se no Brasil em 1939, onde, em 1940, filiou-se à Sociedade Antroposófica Universal. Foi cofundador, em 1956, da Escola Higienópolis (hoje Escola Waldorf Rudolf Steiner de São Paulo) e, por ter gerenciado algumas empresas se dedicou exclusivamente a esta instituição de educação a partir de 1969, fazendo parte do corpo docente. Tradutor de inúmeras obras de Rudolf Steiner. Exerceu atividades antroposóficas até o seu falecimento em 1998. LANZ, Rudolf. Op. cit., apêndice

¹³⁰ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 1)

Rudolf Steiner, em 1919, era considerado uma personalidade ímpar, com o ideal de solucionar uma prática concreta para a pedagogia. Com o final do primeiro conflito mundial, viam-se no horizonte os sinais de um colapso, pois a Rússia já havia se tornado comunista, em 1917, faltando pouco para que os Impérios da Alemanha, Áustria e Hungria se desfizessem em uma desordem militar-social.

Era nítido para Rudolf Steiner que, o que havia ocorrido na Europa, era a própria estrutura do organismo social. A idéia comunista baseada no materialismo histórico de Marx, adotado em alguns países do Leste Europeu, o autor julgava não ser condizente para a civilização cristã ocidental, propondo uma reestruturação integral deste organismo social.

Esta proposta – com intuitos de servir à educação – foi inspirada nos princípios da Revolução Francesa: Igualdade, Fraternidade e Liberdade. Demonstramos resumidamente como foi proposto o pensamento denominado de “*trimembração social*”¹³¹:

a) o setor econômico, cuja finalidade é a satisfação das necessidades materiais do homem por meio da produção, distribuição e consumo de mercadorias. Só a cooperação fraternal de todos os indivíduos que participam desse setor (e todos participam dele, mesmo se apenas como simples consumidores) pode conduzir a uma vida econômica sadia, da qual o impulso para o lucro deveria ser excluído (fraternidade);

b) o setor político-jurídico, que fixa e aplica as regras de jogo reguladoras do convívio humano: elaboração e aplicação das leis, instituições e governos, jurisdição, etc. Cada cidadão participa desse setor por meio de um regime democrático em que reina o princípio da igualdade;

*c) o setor cultural, que inclui todas as atividades por meio das quais o homem se realiza como indivíduo anímico-espiritual: arte, ciência, esporte, religião, educação, etc. Neste setor deve reinar a maior liberdade, acoplada ao respeito pela individualidade do outro*¹³².

¹³¹ LANZ, Rudolf. Op. cit., p. 188

¹³² Idem., p. 189

Rudolf Steiner fundou a primeira escola com este pensamento, em 1919, permanecendo na direção até a sua morte, em 1925. Em 1922, após várias exposições deste modelo proposto aos governos da Alemanha e da Áustria, percebeu que fora em vão a tentativa, pois as correntes tradicionais eram potentes demais para acatar qualquer mudança, e a partir deste ano cancelou qualquer divulgação sobre este trabalho.

A única idéia em que se nota um desenvolvimento foi o da liberdade cultural, pois implicava numa independência em matéria de ensino, sem a interferência oficial dos governos ou de interesses econômicos.

A origem do nome “Waldorf” remete a 1919, quando Emil Molt, diretor da fábrica de cigarros Waldorf-Astoria, em Stuttgart, Alemanha – cidade natal de Ernst Mahle – procurou Rudolf Steiner, devido à sua experiência em pedagogia na educação da criança¹³³ e pediu-lhe que fundasse uma escola para os filhos dos operários e funcionários sendo ele mesmo o administrador. De acordo com Rudolf Lanz¹³⁴:

*“Steiner viu nessa solicitação de Molt um sinal do destino: o iniciado não toma iniciativas; ele tem de esperar pacientemente e aguardar uma solicitação de fora. Molt, ao fazer a referida proposta a Steiner, permitiu que este tomasse, nessa altura, as medidas necessárias. Steiner aceitou mas pediu que desde o início a escola fosse aberta a crianças de qualquer procedência”.*¹³⁵

Em pouco tempo, organizou os detalhes para a implantação da escola, descobrindo que as leis do Estado de Württemberg, que compunha o Reich alemão, tendo como capital Stuttgart, eram liberais no que tangiam ao ensino.

Devido ao diálogo travado com as autoridades, conseguiu concretizar os ideais da Pedagogia Waldorf, nome este que foi emprestado da fábrica de cigarros. Desde então houve não somente uma livre escolha dos professores, independentemente de diplomas, como também liberdade de escolha das matérias e elaboração do currículo¹³⁶.

¹³³ Obra original “Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft” que no Brasil publicação passou a ter o título “A educação da criança segundo a Ciência Espiritual”. LANZ, Rudolf. Op. cit., p. 190

¹³⁴ Idem., p. 190

¹³⁵ Ibidem., p. 190

¹³⁶ Ibidem., p. 191

Ernst Mahle diz que esta teoria pedagógica não se preocupa em enumerar o aprendizado, permitindo aos professores liberdade para fazer o seu plano de ensino, diferente das escolas que seguem o regime oficial¹³⁷.

Em uma escola com a filosofia Waldorf¹³⁸, entendemos no que corresponde ao ensino fundamental, que o professor tem a liberdade de lecionar as matérias sem uma ordem pré-estabelecida no decorrer do ano letivo, ao iniciar os estudos com as crianças.

Exemplificamos que uma primeira aula, em um mês, poderá ser de inglês, no mês seguinte, a primeira aula poderá ser de matemática e assim por diante. Esta metodologia, desenvolvida por Rudolf Lantz utilizando a antroposofia, influenciou a obra de Ernst Mahle e a sua atuação como Professor e Diretor Artístico da “Escola de Música de Piracicaba”, onde os alunos eram avaliados pelo comportamento, pelo desempenho em aula e em audições públicas.

Uma obra em que o compositor se baseia para aplicar os ensinamentos na música e na pedagogia da “Escola de Música de Piracicaba” é “A filosofia da liberdade”, de Rudolf Steiner, que trata sobre a questão do homem ser livre ou não. Pensa-se na existência de duas correntes, uma focalizando o homem como um ser que não é livre, dependendo totalmente do seu ambiente, do seu corpo e de sua alma, e outra que focaliza o homem como um ser livre, tendo a liberdade de poder fazer o que desejar.

Estas controvérsias culturais, estes dois pensamentos opostos causam um problema de difícil solução na filosofia. Este foi um dos primeiros trabalhos do pai da Antroposofia, que não inclui a sua capacidade de ser clarividente¹³⁹, mas que demonstra a idoneidade de ser filósofo, pois há o pensamento de que qualquer pessoa humana, ao ler esta obra, não terá dúvida da possibilidade de compreender a questão filosófica proposta pelo autor¹⁴⁰.

¹³⁷ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 1)

¹³⁸ Baseia-se no conhecimento do ser humano à luz da Antroposofia, aplicada no Brasil desde 1956, proporcionando à criança e jovem o despertar harmonioso das suas capacidades, considerando as esferas física, emocional e espiritual do ser humano proporcionando um desenvolvimento integral. LANZ, Rudolf. Op. cit., Apêndice

¹³⁹ [De claro + -i- +vidente; adpt. Do fr. Clairvoyant.] Adj 2 g. 1 Que vê com clareza 2. Atilado, esperto. 3. Prudente, cauteloso. **Dicionário Novo Aurélio**. Op. cit., p. 483

¹⁴⁰ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 2)

Ernst Mahle, em seu discurso, refere-se às obras do citado autor, a respeito do tema que aborda clarividência, alegando que enquanto uma pessoa não desenvolver a sua própria capacidade de clarividente, não é possível descrever se é provável ou improvável a sua habilidade de desenvolver trabalhos e atividades¹⁴¹.

Esta filosofia serviu de conceito a Ernst Mahle, que a utilizou para desenvolver uma liberdade com os alunos, levando-os a optar por estudar as matérias que desejassem ao frequentar o curso livre ou estudar as matérias estabelecidas pelo curso oficial, onde eram obrigados a seguir os direcionamentos no plano do governo, obtendo o diploma referente ao segundo grau.

Os alunos do curso livre não tinham a obrigação de realizar provas e exames, fazendo apresentações e audições; portanto, era possível identificar o que o aluno assimilou sem passar pelas preocupações de um exame.

Referindo-se às aulas teóricas, os alunos eram avaliados de acordo com o desempenho nos exercícios feitos em sala de aula; quanto às aulas individuais de instrumento, os alunos se apresentavam publicamente – também denominado audição¹⁴², deste modo estudavam para um bom desempenho no seu instrumento¹⁴³, tocando tecnicamente melhor, não sendo convocados para realizar as provas. Esta atitude despertava nos alunos um maior desejo de estudar, tornando-se prazeroso o aprendizado individual.

Outra obra referenciada por Ernst Mahle em relação a Rudolf Steiner é “O Esboço da Ciência Oculta”. De acordo com a interpretação do próprio Ernst Mahle, o livro aborda a definição do ser humano e que este é um ser constituído de corpo físico e de plasma, e de outros componentes como corpo emocional, o astral, as emoções e o ego – que gera o pensamento e explana que este conjunto físico/espiritual, mesmo tendo partes invisíveis, ao morrer sofre uma transformação e a vida não finda, continua em um ciclo até chegar a uma próxima encarnação¹⁴⁴.

¹⁴¹ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 2)

¹⁴² As audições para avaliação normalmente eram realizadas nos fins de semestres. Esta atividade tinha o intuito de mostrar aos familiares e ao público a evolução do aluno perante o curso e adquirir a experiência de se tocar perante uma plateia – considerações nossas.

¹⁴³ Chamado pelos alunos de “fazer progresso” – considerações nossas.

¹⁴⁴ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 2)

Ele descreve o que pode acontecer com o ser humano após a morte até a encarnação seguinte, como também expor o surgimento do universo e do mundo e, portanto o clarividente atinge uma meta onde deve ter um cuidado para não ficar demasiadamente orgulhoso, quando perceber que o universo existe porque o ser humano é o alvo dos deuses, dos anjos e de Deus e tudo o que foi criado. O universo foi constituído para a criação de um ser “*completamente livre e independente de Deus*”, tanto que existem cientistas especializados nas suas áreas de atuação, em várias partes do mundo, em tempos diversos que realizam pesquisas para demonstrar a consciência e evolução humana. Devido à complexidade dos descobrimentos, é intencional dizer que a ciência leva à independência do humano em relação a Deus, neste pensamento, compreendemos sobre a idéia aqui proposta por Ernst Mahle.

No contraponto cita o Criacionismo¹⁴⁵, teoria em que as religiões se baseiam segundo a qual, para o surgimento do ser humano e do mundo, houve uma criação de Deus. Cientistas – chamados de Evolucionistas – discordam deste conceito citando a Teoria de Darwin¹⁴⁶, que o homem surgiu da evolução de uma única espécie desenvolvendo até o estágio atual.

Segundo Ernst Mahle, seguindo o conceito evolucionista para um dos principais objetos de consumo da vida contemporânea, que é o automóvel, foram necessários cem anos para se aperfeiçoar contando com a contribuição de milhares de engenheiros. Comparando este objeto inventado pelo homem, com o corpo humano, por sua vez mais complicado que o automóvel, seria impossível que este corpo humano tivesse surgido por si mesmo, sendo produto da inteligência trabalhada durante milhões de anos para que funcionasse automaticamente¹⁴⁷.

¹⁴⁵ [De criação + ismo, seg. o padrão erudito] *S.m. 1. Rel.* Teoria da origem dos seres por criação, oposta à evolução espontânea. *2.Liter.* A forma hispano-americana do expressionismo (q.v.). FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999. p. 578

¹⁴⁶ Sistema de história natural cuja conclusão extrema é o parentesco fisiológico e a origem em comum de todos os seres vivos, com a formação de novas espécies por um processo de seleção natural. Charles Robert Darwin nasceu em Shrewsbury, Shropshire, no Reino Unido, em 12 de fevereiro de 1809, em uma família de cientistas. Seu pai, Robert Waring Darwin, foi médico, o avô paterno, Erasmus Darwin, médico e filósofo, era um evolucionista, cuja obra mais famosa, a *Zoonomia* (1794-1796), antecipava em muitos aspectos as teorias de Lamarck. Em 1825 Darwin foi para Edimburgo estudar medicina, carreira que abandonou por não suportar as disseções. Todavia, interessou-se pelas ciências naturais. Matriculou-se a seguir no Christ's College, em Cambridge. Ali se tornou amigo do botânico John Stevens Henslow, que o aconselhou a aperfeiçoar seus conhecimentos em história natural. As idéias gerais da teoria da evolução das espécies sofreram, aos poucos, alterações e aperfeiçoamentos. Todavia, as bases do evolucionismo subsistem até hoje e o nome de Darwin ficou ligado a uma das mais notáveis concepções do espírito humano. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. cit., p. 606

¹⁴⁷ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 3)

Portanto, fazemos um paralelo sobre estes conceitos em relação às conquistas de sua vida e na trajetória da “Escola de Música de Piracicaba”, a necessidade de trabalhar durante anos, aperfeiçoando-se nas experiências, nos estudos e composições, utilizando a emoção, a inteligência e a capacidade para compor, sempre pensando, pesquisando e sendo cauteloso com cada aluno, perpetuando o seu legado sem tornar-se orgulhoso do que conseguiu.

O compositor cita Rudolf Steiner, expondo que, no início dos tempos, o corpo físico era um ser mecânico e, ao acrescentar-lhe o plasma, se tornou um ser sofisticado, possibilitando a reprodução. Na evolução deste processo veio a parte emocional, as mesmas sensações dos animais que existem atualmente, finalizando com a inteligência. Esta inteligência nos permite ter liberdade para o que desejarmos fazer, conseguindo compreender o que está acontecendo em nossa volta, analisando com consciência¹⁴⁸.

Na obra “A filosofia da liberdade”, o escritor descreve a liberdade como base para que o espírito humano tenha uma fantasia criadora e possa inventar algo ou um ato que não existia, pois enquanto um homem mantiver a obediência aos seus mestres, ele não é livre e, não tem a liberdade de poder criar, e ao se libertar do jugo destes mestres passa a produzir, cria algo novo ou inexistente.

Desta maneira, a idéia acima se relaciona com o contato com Deus; o homem, se continuasse a servir ao Mestre, não se desenvolveria, não continuaria a ampliar os conhecimentos sobre a criação do universo e, segundo Rudolf Steiner, a natureza levou o homem até um limite, a sociedade o levou em frente e a última parte é o homem que tem que dar de si, transformando-se em um criador, um artista continuando a criação.

Deste modo, a partir de Deus surgiram os animais e depois os seres humanos, sendo que os mesmos criaram as máquinas e futuramente transformarão plantas de acordo com os seus desejos e mais distante ainda, criarão outros seres, de acordo com as suas fantasias¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 3)

¹⁴⁹ Entrevista com Ernst Mahle, apud Steiner, ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 3)

Devido a este pensamento, Ernst Mahle criou as suas composições com liberdade de expressão, nas melodias e nos ritmos. Ao escrever as primeiras composições, foi livre na essência do criar, não tendo regras ou parâmetros pré-determinados que interferissem na sua experiência como compositor, chegando até às obras atuais, escritas em modo mais abrangente, vindo de encontro ao seu conhecimento dos anos em que compôs.

Ernst Mahle acredita que o espírito humano é divino, pela capacidade de poder entrar em contato com o espírito do universo, onde o homem é capaz de criar o novo no mesmo nível dos espíritos que criaram o mundo, implicando em dois fatores: o primeiro é a capacidade de prever a causa do que será criado e não agir sem pensar nas conseqüências futuras, prever o que pode acontecer e não prejudicar o outro; o segundo é sobre o sacrifício que o espírito faz para poder realizar um trabalho, pois, de acordo com a antroposofia, o mundo surgiu por causa do sacrifício feito pelos espíritos superiores que doaram parte de si para formar a matéria.

Como já mencionado, os espíritos superiores criaram o mundo, e o seu fim virá depois que o homem percorrer todo um vasto caminho. Retornará à primeira criação, que se originou de um ser superior, permanecendo em uníssono com este ser.

O maestro cita a parábola do filho pródigo que retornou a casa após cometer erros, proporcionando ao pai uma satisfação com esta volta e desta maneira Deus terá a mesma satisfação após o homem se tornar um ser livre e ter percorrido um longo caminho, voltar a Ele e entrar em comunhão Consigo.

Referente à citação acima, Ernst Mahle sente-se gratificado por saber que conseguiu bons resultados dos alunos que frequentaram a “Escola de Música de Piracicaba” e atingiram um nível técnico elevado, tornando-se educadores, instrumentistas e solistas que interpretam as suas obras, entrando em comunhão com ele por causa de suas composições, do seu incentivo e de seu desejo de formar músicos e cidadãos íntegros preparados desde a infância¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 4)

No pensamento de Ernst Mahle, conforme a citação de Rudolf Steiner, futuramente os seres humanos evoluirão para seres do bem ou do mal, as pessoas serão selecionadas entre seres bondosos ou maldosos, não ocorrendo mais a divisão entre raças. Segundo Tomás de Aquino, filósofo da antiguidade, o ser humano se situa entre um animal que tem emoções e, um anjo que é um ser invisível e não tem a necessidade de encarnar, por ter superado as mazelas em outras vidas.

Assim sendo, o homem tem a liberdade de evoluir para o bem, como os anjos, ou para o lado do mal, tornando-se um animal na próxima encarnação, que não possui raciocínio. Caso o homem deixe se levar pela maldade, será o fim da evolução para a humanidade, porque as pessoas más, por meio de uma tragédia global, podem provocar uma explosão atômica e destruir o planeta, o que acabaria com a parte física, material, permanecendo a parte espiritual que é o bioplasma da Terra, continuando a vida em uma fase espiritual.

Segundo Ernst Mahle, há uma filosofia hindu proferindo que, em uma fase da existência, tudo que está encarnado e visível é chamado *manvatar*, e em outra fase, tudo desaparece ficando invisível, denominado de *pralaia*, perante um observador em sua forma física. Existe a idéia de um mundo divino e, em outra encarnação, tudo pode voltar de forma mais completa, ocorrendo uma evolução como acontece na natureza: as plantas nascem e morrem sucessivamente e, no decorrer deste processo acontece o desenvolvimento e adaptação a novas situações.

Segundo Goethe¹⁵¹, a alma humana é como o ciclo da água, que vem e volta para o céu invariavelmente, evoluindo neste processo. Ernst Mahle adotou em seu ensino, na “Escola de Música de Piracicaba”, um parâmetro de exercer a consciência do bem, mantendo o pensamento deste ciclo e desta filosofia hindu¹⁵².

¹⁵¹ Johann Wolfgang von Goethe: nasceu em 28 de agosto de 1749, Frankfurt (Alemanha) e faleceu em 22 de março de 1832, Weimar. Escritor e poeta alemão, uma das personalidades seminais da literatura mundial, destinou muito de seus textos á música. Sua obra maior, “Fausto”, prevê seções musicais e, apesar de nunca ter sido musicada por inteiro, inspirou composições de Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt, Gounod, Mahler e outros. Beethoven escreveu música para a tragédia “Egmont”. Goethe escreveu vários textos de *Singspiel*, como “Claudine von Villa Bella” que foi musicada mais tarde por Schubert. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 376

¹⁵² Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 5)

Preocupado em não cometer distinção entre os alunos, fez os que tinham dificuldades não se sentirem inferiores aos outros, com maior facilidade de aprendizado musical. Àqueles que possuíam dom e agilidade no aprender, criou composições adequadas para que pudessem desde cedo ter a experiência de tocar solo com orquestra, estando bem preparados na juventude e, também possuía o intuito de formar simultaneamente um caráter apropriado destas pessoas por meio do ensino de música e dos bons exemplos demonstrados. Ernst Mahle acredita nos dois extremos do ser humano, o corpo físico e o espírito pensador, ambos devem ser estimulados e mantidos em forma para haver um bom desempenho. Para o corpo físico é necessário se exercitar constantemente e por consequência a mente se mantém sã, pois ao praticar esportes diários a mente produz bons resultados por estar livre de pensamentos e desejos maldosos, podendo criar abundantemente. Contudo, em um corpo que não se exercita, a mente tende a não produzir pensamentos adequados, prejudicando o rendimento criativo.

Este conceito não é só válido para a mente, mas também para o corpo físico, pois um atleta com habilidades físicas deve usar esta força para o bem e não para o mal, cometendo violência sem pensar nas conseqüências dos atos. Se utilizar esta força para a maldade, o corpo físico pode até evoluir, mas o espírito não. Deste modo, em uma das próximas encarnações, quem praticou a maldade vai sofrer o mesmo, porque tudo foi registrado, conforme a justiça divina, no bioplasma. Todos os dias Ernst Mahle pratica natação, estimulando o seu espírito pensador, usando o seu talento e a sua capacidade para compor melodias e músicas, em prol da educação e da formação de musicistas.

Rudolf Steiner e filósofos da antiguidade diziam que as artes, a religião e a ciência são desconhecidas pelo animal, justamente o que o diferencia do homem. Neste pensamento o educador alega que a música¹⁵³ – que se insere no conceito de arte, existente dentro do corpo humano, pode se comunicar com o mundo espiritual, de onde veio. Deste modo a música produz um efeito no corpo humano por estar relacionada com uma parte do cérebro, onde o artista clarividente subconsciente por não saber o que está fazendo, consegue transmitir algo que uma pessoa comum só vivencia depois da morte do corpo físico¹⁵⁴.

¹⁵³ Considera que o corpo e os sons produzidos pelo organismo humano tem uma relação com os intervalos musicais. Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 6)

¹⁵⁴ Idem ., p. 5

A tecnologia pode ser conveniente ou inconveniente conforme pensamento de Rudolf Steiner no final do século XIX, proferindo que, se a humanidade desenvolvesse entusiasmo pelo fonógrafo¹⁵⁵ de Edson, findaria a solenidade¹⁵⁶ porque enquanto se ouve uma música em um alto-falante, em disco ou em rádio transformando a voz humana, as pessoas podem conversar ou fazer outras coisas ao mesmo tempo em que ouvem.

Esta situação levaria as pessoas a não dar a devida atenção e futuramente poderiam acabar com este ato de solenidade que é a música ao vivo em um teatro, em uma sala de espetáculos, o poder transmitir a emoção do artista que está interpretando, como também as pessoas permanecerem sentadas e atentas, ouvindo e assistindo, existindo a chance do artista passar toda a sua emoção.

Portanto, os concertos da “Escola de Música de Piracicaba” ofereciam a oportunidade aos seus alunos e ao público da cidade de assistir e ouvir música erudita ao vivo, sentindo a emoção transmitida pelos artistas que lá se apresentavam. Estes concertos também eram didáticos, e os alunos tinham a oportunidade de adquirir a experiência de se apresentar em um palco, transmitindo ao vivo a emoção que sentiam ao tocar os seus instrumentos.

Referindo-nos à iniciação musical de Ernst Mahle, o principal motivo foi quando a cidade de Stuttgart acabou bombardeada no final da segunda guerra mundial, levando a família Mahle a se transferir para um chalé de sua propriedade, na Áustria, onde todos os meses o exército francês levava um grupo de alunos do Conservatório de Paris para se apresentar em Concertos.

Pela primeira vez Ernst Mahle viu e ouviu alguém tocar violino, violoncelo, flauta, clarineta, canto e finalmente piano fazendo com que ele tivesse a idéia de estudar piano em pouquíssimo tempo, adquirindo assim uma tendinite gravíssima e por recomendação do médico, desistiu de estudar este instrumento. Em seguida, resolveu comprar uma clarineta, uma flauta transversal e um saxofone¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Antigo aparelho destinado a reproduzir sons gravados em cilindros ou discos metálicos, invenção de Thomas Alva Edison em 1877. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. cit., p. 925

¹⁵⁶ Que se celebra com pompa e magnificência em cerimônias públicas. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. cit., p. 1878

¹⁵⁷ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 9)

Ao chegar ao Brasil, Ernst Mahle tinha 22 anos, sendo pouco evoluído espiritualmente para esta idade devido à segunda guerra mundial, sem ideais – conforme seu próprio testemunho, porém conhecia muito bem o lado tecnológico da vida, ajudando seu pai na fábrica que pertencia à família, instalada na Capital paulista. Enquanto trabalhava com o pai, realizava corridas com os primeiros Volkswagen Sedan¹⁵⁸ montados em São Paulo.

Quando foi fundada a primeira “Escola Waldorf”, na mesma cidade, teve a incumbência de procurar casas para os professores que estavam chegando da Alemanha para lecionar, por isso os imóveis tinham que ser próximos deste estabelecimento de ensino. Ernst Mahle, recém-chegado ao Brasil, desempenhava atividades ligadas aos contrerrôneos imigrantes que aqui chegavam e uma diversão que o agradava era assistir a concertos à noite.

No Brasil, em uma ocasião em que a “Escola Livre de Música da Pró-Arte de São Paulo” precisou de um contrabaixista para tocar em um conjunto, e, não tendo condições financeiras para contratar, Ernst Mahle, ao saber desta situação, decidiu comprar um contrabaixo e o seu método¹⁵⁹, estudou-o e conseguiu ajudar o conjunto a se apresentar, notando certa facilidade para tocar vários instrumentos.

Como no início da fundação da escola, a maioria dos alunos queria estudar piano e violão, Ernst Mahle e Cidinha Mahle tiveram que convencê-los a estudar outros instrumentos como violino, violoncello, mais tarde também oboé, fagote, trompa, que eram completamente desconhecidos, para se concretizar o ideal de se ter uma orquestra sinfônica na própria instituição de ensino.

Poucos anos após a fundação da “Escola de Música de Piracicaba”, Ernst Mahle tinha certo conhecimento de alguns instrumentos, passando a ensiná-los, instrumentos que ele mesmo comprou para emprestar aos alunos, porque os mesmos não estavam cientes se seguiriam a carreira, assim, com empréstimo não havia necessidade de comprar o instrumento¹⁶⁰.

¹⁵⁸ No Brasil, recebeu o nome de Fusca. A indústria automotiva que produzia este carro era a Volkswagen, uma empresa alemã que inaugurou sua filial no Brasil em 18 de novembro de 1959. Disponível em <http://www.fuscaclub.com.br/> Acesso em maio de 2013.

¹⁵⁹ Processo ou técnica de ensino; Livro didático que ensina a tocar o respectivo instrumento. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. cit., p. 1328.

¹⁶⁰ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 9)

Deste modo, seguiu a coerência à sua voz interior de fazer música ensinando sem fins lucrativos, como também para que um dia futuramente pudesse ter a sua orquestra sinfônica, uma vez que a cidade de Piracicaba, até aquele momento, não possuía uma.

Devido à filosofia de vida adotada, Ernst Mahle concretizou atitudes na “Escola de Música de Piracicaba” e seguindo estes preceitos, quando necessário, auxiliou alunos que não tinham condições financeiras de arcar com os custos do curso, fazendo com que os mesmos estudassem um instrumento de orquestra – o custo neste caso ficava por conta da própria instituição de ensino musical.

A contrapartida era tocar nos conjuntos, auxiliando nas montagens e desmontagens dos ensaios, concertos e outras atividades artísticas. Deste modo, oferecia uma oportunidade única a muitos jovens necessitados que moravam em Piracicaba¹⁶¹.

Ernst Mahle tem uma analogia com as cores, que vem do conceito do Tratado de Cores de Goethe¹⁶², pelo que ..”*acredita na correspondência de cada escala básica a um tipo de emoção*”..., e explica:

“Os modos maior e menor (jônio e eólio) podem ser considerados equilibrados. De um lado do modo maior [pelo círculo de quintas], há o lídio, que é mais luminoso [amarelo]. Do outro lado, há o mixolídio, que tem um pouco de sombra [amarelo+azul=verde]. De um lado do eólio, temos o dórico, mais luminoso [verde], e do outro lado, o frígio, mais tenebroso [azul]... O verde representa o equilíbrio banal, sem muita emoção. O amarelo é muito luminoso, jovial e alegre. O azul é mais sério, relacionado ao sacrifício e à devoção”¹⁶³.

¹⁶¹ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 20 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 9)

¹⁶² “Tratado de Cores” de Goethe, que associa as cores às emoções; por extensão, a cor atribuída à disposição intervalar de cada modo representa uma tendência afetiva. ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle. (Dissertação) Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO)-Centro de Letras e Artes, 1996. p. 30

¹⁶³ ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Op. cit., p. 30

Dessa filosofia de vida surge a valorização da forma sonata¹⁶⁴, também usada por Ernst Mahle nas suas composições, e baseando-se na *Lenda de Parsifal*¹⁶⁵, o compositor imagina o primeiro tema equivalente ao indivíduo e os seus problemas no cotidiano, no segundo tema o indivíduo se transporta para o mundo dos sonhos, saindo da realidade¹⁶⁶.

No desenvolvimento, o indivíduo, encantado pelas maravilhas deste mundo dos sonhos, luta contra a realidade, e não conseguindo livrar-se dos problemas reais, retorna à realidade na re-exposição e com todos os seus percalços, e quando o segundo tema é re-exposto no mesmo plano tonal do primeiro tema, o indivíduo traz à realidade o sonho desejado; o compositor diz que a re-exposição significa que quando se perde uma primeira oportunidade de alcançar um objetivo na vida, nos é oferecida uma segunda chance, em algum período da nossa existência e, portanto, continua sendo válido este planejamento de temas¹⁶⁷.

O compositor Ernst Mahle considera o contrabaixo tão sonoro quanto o violoncelo, porém com sons mais graves e aveludados e, por estarem abaixo da tessitura vocal, representam as forças da natureza, e os sons agudos deste instrumento imitam a voz humana, que, para ele, é o que existe de mais esplêndido para ser ouvido¹⁶⁸. Na sua concepção filosófica, os instrumentos de corda têm uma expressividade especial por estarem em contato com o corpo do instrumentista, e durante a execução são colocados próximos do coração; a sensibilidade e a emoção transmitida por um artista na música ao vivo é um dos poucos fenômenos que, atualmente, nos unem ao mundo espiritual superior¹⁶⁹.

Ernst Mahle diz que os conservatórios brasileiros copiavam a metodologia do programa do Conservatório de Paris, com a finalidade de se obter o mesmo resultado obtido na Europa. Koellreutter, que há pouco tempo estava no Brasil, também notou que este programa não disponibilizava bons resultados porque os alunos não conseguiam cumprir este programa por estar ultrapassado; resolveu oferecer um ensino mais moderno em comparação ao ensino dos conservatórios brasileiros e que não era relacionado com o plano oficial do Governo Brasileiro.

¹⁶⁴ Forma principal do grupo que incorpora o princípio da sonata, o tema exposto pela primeira vez numa tonalidade complementar é reexposto na totalidade original. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 337

¹⁶⁵ Drama sacro de festival, em três atos, de Richard Wagner, sobre seu próprio libreto (1882, Bayreuth). **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 701

¹⁶⁶ ARZOLLA, Antonio Roberto Rocca Dal Pozzo. Op. cit., p. 34

¹⁶⁷ Idem., p. 34

¹⁶⁸ Ibidem., p. 35

¹⁶⁹ Ibidem., p. 36

Devido à interferência benéfica de Koellreutter, Ernst Mahle modificou o programa de ensino na “Escola de Música de Piracicaba”, onde os professores não seguiram o programa estatal de um curso musical. Por este pensamento progressista, os docentes tinham a liberdade de criar a sua metodologia para o curso livre de música, atingindo o aluno, obtendo bons resultados com esta liberdade¹⁷⁰. Koellreutter dizia: “*não há maus alunos, mas sim, maus professores*” e de acordo com Ernst Mahle, isto quer dizer que, em uma escola onde os professores podem exigir que o aluno aprenda, observa-se que alguns têm dificuldades para assimilar a matéria e com isso o professor deve dar a tarefa adequada a cada um, evitando que aqueles que têm dificuldade se sintam inferiores, fazendo com que todos assimilem o que é ensinado¹⁷¹.

Ernst Mahle tem um conceito de educador porque ao compor preocupa-se com a didática, aprimorando sua “*evolução composicional*”. Em função da escola e das considerações pedagógicas aqui mencionadas, compôs música de câmara contribuindo para os concertos da “Escola de Música de Piracicaba”, recebendo pedidos de amigos, professores e alunos, também realizando a sua obra para as necessidades dos conjuntos desta instituição educacional.¹⁷²

Ao estudar piano na Alemanha, entrou pela primeira vez em contato com o efeito do “*Mikrokosmos*”¹⁷³ e “*For Children*”, obras de Bela Bartók, cujas composições estavam ligadas aos temas locais, permanecendo na memória de Ernst Mahle este conceito de criação com temas regionais.

Com as realizações junto a Koellreutter, já estando no Brasil, conheceu melhor tanto Bela Bartók como Paul Hindemith, tendo se influenciado pelas obras destes compositores voltados para o ensino. Assim, preocupado com a distorção causada pela televisão na formação da criança, que diminuía a capacidade de reagir e interagir, pensou que seria melhor a criança se ocupar com atividades na escola, como aulas de instrumentos, matérias teóricas, ensaios de conjuntos, desenvolvendo a sensibilidade, a habilidade manual, o talento para as artes e também por se dedicar mais à sua identidade cultural, que é o folclore brasileiro¹⁷⁴; este conceito o levou a refletir sobre o perfil ideal do educador.

¹⁷⁰ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 1)

¹⁷¹ Idem., p. 02

¹⁷² ARZOLLA, Antonio Roberto Rocca Dal Pozzo. Op. cit., p. 25

¹⁷³ Seis volumes de “peças progressivas” para piano, 1926 a 1939. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 605

¹⁷⁴ ARZOLLA, Antonio Roberto Rocca Dal Pozzo. Op. cit., p. 21 e 22

O compositor preferia utilizar canções do folclore brasileiro expondo os alunos principiantes às melodias já conhecidas, e assim com uma base no ritmo, aprendia mais ou menos brincando. Nesse sentido, podia-se aprender canções como: “*Marcha Soldado*”, “*Atirei um pau no gato*”, entre outras, da forma escrita, diferentemente da música ouvida ou tocada. Quando estes alunos principiantes avançavam tecnicamente, o educador escrevia peças mais difíceis, baseadas no folclore do leste europeu, com melodias em temas folclóricos húngaros, iugoslavos, romenos e da Macedônia.

Devido ao fato de adquirir diversos métodos de instrumentos para aprender a tocar individualmente, Ernst Mahle tomou consciência dos custos que os alunos da “Escola de Música de Piracicaba” tinham ao adquirir os métodos para instrumento e, para diminuir gastos e evitar que estudantes abandonassem os estudos do instrumento escolhido, resolveu escrever métodos para os principiantes de todos os instrumentos.

Citamos, como exemplo, o violino, para o qual escreveu exercícios com cordas soltas, depois com o primeiro dedo, com o segundo dedo, com o terceiro e finalmente exercícios com o quarto. Escreveu métodos com todas as 24 escalas de uma e de duas oitavas e posteriormente desenvolveu um método com escalas mais simples, para alunos principiantes. Inicialmente realizou este trabalho para a flauta doce, popularmente chamada de “flautinha”, pois todos os estudantes, sem distinção, começavam o estudo musical com este instrumento.

No decorrer desta pesquisa localizamos documentos do compositor que exemplificam os procedimentos citados acima, vide no Anexo, página 142 o “Método Elementar para Violino’ com exercícios e músicas fáceis em corda solta, primeiro, segundo, terceiro e quarto dedos. Demonstramos também na página 121 do Anexo, o “Método de Escalas e Arpejos para Fagote” e na página 130, o “Método de Escalas e Arpejos para Viola”.

Com isso, deixaram de ser utilizados os métodos impressos que vinham da Europa, exceto um método italiano para contrabaixo de cinco cordas, por ser o único que Ernst Mahle conhecia e que tinha exercícios para a quinta corda, sendo aplicado por ele aos seus alunos de contrabaixo.

Em relação aos alunos mais adiantados, emprestava os métodos que ele mesmo comprara. Por carência de professores na “Escola de Música”, ele mesmo lecionava alguns instrumentos e no início de cada aula, pedia que os seus alunos tocassem escalas, respeitando os limites físicos de cada um, acompanhando-os ao piano para ensiná-los a tocar afinadamente¹⁷⁵.

Notou que ao tocar duetos para o mesmo instrumento com os alunos, citando, por exemplo, um aluno de flauta transversal, ele afinava o seu instrumento de acordo com a afinação do aluno, que não aprendia a corrigir a sua afinação e, por este motivo começou a escrever peças para piano acompanhando o instrumento, no caso citado a flauta transversal. Este procedimento era válido para todos os instrumentos.

As peças eram escritas para serem tocadas no mesmo ritmo e, com a experiência percebeu que o aluno precisava tornar-se mais independente do professor, então escreveu peças mais complexas, alternando o ritmo entre o piano e o instrumento solista¹⁷⁶. Realizou arranjos de “Melodias da Cecília”, com caráter brasileiro à maneira das cantigas de roda para a maioria dos instrumentos, que foram escolhidas entre as quase 1.300 melodias que a sua filha Cecília¹⁷⁷, entre dois a seis anos de idade, tocava ao piano e o pai escrevia no pentagrama^{178/179}.

Referindo-se ao parágrafo anterior, também indicamos no Anexo, página 158 o “Método Elementar para Oboé” com exercícios e duetos sobre melodias alemãs e brasileiras mantendo-se o mesmo ritmo para os dois Oboés. Outro exemplo do que citamos acima são os “24 Arranjos Fáceis para Flauta Doce e Piano”, sendo que as primeiras melodias com o mesmo ritmo entre o instrumento solista e o piano e na sequência melodias com ritmos diferentes entre o instrumento solista e o piano, Anexo página 107. Finalizamos com dois arranjos de “As Melodias da Cecília para Flauta Doce ou Oboé e Piano”, Anexo página 112.

¹⁷⁵ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 2 e 3)

¹⁷⁶ Idem ., p. 03

¹⁷⁷ Cecilia Elisabeth Pinto Mahle – nasceu em 1958 em Piracicaba e faleceu em 1973 em São Paulo.

¹⁷⁸ Pentagrama, um conjunto de cinco linhas em que, nos interstícios, sobre, acima e abaixo delas, escrevem-se notas musicais. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 711

¹⁷⁹ ARZOLLA, Antonio Roberto Rocca Dal Pozzo. Op. cit., p. 22

Ernst Mahle almejava que esses arranjos para outros instrumentos despertassem o interesse pelos mesmos, conscientizando a importância do estudo de instrumentos de orquestra. Construiu arranjos a três vozes sobre mais de cem canções folclóricas para a orquestra infanto-juvenil da “Escola de Música de Piracicaba”, composta por flauta-doce, flauta transversal, oboé, clarineta, fagote, trompa, trompete, cordas e percussão¹⁸⁰.

Começou escrevendo esses arranjos colocando a melodia na tônica, depois na dominante, na subdominante, na voz de cima e na voz do violoncelo, escrevendo, portanto, peças mais compridas; segundo o compositor, os primeiros arranjos eram muito curtos, tinham dezesseis compassos, mais tarde pensou ser conveniente que tivessem entre trinta e cento e vinte compassos¹⁸¹.

Escreveu peças bem elaboradas usando o mesmo material que utilizou para escrever aos alunos principiantes de instrumento e se surpreendeu quando um aluno criança, que tocava com uma técnica mais desenvolvida, conseguia fazer solo com a “Orquestra Infantil”, porque esses alunos ao solarem com a idade de doze anos, mais tarde tiveram desembaraço para realizar exames e solar com uma orquestra sinfônica, com desenvoltura na apresentação em público¹⁸².

Escolhendo outras melodias folclóricas, construiu arranjos para trios, quartetos e quintetos, com o intuito de fazer o aluno não somente se interessar, como apreciar a música de câmara e adquirir experiência nessa área de importância ao desenvolvimento do estudo. Escreveu arranjos com mais de cem canções folclóricas a uma ou duas vozes, com ou sem acompanhamento de piano para o coro infanto-juvenil da escola.¹⁸³

Escreveu “Sonatina¹⁸⁴ para corne inglês” em 1983, “Concertino para tuba” em 1984, completando um ciclo de sonatinas e concertinos. Pela falta de composições de música brasileira e para o exercício com dois instrumentos iguais, Ernst Mahle escreveu uma série de duetos modais para quase todos os instrumentos, evidenciando a preferência do compositor pelos estudos e pelos modos com combinações¹⁸⁵

¹⁸⁰ ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Op. cit., p. 23

¹⁸¹ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 7)

¹⁸² Idem., p. 07

¹⁸³ ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Op. cit., p. 23

¹⁸⁴ Uma sonata breve, fácil ou ainda “ligeira”. A sonatina floresceu na era clássica tardia, tendo sido revivida no século XX por Ravel, Busoni e outros. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 887

¹⁸⁵ ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Op. cit., p. 24

Estas são peças curtas, à base de oito compassos por instrumento, alternando as melodias entre as vozes, para auxiliar a didática, contendo também vários elementos harmônicos causados pelos modos, contribuindo para uma afinação melhor, e alternando as vozes com as articulações do ritmo, melhorando o senso rítmico do executante.

Escreveu uma série de concertos para um instrumento solista e orquestra sinfônica, como por exemplo, “Concerto para violino” em 1978, “Concerto para trombone” em 1983 e o “Concerto para contrabaixo” em 1990, sempre adequado à técnica e ao timbre de cada um, explorando o virtuosismo dos instrumentos; foram composições mais complexas e sofisticadas¹⁸⁶.

Escreveu o “Concerto para clarineta” em 1988, e para quarteto de madeiras em 1995, os dois com acompanhamento de orquestra de cordas, que era a orquestra disponível na época na “Escola de Música de Piracicaba”. Para o “Concerto para clarineta”, mais tarde, Ernst Mahle fez uma versão para acompanhamento de orquestra sinfônica.

Na década de 1980, compôs para órgão em 1981, corne inglês em 1983, tuba em 1984, clarone em 1987, e vibrafone em 1995. Fez peças para formações heterogêneas não muito comuns como trio vocal e piano em 1982, violino e violão em 1985, mezzo soprano e quarteto de cordas em 1995, e flauta, oboé, clarineta, fagote e cordas em 1995, também para formações homogêneas, como 3 e 4 violinos em 1981, 3, 4 e 5 flautas em 1985. Na década seguinte, compôs para 4 clarinetas em 1990, 4 trombones em 1991, e 4 contrabaixos em 1995¹⁸⁷.

Suas composições didáticas compreendem transcrições e arranjos das suas peças e de outros compositores para piano a quatro mãos ou dois pianos, para orquestra sinfônica e para orquestra de cordas.

Como regente revisou o que foi tocado pelos conjuntos da “Escola de Música de Piracicaba”, para uma melhor compreensão, ou seja, corrigiu erros de partitura, tirou parte de alguns instrumentos, revisou arcadas, dedilhados e articulações, fez versão para o português e adaptações de música para coral; interessante, que o próprio compositor copiava à mão as obras que compunha¹⁸⁸.

¹⁸⁶ ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Op. cit., p. 24

¹⁸⁷ Idem., p. 25

¹⁸⁸ Este material está na Associação Amigos Mahle, em Piracicaba à rua XV de Novembro, 1300, sendo disponível em pdf através do e-mail: amigsmahle@terra.com.br – ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Op. cit., p. 26

As obras de Ernst Mahle são ecléticas por serem fruto de influência direta que, segundo o próprio compositor, adquiriu ao estudar harmonia tradicional e contraponto com seu professor na Alemanha, Johann Nepomuk David. No Brasil, Koellreutter o direcionou para a música do século XX, a música de vanguarda e a música eletrônica¹⁸⁹.

As composições didáticas de Ernst Mahle para estudantes tiveram influência não somente de Paul Hindemith como também das obras de Johann Sebastian Bach¹⁹⁰ ou Georg Philipp Telemann¹⁹¹, que se aproxima do conceito de “*Gebrauchsmusik*”¹⁹², termo que usa para definir a sua própria obra, que é a música funcional, sendo que atualmente não é mais utilizada esta terminologia que anteriormente foi usada por Paul Hindemith e que posteriormente preferiu utilizar “*sing und spielmusik*”, ou seja, a música para ser cantada e tocada.

A elaboração da forma e da estrutura das suas composições tem principalmente a influência de Beethoven, como também de alguns compositores barrocos e clássicos. Mesmo com o dodecafonismo – já citado anteriormente – e o experimentalismo apreendidos com Koellreutter e usados inicialmente nas suas composições, Ernst Mahle fala que não aceita a expressão “música atonal” para a sua obra mais avançada harmonicamente, alegando que, “*tonalidade e modulação podem ser mais simples ou mais complexas, chegando, nesse caso, ao ponto de confundir o ouvinte*”¹⁹³.

¹⁸⁹ ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Op. cit., p. 27

¹⁹⁰ Uma delas é Pequeno livro de Anna Magdalena, em alemão, cujo título original é “Klavierbüchlein”. Título dado por J.S. Bach a três coletâneas que preparou, de peças para teclado; a primeira foi para seu filho W. F., em 1720, as duas outras para a sua segunda esposa, Anna Magdalena. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 497

¹⁹¹ Tafelmusik (AL. “música para a mesa”) – expressão usada desde o século XVI para a música destinada a festejos e banquetes. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 925

¹⁹² Música utilitária, expressão cunhada nos anos de 1920 a referir-se à música socialmente útil e relevante, incluindo música para cinema e rádio, para instrumentos mecânicos, para amadores e para estimular o debate político. Um produto da Alemanha, durante a república de Weimar, é característica do período por evitar a subjetividade expressiva. Entre os compositores associados a esse conceito incluem-se Hindemith e Weill. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 361

¹⁹³ ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Op. cit., p. 28

Em toda a sua obra didática e na sua música, não só é perceptível a facilidade em técnicas modernas de composição, a influência do folclore e do modalismo¹⁹⁴, uma postura estético-filosófica neoclássica e a sua maneira idiomática de escrever para os todos os instrumentos, estando próximas do conceito da *Gebrauchsmusik* – música funcional – junto com Paul Hindemith¹⁹⁵.

Ernst Mahle foi um dos únicos compositores no Brasil a escrever música de câmara ou de concerto para quase todos os instrumentos de uma orquestra sinfônica moderna e ao longo da sua experiência, a sua escrita técnica e idiomática de alta qualidade chegou a confundir os intérpretes, pensando que o seu instrumento original, estudado por ele, fosse o mesmo da obra em que ele compôs.¹⁹⁶ Exemplificamos que, ao escrever uma obra para violino com a perfeição com que explora a tessitura¹⁹⁷ do mesmo, tem-se a sensação que o compositor é especialista neste instrumento.

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. Nos arranjos para o coro e orquestra infantil se baseou também no folclore universal, sempre enfatizando o folclore brasileiro.

A sua obra para coral e vocal sempre se baseou em textos de autores brasileiros como Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Cecília Meirelles, Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida; as três óperas que escreveu também tem caracteres nacionalistas, sendo a primeira com texto de Maria Clara Machado, a segunda com texto baseado em Joaquim Manoel de Macedo e a terceira com texto de José de Alencar¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Termo para música baseado em um modo, ao invés de numa escala maior ou menor. Na tradição ocidental, aplica-se basicamente à música que utiliza os modos eclesiásticos da idade média e do Renascimento. Os modos são: Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixoldio, Eólio e outros. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 612

¹⁹⁵ ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Op. cit., p. Resumo

¹⁹⁶ Idem., p. 28

¹⁹⁷ Termo usado para descrever a parte de uma extensão vocal ou instrumental em que se desenrola predominantemente uma peça musical. A tessitura de uma peça diz respeito à parte da extensão mais utilizada, e não aos seus pontos extremos. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 942

¹⁹⁸ ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Op. cit., p. 31

Nas suas composições, a partir de 1976, se baseou no folclore nordestino pela riqueza de seu modalismo e no mesmo ano escreveu a “Suíte Nordestina” para o Concurso do Estado da Paraíba, estando mais presente desde então nas suas composições, elementos do folclore do nordeste¹⁹⁹.

Depois de escrever uma sonata para viola – que foi apresentada por um músico profissional – Ernst Mahle sentiu-se compositor porque com esta apresentação começaram as encomendas de composições solicitadas por profissionais; deste modo, fez um catálogo separando as suas obras por série, Série A com arranjos, Série B para principiantes com melodias folclóricas e Série C com as suas composições. Enumerando as suas peças, totalizou mais de duas mil obras escritas entre arranjos, melodias folclóricas, composições para todos os instrumentos, para Orquestra e para Coral. Após o conceito sobre coral e orquestra, o compositor em sua entrevista, nos diz a respeito da importância do ritmo, citando:

“...uma das coisas mais fáceis em música é o ritmo, é bater um instrumento de percussão, a criança consegue fazer imediatamente; uma das coisas mais difíceis é a leitura, ou então mais difícil ainda é a análise de uma obra para decorar”...

É preciso um treino especial para aprender a solfejar, para ler uma música cantando. Existe um trabalho de Paul Hindemith que Ernst Mahle usou nas aulas de solfejo, adaptado ao seu trabalho na “Escola de Música”, são exercícios desde os mais fáceis até os mais difíceis em que se combinava bateria com o canto, sendo que foram feitas três versões disso, uma com o pé, outra com a mão e outra com o canto, mas nos exercícios mais fáceis se estudava separado o ritmo do canto.

No canto, Paul Hindemith dava valores iguais e no ritmo, que se batia com as mãos, dava valores cada vez mais complicados e variados, juntando depois o ritmo com o canto. Era uma metodologia que dava bons resultados e que Koellreutter incentivou Ernst Mahle a aplicar imediatamente nas suas aulas de solfejo.

¹⁹⁹ ARZOLLA, Antonio Roberto Rocca Dal Pozzo. Op. cit., p. 32

Quando começou a compor, escrevia em um papel de rascunho idéias musicais e melodias e depois de algum tempo, após ter escrito entre três e quatro temas ou melodias, decidia qual o tema que lhe agradava, começando desta maneira a obra. Uma vez iniciada, se empenhava à exaustão até finalizar, visando a possibilidade de executá-la imediatamente após o seu término²⁰⁰.

Na seqüência da finalização, ocorriam as correções em alguns trechos que fossem necessárias. Cuidava para que suas obras não ficassem guardadas na gaveta, o mesmo que fazia Mozart, não deixando de ser tocado o que compunha. Ernst Mahle contava com um privilégio neste sentido, pois podia apresentar suas obras na “Escola de Música de Piracicaba”, contando com alunos e conjuntos suficientes para tal.

Quanto à inspiração para compor as suas obras, nos escreveu:

“Geralmente tenho uma vaga idéia do começo de uma melodia na mente, depois toco isso no piano (Violino) para desenvolver. É à mesma maneira de Beethoven, que anotava idéias (durante o passeio) e depois modificava tudo vinte e quatro vezes (ao piano) até chegar à satisfação. Como gosto muito de improvisar, algumas idéias surgiram de lá. Se é que o espírito do compositor comunica com o mundo das idéias, esta parte fica no subconsciente. Schubert e Johann Strauss tiveram idéias durante o sonho, como estas são muito voláteis, Schubert já dormia com os óculos no nariz e Strauss escrevia no lençol ao acordar”²⁰¹.

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 maior²⁰².

²⁰⁰ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 4)

²⁰¹ Depoimento de Ernst Mahle ao pesquisador em 02 de janeiro de 2013. (RONTANI, 2013, p. 1)

²⁰² PINOTTI, Cintia Maria Annichino. Op. Cit., p.23

Ao compor uma obra, tem o hábito de escrever também o dedilhado e as arcadas para os instrumentos de corda e as ligaduras para todos os instrumentos e quanto a isso nos escreveu o seguinte:

*“Quando se tratava de orquestra infantil, deixei tudo pronto para ensaiar, já que as crianças não iam fazer arcadas ou dedilhado na hora. Já os componentes da orquestra de câmara ou da sinfônica eram capazes de fazer arcadas e dedilhado, mas - com somente um ensaio por semana – não podíamos perder tempo. Daí se explica que gastei horas, em casa, com o violino(violoncello) na mão, para deixar tudo em ordem. Além disso, quando chegou o Xerox, apruntei uma parte de violino, tirando várias cópias em seguida, o que economizou o tempo de copiar arcadas em cada parte. No começo da Escola de Música de Piracicaba o Senhor Olenio Veiga ajudou-me neste serviço”.*²⁰³

Quando perguntamos a Ernst Mahle porque optou pela música em conjunto na “Escola de Música”, ele nos respondeu:

*“...então eu achei que isso aqui tinha que conseguir a todo custo que as pessoas fizessem música em conjunto e que tivesse público também para ouvir. Então os pais dos alunos, os amigos sempre foram assistir, ouvir outros tocando melhor e daí se esforçaram mais. Então num conjunto de orquestra infantil é provável que 80% ou mais desses componentes nunca se tornem músicos profissionais, assim mesmo a disciplina que eles aprendem lá fazem entrosar em uma coisa que vale para todo o resto da vida deles, nem que não tenha mais ligação com música nenhuma, mas o fato de ter feito música em conjunto... Se uma sinfônica que toca bem é uma coisa maravilhosa é porque ela consegue o que os políticos não conseguem, cento e vinte pessoas tocam juntos para produzir uma coisa maravilhosa, enquanto a política,cento e vinte pessoas brigam um com o outro ou jogam o outro fora da posição.”*²⁰⁴

²⁰³ Depoimento de Ernst Mahle ao pesquisador em 02 de janeiro de 2013. (RONTANI, 2013, p. 1)

²⁰⁴ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 8)

3.1.1. O ensino musical na Escola de Música de Piracicaba a partir dos anos sessenta

No texto abaixo citamos a nossa vivência no que diz respeito ao ensino de música na “Escola de Música de Piracicaba” a partir de 1966, inclusive sobre o desenvolver metodológico do autor que, de acordo com este processo educacional, acabou por iniciar a aprendizagem dos alunos principiantes.

O ensino para crianças a partir de sete anos de idade era ministrado de forma que os alunos começavam a ter aulas de iniciação musical, nas quais aprendíamos os nomes e os valores das notas. Havia uma escada de madeira ao lado da sala de aula onde os tons eram representados por degraus inteiros e os semitons eram representados por meio degrau, a escada continha oito degraus, sendo que entre “mi e fá” e “si e do” havia meio degrau, entre as outras notas eram degraus inteiros.

Nestas aulas de iniciação musical, fazíamos também banda rítmica para instrumentos de percussão e com exercícios de ritmo escritos por Ernst Mahle e Cidinha Mahle, banda em que a cada aula, os alunos escolhiam o instrumento de percussão a tocar, e assim fazíamos estes exercícios para desenvolver os vários tipos de ritmo. Demonstramos na parte do Anexo na página 169, seis melodias das 16 Peças para Banda Rítmica – Melodias Folclóricas, tocadas ao piano e acompanhamento de exercícios rítmicos tocados com instrumentos de percussão.

Após essa musicalização, tínhamos aulas de flauta-doce, com o intuito de educar o ouvido e colocarmos em prática a altura, o valor de cada nota e o ritmo. Fazíamos também duetos de flauta-doce com o professor, ou seja, o aluno tocava a primeira voz e o professor acompanhava tocando a segunda voz destes duetos. Eram Cadernos de Flauta Doce escritos por Cidinha Mahle e cadernos com canções folclóricas de vários países europeus, com arranjos de Ernst Mahle, para duas flautas-block ou flauta doce.

Ao final de cada semestre, havia audição pública, ou seja, apresentávamos em público, acompanhados pelo professor, algumas dessas canções para duas flautas, em audição para os pais, alunos da Escola e convidados em geral, com a intenção de fazer o aluno mostrar o que tinha aprendido e estudado, como também para ajudar o aluno a vencer a timidez e tocar em frente aos olhares das pessoas. Assim sendo, o aluno estudava bastante para fazer uma boa apresentação e isso gerava o progresso, ou seja, tocávamos cada vez melhor.

Tão logo tivéssemos um bom conhecimento e desempenho ao tocar a flauta–doce, passávamos a tocar na “Orquestra Infantil” da “Escola de Música de Piracicaba”, sob a regência de Nair Romera de Mattos²⁰⁵, orquestra composta por crianças, com arranjos de melodias infantis e folclóricas de Ernst Mahle. Posteriormente, passávamos para a “Orquestra Infanto-Juvenil”, na fase pré-adolescente, quando ensaiávamos e tocávamos arranjos de músicas folclóricas de vários países, canções de Natal e arranjos das “Melodias da Cecília”. Tínhamos aulas de teoria musical e solfejo, ministradas pela professora Diva Thomazi de Castro²⁰⁶, fazíamos ditados rítmicos e melódicos e aprendíamos a parte teórica que usávamos na prática para tocar, quando escolhíamos um instrumento para estudar.

Paralelamente às aulas de teoria, tínhamos aulas de solfejo, ministradas pela professora Adelina Inês Annichino Pinotti²⁰⁷. Nestas aulas, havia uma mesa grande onde os meninos se sentavam à esquerda e as meninas à direita da professora, cantávamos canções a duas vozes, uma menina cantava a voz de cima e um menino cantava a voz de baixo. Cantávamos duetos, com canções do folclore de vários países e de Natal, direcionando o aluno a cantar afinado, aprender a solfejar e por consequência, tocar afinado um instrumento. Depois de aprender flauta doce, escolhíamos um instrumento para estudar, de acordo com o gosto de cada um. A “Escola de Música de Piracicaba” possuía quase todos os instrumentos para emprestar aos alunos.

²⁰⁵ Nair Romera de Mattos tornou-se professora na Escola de Música de Piracicaba, posteriormente lecionou na “Fundação das Artes” de São Caetano e no momento leciona flauta doce, violino, iniciação musical na Fundação Magda Tagliaferro. MAHLE, Cidinha. O Ensino na “Escola de Música de Piracicaba”. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (orgs.) **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P&A, 2007. p. 127

²⁰⁶ Diva Maria Thomazi de Castro nasceu em 09 de setembro de 1923, Piracicaba. Após pesquisar o desenho em diversas fases, a artista fascinou-se por paisagens, onde predominava o verde. Das escolas artísticas que mais a sensibilizaram, destaca-se o impressionismo. Estudou música e suas afinidades com as artes plásticas. Acreditava ser a modernidade da manifestação do espírito no tempo, não devendo portanto ser depreciada em seu processo. Participou de diversos Salões de Artes Plásticas no interior de São Paulo, de 1976 a 1997, recebendo Menção Honrosa na Mostra 95 Almeida Júnior – Piracicaba – SP. Disponível em <https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/artes-e-artistas/diva-maria-thomazi-de-castro/> Acesso em 30/05/2013.

²⁰⁷ Depoimento de Adelina Inês Annichino Pinotti ao pesquisador em 19 de fevereiro de 2013. (RONTANI, 2013, p. 04) – Adelina Inês Annichino Pinotti nasceu em 26 de agosto de 1942, Capivari/SP, conhecida por “Lica Pinotti”. Estudou Canto Orfeônico e Educação Musical na “Pontifícia Universidade Católica de Campinas”, formando-se em 1960. Fez curso oficial de piano na “Escola de Música de Piracicaba”. Frequentou aulas de piano com Luis Carlos Moura Castro, Beatriz Balzi, Dirce de Camargo, Moura Ferreira e aulas de canto com Eládio Perez Gonzales e Francisco Campos Neto. Lecionou na “Escola de Música de Piracicaba”: teoria, solfejo, flauta block, piano e acompanhamento ao piano, para alunos de Iniciação Musical. A partir deste parágrafo a denominaremos como Adelina Pinotti.

Após a escolha do instrumento a ser estudado, se nos adaptássemos e continuássemos com o mesmo, posteriormente comprávamos o nosso e devolvíamos aquele que nos fora emprestado pela instituição de educação. Era oferecido curso de História da Música, na classe do Professor Afranio do Amaral Garboggini²⁰⁸, crítico de arte dos Concertos da “Escola de Música de Piracicaba”.

No nosso caso, optamos por estudar violino, por ser um instrumento que estava em falta na “Escola de Música de Piracicaba”, havia poucos alunos dispostos a estudar este instrumento e por consequência uma falta de violinistas nas orquestras de Câmara e Sinfônica; posteriormente passamos a estudar viola, para suprir uma carência de violistas.

Depois das duas orquestras, Infantil e Infanto Juvenil, já na adolescência passávamos a fazer parte da Orquestra de Câmara da Escola, sob a regência de Ernst Mahle, orquestra composta por violino, viola, violoncelo, contrabaixo, cravo e sopros, como o fagote e o oboé.

Nesta orquestra, tocávamos um repertório de músicas do período barroco e clássico, por tratar-se de uma orquestra pequena e com poucos instrumentos; alguns alunos da Escola de Música, mais adiantados tecnicamente, tinham a oportunidade de se apresentar como solistas junto à orquestra.

Tocávamos concertos para violino e orquestra, violoncello e orquestra, como também concerto para contrabaixo e orquestra, os “Concerti Grossi”²⁰⁹ de compositores do barroco italiano e alemão e composições de Ernst Mahle.

²⁰⁸ Afranio do Amaral Garboggini, crítico de arte e professor – Disponível em http://www.slideshare.net/revpdm/especial-oratorio-corr_ e <http://www2.empem.org.br/expo/Semana.html> Acesso em junho de 2013.

²⁰⁹ Tipo de concerto do período barroco em que um pequeno grupo de instrumentos (“concertino”) entra em contraste com o conjunto principal “ripieno”, ou “concerto grosso”. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 213

ORQUESTRA JUVENIL DA ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA			
PROGRAMA		COMPONENTES DA ORQUESTRA JUVENIL DA ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA	
<p>J. P. FASCH (1688-1758) Suite para cordas, 2 oboés e fagote, em Sol Maior Abertura — Plaisanterie — Bourrée — Air — Prelude Menuet 1 — Menuet 2</p>		<p>1. os Violinos: M. Lúcia Zagatto (spalla) Mayra M. O. Lima Claudio Mahle Célica Amaral</p>	
<p>A. VIVALDI (1678-1741) Concerto em Dó Maior para violoncelo Allegro — Largo — Allegro Solista: Raul Gobeth</p>		<p>2. os Violinos: Paulo Celso G. Souza Raul Chaves Mara Granado</p>	
<p>J. HAYDN (1732-1809) Concerto em Dó Maior para cravo ou órgão Moderato — Adagio — Allegro Solista: Lygia Sansigolo</p>		<p>Violas: Adriana Lorandi Marcos Rontani Ester Ramos</p>	
INTERVALO			
<p>A. SCARLATTI (1680-1759) Concerto Grosso n. 1 Allegro — Largo — Allegro — Largo — Allegro Solistas dia 27: Mayra M. O. Lima; Raul Chaves e Raul Gobeth Solistas dia 28: Claudio Mahle; Mara Granado e Érico Amaral Solistas dia 29: M. Lúcia Zagatto; Paulo Celso G. Souza e Raul Gobeth</p>		<p>Violoncelos: Raul Gobeth Érico Amaral</p>	
<p>E. MAHLE Concertina para Flauta e Cordas (1976) Moderato (Dedicado a Ivone Melo, de Tatui) Solista dia 27: Ivone Melo Solista dia 28: Rafael Gobeth Solista dia 29: Ivone Melo</p>		<p>Contrabaixo: Samuel S. Silva Jr.</p>	
<p>C. F. HANDELL (1628-1701) Suite para cordas, oboés e fagote (Rodelinda) Grave — Presto — Menuet.</p>		<p>Cravo: Lygia Sansigolo</p>	
		<p>Oboés: Luis Carlos Justi Paulo R. Arantes</p>	
		<p>Fagote: Vicente de Paulo Justi</p>	
REGENTE: ERNST MAHLE			
<p>A Orquestra Juvenil da Escola de Música de Piracicaba foi fundada em 1973, tendo realizado sua 1ª. apresentação em outubro daquele ano. O conjunto obedece à regência do M^o. Ernst Mahle e tem sido muito bem recebido pela crítica especializada e pelo público em geral. Já se apresentou em Piracicaba, Campinas, Bauru, Batatais, sempre com sucesso. Seu programa inclui principalmente obras de autores do barroco e do romantismo. Os participantes são em grande parte alunos classificados em cursos de Instrumentistas, demonstrando talento e aplicação em seus estudos.</p>			

FOTO 16 – Programa de Concerto da Orquestra de Câmara Juvenil da Escola de Música de Piracicaba – década de 1970. Acervo do autor.

Finalmente integrávamos a “Orquestra Sinfônica” da “Escola de Música de Piracicaba”, na década de 1970, sob a regência de Ernst Mahle, com repertório sinfônico e músicas compostas para orquestra, coro misto e solistas vocais, como a “Missa em Sol Maior” de Franz Schubert; outra obra com a mesma formação foi “Gloria” de Antonio Vivaldi. Nesta fase, já fazendo parte das orquestras citadas acima e aos vinte anos, por ter conhecimentos sobre o instrumento Viola, acabamos por lecionar para quatro alunas principiantes, adolescentes com quatorze anos. Na Escola de Música quando um aluno “fazia progresso” em um instrumento, isto é, quando atingia um nível técnico mais avançado, era convidado a dar aulas aos principiantes.

Iniciávamos estas alunas na técnica de como tocar um instrumento, a partir da estrutura básica do curso. Após alguns anos de estudo, ao adquirirem desenvoltura e um nível técnico mais aprimorado, estes passavam a ter aulas com um professor mais especializado, professores que haviam estudado na Europa e tinham maior experiência didática em diversos níveis técnicos, como também eram solistas em orquestras e monitores na prática da música de câmara.

Nesta sistemática, não só ensinávamos, mas também aprendíamos, pois, os alunos, ao realizarem um exercício de maneira errada, nós os corrigíamos e tínhamos a oportunidade de revermos este exercício e não cometermos o mesmo erro ao tocarmos a referida técnica e assim recordávamos o que havíamos estudado no início dos nossos estudos. Ao final dos semestres, as alunas se apresentavam em audições públicas, na própria escola, tocavam uma música acompanhada pelo piano, com os alunos de piano da Escola de Música, oferecendo a oportunidade ao pianista de adquirir prática na música em conjunto.

Após dois anos de estudo aproximadamente, de acordo com o desenvolvimento técnico e musical de cada uma, foram convidadas a tocar nas orquestras da escola. A técnica ensinada era aplicada simultaneamente nas músicas e na música em conjunto durante os ensaios e audições, deste modo os pais assistiam e tinham a oportunidade de saber como estava o andamento do progresso que a filha estava tendo no instrumento.

No que diz respeito ao canto coral, a escola contava com os ensaios e apresentações de um “Coro Infantil” – denominado de Corinho – formado por crianças e alunos, interpretando arranjos de canções folclóricas de vários países, canções infantis e “Melodias da Cecília”, já citadas neste capítulo.

Salientamos o “Coral Misto”, um coral de adultos que interpretava músicas “*a capella*”, música sacra, músicas do folclore brasileiro escritas para coro misto, que se apresentava acompanhado da “Orquestra Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba”. Foi regido pelo maestro e compositor Ernst Mahle e posteriormente pela maestrina Cíntia Maria Annichino Pinotti²¹⁰, que também foi aluna da escola. Um exemplo que citamos é a obra o “Salmo 150” da “Bíblia” católica, musicalizada por Ernst Mahle para orquestra sinfônica, coral e solistas.

²¹⁰ Depoimento de Cíntia Maria Annichino Pinotti ao pesquisador em 13 de maio de 2013. (RONTANI, 2013, p. 01) Cíntia Maria Annichino Pinotti nasceu em 27/12/1961, Piracicaba. Maestrina, regente e mestre em musicologia. Estudou na “Escola de Música de Piracicaba”; Fez cursos de especialização em Regência Orquestral na Argentina e na Itália (onde regeu a Orquestra Filarmônica de Kraiovia-Romênia) e em Regência Coral na Suécia, Finlândia, Estônia e Holanda. FORMAÇÃO 2002 - Mestrado em Musicologia pela Universidade Estadual de São Paulo (USP) – Graduação em Instrumento (clarineta) – UNICAMP 1989 – Graduação em Regência – UNICAMP Regente Titular e Diretor Artístico do “Coral Luiz de Queiroz” da Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz (USP) – Coral Luiz de Queiroz, Grupo Vocal Luiz de Queiroz e Orquestra ESALQ.



FOTO 17 – Orquestra Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba – Apresentação ocorrida na cidade de Franca em 27 de outubro de 1970. Acervo da hemeroteca da EMPEM.



FOTO 18 – Orquestra Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba – década de 1980, concerto realizado na Sala Dr. Ernst Mahle em Piracicaba. Acervo da hemeroteca da EMPEM.

Oferecia-se curso de técnica vocal para os alunos, que tinham a oportunidade de cantar no Coral Misto como solistas em apresentações “a capella” e outras apresentações acompanhadas pela orquestra. A partir do ano de 1971, a cada dois anos, a “Escola de Música de Piracicaba” promovia o “Concurso Jovens Instrumentistas Brasil Piracicaba”, idealizado pelo maestro Ernst Mahle e presidente da Comissão Julgadora; salientamos que tivemos a oportunidade de participar desses concursos e das três óperas escritas pelo referido compositor: “Maroquinhas Fru-Fru”, texto de Maria Clara Machado, “A Moreninha”, texto de Joaquim Manoel de Macedo e “O Garatuja”, texto de José de Alencar. Neste parágrafo finalizamos as citações sobre nossa vivência na Escola de Música.

De acordo com Cidinha Mahle, os princípios pedagógicos da “Escola de Música de Piracicaba”, desde a sua fundação até os dias de hoje, atualizaram-se e se aprimoraram por meio de conhecimentos e de contribuições entre a diretoria e os professores, principalmente no que tange à iniciação musical, prezando um ensino de qualidade, cujo objetivo era atrair alunos que consideravam o estudo de música um complemento da educação, ajudando a desenvolver uma personalidade mais equilibrada e bem sucedida²¹¹. O curso de Iniciação Musical foi um dos primeiros a ser instituídos, em 1953, para crianças de sete a doze anos. A primeira professora contratada, indicada por Koellreutter, foi Maria Guilhermina Vianna²¹², que fora aluna do professor Sá Pereira²¹³ na cidade do Rio de Janeiro.

²¹¹ Entrevista com Cidinha Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 04)

²¹² Filha do Orquestrador Frutuoso Viana. Seu pai nasceu em Minas Gerais, no dia 6 de setembro 1896 e morreu no Rio de Janeiro, em 1976. Aos 18 anos, foi para o Rio estudar com Henrique Oswald, no “Instituto Nacional de Música” Escreveu músicas especialmente para piano e para canto. Em 1922 Frutuoso conheceu Villa-lobos que lhe pediu para compor uma música para a Semana da Arte Moderna. Casou-se com Maria Julia Brasil e teve dois filhos. Em 1941 passou a morar no Rio de Janeiro. Suas músicas influenciaram no trabalho da música brasileira. Disponível em <http://6bfestajunina.blogspot.com.br/2009/05/frutuoso-viana.html> Acesso em 27/05/2013.

²¹³ Antônio Leal de Sá Pereira ou simplesmente Sá Pereira, nasceu em Salvador, agosto de 1888, faleceu no Rio de Janeiro, fevereiro de 1966. Foi pianista, educador musical, escritor e compositor. Sá Pereira estudou na Alemanha, França e Suíça, entre 1900 e 1917 voltou ao Brasil. Em 1923 participou do movimento modernista, tendo sido diretor de *Ariel*, a principal revista modernista dedicada à música, na qual também colaborou Mário de Andrade como crítico musical. Como professor de piano, entre seus alunos o compositor Camargo Guarnieri. Em 1931, com Mário de Andrade e Luciano Gallet, participou da comissão que reformulou o “Instituto Nacional de Música”. No INM assumiu interinamente a cadeira de Pedagogia aplicada à música. No ano de 1937, abriu, no “Conservatório Brasileiro de Música”, o primeiro curso do Brasil a utilizar o método Dalcroze. Em 1938, assumiu a cátedra de pedagogia musical do que então passara a se chamar “Escola Nacional de Música” (a atual “Escola de Música da UFRJ”). No mesmo período publica alguns livros sobre educação musical. Com sua mulher, Nayde, fundou uma escola de música que leva o seu nome (Escola Sá Pereira), localizada no Humaitá, no Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.escolasapereira.com.br>. Acesso em 27/05/2013.

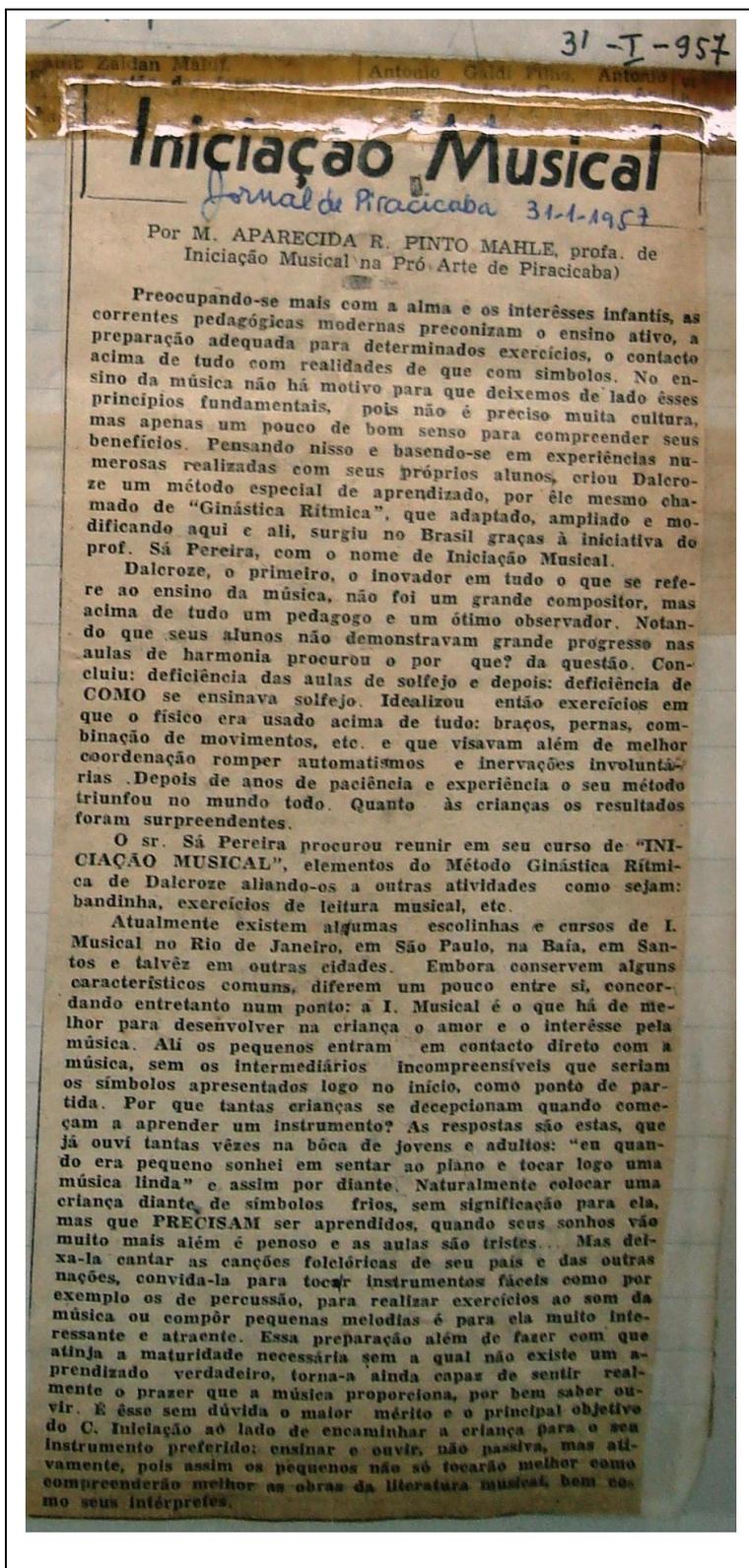


FOTO 19 – Artigo do “Jornal de Piracicaba” sobre Iniciação Musical na “Escola de Música de Piracicaba” – 31/01/1957. Acervo da hemeroteca da EMPEM.

A periodicidade deste curso era de duas aulas semanais, sendo que a primeira ficava a cargo da professora contratada e a segunda, a cargo de Cidinha Mahle, que repetia a aula anterior. Esta situação permaneceu por pouco tempo, porque a professora Maria Guilhermina Vianna morava em São Paulo e a viagem semanal a Piracicaba era de difícil realização, tornando-se inviável a sua permanência no curso, sendo então sucedida pela professora Rosita Salgado Góes²¹⁴, que também morava em São Paulo, contudo tinha maior facilidade de se transportar a Piracicaba.

Rosita Salgado Góes detinha prática e criatividade, entretanto lecionou por pouco tempo, pois, apesar da facilidade inicial em viajar da Capital para Piracicaba, esta empreitada também ficou cansativa, deixando o curso a cargo de Cidinha Mahle, que não tinha preparo para este tipo de ensino.

Mesmo obtendo a informação pelas docentes anteriores de que não havia livros editados em português sobre esta disciplina, a mesma se empenhou neste ensino, baseando-se nos cursos que fez sobre pedagogia e psicologia. Por gostar de lecionar para crianças, encontrou em uma livraria da cidade de São Paulo, “Livraria Francesa”, o livro sobre “Educação Musical”, contendo exercícios rítmicos, adquirindo, posteriormente, obras de Dalcroze e seus discípulos.

Cidinha Mahle desenvolveu na “Escola de Música de Piracicaba” uma metodologia de ensino em iniciação musical para crianças baseada no comportamento de cada uma. Ensinava-as de acordo com a reação e o interesse pelos exercícios propostos por ela. Caso as crianças não se interessassem por algum exercício, este era logo substituído por outro, e esta situação fez com que adquirisse uma larga experiência no assunto²¹⁵.

Um destes Métodos utilizados pela autora e denominado “Método Alfabetização Musical”, com as seis primeiras páginas encontram-se no Anexo, página 186. Na Suíça, em Zurich, no ano de 1962, como aluna ouvinte, assistiu aulas de Mimi Scheiblaue – ex-discípulo de Dalcroze, que detinha um domínio sobre os alunos sem falar quase nada e sem sair do piano, somente com improvisações, trabalho baseado na experiência com professores e pedagogos.

²¹⁴ Rosita Salgado Góes nasceu em Salvador, Bahia, transferiu-se para São Paulo, onde era secretária de Koellreutter, na “Escola Livre de Música da Pro Arte” de SP. Professora de iniciação musical, permaneceu um pouco menos de um ano na “Escola de Música de Piracicaba”. Quando lecionou em Piracicaba tinha entre 30 e 40 anos. MAHLE, Cidinha. Op. cit., p. 126

²¹⁵ Idem., p. 126

Conheceu pessoalmente Fritz Jöde²¹⁶, quando assistiu a uma palestra sua em São Paulo, posteriormente conhecendo as suas obras²¹⁷. Durante viagem à cidade de Salvador, no Estado da Bahia, conheceu Massami Kuni²¹⁸.

Escreveu, nos anos de 1960, um método de iniciação musical editado pela Editora Vitale, atualmente sendo publicado pela Editora Musimed de Brasília²¹⁹. A professora de dança da “Escola de Música de Piracicaba” na época, Iris Ast²²⁰, auxiliou Cidinha Mahle nos exercícios rítmicos baseando-se na sua experiência com alunos de dança²²¹.

²¹⁶ Fritz Jöde, Professor e pedagogo. Nasceu em 02 de agosto de 1887, Hamburg, faleceu 19 de outubro de 1970. Nos anos de 1920 a 1921, estudou em Leipzig na escola “Hermann Abert” e, em 1923, foi professor na “Rijksacademie voor Kerk en School Music” – Academia Estadual de Igreja e Escola de Música – de Berlim. No ano de 1926, iniciou o “Open Sing Uur”, a partir de 1930 o “Ministerie van Nationale Jeugd Muziek” – Ministério da Nacional Juventude e Musica – obteve a licença para administrar a Academia antes da guerra. No ano de 1933 foi disponibilizado em licença “até a nova ordem” pelo Governo Nazista. Passou a escrever em dois jornais o “Journal of Music” e o “Jornal Geral Music”, o que ocasionou uma “declaração contra Jöde” levando em 1936 a processos disciplinares e privando-o, em 1937, de trabalhar em qualquer escritório, inclusive os seus. Neste mesmo ano volta a ser Diretor do Ministério da Juventude e no ano seguinte a Radio Munique o convida para ser o Diretor Local. Entre 1939 a 1945 trabalhou como professor no “Mozarteum” em Salzburg. De 1940 a 1944 foi editor da “Magazine for game Music”, e entre 1947 a 1952 foi diretor do “Office of Youth and School Music em Hamburg, dirigindo de 1951 a 1953 “Conservatory”. Em 1970, administrou o “Internationaal Institut voor Jeugd en volksmuziek”. Voltou para Hamburg em outubro de 1970. O seu maior objetivo era o projeto da criação de “A Singing Youth” – uma juventude cantante e “A singing people” – um povo cantante. Um dos princípios de Jöde foi “Even music is better than listening to music”. – Disponível em <http://artigos.tutorialonline.pro.br/portal/linguagem-de/Fritz%20J%C3%B6de> Acesso em 27/05/2013

²¹⁷ Entrevista com Cidinha Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 05)

²¹⁸ Massami Kuni, Professor e coreógrafo japonês, que ensinava rítmica e na década de 1950 introduziu uma coreografia junto aos alunos para descobrir movimentos mais “espontâneos”, pois a educação rigorosa japonesa inibia os movimentos. Deste modo ocorreu a possibilidade de movimentos naturais, mais livres. MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo. org., **Reflexões sobre Laban: o mestre do movimento**. São Paulo: Editora Summus, 2006.

Para saber mais: MASCARENHAS, Lucia & ROBATTO, Lia. **Passos da dança: Bahia**. Publicação Fundação Casa de Jorge Amado. Coleção casa de palavras: Memória Volume 3, 2002.

²¹⁹ MAHLE, Cidinha. Op. cit., p. 127

²²⁰ De origem estoniana, chegou em Piracicaba após a Segunda Guerra Mundial. Figura importante em Piracicaba, referente ao curso de ballet, devido aos seus esforços para manter esta atividade artística na cidade. O primeiro curso começou em 1943, no pátio do “Museu Prudente de Moraes” com a mestra alemã, Frau Liesel, contudo foi de pouca duração. Íris Ast foi que formulou as bases do ensino de ballet montando grupos de 80 a 90 alunas, distribuídas em várias turmas no decorrer da semana. Realizava coreografias, desenhava as fantasias – em aquarelas – e as aulas nos anos de 1940, eram acompanhadas por piano. Os festivais de Ballet eram realizados no “Teatro Santo Estevão” e depois na “Sociedade Italiana”. Senhoras da sociedade como Aneliese Brieger, Livica Meirelles, Wanda Carneiro, Anita Losso, Carmo Portela, Dirce Camargo – posteriormente, em 1953, colaboraram na fundação da “Escola Livre de Música da Pró-Arte de Piracicaba” – colaboraram com o êxito do curso e nas montagem dos festivais, ficando a cargo de Iris Ast a criatividade dos espetáculos. Íris Ast faleceu em 1965. ELIAS NETO, Cecilio. **Almanaque 2000: memorial de Piracicaba-Século XX**. Piracicaba: Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba; Jornal de Piracicaba; UNIMEP, 2000.

²²¹ MAHLE, Cidinha. Op. cit., p. 126

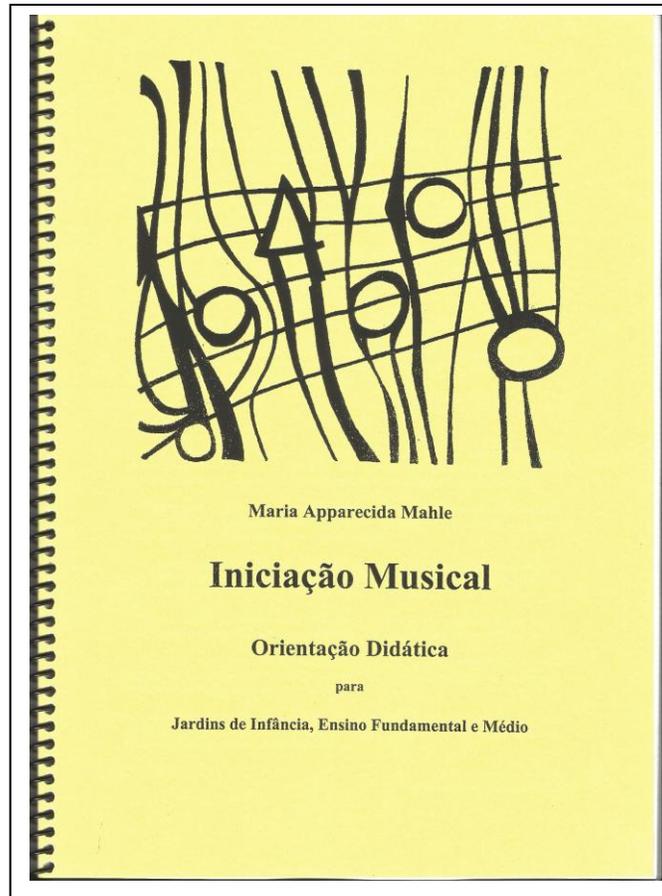


FOTO 20 – Método de Cidinha Mahle, escrito na década de 1960, republicado em 05 de fevereiro de 2012 , 3º edição. Acervo do autor .

Pelo motivo citado acima, Ernst Mahle escreveu o seu primeiro ballet, em 1954, chamado “As aventuras de uma estudante de música”, que teve a participação das bailarinas do curso de dança, juntamente com os alunos do curso de iniciação musical, sendo a apresentação bem sucedida.

Ernst Mahle e Cidinha Mahle fizeram arranjos para banda rítmica que foram aplicados nas aulas de iniciação musical. Inicialmente trouxeram material pronto da Inglaterra, contendo melodia para piano e partituras dos instrumentos de percussão. Posteriormente, Cidinha Mahle escreveu um método utilizando melodias brasileiras, finalizando o mesmo para bandinha rítmica, editado pela Editora Vitale, com arranjos e revisão de Ernst Mahle para a parte de percussão. No final de 1953, os alunos tinham conhecimento musical suficiente para escolher um instrumento a estudar, continuando a ter uma aula semanal de musicalização.

A BANDA RÍTMICA E A EDUCAÇÃO MUSICAL DA CRIANÇA

(Por M. Aparecida R. Pinto Mable, professora de Iniciação Musical na Pró Arte de Piracicaba)

Atualmente não há atividade por assim dizer "mais popular" que a banda rítmica. Parques, jardins da infância, escola, todos procuram organizar a sua bandinha; a televisão se encarrega de demonstrar garçinhos envergando lindos uniformes tocando com muita pose os seus instrumentos; os jornais anunciam audições, etc..

Não há quem não ache uma "gracinha", um "amor" essas bandinhas!

Mas será só essa a finalidade da Banda Rítmica: deliciar o ouvido e principalmente a vista dos espectadores? Não, ou pelo menos não deveria ser. As pessoas mais adiantadas acham que a sua finalidade é "educar a atenção". Também estão enganadas: de fato, não é possível estudar algumas peças sem um mínimo ao menos de concentração, mas não constitui esse o seu objetivo principal. Qual será ele? FAZER música, desenvolver nas crianças não só o sentido para o metro, frase, etc. como, em primeiro lugar despertar o gosto para "apreciar", ouvir criticamente o que executam, saber comparar.

Assim sendo, cumpre escolher criteriosamente as músicas que as crianças deverão estudar, sob um duplo ponto de vista: 1) composições que possuam realmente valor; 2) composições que sejam interessantes para "instrumentar" quanto à banda. A primeira condição deveria ser regra para tudo o que se refere ao ensino da música; quando pensamos que estamos formando o "gosto" dos pequenos, todo o cuidado seria pouco. Mas infelizmente aí já vimos muito disparate: ignorância ou desconhecimento da literatura musical? Não sabemos ao certo: mas os alunos, o ambiente e a arte em si, sofrerão as consequências... A segunda condição parece lógica; de fato, não é preciso muita imaginação para notar que certas obras por mais magníficas que sejam, não servem para a banda. Algumas peças dos clássicos, românticos e principalmente a música moderna constituem o material adequado, sem contar com o grande tesouro de espontaneidade e beleza que oferece o folclore nacional ou estrangeiro.

A banda rítmica é uma das atividades mais amadas pelas crianças. Muitas músicas difíceis que levariam anos para tocar se fossem executadas logo ao piano ao participando de uma orquestra, conseguem tocar ali, sentindo naturalmente grande prazer e "importância". Além disso favorece o desenvolvimento da vista, ouvido, memória e principalmente, como já dissemos, concorre para o desabrochar da apreciação musical.

Para o professor também ela é fonte de alegria, por observar a atenção, o interesse de seus alunos e também o seu progresso. Ninguém pode imaginar o quanto nos sentimos contentes quando notamos que as crianças atingiram a um ponto em que ouvem e criticam o seu grupo de instrumentos, o grupo dos outros, o regente (que deve ser sempre um colega de classe) e o próprio pianista, que quase sempre é o professor!

A Banda Rítmica oferece, pois, ótimas oportunidades para o bom desenvolvimento da criança, quanto à sua educação musical. Além disso ela é muitas vezes o "berço da orquestra" o que tivemos ocasião de constatar, ao menos uma vez.

Não seria de esperar que os nossos professores olhassem para ela com maior carinho? As audições que demonstram o aproveitamento dos alunos merecem louvor; mas a exibição por exibição, após longos e exaustivos ensaios não proporciona vantagem alguma, nem é digna de mérito. Por outro lado, por que não um preparo maior por parte do professor? Mesmo as bandas mais simples de jardim de infância ou escola maternal escapam à sua finalidade, quando o professor não dispõe de um preparo seguro que permita bem orientá-los. Ensinar é também problema de consciência, bom seria lembrar. Quando pensamos então do quanto uma criança espera de nós, mesmo inconscientemente, no mundo maravilhoso que podemos ajudá-la a encontrar, como ficaremos indiferentes? A nossa responsabilidade é grande. Não disvirtuemos a Banda Rítmica, pois do contrário perderemos uma esplêndida oportunidade para interessar a criança pela música no que ela possui de sério e artístico para encaminhá-la em direção à mediocridade de gosto e execução, pensando antes de mais nada em exibir-se para ganhar aplausos. Os aplausos de um trabalho bem feito talvez não sejam tão sonoros aos seus ouvidos, mas irão acompanhá-la pela vida toda incorporando-se firmemente ao seu cabedal de conhecimentos e experiências.

FOTO 21 – Artigo do “Jornal de Piracicaba” sobre Banda Rítmica e a Educação Musical da Criança na “Escola de Música de Piracicaba” – 07/02/1957. Acervo da hemeroteca da EMPM.

As alunas não mais seguiam a tendência da pianolatria, permitindo a todos a oportunidade de experimentar e realizar testes com outros instrumentos de orquestra. Ernst Mahle, sabendo tocar vários destes, demonstrou aos alunos tocando e colocando-os à disposição e, em alguns casos, ministrou aulas do instrumento escolhido pelo aluno.

Aulas de flauta doce foram inseridas no curso, paralelo ao curso de iniciação musical, para se educar o ouvido e reconhecer a altura das notas. Entre os anos de 1954 a 1955, Cidinha Mahle²²² teve como assistente a professora e colaboradora Josette Silveira Mello²²³.

Cidinha Mahle considera primordial o estudo de solfejo, relatando: “*o aluno que não sabe solfejar é o mesmo que uma pessoa que não sabe ler*”, portanto, é preciso saber solfejar e cantar a altura das notas para conseguir tocar afinado, contribuindo o solfejo para o conhecimento da teoria musical aplicada na execução e interpretação de uma música²²⁴. No Anexo página 181 exemplificamos 16 melodias do método “50 Solfejos para Crianças”.

Cita que faz parte da musicalização do aluno cantar em coro de crianças e, após certo período, cantar em coro de adultos, persistindo no conceito de que os alunos cantassem por certo tempo nos coros antes de tocarem nas orquestras da escola. Portanto, defende a importância de se fazer música em conjunto como parte da formação musical do aluno, em especial, cantando em corais, situação adversa pois nestes conjuntos o aluno não toca o instrumento estudado, mas utiliza a voz como instrumento musical.

Segundo Cidinha Mahle, as composições que Ernst Mahle escreveu incentivavam o aluno a tocar com alguém, ou seja, o aluno nunca pensava: “eu não consigo tocar” ou então, “eu não tenho com quem tocar” e conseqüentemente a escola se diferenciava das outras escolas por ser livre, independente e por estar voltada aos interesses dos alunos, não os obrigando a fazer o que não eram capazes.

²²² MAHLE, Cidinha. Op. cit., p. 126

²²³ Josette Silveira Mello Feres seguia as idéias de Dalcroze, na metodologia de iniciação musical, quando lecionou na “Escola Livre de Música de Piracicaba”, em 1954. Ao iniciar a docência, havia terminado o curso no “Conservatório Nacional de Canto Orfeônico” e de Especialização em Iniciação Musical no Rio de Janeiro, permanecendo na “Escola Livre de Música de Piracicaba” até meados de 1956, por ter ingressado no Magistério Público do Estado. Enquanto lecionou, atuou como professora de Musicalização e Teoria Infantil, flauta-doce, piano e regente do “Coral Infantil”. Atualmente é diretora da “Escola de Música de Jundiá”. Depoimento de Josette Silveira Mello Feres ao pesquisador em 01 de janeiro de 2013. (RONTANI, 2013, p. 01)

²²⁴ Entrevista com Cidinha Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 05)

A aspiração dos alunos era de estar presentes na escola, por sentirem prazer no ambiente e na aprendizagem, e não somente a aspiração de ter um diploma; muitos dos ex-alunos não seguiram a carreira de musicistas, mas passaram a apreciar os concertos e apresentações, continuando a frequentar a escola como espectadores das audições e dos concertos apresentados.

Cidinha Mahle realizou vários projetos para a prefeitura local, entre eles montar uma orquestra sinfônica remunerada na escola. Em certa ocasião, esta idéia era viável, pois os músicos de alto nível técnico ainda residiam na cidade e ainda não haviam migrado para as orquestras de outras cidades ou Estados do país²²⁵.

Foram enviados diversos projetos para as administrações municipais que estiveram à frente da cidade de Piracicaba, entre eles uma orquestra de câmara, possuindo um número menor de instrumentistas e por consequência menos dispendioso para a Municipalidade e finalmente para um quinteto de cordas, que seria menos oneroso, e mesmo assim, após inúmeras tentativas, nenhum dos projetos teve a receptividade e consideração dos políticos, ficando somente as idéias no papel²²⁶.

Desde a sua fundação, a escola contou com o Coro Infante Juvenil, que se apresentava regularmente três a quatro vezes por ano, composto por trinta crianças, que cantavam diversas canções com acompanhamento do piano, preferencialmente as folclóricas, pois estas continham arranjos de Ernst Mahle. Este Coro Infante Juvenil, chamado de “corinho”, esteve por muitos anos sob a direção de Cidinha Mahle e depois aos cuidados de Ida Meirelles²²⁷.

²²⁵ Entrevista com Cidinha Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 03 e 04)

²²⁶ Idem., p. 04

²²⁷ Estudou piano e canto na EMP, lecionou Iniciação Musical. Diplomada em Salzburg (Áustria) pelo método Orff. Com especialização para educação infantil. Sobre o método Orff encontramos a explicação em : “Carl Orff Schulwerk - Educación elemental in música y danza por Michael Kugler Sumario La primera versión del ›Orff Schulwerk‹ (OSW) titulado ›Elementare Musikübung‹ [ejercicios musicales elementales], se publicó entre 1932 y 1935, tras una fase de pruebas en la Escuela Günther de Gimnasia y Danza. La serie no se mantuvo ya que la naturaleza “extraña” de su música y el principio de improvisación se oponían a las especificaciones ideológicas de la época nazi. En 1948, aparece la segunda publicación ›Musik für Kinder‹ [Música para Niños]. La rápida y efectiva distribución nacional e internacional concluye con una recepción y aceptación intercultural del OSW que continúa vigente a día de hoy. Ambas publicaciones se basan en el inspirado ideario artístico y antropológico de Orff, basado en ›la música elemental‹ a desarrollar a través de los medios educativos. El núcleo educativo del concepto ›Orff-Schulwerk‹ se forma desde la actividad artística individual y a partir de los elementos de la música, el lenguaje y el movimiento, para los que las publicaciones se limitan a proveer modelos. Los problemas OSW pueden surgir si los modelos son simplemente reproducidos sin tener en cuenta los aspectos relativos a improvisación y movimiento. Es por lo tanto vital que la formación y el perfeccionamiento de los docentes se oriente hacia la adquisición de recursos para el trabajo creativo y de un repertorio metódico.” Disponível em <http://www.orff.de/es/orff-schulwerk.html> Acesso em 30 de maio de 2013.

Posteriormente, passou a ser regido pela maestrina Cintia Pinotti, que o fez por trinta anos, até dezembro de 2012, sendo auxiliada pela pianista Adelina Pinotti, sua mãe, que acompanhava nos ensaios e nas apresentações²²⁸. Segundo Cidinha Mahle:

*“O Coro Infanto-Juvenil sempre foi um excelente complemento na musicalização dos alunos e antes mesmo de poderem começar a tocar um instrumento, as crianças sempre aprenderam e se divertiram cantando ali alegres canções”*²²⁹.

O primeiro coral de adultos da “Escola Livre de Música da Pró-Arte de Piracicaba”, formado desde a sua fundação em 1953, ficou sob a regência de Isaac Karabtchevsky²³⁰ por um curto período de seis meses. Lamentavelmente havia também nesta ocasião o preconceito de que homens, inclusive os mais jovens, não cantavam em coral e o maestro, por sua vez, tinha planos de trabalhar em outra cidade, e assim não pode mais se incumbir da direção do referido coro.



FOTO 22 – “Coro Misto” da “Escola Livre de Música de Piracicaba”, 1953, regente Isaac Karabtchevsky. Acervo hemeroteca da EMPPEM.

²²⁸ Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 07 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 04)

²²⁹ Idem., p. 04

²³⁰ Isaac Karabtchevsky nasceu em 27 de dezembro de 1934, em São Paulo. Regente brasileiro. Estudou oboé e venceu o concurso da Orquestra Sinfônica Brasileira em 1953. Aperfeiçoou-se com Koellreutter. Em 1956, fundou e dirigiu o “Madrigal Renascentista” de Belo Horizonte. Estudou na Alemanha com Fortner e Ueter. Em 1969 tornou-se regente titular da Orquestra Sinfônica Brasileira. É o mais famoso regente brasileiro da atualidade. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 487

CORAL MISTO DA ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA

APRESENTA

"MISSA DE SÃO PAULO"

Texto Epístolas de S. Paulo e Ordinário da Missa
Música ERNST MAHLE

. Em Deus Pai (Entrada)
. Senhor, tende piedade de nós
. Glória a Deus nas alturas
. Ainda que eu falasse (Meditação)
. O Evangelho é uma força (Aclamação)
. Creio em um só Deus
. Deus ama aquele que dá com alegria (Ofertório)
. Santo e Bendito
. Cordeiro de Deus
. Justificados pela fé (Comunhão)
. Alegrai-vos sempre no Senhor
. A paz de Deus guarde vossos corações (Benção Final)

Solistas: Maria Aparecida Mahle
Áurea Tavares (Belo Horizonte) (dia 30.6) . . . sopranos
Sonia Falci Dechen contralto
Guido Zanlorenzi tenor
Ruy dos Santos Caio baixo

Acompanhamento pelo Conjunto Instrumental de Câmara da Escola de Música de Piracicaba
. Paulo Celso G. Souza, Maria de Lourdes Justi, Carlos Alberto P.A. Ribeiro, Nelson Rios (violinos); Marcos Rontani (viola); Lucia C. Kiehl (violoncelo); Samuel Soares da Silva Junior (contrabaixo); Washington Barella e Luiz Fernando G. Souza (oboés); Guilherme S. Garbosa (clarineta); Francisco Amstalden (fagote)

Regente: ERNST MAHLE

Meio, 1979
dia 12, 19,00 horas - Igreja do Bom Jesus
dia 13, 20,00 horas - Igreja Sagrado Coração de Jesus
dia 19, 19,00 horas - Igreja São Dimas
dia 20, 19,30 horas - Catedral de Santo Antonio
Junho - V Festival Música Erudita
dia 30, 20,00 horas - Catedral de Santo Antonio

FOTO 23 – Programa de apresentações do “Coral Misto” da “Escola de Música de Piracicaba” – 1979. Acervo do autor

Em 1954, foi formado um Madrigal²³¹ Feminino, que também é sinônimo de Coro de Câmara, cuja formação inicial contava com poucas vozes, paulatinamente atingindo 42 vozes, conquistando uma melhor qualidade em desempenho. Ganhou um concurso no Teatro Municipal de São Paulo, tendo como presidente da banca julgadora o Maestro Armando Belardi²³². Apresentou-se em cidades do interior do Estado, na Capital paulista e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, acompanhado pela orquestra do próprio Teatro sob a regência de Ernst Mahle.

²³¹ O termo tem dois significados distintos e não relacionados: uma forma poética e musical da Itália do século XIV e partituras dos séculos XVI ou XVII sobre versos seculares. Os mais antigos madrigais característicos do século XIV datam provavelmente dos anos de 1320; o gênero foi plenamente desenvolvido nos anos de 1340, com versos de duas ou três linhas (geralmente com música idêntica) e um ritornello de encerramento com uma ou duas linhas. Somente alguns poucos dos 190 exemplos que chegaram até nós são para duas vozes, sendo o restante para três. O estilo, como pode ser visto nos madrigais de Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna, é basicamente silábico, com uma parte superior bastante floreada, apoiada por uma parte inferior mais simples. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 563

²³² Armando Belardi (São Paulo, 1898 — 1989) foi um violoncelista, pianista e maestro brasileiro. Em 1935 começou sua carreira como regente, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 1939 tornou-se diretor artístico do Teatro Municipal de São Paulo, e criou o Coral Lírico. No mesmo ano, organizou uma orquestra para se apresentar na Temporada Lírica Autônoma do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Dez anos depois, com esse mesmo grupo, criava-se oficialmente a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Paralelamente ocupou o cargo de regente-titular e diretor da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo. Disponível em <http://revista.brasil-europa.eu/116/1968-Opera-Armando-Belardi.htm>. Acesso em junho de 2013.

O repertório era composto por música brasileira e obras de Johannes Brahms²³³ cantada em alemão, de Claude Debussy²³⁴ cantada em francês e de Zoltan Kodaly²³⁵, cantada em húngaro. Posteriormente, o Madrigal na sua forma original se desfez por motivos pessoais de algumas pessoas e de mudança de cidade para outras.

Simultaneamente, na década de 1960, Ernst e Cidinha Mahle trabalhavam com a “Universidade de São Paulo” no “Coro Misto” da “Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiróz”, Campus em Piracicaba, com vozes masculinas. Os rapazes deste conjunto se propuseram a cantar na escola de música, junto com as moças do madrigal que permaneceram na instituição, e assim se formou um novo coro de adultos, criando um coro misto, sob a regência de Ernst Mahle.

Com um resultado de qualidade, o referido conjunto se apresentou em Uberlândia (MG), Brasília (DF) e Uberaba (MG), tendo seu ponto culminante na apresentação de “*O Messias*”²³⁶, de George Friedrich Händel²³⁷, na íntegra, no Teatro Municipal de São Paulo. Mais tarde, o referido coro, por idéia de Ernst Mahle, passou a trabalhar sob a regência da maestrina Cíntia Pinotti, que já se dedicava ao Coro Infanto-Juvenil, até o mês de dezembro de 2012, apresentando um repertório com músicas folclóricas e sacras.²³⁸

3.2. Concursos Jovens Instrumentistas: a Escola ganha notoriedade nacional.

Os “Concursos Jovens Instrumentistas” eram realizados bianualmente na escola, a partir de 1971; Ernst Mahle os idealizou e os promoveu porque até este período, no Brasil, existia somente o “Concurso da Rádio Gazeta” de São Paulo que era para um ou dois instrumentos.

²³³ Johannes Brahms, nasceu em 07 de maio de 1833, Hamburgo, faleceu em 03 de abril de 1897, em Viena. Compositor Alemão. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 129

²³⁴ Claude Debussy, nasceu em 22 de agosto de 1862, St. Germain-in-Laye e faleceu em 25 de março de 1918, Paris. Compositor francês. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 256

²³⁵ Zoltan Kodaly, nasceu em 16 de dezembro 1882, Kecskemét (Hungria) e faleceu em 06 de março de 1967, Budapeste (Hungria). Compositor húngaro, criado no campo, conheceu desde a infância a música folclórica. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 500

²³⁶ Oratório de Händel sobre texto compilado por Jennens a partir da Bíblia e dos Salmos do Missal composto em 1742, Dublin. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 600

²³⁷ Georg Friedrich Händel, nasceu em 23 de Fevereiro de 1685, Halle an der Saale (Alemanha), e faleceu em 14 de Abril de 1759, Londres (Inglaterra), Compositor Alemão. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 400

²³⁸ Depoimento de Cidinha Mahle ao pesquisador em 07 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 02)

Como a escola tinha alunos de excelente qualidade técnica em vários instrumentos, era interessante participar de um concurso para revelar talentos e expor frutos de uma aprendizagem, pedagogia diferenciada.

O primeiro concurso teve duas propostas²³⁹: a primeira direcionada aos alunos principiantes em estudo de música e a segunda a todos os instrumentos possíveis de uma orquestra sinfônica, incluindo-se o piano que, segundo Ernst Mahle, é o instrumento predileto dos brasileiros e que possui uma literatura primorosa, tanto qualitativa, como quantitativa. Nestes concursos não se incluiu o canto por não ser a especialidade da instituição. A prioridade era favorecer os instrumentos de orquestra.

O compositor diz também que quando chegou ao Brasil, existiam dez orquestras sinfônicas no país e que hoje existem mais de cem e acredita que há uma pequena influência sua no sentido de existir instrumentistas para isso.

Os Concursos que foram realizados, mais precisamente na Sala de Concertos Dr. Ernst Mahle, ocorreram nos anos de 1971, 1973, 1975, 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989, 1991 e 1993. Concorriam alunos de violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta transversal, oboé, clarineta, fagote, trompete, trompa, trombone, tuba e piano com idade até 21 anos e divididos por ciclos, de acordo com a idade²⁴⁰.

Os ciclos eram divididos em três faixas etárias. No primeiro ciclo, concorriam os candidatos mais novos ou crianças até 12 anos; no segundo, entre 12 a 18 anos e no terceiro, os candidatos de 18 a 21 anos.

²³⁹ O primeiro “Concurso Jovens Instrumentistas”, idealizado por Ernst Mahle e realizado no ano de 1971, deu ênfase aos instrumentos de orquestra, porque até então o mesmo compositor tinha escrito peças didáticas ou não e em diferentes níveis de dificuldades, para coral, orquestra sinfônica e orquestra de câmara, mas o repertório criado para instrumento de orquestra era pouco, fazendo com que Mahle escrevesse sonatinas em duo com piano e concertinos para instrumento solista e Orquestra de Câmara, por ser uma orquestra com reduzido número de componentes e por consequência mais estável do que a Orquestra Sinfônica com número maior de elementos. As peças foram escritas e adaptadas à faixa etária de cada ciclo, citados acima, peças curtas e fáceis, uma mistura de elementos rítmicos e melódicos nacionalistas com elementos tradicionais, de fácil assimilação, com linguagem moderna e modal. ARZOLLA, Antonio Roberto Rocca Dal Pozzo. Op. cit., p. 23

²⁴⁰ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 05)

Havia duas provas, a eliminatória e a final, sendo que nestas os candidatos tocavam a mesma música para confronto e outra de livre escolha; o candidato que fosse aprovado na primeira fase participava da Final, concorrendo aos prêmios de primeiro, segundo e terceiro lugar.

Esses concursos tiveram influência na metodologia da escola, porque Ernst Mahle, ao compor as músicas para os alunos principiantes e graduados, as concebia para serem interpretadas nestes concursos, ao mesmo tempo, incentivando outros compositores brasileiros a escreverem músicas especificamente para alunos.

Esta sistemática apresentava uma dupla funcionalidade, porque os alunos da escola também ouviam alunos de outras instituições, o que era de grande importância para o progresso individual de cada um, pois sentiam-se motivados a estudar e se fazer ouvir, tornando-se conhecidos no meio musical brasileiro; é primordial para um aluno de música ouvir outros e se fazer ouvido pelos mesmos.

É importante citar aqui que nas duas primeiras edições do “Concurso Jovens Instrumentistas”, o instrumento violão foi incluído, porém como vieram mais de sessenta candidatos e, para ouvir todos demandava muito tempo, restando pouco para os candidatos de outros instrumentos, aboliu-se este instrumento dos concursos, e também pelo fato de não ser um instrumento de orquestra.

Inicialmente a maioria dos candidatos inscritos era de alunos principiantes, sendo preciso estabelecer uma categoria para as crianças. Depois as inscrições passaram a ser de candidatos mais adiantados, ocorrendo a necessidade de incluir mais dois ciclos. Estes concursos geravam oportunidades para os alunos em vários estágios de aprendizagem e de variadas faixas etárias, diferente de outros concursos que os candidatos precisavam já ter alguma experiência para participar²⁴¹.

²⁴¹ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 06)

Segundo o idealizador dos concursos, estes concursos auxiliaram metodologicamente no processo educacional, porque os professores de outras instituições de ensino musical, que normalmente eram de fora de Piracicaba, vinham à cidade para assistir às provas, havendo um entrosamento entre os candidatos; este fato fez com que alguns professores fossem convidados a lecionar por certo tempo, fazendo parte do corpo docente da escola, influenciando o nível individual dos alunos.

Ernst Mahle fez parte da banca de outros concursos exclusivos para piano, pois a idéia de se fazer festivais e concursos incluindo todos os instrumentos, tornava o evento muito dispendioso²⁴². Instrumentistas e alunos de música do Brasil participaram destes Concursos, entre os quais citamos Antonio Menezes²⁴³, Elisa Fukuda²⁴⁴ e Maria José Dias Carrasqueira²⁴⁵.

Estes Concursos incentivavam os jovens alunos a estudar para conquistarem os prêmios, e, mesmo alguns alunos que participaram foram premiados, entre eles Luis Carlos Justi (oboé), Washington Barella (oboé), Wilson Sampaio (Violoncelo), Fernanda Krug (Violino), Renato Bandel (Viola), entre outros. Os pianistas que acompanhavam os candidatos, se desejassem, tinham a oportunidade de concorrer aos prêmios de pianista acompanhador.

²⁴² Idem., p. 06

²⁴³ Antônio Jerônimo de Menezes Neto. Violoncelista pernambucano (23/8/1957). Nasceu no Recife, filho do trompetista João Jerônimo de Menezes. Aos 10 anos, começou a estudar violoncelo, incentivado pelo pai. Aos 17, foi estudar na Europa. Frequentou a “Escola Superior de Música” de Dusseldorf e depois seguiu para Stuttgart. Disponível em <http://www.algosobre.com.br/biografias/antonio-menezes.html> Acesso em junho de 2013.

²⁴⁴ Elisa Fukuda obteve o primeiro prêmio na prova de violino terceiro ciclo, no “Primeiro Concurso Jovens Instrumentistas Brasil/Piracicaba”, em 1971. Natural de São Paulo, iniciou os estudos de violino aos quatro anos de idade com seu pai, Yoshitame Fukuda. Prosseguiu os seus estudos com Johannes Oelsner e Maria Vischnia. Transferiu-se para a Europa, graduou-se, obtendo o Diploma Superior de Violino no “Conservatório Superior de Música de Genebra” (Suíça), na classe de Corrado Romano e em seguida obteve o Primeiro Prêmio de Virtuosidade. Em setembro de 2011, apresentou-se em Fort Lauderdale (Teatro Broward Center) e Nova York (Lincoln Center Avery Fischer Hall) como solista da “Bachiana Filarmônica” sob a regência de Joao Carlos Martins. Disponível em <http://www.elisafukuda.com.br/perfil/> Acesso em junho de 2013.

²⁴⁵ Maria José Dias Carrasqueira obteve o primeiro prêmio como pianista acompanhador no “Primeiro Concurso Jovens Instrumentistas Brasil/Piracicaba”. A pianista foi definida pela mestra Eliane Richepin “musicienne dans l’âme”. Sua carreira de solista e camerista, reconhecida pelo público e crítica internacional, tem se expandido pela América do Sul, Estados Unidos e Europa - França, Suíça, Itália, Portugal, Alemanha, Noruega, Finlândia e Suécia. Solista convidada pelas grandes orquestras brasileiras, tem se apresentado com instrumentistas e regentes do cenário internacional: M.Braunwieser, C.Guarnieri, Z.Mehta, I.Karabichevsky, J.Neschling, M.Ferraro, L.Rodrigues, J.Maluf, R.Farias, R.Tibiricá, A.Manzano, J.Medaglia, J. S.Santos, Michel Bellavance, Philip Bernolt, Oyvind Bjora, entre outros. Vinda de uma rica formação artística e musical recebida de seu pai, João Dias Carrasqueira, e dos professores Lina Pires de Campos, Camargo Guarnieri, Roberto Schnorremberg, Jacques Klein, Magda Tagliaferro, teve ainda na Europa grandes orientadores nas figuras de B. Seidlhoffer, E. Richepin, H. Dreyfuss (cravo), H. Datyner, D. Rossiaud, G. Demus. http://www.academia.org.br/abl_e4w/media/M%C2%AA%20Jos%C3%A9%20Carrasqueira%20CV%202007.pdf Acesso em junho de 2013.

Eram membros constantes da banca julgadora os compositores Ernst Mahle e Osvaldo Lacerda²⁴⁶. Candidatos de outras cidades que venciam recebiam prêmio em dinheiro, patrocinado por pessoas físicas e jurídicas da própria cidade de Piracicaba²⁴⁷.

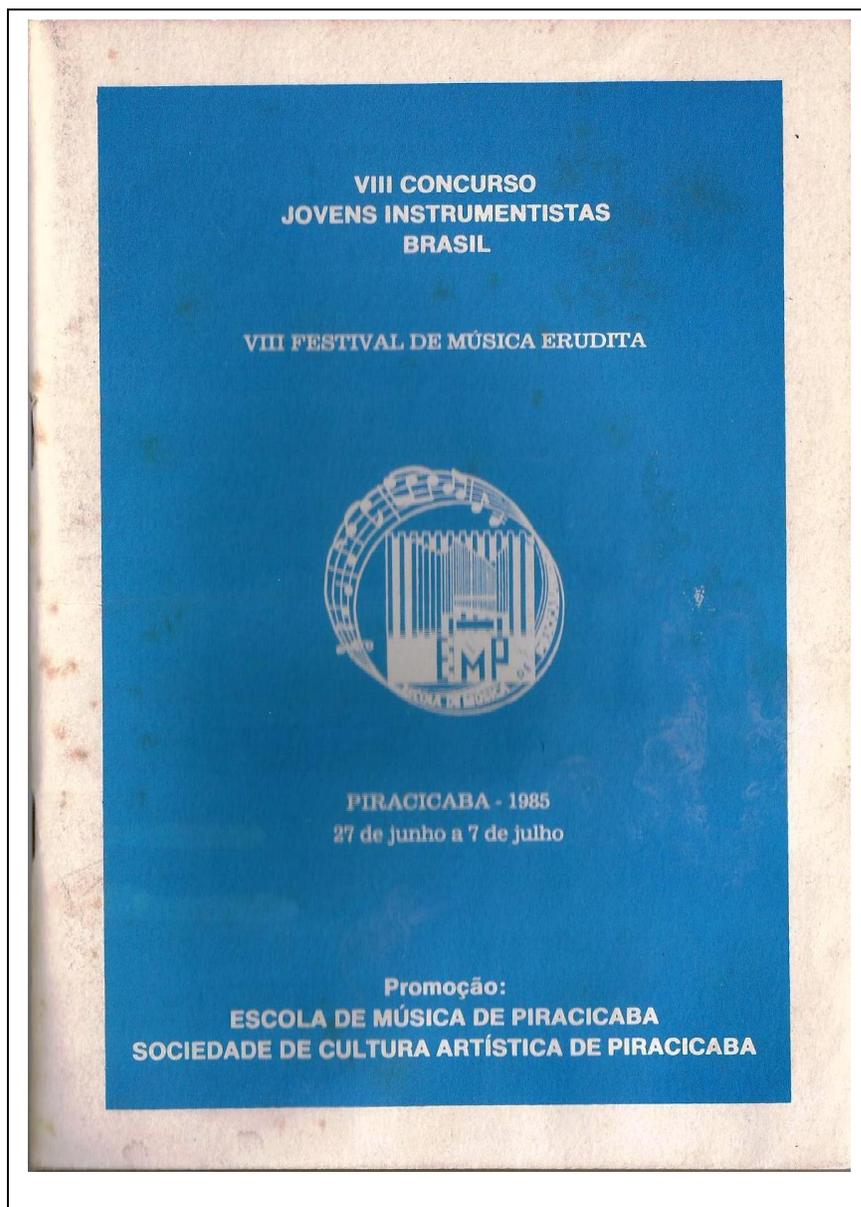


FOTO 24 – Capa do Libreto do VIII Concurso Jovens Instrumentistas Brasil – 1985. Acervo do autor.

²⁴⁶ Osvaldo Lacerda nasceu em 23 de março de 1927, São Paulo, faleceu em 18 de julho de 2011, São Paulo. Compositor brasileiro, estudou piano e em seguida composição com Guarnieri, de 1952 a 1962. Estudou nos Estados Unidos da América com Copland, destacou-se na vida musical paulista como criador e pedagogo, suas obras transpõem o folclore brasileiro para um idioma moderno. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 514

²⁴⁷ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 06)

3.3. As três Óperas escritas por Ernst Mahle.

O compositor escreveu três óperas enquanto esteve na direção artística da escola: “Maroquinhas Fru Fru”, com texto de Maria Clara Machado, “A Moreninha”, com texto de Joaquim Manoel de Macedo e “O Garatuja”, com texto de José de Alencar.

Em relação às suas óperas, nos disse que teria escrito outras mais, e poderia ter contribuído ainda mais para o repertório operístico brasileiro; disse também que como o “Teatro Municipal de Piracicaba” não tem fosso para a orquestra acompanhar os cantores, é improvável que o público piracicabano, num futuro próximo, tenha a oportunidade de ouvir ópera na maneira convencional²⁴⁸.

Na Europa, tradicionalmente, uma cidade com uma população de ao menos cinquenta mil habitantes, tem um teatro onde se pode apresentar óperas e uma variedade de espetáculos do gênero. Infelizmente, o brasileiro não tem essa oportunidade e assiste a óperas em vídeo, que segundo a sua opinião é uma experiência incompleta, não transmitindo a mesma emoção que assistir a bons cantores interpretando ao vivo no palco²⁴⁹.

A primeira ópera, “Maroquinhas Fru Fru”, foi escrita em 1974, ópera de câmara em dois atos, idéia que partiu de um concurso de composição, do qual participou em Niterói, para ópera de câmara. O compositor procurou um texto que fosse adequado para uma ópera não muito longa e escolheu o tema citado acima, com treze personagens. Era, portanto, preciso ter a participação de treze cantores que formassem ao mesmo tempo um coro; o libreto original continha trinta páginas.

Nessa ópera, entravam elementos da música de vanguarda, uma série dodecafônica tocada pela orquestra e elementos de música moderna com técnica modal. A melodia da valsa, por exemplo, era praticamente de natureza tonal, mais no sentido de música romântica, sob o qual foram escritos vários segmentos musicais, porque o compositor pensava que, se compusesse uma ópera totalmente em estilo de vanguarda, não teria chance de ser premiada.

²⁴⁸ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 09)

²⁴⁹ Idem., p. 09

Assim, a ópera ganhou uma montagem tradicional, recebendo uma única premiação, a de menção honrosa, oferecida nesse concurso. A partir deste evento, Cidinha Mahle montou e apresentou o espetáculo com a ajuda de Eládio Perez Gonzalez²⁵⁰, professor de canto da Escola de Música na época em que cuidava da interpretação e preparo dos cantores²⁵¹.

O espetáculo, com o apoio do Conselho Estadual de Cultura e com a colaboração da Prefeitura Municipal de Piracicaba, foi apresentado em 1976, na Escola de Música de Piracicaba, mais precisamente na Sala de Concertos Dr. Ernst Mahle. Mantiveram-se os treze personagens, os mesmos da apresentação original, contando com o acompanhamento da orquestra de cordas, quinteto de sopros e percussão.

Durante as apresentações e pela própria limitação do espaço, o maestro e a orquestra ficavam ao lado da platéia, à direita, para não interferir na apresentação da ópera. Com a exceção de alguns solistas convidados, todos eram alunos da Escola de Música. É a sua ópera mais executada. Abaixo localizamos a capa de Programa da primeira montagem com as datas das apresentações realizadas entre os meses de março e abril de 1976.

²⁵⁰ Nascido em Assunção, Paraguai, Eládio Perez-Gonzalez mudou-se para o Brasil em 1947, estudou em São Paulo, cidade em que se desenvolveu como músico e professor. Sua formação musical, vocal e teatral foi aprimorada nos EUA, Alemanha e França, países em que atuou como solista em recitais e concertos com orquestra. Recebeu na França os prêmios “ORTF” (1962) e “Arts et Lettres-Excellence” (1965) do “Concours International d’Interprétation de la Mélodie Française”. Foi protagonista de óperas de Jorge Antunes, Ernst Mahle, Rufo Herrera e Tim Rescala. É autor do livro “Iniciação à Técnica Vocal”, em que expõe sua experiência como professor em cursos de canto e de técnica vocal para regentes de coro, atores e outros profissionais da voz. Desde os “Festivais de Inverno” das décadas de 70 e 80 e dos “Encontros de Compositores e Intérpretes Latino-americanos”, é responsável por ações de difusão da música brasileira e latino-americana. Mantém atividade intensa de duo com a pianista Berenice Menegale. Interpretou o Llanto em Paris, sob a regência de Daniel Chabrun, em São Paulo, e no Rio de Janeiro com Henrique Morelenbaum. Disponível em <http://www.multimusic.net.br/?q=node/1815> Acesso em junho de 2013.

²⁵¹ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 10)

Maroquinhas Fru Fru

Ópera de Câmara em dois atos



Música: Ernst Mahle

Texto: M. Glara Machado

Apresentações: dias 20, 21, 27, 28 de março — 3, 4, 10, 11, 24 25 de abril — 1976

FOTO 25 – Capa de Programa da primeira ópera de Ernst Mahle “Maroquinhas Fru Fru”. Em destaque a meio-soprano Ida Meirelles, que cantou e interpretou a personagem “Maroquinhas Fru Fru”, na escada do antigo prédio da “Escola de Música de Piracicaba”, em frente ao jardim. Vide fotos 10 e 11 na página 48 desta Dissertação. Acervo do autor.

A segunda ópera, “A Moreninha”, escrita em 1979, contou com a colaboração de José Maria Ferreira²⁵², que elaborou o libreto, com quarenta páginas. Desta vez não houve cortes ou comprometimento textual, pois não fora escrita para um concurso e sim para apresentações públicas.

Com o mesmo número de cantores da primeira, com orquestra de cordas, quinteto de sopros e percussão, e com o apoio da “Secretária Municipal de Cultura” de Piracicaba da época, a ópera ficou pronta e pode ser apresentada no “Teatro Municipal” de Piracicaba.

Devido à limitação do espaço, foi preciso tirar as duas primeiras fileiras de cadeiras da platéia para posicionamento da orquestra na frente do palco. Ernst Mahle, pessoalmente, desapareceu e retirou essas duas fileiras de cadeiras. A ópera foi apresentada em abril de 1992.

A terceira ópera, “O Garatuja”, com libreto de Eugênio Leandro²⁵³, foi apresentada em abril do ano de 2006, neste mesmo teatro, com o apoio financeiro de uma empresa multinacional da cidade²⁵⁴.

“O Garatuja” tem uma história ambientada no Rio de Janeiro do ano de 1659 e exigiu um número maior de participantes que as outras duas óperas.

O compositor não escreveu mais óperas por ter consciência do custo para as suas realizações. As obras que escreveu tiveram a sua estréia na cidade de Piracicaba, cantadas e acompanhadas pela orquestra formada por alunos e ex-alunos da “Escola de Música”, que tinham a oportunidade de tocar ou cantar em uma ópera, todas regidas pelas mãos do próprio compositor²⁵⁵.

²⁵² José Maria Carvalho Ferreira nasceu em 21 de novembro de 1942, em Piracicaba e faleceu em 17 de fevereiro de 1991, em Piracicaba. Biólogo, cronista, jornalista, diretor de teatro. FERREIRA, José Maria Carvalho. **O mundo de Fabiano Lozano**. Piracicaba: Orquestra Sinfônica de Piracicaba, 2008. p. 62

²⁵³ Eugênio Leandro nasceu em Fortaleza, em 25 de outubro de 1958. Melodista nordestino. Sua formação deu-se no interior, ouvindo cantadores de viola, vaqueiros aboiadores, cantadores de feira, cordelistas. Disponível em <http://musicabrasileira.org/eugeniroleandro/indice.html> Acesso em 01 de junho de 2013.

²⁵⁴ Entrevista com Ernst Mahle ao pesquisador em 07 de setembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 11)

²⁵⁵ Idem., p. 11

3.4. Legado da instituição: ex-alunos que estão atuando na área.

Alguns alunos da “Escola de Música de Piracicaba” se tornaram conhecidos no meio musical brasileiro e internacional devido ao talento e às atividades que desenvolveram ao longo dos estudos, nomes como²⁵⁶: Luis Carlos Justi (oboé), Paulo Justi “in memorian” (fagote), Washington Barella (oboé), Renato Bandel (viola), Fernanda Krug (violino), Nelson Rios (violino), Eliane Tokeshi (violino), Rosnei Tuon (violino), Alexandre Razera (viola), Antonio Arzolla (contrabaixo), Cláudio Mahle (violino), Maria Helena Ferraz (piano), Marisa Trench de Oliveira Fonterrada (educação musical), Marcos Kiehl (flauta), Edmundo Hora (cravo), entre outros²⁵⁷.

Renato França Bandel (Viola) nos escreve que os professores da Escola de Música tinham uma participação que incentivava os alunos com um material de apoio muito eficiente e que ajudou a formar alunos de maneira sólida, que estão atuando como profissionais na área de música. Também nos diz sobre o que colaborou para o seu desenvolvimento como aluno e de sua carreira como profissional:

“ a prática em conjunto, desde o Coral Infantil até a Orquestra de Câmara que excursionou pela Argentina, foram muito importantes para o meu desenvolvimento. A percepção melódica e rítmica, aprendidas de maneira correta, desde criança, são fundamentais para que o aluno desenvolva um ouvido polifônico, a disciplina de se tocar em grupo, consciência rítmica. Ao atingir a maturidade profissional pude enxergar a grande importância desta prática ”²⁵⁸.

As matérias teóricas tinham um programa que era cumprido integralmente, como o de Hindemith e métodos próprios desenvolvidos pelos professores; as atividades práticas eram planejadas seguindo o progresso que os alunos faziam.

O violista Renato Bandel participou de alguns Concursos Jovens Instrumentistas da Escola de Música, obtendo o terceiro lugar em 1987 e segundo em 1989, o que foi, segundo ele, fundamental para um bom desenvolvimento técnico e musical como instrumentista.

²⁵⁶ Os nomes dos ex-alunos abaixo citados, são considerados nomes artísticos.

²⁵⁷ Nomes retirados de Programas de Concertos. Listagem montada pelo pesquisador.

²⁵⁸ Entrevista com Renato França Bandel ao pesquisador em 16 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 02)

Ele considera a escola diferente de outras porque o ambiente era, ao mesmo tempo, de prazer e profissionalismo, proporcionando um desenvolvimento rápido, sólido e de bom resultado para os alunos; a sua formação foi fundamental para continuar desenvolvendo os estudos em nível superior concluídos na “Universidade de São Paulo” e na “Universidade de Artes” em Berlim. Nesta universidade foi dispensado das aulas de piano e de harmonia pelo seu histórico escolar da “Escola de Música de Piracicaba”, com notas e conteúdos que tiveram o reconhecimento desta universidade Alemã.

Renato Bandel trabalha, atualmente, como coordenador pedagógico em duas instituições: “Instituto Baccarelli” e “Escola de Música do Estado de São Paulo” – EMESP, sendo que no “Instituto Baccarelli” também desenvolve atividades didáticas, como aulas de viola, aulas de música de câmara, ensaios de naipes de cordas; repertório de viola e de música de câmara²⁵⁹.

Nelson Antonio Seron Rios (Violino) nos conta que quando começou a estudar na “Escola de Música de Piracicaba”, aos nove anos de idade, em 1974, tudo era lúdico e atraente, aprendendo rapidamente as informações e a simbologia musical.

As aulas de iniciação musical eram prazerosas, que incluíam brincadeiras, cânones e bandinha rítmica com partes individuais para os instrumentos de percussão, e a cada aula os alunos podiam escolher qual instrumento tocar. O repertório incluía arranjos baseados em músicas do folclore escritos por Ernst Mahle. O resultado era primoroso, um ensino lúdico e de forma simples, de fácil assimilação, contribuindo para o incentivo da carreira como músico.

Inicialmente, tinham aulas de flauta doce, o que ajudava a educar o ouvido e reconhecer a altura das notas. Um ano depois veio a escolha do instrumento a ser estudado. Na aula havia instrumentos espalhados pela sala e por livre e espontânea vontade escolheu o violino, passando a estudar com Maria Lúcia Krug²⁶⁰ que, na época, era também maestrina da “Orquestra Infantil” da “Escola de Música”, da qual logo passou a fazer parte.

²⁵⁹ Entrevista com Renato França Bandel ao pesquisador em 16 de outubro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 02)

²⁶⁰ Maria Lúcia Zagatto Krug teve sua formação básica na Escola de Música de Piracicaba, iniciando seus estudos de violino aos 7 anos com a Professora Nair Romero de Mattos, e, posteriormente, com o violinista polonês Stanislaw Smilgin. Nos anos de 1976-1977, especializou-se com o violonista tcheco Milan Vitek em Copenhague, Dinamarca. Foi professora de violino durante 36 anos na escola dirigida pelo Maestro Ernst Mahle, onde fundou a “Camerata da Escola de Música de Piracicaba” e a dirigiu por 10 anos. Disponível em <http://www.concertospaulinia.com.br/2011/maria-lucia-zagatto-krug/> Acesso em 01 de junho de 2013.

Participou das orquestras da Escola de Música e teve experiência também tocando em duos, trios e quartetos, considerando-se hoje, um camerista. Participou em dois “Concursos Jovens Instrumentistas”, obtendo segundo lugar na primeira vez e terceiro lugar na segunda²⁶¹.

Nelson Antonio Seron Rios completou a graduação em Engenharia de Alimentos na “Universidade Estadual de Campinas” de 1983 a 1987, e de 2000 a 2003, fez bacharelado em música na Faculdade Mozarteum, em São Paulo. Atualmente tem alunos particulares de violino e atua como segundo violino do “Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo” e, desde 1997, como Concertino do naipe de segundos violinos da “Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo” – OSUSP²⁶².

Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo Arzolla²⁶³ (Contrabaixo) nos diz que foi incentivado pela professora particular de piano a estudar contrabaixo na “Escola de Música de Piracicaba”, por “ter uma mão grande” e a instituição oferecer bolsa de estudo e curso gratuito para o referido instrumento. Para ele a “Escola de Música de Piracicaba” parecia um mito porque estava presente em artigos de jornal, principalmente na época dos “Concursos Jovens Instrumentistas”, pois agitava a vida cultural da cidade com concertos e eventos.

Segundo Arzolla, inicialmente nem conhecia o instrumento, o que, naquela época, era algo perfeitamente compreensível em uma cidade do interior do Estado. Fez um teste com o professor de contrabaixo da escola, Sandor Molnar, que vinha de São Paulo para lecionar; começou a ter aulas de teoria musical com vários professores até ser enquadrado em uma turma adequada ao seu nível de conhecimento na época. Pouco tempo depois, foi chamado para tocar na “Orquestra Infanto-Juvenil”, que era regida pela professora de violino e maestrina Celisa Amaral Frias²⁶⁴.

²⁶¹ Depoimento de Nelson Antonio Seron Rios ao pesquisador em 23 de dezembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 01)

²⁶² Idem., p. 01

²⁶³ A partir desta citação o nome da pessoa será grafado somente Arzolla.

²⁶⁴ Vencedora de diversos concursos nacionais de violino, Celisa Amaral Frias gravou com a pianista Bernardete Sampaio, contendo a obra integral para violino e piano de Ernst Mahle. Formou um duo com a pianista italiana Mirta Herrera. Apresentou-se como solista em concertos na Argentina, Suíça, Espanha, Itália e França.

Tocar um repertório de músicas folclóricas na “Orquestra Infanto-Juvenil”, com arranjos de Ernst Mahle, Arzolla considerava muito interessante porque colocava o aluno no universo do folclore, o que dava a oportunidade de ele conseguir tocar músicas que eram de seu conhecimento²⁶⁵.

Mais tarde, com o progresso no instrumento, passou a integrar a “Orquestra Sinfônica” e “Orquestra de Câmara”, que eram regidas pelo próprio maestro Ernst Mahle, o que permitiu o contato precoce com o repertório orquestral. Disse-nos que os ensaios sob a regência do citado maestro eram verdadeiras aulas de música, pois continham muitas informações de caráter instrutivo.

Arzolla fez, por dois anos, aulas de “História da Música” com Afrânio do Amaral Garboggini. Também estudou harmonia e percepção avançada com o próprio Ernst Mahle. Posteriormente passou a lecionar contrabaixo e teoria musical na “Escola de Música”, ao mesmo tempo, obtendo noções de regência com Cidinha Mahle.

Quanto aos “Concursos Jovens Instrumentistas”, Arzolla obteve o primeiro prêmio em dois dos três concursos de que participou. cursou o bacharelado em contrabaixo na “Universidade Federal do Rio de Janeiro” – UFRJ, com uma base sólida, tendo uma formação musical teórica e prática muito rica, destacando-se no curso de graduação e nas atividades profissionais. Arzolla é contrabaixista da “Orquestra Sinfônica” do “Teatro Municipal” do Rio de Janeiro e professor universitário da classe de contrabaixo na “Universidade do Rio de Janeiro” – UniRio²⁶⁶.

Maria Fernanda Zagatto Krug de Arruda Ribeiro (Violino), nos fala que começou a freqüentar a “Escola de Música de Piracicaba” com quatro anos de idade, assistindo às aulas ministradas pela sua mãe, a violinista Maria Lúcia Krug. Aos seis anos, Cidinha Mahle lhe ofereceu o menor e único violino 1/8 que era da escola e assim começou a ter aulas de violino e aulas de iniciação musical. Após um ano de estudo com o referido instrumento, passou a fazer parte da “Orquestra Infantil”.

²⁶⁵ Depoimento de Antonio Roberto Rocca Dal Pozzo Arzolla ao pesquisador em 19 de janeiro de 2013. (RONTANI, 2012, p. 01)

²⁶⁶ Idem., p. 01

Em um concurso interno na escola para estimular os jovens alunos e com uma banca julgadora formada por professores, foi vencedora e o prêmio foi solar com a “Orquestra de Câmara”. Portanto, aos doze anos de idade, teve a oportunidade de tocar um solo com uma orquestra²⁶⁷.

Esta rica experiência estimulou na realização de solos nos concertos de Antonio Vivaldi, e, paulatinamente, de solar em quase todos os “Concerti Grossi” de Arcangelo Corelli²⁶⁸ e nos de J. S. Bach. Posteriormente, solou um repertório de concertos românticos com a “Orquestra Sinfônica” da “Escola de Música de Piracicaba”.

Ela participou de três “Concursos Jovens Instrumentistas”, obtendo o primeiro lugar em dois deles. Fez graduação em música na “Universidade Estadual Paulista” – UNESP, estudou na “Hochschule für Musik” em Köln (Colônia-Alemanha), fez curso de aperfeiçoamento na “Fondazione Walter Stauffer” em Cremona – Itália, entre os anos de 2000 a 2003, como aluna de Salvatore Accardo²⁶⁹. Ingressou na Salzburg Chamber Soloists - Áustria, onde permaneceu por quatro anos.

Em 2012, realizou sua primeira gravação com selo europeu, como solista da “Orquestra Polonesa Capella Bydgosciensis”, com o maestro brasileiro José Maria Florencio. Gravou também dos compositores brasileiros: “Desafio” de Marlos Nobre, e “Três Paisagens Brasileiras”, de Beetholven da Cunha.

Atualmente é violino concertino da “Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo” – OSM, e sustenta que a “Escola de Música de Piracicaba” tem total responsabilidade pela sua formação como musicista e como pessoa. Acredita que quem lá estudou aprendeu a amar a música, a se relacionar melhor com o próximo e a reconhecer a beleza da vida em coisas simples²⁷⁰.

²⁶⁷ Depoimento de Maria Fernanda Krug Ribeiro ao pesquisador em 25 de janeiro de 2013. (RONTANI, 2012, p. 01)

²⁶⁸ Arcangelo Corelli nasceu em 17 de fevereiro de 1653 em Fusignano (Italia) faleceu em 08 de janeiro de 1713 em Roma (Italia) compositor e violista italiano. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 223

²⁶⁹ Salvatore Accardo Nasceu em 26 de setembro de 1941 em Turim (Itália) violinista italiano. **Dicionário Grove de Música**. Op. cit., p. 004

²⁷⁰ Depoimento de Maria Fernanda Krug Ribeiro ao pesquisador em 25 de janeiro de 2013. (RONTANI, 2012, p. 01)

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada²⁷¹ foi uma das primeiras alunas da “Escola Livre de Música de Piracicaba” e assistiu a aulas de teoria e solfejo com Damiano Cozella, História da Música e Estética com Koellreutter, piano com Zoraide Dutra. Posteriormente estudou harmonia e contraponto com Isaac Karabitchevsky, Diogo Pacheco, Sandino Hohagen e Ernst Mahle, com quem também estudou violoncelo.

Foi estudante de regência coral com Cidinha Mahle e piano com Dirce Camargo, cantava no madrigal feminino, tocava na orquestra, e regia um Quarteto Vocal Feminino, criado por ela mesma denominado: “Quarteto Pró Música”. Comenta que realizou cursos com professores visitantes como: música de câmara com George Kiszely e Esteban Eitler, piano com Henry Jolles e George Kuhlman e história da música com Roberto Schorrenberg²⁷².

Segundo Marisa Fonterrada, as aulas eram informativas e práticas. Nas aulas práticas, escutava-se bastante e escrevia-se em demasia, as aulas do Koellreutter eram de caráter informativo, fazendo com que o aluno pensasse.

Dirce de Camargo, professora de piano, apresentava um plano anual de trabalho interessante, pois o aluno recebia um calendário desde o início do ano demonstrando o que seria desenvolvido; portanto, conhecia previamente os concertos que seriam realizados e estudava antecipadamente para tal, o que levava sucessivamente aos estudos para um melhor aproveitamento na apresentação.

As ferramentas de trabalho eram eficazes, fazendo com que os alunos se salientassem em relação às outras escolas e conservatórios. Marisa Fonterrada ressalta que as aulas de instrumento, contraponto e fuga e harmonia eram individuais, deste modo o que o aluno não compreendia era explicado novamente ou se criavam exercícios complementares para resolver a dúvida.

²⁷¹ A partir desta citação o nome da pessoa será grafado somente Marisa Fonterrada.

²⁷² Entrevista com Marisa Trench de Oliveira Fonterrada ao pesquisador em 11 de dezembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 01)

Cada professor desenvolvia a sua própria metodologia, a escola era livre e não tinha que se submeter à burocracia exterior à instituição; os professores aplicavam o que era imprescindível para o desenvolvimento do aluno. De acordo com Cidinha Mahle, a depoente começou a lecionar na escola entre os anos de 1956 a 1960, primeiro como sua assistente e posteriormente como professora de piano, flauta doce e iniciação musical.

Marisa Fonterrada salienta que Koellreutter exerceu uma grande influência na pedagogia da Escola de Música de Piracicaba, não só sobre como entender a arte, mas dar ênfase ao fazer arte, não somente com a música antiga, mas também na música contemporânea. As professoras piracicabanas que estudavam com ele acabaram tendo a mesma visão do mundo, da arte e de como ensinar música²⁷³.

Acredita que é dever do professor encontrar as dificuldades e os interesses de cada aluno proporcionando estímulo e incentivo; defende que um “método” se faz para enfrentar e superar as dificuldades gerais, seguindo uma linha e não considerando que o aluno deve se adaptar ao que já está escrito por quem escreveu, e que uma metodologia de ensino é mais flexível porque cada professor faz a sua própria, sendo a mais eficaz delas aquela que coloca o aluno, o conteúdo e o professor em um universo, fazendo parte de uma única realidade, que se interagem, sofrem influências e se transformam.

Os melhores sistemas metodológicos são os que dão liberdade para o aluno desenvolver o seu próprio conhecimento através da criação e da improvisação, porque quando um aluno precisa decidir e resolver problemas musicais, acaba tendo um aprendizado mais eficiente, sentindo-se mais capaz, despertando um desejo maior pela música e por fazer música.

A experiência que os alunos vivenciavam era demonstrada ao tocarem música em conjunto, uma oportunidade ímpar, independente do estágio em que se encontravam. Ernst Mahle escrevia partes especiais para que também os alunos principiantes pudessem participar mesmo com certa limitação, e, segundo a ex-aluna e ex-professora, é imprescindível fazer música em conjunto para se aprender música.

²⁷³ Entrevista com Marisa Trench de Oliveira Fonterrada ao pesquisador em 11 de dezembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 02)

Conforme Marisa Fonterrada, o canto é um instrumento interior, defendendo que todos os alunos deveriam cantar antes ou enquanto estudam um instrumento, porque a música fica internalizada quando unimos os processos do corpo como a respiração, movimento, formato de boca e articulação aos movimentos de interpretação. É de grande incentivo para um aluno principiante o que ele é capaz de fazer antes de tocar um instrumento, tendo contato com o fraseado, a dinâmica, a afinação e o ritmo²⁷⁴.

Marisa Fonterrada atualmente é docente do “Instituto de Artes” da “Universidade Estadual Paulista” – UNESP, Mestre em Psicologia da Educação, Doutora em Antropologia pela “Pontifícia Universidade Católica” de São Paulo e Livre Docente em Educação Musical pelo “Instituto de Artes” da “Universidade Estadual Paulista” – UNESP. É membro fundador do “The World Forum for Acoustic Ecology” – WFAE, do “Forum Latinoamericano de Educación Musical” – FLADEM e da “Associação Brasileira de Estudos Canadenses”. É membro do “The Wolf Project”, grupo canadense que se reúne anualmente para realizar a obra artístico-ecológica de Murray Schafer na floresta de Haliburton, Ontario²⁷⁵.

Alguns ex-alunos da Escola de Música de Piracicaba, que se destacam no cenário musical brasileiro, desenvolveram trabalhos acadêmicos a respeito da obra Ernst Mahle; entre eles citamos: Antonio Roberto Dal Pozzo Arzolla, Eliane Tokeshi, Celisa Amaral Frias, Eliana Asano entre outros.

Foi editado em 2000 um catálogo da obra de Ernst Mahle pelo Instituto Educacional Piracicabano, que está disponível na Biblioteca da “Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle”²⁷⁶.

²⁷⁴ Entrevista com Marisa Trench de Oliveira Fonterrada ao pesquisador em 11 de dezembro de 2012. (RONTANI, 2012, p. 03)

²⁷⁵ FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música educação. 2 ed. São Paulo: Editora da UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008. Apêndice.

²⁷⁶ PINOTTI, Cintia Maria Annichino. Op. cit., p. 24

CONCLUSÃO

Quando montamos o Projeto, tínhamos por finalidade registrar e divulgar o trabalho e a contribuição do casal Ernst e Cidinha Mahle para o estudo e a música no país, principalmente no quesito sobre a educação musical na cidade de Piracicaba, localizada no interior do estado de São Paulo, uma região rica e diversificada culturalmente. O nosso intuito era não só identificar a pedagogia inovadora na educação musical inserida por este casal, mas também registrar as recordações do tempo em que a “Escola de Música de Piracicaba” era um ponto de encontro entre amigos que mantiveram vínculos, perpetuando um legado de alunos.

Em relação ao trabalho, pensamos ter atingido as propostas indicadas inicialmente, pois, tratamos da biografia dos três principais fundadores da referida escola, das idéias musicais de Hans Joachim Koellreutter, de Ernst Mahle, que inseriram no Brasil um conceito sobre ensino livre de música e, de Cidinha Mahle que, por meio de atividades musicais, artísticas, educacionais, proporcionou outro projeto de desenvolvimento pedagógico para o ensino musical.

Abordamos a história das instituições educacionais que auxiliaram ou ajudaram de certa forma a concretização da fundação da “Escola de Música de Piracicaba”, e dos profissionais necessários para educar e sobretudo desenvolver a arte em sua plenitude, em uma localidade fora do eixo geográfico das grandes capitais.

Finalizando, abordamos a filosofia de vida, a metodologia e a pedagogia de ensino criada por Ernst Mahle, favorecendo os alunos da sua escola; a experiência de Cidinha Mahle como professora de iniciação musical e diretora administrativa, enfrentando as diversidades naturais em uma instituição criada para lidar com arte; demonstramos o ensino musical que vivenciamos na escola na década de 1960, e de inúmeras outras modalidades de atividades artísticas proporcionadas pela escola.

Sobre a parte do anexo, pensamos ser importante deixar, como referência, exemplos de algumas obras que foram utilizadas no processo de educação musical, inclusive os Programas que foram executados em épocas diversas no decorrer da existência da Escola de Música. Também pensamos ser pertinente registrar os depoimentos e entrevistas realizadas pelo autor para melhor compreensão e eventuais esclarecimentos sobre esta importante “Escola de Música”.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALVES FILHO, Manuel. A musicalização do corpo. **JORNAL DA UNICAMP**, Campinas, 7 a 13 de agosto de 2006.

ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle. (Dissertação) Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNI-RIO)-Centro de Letras e Artes, 1996.

BRITO, Maria Teresa (Teca) Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis. 2001.

Dicionário Grove de Música: Edição concisa. Tradução, Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ELIAS, Beatriz Vicentini. **Memória, Encantamento e Beleza**: Colégio Piracicabano, 125 anos. Piracicaba: Editora UNIMEP, 2006.

ELIAS NETO, Cecílio. **Almanaque 2000**: memorial de Piracicaba-Século XX. A “noiva da colina” e o véu. Piracicaba: Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba; Jornal de Piracicaba; UNIMEP, 2000.

ELIAS NETO, Cecílio. Em 1910, a Universidade Popular de Piracicaba: Uma Universidade popular foi testemunho de Piracicaba para o século XX. **A PROVÍNCIA**, Piracicaba 31/01/2013. Memorial Piracicaba.

ELIAS NETO, Cecílio. Erotides de Campos: A música de Erotides de Campos tem o toque imortal da genialidade. **A PROVÍNCIA**, Piracicaba 26/12/2012. Memorial Piracicaba.

FERRARI, Susana Neto. Fritz Jank: pioneirismo brasileiro na arte de acompanhar. (Dissertação) Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, José Maria Carvalho. **O mundo de Fabiano Lozano**. Piracicaba: Orquestra Sinfônica de Piracicaba, 2008.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música educação. 2 ed. São Paulo: Editora da UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

HAAG, Carlos. Entrevista com Hans Joachim Koellreutter. **O ESTADO DE SÃO PAULO**, São Paulo, 01/11/1997.

KATER, Carlos. **H.J.koellreutter: musica e educação em movimento**. Disponível em http://www.atravez.org.br/ceem_6/musica_educacao.htm Acesso em julho de 2012.

KATER, Carlos. Koellreutter. In: **Guia do Ouvinte/Rádio Cultura FM 103,3**, São Paulo: Setembro de 2000. N° 160.

LANZ, Rudolf. **A pedagogia Waldorf: caminho para um ensino mais humano**. 10. ed. São Paulo: Editora Antroposófica, 2011.

LOSSO NETO, Fortunato. Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba – 50 anos. **JORNAL DE PIRACICABA**, Piracicaba 25/05/1975. Terceiro Caderno.

MAHLE, Cidinha. O Ensino na Escola de Música de Piracicaba. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (orgs.) **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P&A, 2007.

MAHLE, Maria Aparecida Romera Pinto. **Iniciação Musical: Orientação Didática para Jardins de infância, Ensino Fundamental e Médio**. Piracicaba: Publicação independente, 2012.

MAHLE, Maria Aparecida Romera Pinto. Pianomania. **JORNAL DE PIRACICABA**, Piracicaba 15/04/1956. Suplemento Pedagógico.

MENDES, Gilberto. Pianolatria brasileira. **O ESTADO DE SÃO PAULO**, São Paulo 29/05/2010. Notícias.

MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo. org., **Reflexões sobre Laban: o mestre do movimento**. São Paulo: Editora Summus, 2006.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes, ROSA, Lilia de Oliveira. Os Seminários de Música da Pró-Arte de São Paulo. In: **II Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, abril 2011.

PAJARES, Vânia Sanches. Fabiano Lozano e o Início da Pedagogia Vocal no Brasil. (Dissertação) Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 1995.

PFROMM NETTO, Samuel. **Dicionário de Piracicabanos**. 1. ed. São Paulo: Editora PNA, 2013.

PINOTTI, Cintia Maria Annichino. O Salmo 150 de Ernst Mahle: questões composicionais e interpretativas. (Dissertação) Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes São Paulo, 2002.

RAMOS, Eliana Asano. As relações texto-música e o procedimento pianístico em seis canções de Ernst Mahle: propostas interpretativas. (Dissertação) Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 2011.

STEINER, Rudolf. **A Ciência Oculta**: esboço de uma cosmovisão supra-sensorial. 4. ed. São Paulo: Editora Antroposófica, 1998.

STEINER, Rudolf. **A Filosofia da Liberdade**: fundamentos para uma filosofia moderna. São Paulo: Cone Sul, 1998.

VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico: algumas análises. (Dissertação) Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Arte, 2012.

VICTORIA, Beatriz de Castro. Nossa história. Escola de Musica de Piracicaba Maestro Ernst Mahle, Piracicaba, 2009.

VIII CONCURSO Jovens Instrumentistas: VIII Festival de Música Erudita. Piracicaba, Escola de Música de Piracicaba, Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba, 1985.

VOROBOW Carlos Adriano Bernardo. A Revolução de Koellreutter: Lições de Vanguarda. **FOLHA DE SÃO PAULO**, São Paulo 07/11/1999. Caderno Mais.

BIBLIOGRAFIA

A “Noiva da Colina” e o véu. **A PROVÍNCIA**, Piracicaba 16/04/2013. Almanaque.

Academia Brasileira de Música. Disponível em www.abmusica.org.br clicar em sobre a ABM, clicar em Quadro Geral. Acesso em junho de 2013.

AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes, coordenadoras. **Usos & abusos da história oral.** 3 ed. Rio de Janeiro: editora da FGV, 2000.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **Memória musical: retratos de um conservatório.** São Paulo: Editora Annablume. 2010.

ANDRADE, Marcelle M. de. **Helena de Magalhães Castro.** Disponível em http://www.myheritage.com.br/person-7004605_45794272_45794272/helena-de-magalhaes-castro#!events Acesso em maio de 2013.

Antonio Menezes. Disponível em <http://www.algosobre.com.br/biografias/antonio-menezes.html> Acesso em junho de 2013.

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. O conceito de Harmonia como fundamento da Ética e da Estética no trabalho didático e na obra musical de Ernst Mahle. In: **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, Brasília, 2006.

BISPO, A. A.. **68: Ópera italiana em São Paulo:** Questões de renovação e exigências de público, Armando Belardi (1900-1989). Disponível em <http://revista.brasil-europa.eu/116/1968-Opera-Armando-Belardi.htm>. Acesso em junho de 2013.

CAMBIAGHI, Oswaldo. **Dr. Nelson Meirelles.** Disponível em <http://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/gente-nossa/dr-nelson-meirelles/> Acesso em maio de 2013.

Chorale des Jeunesses Musicales de France: Tomás Luis de Victoria. Disponível em <http://pqpbach.sul21.com.br/2011/10/19/chorale-des-jeunesses-musicales-de-france-tomas-luis-de-victoria/> Acesso maio de 2013.

COUTO, André Luiz Faria. **Pró-arte (Sociedade pró-arte de artes, ciências e letras)** Disponível em <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/pro-arte.html>. Acesso em maio de 2013.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/cristina-maristany/biografia> Acesso em maio de 2013.

Eládio Perez-Gonzalez. Disponível em <http://www.multimusica.net.br/?q=node/1815> Acesso em junho de 2013.

Elisa Fukuda. Disponível em <http://www.elisafukuda.com.br/perfil/> Acesso em junho de 2013.
Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. Costa, Navarro. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2851&cd_item=1&cd_idioma=28555 Acesso em maio 2013.

Escola Sá Pereira: Antonio Sá Pereira. Disponível em <http://www.escolasapereira.com.br>. Acesso em 27/05/2013.

Eugenio Leandro. Disponível em <http://musicabrasileira.org/eugenioleandro/indice.html> Acesso em 01 de junho de 2013.

FRANÇA, Eduardo. Indicação Arivaldo Hallgren. **Guiomar Novaes.** Disponível em <http://www.projetoVIP.net/0228.htm> Acesso em maio de 2013.

FRANÇA, Eduardo. Indicação Maria José da Costa Peixoto. **Magdalena Maria Yvonne Tagliaferro.** Disponível em <http://www.projetoVIP.net/0119.htm>. Acesso em 31 de maio de 2013.

Fritz Jöde. Disponível em <http://artigos.tutorialonline.pro.br/portal/linguagem-de/Fritz%20J%C3%B6de> Acesso em 27/05/2013

GARBOGGINI, Afrânio do Amaral. **O Oratório “Messias” de Haeandel.** Disponível em <http://www.slideshare.net/revpdn/especial-oratorio-corre> e **Semana da Música: 2011** <http://www2.empem.org.br/expo/Semana.html> Acesso em junho de 2013.

GUTIERREZ, Susete Thame. **Diva Maria Thomazi de Castro:** após pesquisar o desenho em diversas fases, a artista fascina-se por paisagens, onde predomina o verde. Disponível em <https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/artes-e-artistas/diva-maria-thomazi-de-castro/> Acesso em 30/05/2013.

Hans Albert Müller-Kray. Disponível em http://www.discogs.com/artist/Hans+M%C3%BCller-Kray?filter_anv=1&anv=H.+M%C3%BCller-Kray Acesso em maio de 2013.

História do fusca: A história de um símbolo. Disponível em <http://www.fuscaclub.com.br/> Acesso em maio de 2013.

KATER, Carlos. **Encontro com H.J.koellreutter.** Disponível em http://www.atravez.org.br/ceem_6/encontro.htm Acesso em julho de 2012.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. **1º curso internacional de férias.** Disponível em http://www.atravez.org.br/ceem_6/cursos_ferias_1.htm Acesso em maio de 2013.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. **Sobre o valor e o desvalor da obra musical.** Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141999000300014&script=sci_arttext Acesso em maio de 2013.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. O ensino de música num mundo modificado. In: I Simpósio Internacional de Compositores. São Bernardo do Campo/SP, Brasil, 4/10 outubro 1977.

KUGLER, Michael. **Carl Orff Schulwerk:** Educación elemental in música y danza. Disponível em <http://www.orff.de/es/orff-schulwerk.html> Acesso em 30 de maio de 2013.

Maria José Carrasqueira. Disponível em http://www.academia.org.br/abl_e4w/media/M%C2%AA%20Jos%C3%A9%20Carrasqueira%20CV%202007.pdf Acesso em junho de 2013.

Maria Lúcia Zagatto Krug. Disponível em <http://www.concertospaulinia.com.br/2011/maria-lucia-zagatto-krug/> Acesso em 01 de junho de 2013.

MARTINS, Maria Amélia Rezende. **Maria Amélia Rezende Martins.** Disponível em http://basesdedados.casaruibarbosa.gov.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=crb_apes_pr&db=crb_apes_db&ss=new&disp=card&use=pn&arg=martins,%20maria%20amelia%20de%20resende. Acesso em maio de 2013.

Nossa qualidade e experiência aliadas para o seu sucesso. Disponível em <http://www.goethe.de/ins/de/ler/ptindex.htm> Acesso em maio de 2013.

PAULINO, Marcos. **A incrível história da orquestra nossoclubina.** Disponível em <http://www.nossoclube.com.br/pdf/Nosso%20Boletim%20-%20Novembro%202008%20-%20orquestra.pdf> Acesso em maio de 2013.

Pinacoteca do Estado: Frutuoso Viana. Disponível em <http://6bfestajunina.blogspot.com.br/2009/05/frutuoso-viana.html> Acesso em 27/05/2013.

POLACOW, Patrícia Ozores, MENDEZ, Rosemary Bars. **Fortunato Losso Netto:** Diretor do Jornal de Piracicaba. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/5o-encontro-2007-1/Fortunato%20Losso%20Netto-20diretor%20do%20Jornal%20de%20Piracicaba.pdf> Acesso em 30 de maio de 2013.

Sebastian Benda. Disponível em http://www.naxos.com/person/Sebastian_Benda/983.htm Acesso em maio de 2013.

SILVA, Luceni Caetano da. **Pianista e professor Gerardo Parente.** Disponível em http://www.auniao.pb.gov.br/v2/index.php?option=com_content&task=view&id=16448&Itemid=35 – Acesso em maio de 2013.

SZKLARZ, Eduardo. **Confira a história da Gestapo, a polícia secreta de Hitler**. Disponível em <http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/confira-historia-gestapo-policia-secreta-itler-681227.shtml> Acesso em maio de 2013.

VERENA, Alberti. **Manual de história oral**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2005.

ANEXOS

Arranjos

24 Arranjos Fáceis para Flauta Doce e Piano

24 Arranjos Fáceis

para Flauta Doce e Piano

E. Mahle

1 - A Barquinha

A bar - qui - nha li - gei - ri - nha vo - ga vo - ga sem pa - rar

The score for 'A Barquinha' is in 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: 'A bar - qui - nha li - gei - ri - nha vo - ga vo - ga sem pa - rar'.

2 - Vamos Passear

Va - mos pas - sear va - mos brin - car va - mos ho - je ao par - que pas - sear, brin - car

The score for 'Vamos Passear' is in 4/4 time. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: 'Va - mos pas - sear va - mos brin - car va - mos ho - je ao par - que pas - sear, brin - car'.

3 - Nicolau

Nicolau é um Santo bom gosta de pre - sen - te - ar e traz brinquedostraz bombons quer as crian - ças a - le - grar

The score for 'Nicolau' is in 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: 'Nicolau é um Santo bom gosta de pre - sen - te - ar e traz brinquedostraz bombons quer as crian - ças a - le - grar'.

4 - Vamos Brincar

Musical score for "Vamos Brincar" in 3/4 time. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in treble clef and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "Vamos brin - car va-mosbrin - car com os ga - ti-nhos mas sem bri - gar".

5 - Bão ba la lão

Musical score for "Bão ba la lão" in 2/4 time. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in treble clef and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "Bão ba la lão se - nhor ca - pi - tão es - pa - da na cin - ta gi ne - te na mão".

6 - A Páscoa vem chegando

Musical score for "A Páscoa vem chegando" in 4/4 time. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in treble clef and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "A Páscoa vem chegando já a - legres vamos feste - jar Vem o coe - lhinho nos trazer muitos o - vi - nhos".

7 - A Janela vai abrir (mulher barômetro)

A ja - ne - la vai a - brir a mu - lher vai nos sor - rir e o sol vai sa - ir

The musical score for 'A Janela vai abrir' is in 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics. The piano accompaniment has a treble and bass clef, with a simple harmonic accompaniment.

8 - Homenzinho

Homenzinho venha cá cante toque vi - re as cri - an - ças vão dançar su - a ro - da gi - re

The musical score for 'Homenzinho' is in 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics. The piano accompaniment has a treble and bass clef, with a simple harmonic accompaniment.

9 - Chuva caindo

Chu - va ca - in - do e a ter - ra mo - lhan - do fa - ç a flor - zi - nha a - brir in - tei - ri - nha

The musical score for 'Chuva caindo' is in 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics. The piano accompaniment has a treble and bass clef, with a simple harmonic accompaniment.

10 - Pim pim pom

Musical score for 'Pim pim pom'. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff with a 3/4 time signature. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. The lyrics are: Pim pim pom pim pim pom vem a chu - vi - nha nos pe - gar e nos - sos

Musical score for 'sa - pa - ti nhos mo - lhar Sol vem de - pres - sa bri - lhar'. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff with a 3/4 time signature. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. The lyrics are: sa - pa - ti nhos mo - lhar Sol vem de - pres - sa bri - lhar

11 - Hora da Sopa

Musical score for 'Hora da Sopa'. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff with a 3/4 time signature. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. The lyrics are: Ve - nha meu bem ve - nha tam - bém já es - tá na ho - ra

As Melodias da Cecília para Flauta Doce ou Oboé e Piano



Arranjos de ERNST MAHLE – Flauta doce ou Oboé e Piano

AS MELODIAS DA CECÍLIA

A 2

Arranjos de

ERNST MAHLE

AS MELODIAS DA CECÍLIA

Para Flauta doce (soprano) ou Oboé e Piano

ÍNDICE

	Pag.
1 – Pica-pau Construtor.....	4
2 – Valsa da Flor Amarela.....	6
3 – Pequeninha Bailarina.....	8
4 – Os Suspiros da Menina....	10
5 – O Burrinho Azul.....	12
6 – Festa das Flores.....	14
7 – Caçada na Floresta.....	16
8 – Baião do Chico Bolacha...	19
9 – Mágoa da Olga.....	22
10 – Brincando de Roda.....	24

MELODIAS DA CECILIA

Prefácio da 1ª edição

Dos 2 aos 6 anos de idade, Cecília inventou cerca de 1.300 melodias, que fiz questão de registrar, realizando posteriormente, com elas, arranjos para piano, violino, oboé, clarineta, violoncelo, conjuntos de flauta e orquestra de crianças.

Publicando agora, pela Editora Vitale, a coleção de “Melodias da Cecília para Flauta doce ou oboé e Piano”, faço votos que os jovens estudantes tenham prazer em executá-las.

Alimento ainda a esperança de que as demais melodias, em arranjos para os outros instrumentos, sejam também de interesse, pois felizmente vai sendo despertada no Brasil a consciência para a importância do estudo de instrumentos de orquestra.

Juntamente com a Cecília, desejamos a todos, alegria e proveito, com as suas melodias.

E.M. fevereiro de 1972

Prefácio da 2ª Edição

Tendo se esgotado a 1ª Edição das “Melodias da Cecília para Flauta doce ou oboé e Piano” estamos publicando agora, pela Gráfica da Universidade Metodista de Piracicaba esta 2ª Edição, pois sabemos do interesse de professores e alunos, por este trabalho.

Infelizmente Cecília faleceu em 1973, mas suas belas melodias permanecem e esperamos que elas continuem a fazer a alegria de todos que as conheçam.

ERNST MAHLE
janeiro de 2000

Para Ernesto

Pica-pau construtor

Arranjos de ERNST MAHLE

Fl¹^a Doce
ou Oboé

PIANO

10

20

30

A 2

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The middle and bottom staves are grand staff notation, with a treble clef on the middle staff and a bass clef on the bottom staff. The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass.

The second system of music begins with a circled measure number '40' above the first measure of the top staff. It continues with three staves of music in the same key and time signature as the first system. The bass line features several chords and a steady rhythmic pattern.

The third system of music begins with a circled measure number '50' above the first measure of the top staff. It includes dynamic markings: 'f' (forte) in the first measure of the top staff and 'rit' (ritardando) in the fifth measure of the top staff. The system consists of three staves of music.

The fourth system of music consists of three staves. It features dynamic markings: 'p' (piano) in the first measure of the top staff and 'f' (forte) in the fifth measure of the top staff. The system concludes with a double bar line.

A 2

Valsa da flor amarela

Fl^{ta} Doce
ou Oboé

PIANO

10

20

A 2

30



p

This system contains measures 30-35. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present at the end of the system.

40



f

This system contains measures 36-40. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A forte (*f*) dynamic marking is present in the middle of the system.



f

This system contains measures 41-45. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A forte (*f*) dynamic marking is present in the middle of the system.

50



p *rit. - - -*

This system contains measures 46-50. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning, and a *rit. - - -* (ritardando) marking is present at the end.

A 2

Escalas

Escalas e Arpejos para Fagote

FG 1462

ESCALAS E ARPEJOS

PARA

FAGOTE

ESCOLA DE MÚSICA DE AIRACICABA

1966

1 *Matores* ESCALAS E ARPEJOS

MATORES

The page contains ten staves of handwritten musical notation. Each staff begins with a circled 'X'. The notation includes various scales and arpeggios, with fingerings and accidentals. The bottom staff contains a sequence of notes: (D) a) o d) d d) c) d d) d) (!!!) e) (!!!) (R).

FAGOTE (7 OITAVAS) 2

amel, si, mi, lá, ni, sol, do, fa *melhido* MENORES

X do

X si

X sib

X sol#

X sol

X fa#

fa

mi

mi#

re

do#

f) .!.!.!.!.!.!.! g) .!.!.!.!.!.!.! etc

(R)

3

ESCALAS PARA FACOTE

Handwritten musical score for saxophone scales, numbered 3. The score consists of 12 staves, each labeled with a note name: Do, Réb, Ré, Mi, Mi, FA, FA#, SOL, LAB, LA, Sib, and si. Each staff shows a scale with various accidentals and fingerings. There are handwritten annotations like 'p p', 'si', and 'fa' throughout the score.

DE UMA OITAVA (NAS AGUDAS)

4

A handwritten musical score on aged paper, titled "DE UMA OITAVA (NAS AGUDAS)" and numbered "4". The score consists of ten staves, each representing a note of a scale: do, di, re, mi, fa, sol, la, si, and sib. Each staff begins with a circled note name and a key signature. The notes are written as half notes on a five-line staff. The key signatures are: do (D-flat), di (D), re (D-flat), mi (D), fa (D-flat), sol (D), la (D), si (D), and sib (D-flat). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and some handwritten annotations such as "Pa", "Taq", "DOL", "Si", "Pa", "Taf", "Mia", "Fa", "Sol", "Si", "La", "Si", "Re", "Mi", "Fa", "Sol", "La", "Si", "Sib", "Si", "Di", "Re", "Mi", "Fa", "Sol", "La", "Si", "Sib". The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

5

Molinos

ESCALAS DE 2 OITAVAS

The image shows 12 staves of handwritten musical notation, each representing a scale starting on a specific note and spanning two octaves. The notes are written as small circles with stems, and the scales are organized into ascending and descending pairs. The starting notes are: Dó, Ré, Ré, Mi, Fá, Fá, Sol, Lá, Lá, Sib, and Si. Some staves have arrows pointing to specific notes, and there are circled 'X' and 'R' marks at the end of some staves.

Handwritten notes and symbols at the bottom of the page, including a circled 'R' and various rhythmic markings.

6

MENORES

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top right, the number '6' is written. Below it, the word 'MENORES' is written in capital letters. The page contains ten staves of music, each starting with a clef and a key signature. The notes are written in a cursive, handwritten style. The staves are labeled with the following notes: 'do', 're', 'mi', 'fa', 'sol', 'la', 'si', and 'do'. There are several 'X' marks on the right side of the page, and a circled 'R' at the bottom right. At the bottom of the page, there are some faint, illegible markings and a circled 'R'.

Escalas e Arpejos para Viola

Escalas e Arpejos

para

Viola

(E. Mahle)

D 9

Escala e Arpejos Maiores (1 oitava)

Do

Sol

Re

La

Mi

Si

Fa #

Re b

La b

Mi b

Si b

Fa

a) b) c) d)

D 9

Escalas e Arpejos Menores (1 oitava)

2

la
mi
si
fa #
do #
sol #
re #
si b
fa
do
sol
re

e) f) g) etc

3

Escalas e Arpejos Maiores (2 oitavas)

The musical score consists of ten staves of music, each representing a different key signature. The keys are: C major, Bb major, A major, G major, F# major, E major, D major, C major, Bb major, and A major. Each staff contains a scale ascending and descending, with fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. The scales are written in a 2-octave format. Below the scales, there are four arpeggio patterns labeled a, b, c, and d, each with a diagram showing the fret positions and string numbers.

arpejos : a) b) c) d)

D9

Escalas e Arpejos Menores (2 oitavas)

4

The page contains ten staves of musical notation, each representing a different key signature. The notation includes fret numbers (0-4) above the notes to indicate fingerings. The exercises are organized into pairs of ascending and descending lines for each key. The keys shown are: D minor (b), E minor (b), F minor (b), G minor (b), A minor (no sharps or flats), B minor (b), C minor (b), D minor (b), E minor (b), and F minor (b). Each staff includes a key signature symbol at the beginning and a sequence of notes with corresponding fret numbers above them.

D 9

Escalas, Modos e Séries

Escalas, Modos e Séries

E. Mahle

D 30

Escalas , Modos e Séries

Fenômenos Básicos

A Série Harmônica e sua Inversão

Todo som produz harmônicos ascendentes , mais fracos de que a nota fundamental , numa multiplicação das vibrações . A predominância destes harmônicos determina o timbre .
Cante uma nota grave com as letras u-o-a-e-i , se prestar atenção ouve a subida dos harmônicos dentro da sua boca .
Nesta multiplicação das vibrações surgem o acorde maior , de 7ª da dominante , 9ª etc .

Enquanto a série ascendente é real , sua inversão podemos chamar de virtual , ela precisa ser produzida artificialmente. Ela implica numa divisão e produz o o acorde menor.
Matematicamente ambas as séries tem o mesmo valor (mas na escola você aprende primeiro a multiplicação , depois a divisão)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

maior
acordes
menor
escalas
glissando

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{13}$ $\frac{1}{14}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$

O ouvido acusa harmônicos até o número 16 , mais ou menos (onde ocorre o semitom), com instrumento eletrônico pode-se provar que uma corda de piano , por exemplo, produz harmônicos até o número 40. Na matemática as 2 séries vão até o infinito .

Divisão do Espaço da Oitava

por superposição de quintas

excluindo tom inteiro excluindo semitom diatônico excluindo semitom cromático

Bi-tônico (fuga) pentatônico heptatônico (Sol-Maior)

círculo de quintas (quartas) - base da escala cromática ignorando o coma

Divisão da Oitava em Espaços iguais

1 2 3 4 6 12

Dentro do espaço da 8ª podemos formar mais de mil modos , os mais interessantes entre 5 e 8 notas .

Gráfico para Classificação dos Modos

Funções Melódicas

tônica supertônica mediante subdominante dominante superdominante subtônica tônica
(sensível)

sistema autêntico sistema plagal

quinta quarta quinta quarta

Na era cristã as escalas são construídas ascendentemente

Os gregos antigos contavam os degraus dos modos de cima para baixo

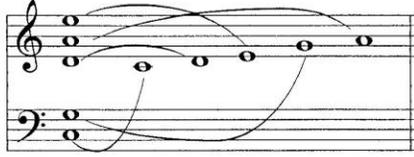
	tetracorde maior		tetracorde simétrico		tetracorde menor		(menor harmônico) 2ª aumentada	
tônica			vermelho					tônica
tetracorde 4 notas				verde				sensível
dominante	amarelo							superdom.
pentacorde 5 notas								dominante
								subdom.
								mediante
						azul		superton.
tônica	lídio	jônio (maior)	mixolídio	dórico	eólio (menor)	frígio	M + m falsa relação	tônica

Modos maiores **Modos menores**

No prédio acima os andares podem ter o pé direito diferente : ou de 1 tom , ou de semitom .
O térreo , 5º e 8º andar os moradores tem em comum . A torre do modo lídio recebe mais luz,
a do modo frígio mais sombra . As cores são para realçar as notas características dos modos
lídio, mixolídio ,dórico e frígio .O 3º grau determina se o modo é maior ou menor . O tetra-
corde pode ser de 2ª aumentada (menor harmônico) , o Pentacorde de 3ª M + 3ª m (falsa relação)

Modos Pentatônicos

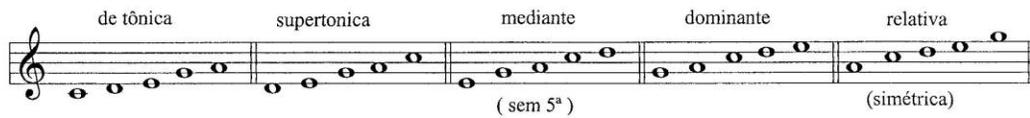
(5 notas)



Pentatônico natural

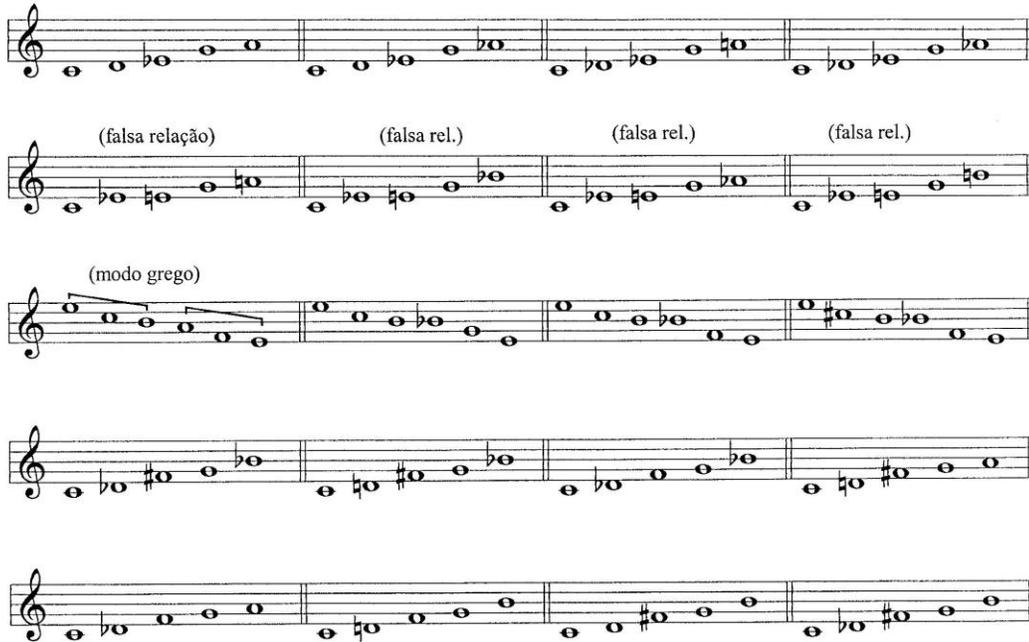
é a escala mais antiga , usada por todos os povos ;
4 quintas sobrepostas são encaixadas na oitava .
Existe um "coma" entre o Mi 5ª e o Mi 3º (81 a 80) .
Ausência do trítono .

5 Posições (inversões)



Na música chinesa e japonesa antiga , cada posição tinha um nome .
Neste modo o acorde maior (do-mi-sol) e o menor (la-do-mi) entram numa suave fusão

Alguns modos pentatônicos irregulares



Um modo pentatônico de intervalos iguais não se enquadra no sistema das 12 quintas temperadas .

seria assim :



(modo microtonal)

D 30

Métodos

Método Elementar para Violino

MÉTODO ELEMENTAR

Para

Violino

Escola de Música de Piracicaba

D 14

Método elemental para Violino
Cordas soltas

This page contains 12 numbered staves of musical notation for a violin exercise. The first staff (1) is in 4/4 time and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Allegretto'. It begins with a 'V' (Violin) instruction and includes fingerings (0) and a '0' (open string) marking. The exercise consists of 12 staves, each containing a sequence of notes and rests, with repeat signs at the end of each line. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some sixteenth notes in the later staves. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

D 14

1º dedo - 1 tom

The musical score consists of 12 staves, each representing a different fret position. The notes and fingerings are as follows:

- Staff 1: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
- Staff 2: 1, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
- Staff 3: 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
- Staff 4: 3, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
- Staff 5: 4, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
- Staff 6: 5, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
- Staff 7: 6, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
- Staff 8: 7, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
- Staff 9: 8, 7, 8, 9, 10, 11, 12
- Staff 10: 9, 8, 9, 10, 11, 12
- Staff 11: 10, 9, 10, 11, 12
- Staff 12: 11, 10, 11, 12

D 14

3

2º dedo - 1 tom (modo maior)

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

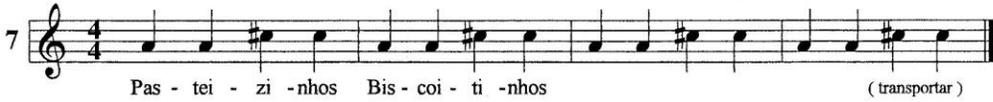
11

12

D 14

Modo Pentatônico

4



D 14

5

3º dedo - 1/2 tom

1

2

3

4

5 Sol - maior (escala)

6

7 Re - maior

8

9 La - maior

10

11

12 Arpejo

Músicas fáceis

6

1 A Barquinha

2 Vamos brincar

3 Sob e desce

4 Todos os patinhos

5 Papai Noel Fim D.C.

6 A Manquinha

7 Mucama bonita

8 Marcha Soldado

9 Gavota

10 Uma duas angolinhas

11 Canção alemã

12 Canção húngara

D 14

2 tons entre 1^o e 3^o dedo

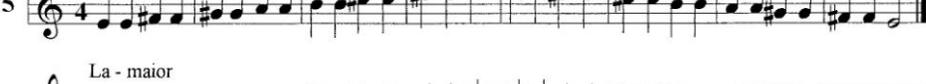
(lidio)

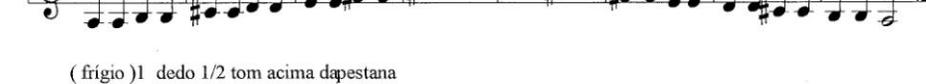
1 

2 

3 

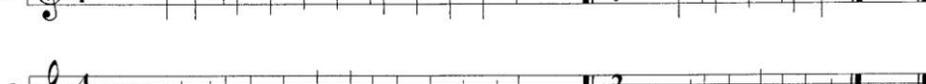
4 

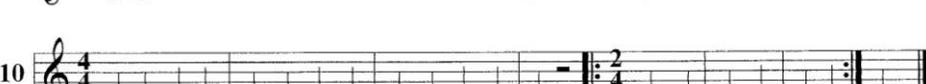
5 **Mi - maior**


6 **La - maior**


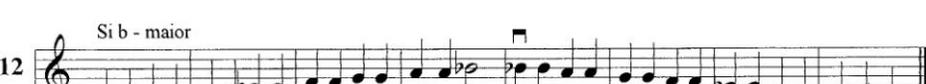
(frigio) 1 dedo 1/2 tom acima da pestana

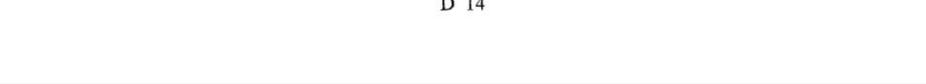
7 

8 

9 

10 

11 **Fa - maior**


12 **Si b - maior**


Escalas diversas

Modo lídio

1

2

3

Modo frigio

4

5

6

Modo mixolídio

7

8

9

Menor melódico

10

11

12

4º dedo

Modo maior

1

2

3

4

Modo menor

5

6

7

8

Modo lídio

9

etc.

Modo frígio

10

etc.

lório maior

etc.

lório menor

etc.

11

Mi b - maior

12

2ª aumentada

1

2

3 **menor harmônico**

4 **menor cigano**

Exercício diário para os 4 dedos

tons inteiros ----- lídio ----- maior ----- menor -----

frígio ----- lírio maior ----- lírio menor ----- V 0 1 0 1 0

Escalas e arpejos maiores (uma oitava)

↓

DO

SOL

RE

LA

MI

SI

FA#

RE b

LA b

MI b

SI b

FA

↑

a) b) c) d) e) etc.

Escalas e arpejos menores (uma oitava)

14

↓

la

mi

si

fa#

do#

sol#

mi b

si b

fa

do

sol

re

↑

D 14

Método Elementar para Oboé

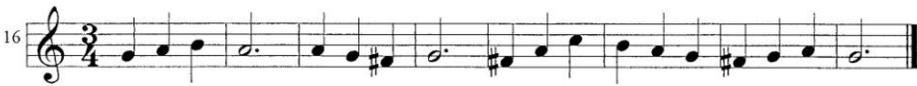
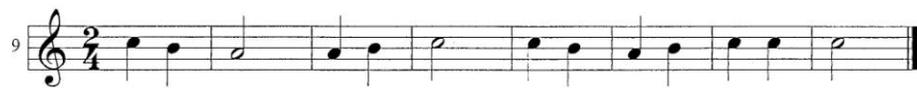
Método Elementar

para

Oboé

(E. Mahle)

D 19



D 19

25 

26 
Re

27 

28 
Fa (forquilha)

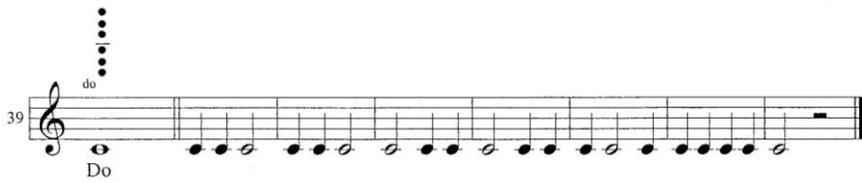
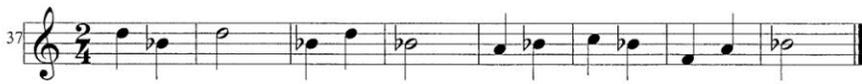
29 
Re

30 

31 
Modo dórico

32 
fa

5



D 19

41 
Mi

42 

43 
Fa

44 

45 
Fa-maior

46 
Sol

47 
Sol-maior

48 
Do-maior

Duetos

sobre melodias alemãs e brasileiras

1 - A Barquinha

Musical score for 'A Barquinha' in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of two staves. The melody is simple and repetitive, consisting of eighth and quarter notes.

2 - Cuco

Musical score for 'Cuco' in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of two staves. The melody features a mix of quarter and eighth notes with rests, creating a rhythmic pattern.

Continuation of the musical score for 'Cuco' in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of two staves, showing the final part of the melody.

3 - Sobe e Desce

Musical score for 'Sobe e Desce' in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of two staves. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm.

4 - Zum , zum , zum

Musical score for 'Zum , zum , zum' in G major (one sharp) and 2/2 time. The score consists of two staves. The melody is slow and features a mix of quarter and eighth notes.

Continuation of the musical score for 'Zum , zum , zum' in G major (one sharp) and 2/2 time. The score consists of two staves, showing the final part of the melody.

5 - Que é da Margarida

Musical score for 'Que é da Margarida' in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of two staves. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The piece features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

6 - Mucama Bonita

Musical score for 'Mucama Bonita' in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of two staves. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The piece features a steady eighth-note accompaniment.

7 - Eu já sei Solfejar

Musical score for 'Eu já sei Solfejar' in G major (one sharp) and 2/2 time. The score consists of two staves. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The piece features a slow, steady eighth-note accompaniment.

Continuation of the musical score for 'Eu já sei Solfejar' in G major (one sharp) and 2/2 time. The score consists of two staves. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The piece features a slow, steady eighth-note accompaniment.

8 - Inverno, Adeus

Musical score for 'Inverno, Adeus' in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of two staves. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The piece features a steady eighth-note accompaniment.

Continuation of the musical score for 'Inverno, Adeus' in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of two staves. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The piece features a steady eighth-note accompaniment.

9

9 - Dorme Nenê

Musical score for 'Dorme Nenê' in G major and common time. The score consists of two staves. The upper staff is the melody, and the lower staff is the accompaniment. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, while the accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

10 - Bão ba la lão

Musical score for 'Bão ba la lão' in 2/4 time. The score consists of two staves. The upper staff is the melody, and the lower staff is the accompaniment. The melody is characterized by eighth-note patterns, and the accompaniment features a consistent eighth-note accompaniment.

11 - Pastorzinho

Musical score for 'Pastorzinho' in 2/4 time. The score consists of two staves. The upper staff is the melody, and the lower staff is the accompaniment. The melody is composed of eighth notes, and the accompaniment is a steady eighth-note accompaniment.

Continuation of the musical score for 'Pastorzinho'. This block shows the second system of the piece, maintaining the 2/4 time signature and the eighth-note accompaniment.

12 - O meu Boi morreu

Musical score for 'O meu Boi morreu' in 2/4 time. The score consists of two staves. The upper staff is the melody, and the lower staff is the accompaniment. The melody is composed of eighth notes, and the accompaniment is a steady eighth-note accompaniment.

Continuation of the musical score for 'O meu Boi morreu'. This block shows the second system of the piece, maintaining the 2/4 time signature and the eighth-note accompaniment.

D 19

16 Peças para Banda Rítmica – Melodias Folclóricas

Maria Aparecida Mahle

16 Peças para Banda Rítmica

Melodias Folclóricas

Colaboração de
Ernst Mahle

Capa e ilustrações de
Clemência Pizzigatti

D23a

Molhe o pão no mólho

(Francesa)



Calmo.

TB

Molhe o pão Ma-ri-a molhe o pão no mólho-gos.

mf

PRL

to - so Molhe o pão Ma-ri-a molhe o

p

TRG

pão no mólho que é bom! Va - mos no do - min - go, se o tem - po é

mf

PAN

lin - do, com chi - ne - las a - ma - re - las, sa - ir a pas - se - ar.

mf

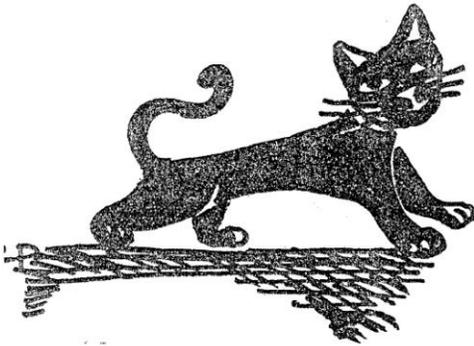
D 23a

Atirei um pau no gato

(Brasileira)

Movimentado

PRL



PAN
A - ti_rei um pau no ga - to, tô

TRG

RR
Mas o ga_to não mor_reu, reu, reu Nhã

PAU

Chi - ca ca a_di_mi - rou - se se do ber.ro que o ga - to deu. * PRL * Nhã

TB

PAN } fazer trilo
TRG }

Chi - ca ca a_di_mi - rou - se se do ber.ro que o ga - to deu. * Miau!
* Todos *

Sugestão: { 1ª vez - Banda
2ª vez - Canto
3ª vez - Banda

D23a

A velha Alzira perdeu seu gato



(Francesa)

TRG $\frac{2}{4}$

PAN $\frac{2}{4}$

TB $\frac{2}{4}$

Com humor

1. Ho - jea ve - lha Al - zi - ra ga - to seu per - deu! E

2. Se vo - cê já viu on - de ê - le se es - con - deu! O

3. Se vo - cê o trou - xer um bei - jo vou lhe dar! E o

D 23 a

TRG
PAN
TB

gri - ta na ja - ne - la o ga - to meu mor - reu! Com -
di - ga por fa - vor on - de é que a - pa - re - ceu! Com -
prê - mio p'ra vo - cê que o ga - to vai a - char! Com -

TRG
PAN
TB

pa - dre Bar - na - bé que seu a - mi - go é Lhe
pa - dre Bar - na - bé que seu a - mi - go é Lhe
pa - dre Bar - na - bé um bei - jo oh! não quer! E

TRG
PAN
TB

diz: "ó não Al - zi - ra eu vi o ga - to a - té!"
diz: pois não Al - zi - ra eu vou di - zer on - de é!
diz: "por le - bre o ga - to foi ven - di - do o - le!"

Tempo gostoso



(Austriaca)

TRG	$\frac{3}{4}$	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
PAN	$\frac{3}{4}$	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
PE	$\frac{3}{4}$	PRL	♪	♪	♪	PR	♪	♪	♪
TB	$\frac{3}{4}$	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪

Com animação

	$\frac{3}{4}$	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
1.	<i>mf</i>	Que	tem - po	gos - to - so	che - gou,	<i>f</i>	o - iê!	<i>mf</i>	Que
2.		Vo - an - doo	ca - va - lo	che - gou,		o - iê!		Tra -	

TRG
PAN
PR
TB

lin - das que zen - do pre - sen - tes pra mim, *f* o - iê! Do - ces a - To - do dou -

TRG
PAN
PR
TB

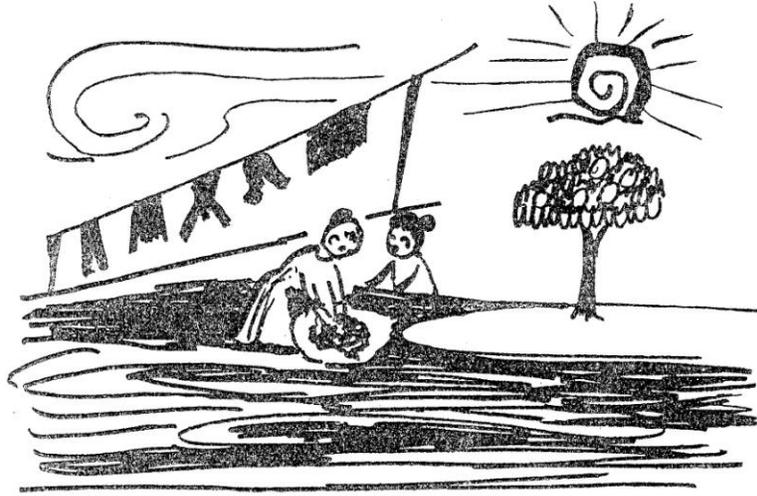
mei - xas eu ra - doe re - ple - to de luz *mf* e o Na - tal vai chê - gar. des - ce do al - to dos céus

TRG
PAN
PR
TB

Va - mos pre - sen - tes ga - nhar, *ff* o - iê! nos - so que - ri - do Je - sus, o - iê!

D23 a

O limoeiro de Patras



(Grega)

TRG $\frac{2}{4}$

PAN $\frac{2}{4}$

PR $\frac{2}{4}$

TB $\frac{2}{4}$

Alegre.

1ª vez *f* Há um li - mo - ei - ro na ba - í - a de Pa - tras,
 2ª vez *p* Ao so - prar do ven - to as rou - pas se - cam li - gei - ro,

D 23 a

TRG
PAN
PR
TB

on-deas la - va - dei - ras fa - lam o di - a in - tei - ro.
ao per - fu - me tão gos - to - so do li - mo - ei - ro.

TRG
PAN
PR
TB

f La - vam as rou - pas sem pa - rar, per - to do a - zul sem fim do mar!
Ao sol bri - lhan - te o lin - do mar, de no - vas cô - res vai se or - nar.

TRG
PAN
PR
TB

f La - vam as rou - pas sem pa - rar, per - to do a - zul sem fim do mar.
Ao sol bri - lhan - te o lin - do mar, de no - vas cô - res vai se or - nar.

D23 a



O rei da mazurka

(Polonesa)

TRG $\frac{3}{4}$
 PAN $\frac{3}{4}$
 PR $\frac{3}{4}$
 TB $\frac{3}{4}$

Muito vivo.

1^ª vez f A mazur-ka tem mais se-du-ção mais vi-da
2^ª vez p Nos-so Bo-les-lau na dan-ça foi mo-dê-lo

TRG
 PAN
 PR
 TB

Que rames-co-lher a mo-ça mais que-ri-da. En-trem e dansem até que as pernas e os
 Na mazur-ka foi um rei e o mais be-lo. Quando a mazur-ka res-so-a-va o rei tão

TRG
 PAN
 PR
 TB

pés se cansem! bem dan-ça-va! Tra lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá. *ff*

D23 a

CONVENÇÕES

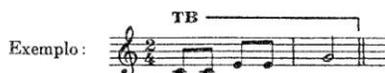
Nas partituras usamos:

TRG para triângulo	PAU para pauzinhos
PAN para pandeiro	CT para castanholas
TB para tambor	MR para maracas
PR para prato batido de frente	GG para gongo
PRL para prato batido de lado	RR para reco-reco

Êste sinal * quer dizer uma batida. Corresponde ao metro ou pulso do compasso.

Por exemplo: $\frac{2}{4}$ * ↓ $\frac{6}{8}$ * ↓

Êste sinal, colocado sôbre a melodia quer dizer, bater o ritmo da melodia.



o tambor bate: $\frac{2}{4}$

O mesmo sinal colocado sôbre o baixo _____ quer dizer, tocar o ritmo do baixo como está escrito.

Já as últimas quatro peças: Velha Alzira, Limoeiro, Tempo Gostoso e Rei da Mazurka, que se destinam ao treino da leitura, apresentam grafia comum de uma partitura. O professor, porém, deverá copiá-las, fazendo:

a) cartazes, que devem ser suficientemente grandes para que tôda classe veja e onde a partitura é copiada com instrumentação completa, geralmente em côres. Exemplo: triângulo em amarelo; prato em vermelho, etc.

b) partes individuais. Nêsse caso deverão ser copiadas partes para os alunos, havendo cadernos para triângulos, pandeiros, tambores e pratos, calculando que para cada duas crianças é necessário uma estante e uma parte.

Para que a Banda não degenere numa batida mecânica de intrumentos, devem-se observar cuidadosamente os p (pianos), os F (fortes) e os crescendos.

—oOo—

As letras das músicas: "Ó Maninha vem dançar", "O limoeiro de Patras", "Tempo gostoso", "Rei da Mazurka" são de Frei Gilberto de São Gonçalo; as de "Poc poc poc" são de Wanda Carneiro.

50 Solfejos para Crianças

Cidinha Mahle

50 SOLFEJOS

para Crianças

(extraídos de uma coleção de Fritz Jöde)

D 20

50 Solfejos
para crianças

Cidinha Mahle

1 - Pasteizinhos, biscoitinhos

Pas - tei - zi - nhos bis - coi - ti - nhos são gos - to - sos bem quen - ti - nhos .

2 - Ó Miguel

Ó Mi - guel ó Mi - guel de ca - be - los cor de mel .

3 - Isabel

I - sa - bel I - sa - bel que bo - ni - to é seu a - nel .

4 - Éco

Que co - mem as cri - an - ças de Ca - tan - du - va? U - va .

5 - Pergunta e Resposta

On - de vou te en - con - trar? E eu on - de a - char?

Ve - nha a - qui! Ve - nha a - qui! Es - tás no pé de ca - qui?

6 - Vamos viajar

Nós va - mos vi - a - jar de trem, quem vai tam - bém?

D 20

7 - A Páscoa vem chegando

A Pás-coa vem che - gan-do já a - le-gres va-mos fes - te-jar!
vem o coe - lhi - nho nos tra - zer mui - tos o - vi - nhos!

8 - O Homem Português

Ha - vi - a cer - ta vez um ho - mem por - tu - guês que não se pen -
Mas com - prou um en - tão e fi - cou bo - ni - tão e lo - go se
tea - va pois pen - te não tí - nha
pen - teou e lo - go se ar - ru - mou ve - ja a - qui ve - ja a - li!

9 - O Limpador de Chaminé

A - ma - nhã vi - rá o lim - pa - dor de cha - mi - né
Ó quan - ta su - jei - ra vai sa - ir en - fim o - lé!

10 - Nós somos Palhaços

Nós so - mos dois pa - lha - ços que gos - ta - mos de pu - lar por a - qui
" " " " " " " " " " " " " " " gi - rar tu e eu
por al - li um é o mais bo - bo, qual? o gran - de bo - bo és tu!
eu e tu

11 - Canção da Chuva

Pim pim pom pim pim pom vem a chu - vi - nha nos pe - gar e nossos
sa - pa - tí - nhos mo - lhar Sol vem de - pres - sa bri - lhar!

3

12 - Hora da Sopa

Ve-nha meu bem! Já es - tá na ho - ra da so - pi - nha do ne - nê.
Ve-nha tam-bém! São cin - co ho - ras o ne - nê não quer co - mer!

13 - Mu-Mu-Mu

Mu mu mu as - sim faz a va - qui - nha que
nos dá man - tei - gui - nha e nos a co - mi - di - nha.

14 - Canção de Ninar

uma voz Dor - me be - be - zi - nho dor - me bem.
coro Dor - me bem quen - ti - nho dor - me bem.
Dor - me bem! Dor - me bem!

15 - Primavera

Vem a pri - ma - ve - ra pas - sa - ri - nhos can - tam por a - í!

16 - Tocando Flautinhas

Va - mos já to - car flau - ti - nha tut tut tut tut tut tut
Que e - la é mui - to en - gra - ça - di - nha.
Que to - car é bom é Ma - né se é!

D 20

Alfabetização Musical

ALFABETIZAÇÃO
MUSICAL

MÉTODO M.A. MAHLE

1983

CADERNO DO ALUNO

D 28

ALFABETIZAÇÃO MUSICAL - M.A. MAHLE

CADERNO DO ALUNO
(EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO)

1ª AULA

1) Dê exemplos de instrumentos, vozes de animais ou pessoas, que produzem

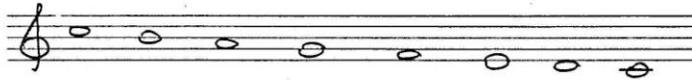
sons graves:

sons agudos:

2) Esta é uma escala: -----



3) Esta é uma escala: -----



4) Cante a melodia: "Eu já sei solfejar".

Eu já sei solfejar do re mi fa sol sol sol Eu também sei cantar do mi sol sol mi Tra la la tra la la
 tra la la tra la la Com o bom solfejar com o bom cantar! do re mi fa sol la si do Do si la sol fa mi re do

5) Escala de Dó Maior

Entoar

a) com o nome das notas

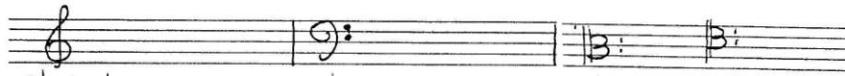
b) com números



Do Re' Mi Fa' Sol La' Si Do Do Si La Sol Fa' Mi Re' Do'

I II III IV V VI VII VIII VIII VII VI V IV III II I

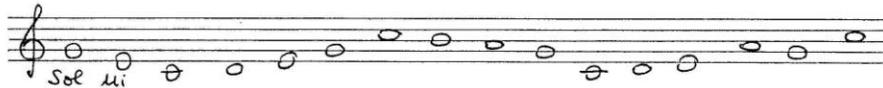
6) As claves dão nome às -----



clave de - - - clave de - - - claves de - -

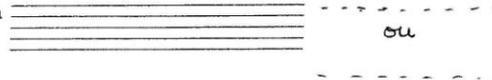
Claves mais usadas

7) Coloque os nomes das notas



Sol Mi

8) Escrevemos as notas na



ou

9) Cante várias vezes, decor, a Escala de Dó M (ascendente
e descendente)

10) Complete com a nota seguinte:

Exemplo:



Fa

ALFABETIZAÇÃO MUSICAL - MÉTODO M.A. MAHLE

CADERNO DO ALUNO

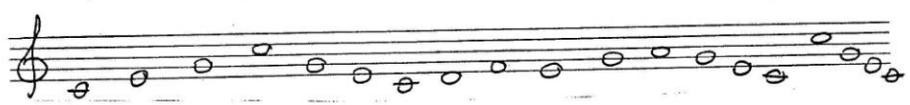
2ª AULA

. Cantar:

- a) com o nome das notas
- b) com números
- a Escala de Dó Maior e o Acorde Perfeito Maior



. Escrever os nomes das notas



. Completar compassos, depois bater: (utilizar ♩, ♪ ou ♫)

$\frac{2}{4}$ ♩ | ||

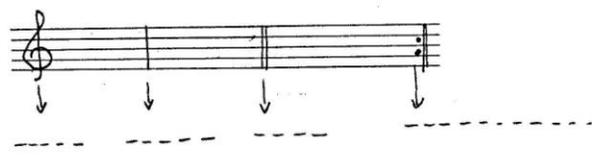
$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ | ♩ ||

$\frac{4}{4}$ ♩ ♩ | ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

. Completar

- a) O compasso do 2 chama-se:
- b) O compasso do 3 chama-se:
- c) O compasso do 4 ou C chama-se:

. Escreva o nome dos sinais:



D 28

4

. Cantar o cânone aprendido em aula:

Fô go fo go queima lá Onde? P'ra lá t'ra lá

a) com a letra

b) solfejando (com o nome das notas).

. Completar :

Nome destas figuras

. Assinalar os tempos fortes e bater acentuando bem os mesmos

. Completar compassos, depois bater:

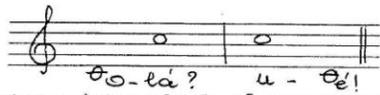
. Escrever o nome das notas:

CADERNO DO ALUNO

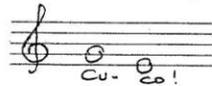
4ª AULA

. Recapitulação:

- a) cantar a Escala de Dó Maior
- b) cantar o Acorde Perfeito Maior
- c) cantar o intervalo de 8ª



- d) cantar o intervalo de 3ª descendente

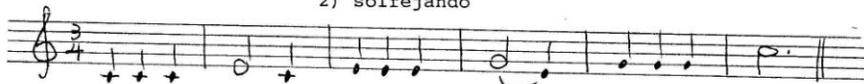


- e) cantar a Escala de Dó Maior em 3ªs



Cantar o cânone nº 2

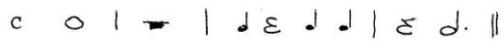
- 1) com a letra
- 2) solfejando



Vamos a- go-ra já come-çar--: to dos can-tar!

. Solfejos rítmicos

Bater ou falar com la $\frac{3}{4}$ ou $\frac{3}{8}$



Inventar um solfejo e bater



. Ler e escrever a nota seguinte:

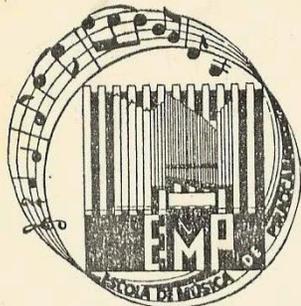


Programas

Programa de Audição de Música de Câmera – 18/09/1977

ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA

Audição de Música de Câmera



"CONJUNTO ANTIQUA"

- . Mayra M. de Oliveira Lima e
- . Paulo Celso G. de Souza (violinos)
- . Marcos Rontani e
- . Ester Silveira Ramos (violas)
- . Érico Amaral (violoncelo)
- . Edmundo Pacheco Hora (cravo)

"CANTO"

- . Dirce Carmignani (soprano)
- . Lygia Sansigolo (meio soprano)
- . Beatriz T. de Castro Victoria (cravo)

PROGRAMA

HAENDEL, G. F. Sonata para dois violinos e baixo contínuo
sol m
.Andante .Allegro .Arioso
.Allegro
(Conjunto Antiqua)

PURCELL, H. Lost is my quiet
Shepherd, leave decoying
(Canto)

ALBINONI, T. Sonata a Cinque, op. 2, nº 6, sol m
.Adagio .Allegro .Grave
.Allegro
(Conjunto Antiqua)

SALA DE PALESTRAS DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA
18 de setembro de 1977 - domingo - 19:00 horas
Colaboração: A.C. - Prefeitura M. de Piracicaba

Programa “Concertos ao Cair da Tarde” – 1981

ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA

"CONCERTOS AO CAIR DA TARDE"

8/10 - nº 4 /1981

PROGRAMA

J.S.BACH Prelúdio e Fuga da Suite em do menor
(1685 - 1750) Wilson Sampaio, violoncelo

G.F.HAENDEL Ária
(1685 - 1759) Gisele Maria Viccino
Priscila Fratin violões
Ivete da Silva Cunha

J.S.BACH Sonata em Sol
(1685 - 1750) -vivace -largo -allegro
Celisa A.A.Frias, violino
Ernst Mahle , piano

B. CALATAYUD Serenata
Luis Fernando G.Souza, flauta soprano
Priscila Fratin , violão

R.SCHUMANN Adagio e Allegro
(1810 - 1856) Wilson Sampaio, violoncelo
Bernardette Sampaio, piano

F.LISZT Rêve D'Amour (Sonho de Amor)
(1811 - 1886) Maria Elisa A.G.Zagatto, piano

P.SILVA Evocação
Marcos de Castro Kiehl, flauta
Antonio A.Ribeiro Jr. , piano

O.LACERDA Suite Cana Verde (I)
(1928) Maria Aparecida Mahle
Cintia M.A.Pinotti Trie vocal
Adelina I.A.Pinotti

G.ROSSINI Duetto Buffo die due Gatti
(1792 - 1868) (Duetto Comico de 2 gatos)
Maria Aparecida Mahle, soprano
Adelina I.A.Pinotti , contralto
Cintia M.A. Pinotti , piano

E.MAHLE Divertimento a 6
(1929) Maria de Lourdes Justi violinos
Carlos A.P.A.Ribeiro
Cintia M.A.Pinotti clarinetas
Guilherme S.Carboza
Adeli Bacchi D.M.Silva, trompa
Antonio P.A.Ribeiro,Jr., pianó



SALA DE CONCERTOS DR. E. MAHLE

Programa de Audição de Encerramento de Cursos de
Regência e Percussão – 27/06/1976



Domingo 27 de junho de 1976, 18:00 horas

Sala de Concertos Dr. E. Mahle

AUDIÇÃO

de

ENCERRAMENTO

dos

CURSOS INTENSIVOS

de

REGÊNCIA PARA PRINCIPANTES

Prof. Luis Carlos Justi

PERCUSSÃO

Prof. Gerard Mingard

Promoção

Escola de Música de Piracicaba

Colaboração

Secretaria de Educação, Saúde e Promoção Social

Prefeitura do Município de Piracicaba

PROGRAMA

CURSO DE REGÊNCIA

Folclore polonês - O rei da Mazurka (banda)
Regência: Paulo Celso G. Souza

Cânone - Família Reunida
Regência: Guido Zanlorenzi

Folclore tcheco - Canção da Fiandeira
Regência: Mara Granado

Popular - Tarde Serena
Regência: M. Dirce Carmignani

Haendel - Filha de Sião
Regência: Antonio Alves de Moraes

Folclore francês - Tragam luzes
Regência: Marcos Rontani

Folclore tcheco - Dorme meu amor
Regência: Marilena Storel

Coral religioso - Gloria nas alturas
Regência: Enye Moda

Folclore brasileiro - Candieiro
Regência: Paulo R. Arantes

Coral religioso - Toda a glória a Jesus
Regência: Augusto Valverde

R. Carmichal - Nuvens
Regência: Darlene Barbosa

G. Rossini - La carità
Regência: Lygia Sansigolo

Renasença (sec. XVII) - Pavane
Regência: Sonia F. Dechen

CURSO DE PERCUSSÃO

Peças de E. Mahle, especialmente escrito referido Curso.

Marcha : Lauro Pinotti
Fernando G. Souza
Beatriz Lopes
Wanda Stolf
Antonio Alves de Moraes

Peça para 10 instrumentos de percussão

Bernardette Sampaio
Mayra O. Lima
Claudio Costa
Filomena Sayão
Beatriz Silva Dias
Lygia Sansigolo
Dirce Carmignani
Celisa Amaral
Marcos Granado
Paulo Celso G. Souza
Mara Granado
Diva T. de Castro
Claudio Mahle
Marcos Rontani

Samba (poesia Guilherme de Almeida) pe
Falada e percussão
Nordhal C. Neptune (aluno do
de Teatro da Escola de Música
Piracicaba).
Prof. Gerard Mingard
Filomena Sayão
Fernando G. Souza
Maria Aparecida Mahle
Diva T. de Castro

Regente: Ernst Mahle

Programa Concerto Comemorativo ao 26º aniversário de
fundação da Escola de Música de Piracicaba – 03/03/1979



Concerto Comemorativo
ao
26º aniversário de fundação do Estabelecimento

MÚSICA DE CÂMERA

I

SCHUBERT (1797-1828)

- RONDEAU op. 138 (Notre amitié est invariable)
.Maria Aparecida e Ernst Mahle (piano 4 mãos)
- HELDENROESLEIN (op.3) (Rosinha Silvestre) (poesia Goethe)
- DIE FORELLE (op. 82) (A truta) (poesia Schubart)
.Áurea Tavares (soprano)
.Maria Aparecida Mahle (piano)
- ERIKOENIG (op. 1) (O rei dos elfos) (poesia Goethe)
.Ruy dos Santos Caio (baixo)
.Bernardette Sampaio (piano)
- STÄNDCHEN (op. 135) (Serenata) (poesia Grillparzer)
.Sonia Falci Dechen (contralto solo)
.Conjunto Vocal Feminino:
.1ªs sopranos ... Áurea Tavares, Maria Aparecida Mahle, Eliana Amancio
.2ªs sopranos ... Lilia Manfrinato, Edna Mitidieri
.1ªs contraltos.. Cintia Pinotti, Diva T. Castro
.2ª contralto .. Adelina Pinotti
.Ernst Mahle piano

II

MAHLE (1929)

- ALLEGRO (do Quarteto de Cordas 1975)
.Mayra Oliveira Lima 1º violino
.Celisa Amaral 2º violino
.Marcos Rontani viola
.Érico Amaral Jr. violoncelo
- LEITIÃO DE JARDIM (1971) (poesia Cecilia Meirelles)
- PARA UMA CIGARRA (1965) (poesia Cecilia Meirelles)
- QUEIXA DA MOÇA ARREPENDIDA (1972) (poesia Ribeiro Couto)
.Áurea Tavares (soprano)
.Maria Aparecida Mahle (piano)
- CÓGO DO MAJOR (1978) (poesia Mário Andrade)
.Sonia Falci Dechen (contralto)
.Ruy dos Santos Caio (baixo)
.Bernardette Sampaio (piano)
- O AMOR É UM SOM (1976) (frase de Júlio Dinis)
.Áurea Tavares (soprano) .Paulo Guimarães Souza
.Marcos Kiehl (flauta) .Adriana Lorandi (vio
.Beatriz da S.Dias (clarineta) .Érico Amaral Jr. (vi
.Edmundo Pacheco Hora (percussão).Samuel S.Silva Jr.(c
.Bernardette Sampaio (piano)

Regência: ERNST MAHLE

Sala de Concertos Dr. E.Mahle - 10 de março de 1979, sábado, 20:30 horas

Programa de Cômoro e Orquestra Infanto Juvenil da Escola
de Música de Piracicaba – 08 e 10/10/1976

ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA

Audição de Côro e Orquestra

Programa

MÚSICA FOLCLÓRICA DE VÁRIOS PAÍSES

I

CORO INFANTO JUVENIL

Maria a costurar	(austriaca)
Alegria o coração	(suíça)
Petruschka	(Russa)
Havia um pastorzinho	(francesa)
Foste muito amada	(eslovaca)
Cotovia	(francesa)
No fundo do meu quintal	(brasileira)
Os pombinhos	(brasileira)
Na corda da viola	(brasileira)
Caranguejo	(brasileira)
O Pião	(brasileira)

Regente: IDA MEIRELLES

Pianista: BERNARDETTE SAMPAIO

II

ORQUESTRA INFANTO JUVENIL

Boi Barroso	(brasileira)
Escravos de Jó	(brasileira)
Terezinha	(brasileira)
Ó Maninha vem dançar	(alemã) - concertino para Clarineta

Solista dia 8: Guilherme Garboza

Solista dia 10: Alvaro José Justi

Peixe Vivo	(brasileira)
O Sapateiro	(dinamarquesa)
Pai Francisco	(brasileira) - Concertino para Trompete

Solista: Paulo Roberto da Silva

Zé Pereira (brasileira)

Regente: LUIS CARLOS JUSTI

Sala de Concertos Dr. Ernst Mahle

Programa de Concerto de Natal – 08/12/1978

ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA

CONCERTO DE NATAL

PROGRAMA

9 Canções de Natal para 3 vozes Femininas, Flauta e Cordas

- . O meiga criança (húngara)
- . No bercinho modesto (húngara)
- . Um Rei virá (romena)
- . O menino já nasceu (tcheca)
- . As margens do Jordão (ucraniana)
- . No jardim de Jesus (neerlandesa)
- . Para ir a Belém (inglesa)
- . Canção dos pastores (tcheca)
- . O São José (brasileira)

Solista: Sonia Falci Dechen

Vozes: Sopranos . . . Eliana Amâncio
Edna Mitidieri
Maria Aparecida Mahle

Meios-sopranos . . . Cintia Pinotti
Lígia Sansígolo
Lília Manfrinato

Contraltos . . . Sonia Falci Dechen
Adelina Pinotti

Instrumentos . . . Marcos Kiehl (flauta); Paulo Celso
G. Souza, Maria de Lourdes Justi
(violinos); Diva T. de Castro (viola);
Lucia Kiehl (violoncelo); Samuel
Soares da Silva Jr. (contrabaixo).

Adaptação da letra: WANDA CARNEIRO
Arranjos . . . : ERNST MAHLE

CORELLI . . . Concerto feito para a Noite de Natal (1700)
(Concerto Grosso, op.6, nº 8)
. Vivace . Allegro . Adagio . Vivace
. Allegro . Largo
Solistas: . Mayra M. Oliveira Lima e Raul
. Chaves (violinos) (diplomandos)
. Raul Gobeth (violoncelo)

Regente: ERNST MAHLE

ORQUESTRA DE CÂMERA DA ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA

14 Canções de Natal para Coro Misto, sem acompanhamento

- . O vinde fiéis (portuguesa)
- . O dia de amor (italiana)
- . Do céu chegou (alemã)
- . Jesus já nasceu (alemã)
- . A Santa Família (brasileira)

Solista: Cíntia Pinotti

- . O primeiro Natal (francesa)
- . Já nasceu o Menino Deus (francesa)
- . Noite Feliz (F. Gruber)
- . Pela noite de Natal (portuguesa)
- . Lá do céu ecoa a voz (francesa)
- . Entre o boi e o burrinho (francesa)
- . Entrada no presepe (brasileira)
- . Eis os Reis (francesa)
- . Glória, glória (brasileira)

Arranjos e Regência: ERNST MAHLE

CORAL MISTO DA ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA

Depoimentos e Entrevistas

Depoimento de Cidinha Mahle – 19/06/2010

Y Escola de Música de Piracicaba

Preâmbulo 19/06/2010 ^①

• 1950 - a cidade contava com:

1) Sociedade de Cultura Artística, fundada por Fabiano Lozano, em 1925. Essa sociedade nasceu de um Orfeão, formado pelo próprio Lozano. Após a mudança de Lozano esse conjunto, considerado bastante bom, pelo próprio Villa Lobos, funcionou mal ou praticamente deixou de existir. Porém, os concertos, no qual tomavam parte artistas convidados, entre brasileiros e europeus, continuavam com regularidade: uns 5 ou até 6, por ano.

2) Três professoras principais, de piano: Chiquita Arruda, Zoraide Dutra e Maria Dirce Rodrigues de Almeida.

3) Orquestra de Amadores, com uns 20 elementos (herança ainda de Lozano). Dois maestros: Benedito Dutra e Germano Benencasse (italiano); posteriormente um belga Edgard Van den Branden. Ocasionalmente tinham alunos (sexo masculino) de violino. As mo-

cas estudavam mesmo era piano e as alunas da profa Maria Dirce participavam de audições, ao menos duas vezes por ano. Além disso ela estimulava as alunas mais adiantadas a: I) tirarem um diploma de Conservatório, pois na cidade de Piracicaba não havia nenhuma escola de música - o ensino era sempre em casa do professor - aulas particulares; II) a estudar em SPaulo, com professores concertistas - por exemplo com o grande pianista Fritz Jank, que era assíduo artista convidado da Soc. de C. Artística de Piracicaba.

- 1951 - duas de suas alunas estudavam com o prof. Jank, aliás 3 e duas delas já haviam se diplomado em Campinas, pelo Conservatório Carlos Gomes.

Ainda em 1951 foi fundada em SPaulo a ProArte - Escola Livre de Música, por H. J. Koellreutter, que "declarava guerra" ao ensino anti-

quado e ineficiente dos con-⁽³⁾servatórios brasileiros.

Nossa mestra, D. Dirce, estava atenta a todos os movimentos musicais do país. Ela mesma, ex discipula de Antonieta Rudge, Souza Lima e Magda Tagliaferro, era pessoa muito esclarecida, inteligente, muito interessada no ensino e otimamente relacionada com os interessados em artes, especialmente música e dança clássica, na cidade.

Assim ela tomou conhecimento que em:

- 1952 - viria da Alemanha o grande pianista Walter Gieseking* lecionar um Master Class na Pro Arte de SPaulo. Ela estimulou muito sua jovem aluna (eu própria...), na época com 20 anos a fim de que fosse frequentar esse curso, no mês de julho. Vencidas as dificuldades iniciais, seguimos para S.P. minha mãe e eu (filha única... não podia ficar em S.P. sozinha) e ao chegarmos à secretaria da Pro Arte, grande

decepção: o prof. Gieseking (4) estava doente e não viria da Alemanha, para lecionar o Curso. Vendo o quanto eu estava aborrecida, a secretária me aconselhou a esperar o diretor: Koellreutter, para ver se ele me indicava algum outro curso para frequentar, naquele período.

Ao ficar na sala de espera, surgiu logo um aluno que me impressionou logo: cumprimentou e logo começou a escrever música, completamente alheio a tudo. (Fiquei depois sabendo que ele era aluno de composição de K. e que se chamava Mahle) K. chegou e disse logo que com o prof. G. não havia esperança, no momento, mas que ele ia iniciar, naquele dia, um Curso de Regência Coral, se eu estava interessada. Em 1952 eu estava frequentando um Curso de Canto Orfeônico, em Campi-

nas, por sinal muito ⁽⁵⁾ fraco e fiquei imediatamente atraída. E muito mais, depois. K. era um extraordinário professor. Na turma estavam: Henrique Gregori, Diego Pacheco, Sandino Høhagen, Roberto Schnorrenberg e depois Isaac ~~Karabetchewski~~ ^{→ Karabtchevsky} e ainda Klaus Wolf.

Creio que descobri o que eu desejava fazer naquela Escola; simplesmente adorava todas as aulas, frequentava o Coro, aulas de solfejo, etc.

Julho acabou e passei a vir a S.P. semanalmente para continuar estudando.

Num dos intervalos das aulas K. me perguntou se havia uma Esc. de Música em Piracicaba. Brincando ele perguntou: "por que não fundamos uma?" Levei a sério a brincadeira.

Em setembro de 1952, por intermédio de D. Dirce, que era amiga pessoal do diretor

da CA Artística, Dr. Nelson⁶ Meirelles, consegui um concerto para K. e seu pianista Gerardo Parente, em Piracicaba. (Na ocasião, K. era um excelente flautista). Após o concerto, numa reunião memorável na casa do casal Brieger e outros membros da diretoria da CA, inclusive o diretor do jornal de Piracicaba, dr. Fortunato Lasso Netto, cogitou-se novamente a fundação de uma Escola de Música para a cidade.

• 1953 - Curso de Férias em Teresópolis. Participei do mesmo, continuando a estudar Regência Coral e Piano, com Sebastian Benda. Antes que o curso terminasse, lembrei ao Prof. K: "e a Escola, em Piracicaba?" Ele ainda questionou: "será que vai dar certo?" Respondi que com

o auxílio daquelas pessoas⁽⁷⁾ que estavam na reunião em set. de 52 e especialmente com o apoio de D. Dirce, as probabilidades eram grandes. Cogitou-se então de um diretor e a escolha de K. recaiu num jovem: Ernst Mahle, seu aluno de composição, na época com 23 anos, por considerá-lo capaz e honesto, embora "um tanto tímido".

Foi assim que em 9 de março de 1953 foi realizada a aula inaugural da Pro Arte Escola Livre de Música de Piracicaba, no salão do Clube Coronel Barbosa.

A Escola não tinha nenhuma capital e só abrimos uma ^{conta} no Banco quando os 1^{os} alunos se inscreveram. Também

não tinha sede - funcionou na Sociedade Italiana de Mutuo Mutuo Socorro, durante uns 3 ou 4 anos.

Recepção na cidade

Foi em geral boa. Tínhamos o jornal inteiramente a nosso favor; notícias na 1ª página. Alunos não faltavam.

Naturalmente houve críticas: por serem estrangeiros K, Makle, etc. Também por não darmos diplomas.

(só a partir de 1961 nos desligamos da Pro Arte e a partir daí começamos a escolher alunos que poderiam fazer curso oficial com diploma - obtivemos fiscalização para tanto).

• 1954

(9)

Começamos a trabalhar bastante com a iniciação Musical; fizemos a campanha do estudo do violino, da flauta doce e do violoncelo, em contraposição à pianolatria.

• 1955

Surgiu a 1ª Orquestra Infantil com 20 elementos: flautas doces, violinos, 2 cellos, piano e percussão - isso ocorreu a 13 de agosto, daquele ano, com 3 peças do folclore, em arranjos especiais feitos para o conjunto, por Mahle: Ao clarão da lua (francesa); Machadinha (brasileira) e Entre o boi e o burrinho (Natal - francesa). Também música de câmara para crianças - arr. Mahle

Dessa 1ª turma, ^{FC}
de 1953, surgiram
~~dois~~^{três} profissionais: um
radicado em Lausanne,
Suíça, tocando viola:
Caio Ferreira Carneiro
Jr. & Nair Romero de
Mattos, posteriormente
profa na própria E de Mú-
sica e mais tarde na Funda-
ção das Artes de S. Caeta-
no e ^{que} no momento ^{leciona} como
profa da Fundação Magda
Tagliaferro; Marisa ~~Fontes~~
Trench de Oliveira que
chegou a ser diretora
da UNESP, além de lecio-
nar ali várias matérias
teóricas.

Talvez seja importante ⁽¹¹⁾
citar ainda que, mesmo
não tendo feito por muito
tempo na Escola de Músi-
ca alguns ^{dos} cursos, pela 1ª
vez trabalharam ali, no
Curso de Iniciação Musi-
cal, Josette Silveira Mello,
que posteriormente fundou
o Cons. de Jundiaí e
Barbara Brieger, ~~que~~ ex alu-
na de D. Dirce e também
de Fritz Jank, que posterior-
mente estudou na Escola
Sup. de Música de Trossingen,
Alemanha, onde se diplo-
mou e depois ^{exerceu o car-}
^{no} de prof. de piano ^{na mesma Escola} (atual-
mente está aposentada).

Depoimento de Cidinha Mahle – Stuttgart(Alemanha) 2011

Depoimento 2011

(1)

IV Maria Aparecida Romero Pinto Mahle
(Ciclinha Mahle)

Nasci no ano de 1931. Meu primeiro contato com a música em Piracicaba foi no início de 1937, quando contava 6 anos de idade, e comecei a estudar piano com a profa. Maria Dirce de Almeida Camargo. Daquela época posso dizer que havia na cidade várias professoras de piano, mas que a melhor considerada era mesmo a Maria Dirce, ex-aluna de Fabiano Lozano e que também estudara, em São Paulo, com Souza Lima e Antonieta Redge.

Piracicaba contava, desde 1925 com uma Sociedade de Cultura Artística, que nasceu de um coral, o Orfeão Piracicabano, e que foi fundada pelo regente do conjunto, o Maestro Fabiano Lozano.

Comecei a frequentar os concertos dessa Sociedade aos 7 anos e vi e ouvi muitos artistas renomados que se apresentavam no Teatro Santo Estevão. Assim, a primeira vez que cheguei a conhecer um violoncelo, foi

numa das apresentações daquela ②
Entidade. Uma ou duas vezes por
ano a profa Maria Dirce organizava
apresentações de seus alunos e par-
ticippei das mesmas, com muita ale-
gria.

Houve uma tentativa fracassada
de que fosse criado um Conservató-
rio na cidade, creio que em 1942(?).
Aos poucos, com 13-14 anos tomei
conhecimento de que a cidade conta-
va com uma Orquestra de Amadores,
com uns 18-20 elementos, mas nunca
cheguei a assistir a nenhuma apre-
sentação do conjunto, que se apresen-
tava esporadicamente.

Prossigui estudando piano com
D. Dirce e aproveitando que estava
na cidade um maestro belga, Edgard
Van den Branden, frequentei aulas
de solfejo com esse professor, com
o qual muito aproveitei.

No ano de 1949 formei-me ^{como} profes-
sora primária, na Escola Svd Mennucci
e comecei, ainda naquele ano, a fre-
quentar o Conservatório Miguel Zigiatti,
em Campinas, no intuito de tirar um
diploma. Em 1950 comecei a estudar
piano com Fritz Jenk, em São Paulo.

② meio musical em Piracicaba
continuava mais ou menos o mes-
mo, sendo que o "forte" eram os con-

certos da Cultura Artística e as aulas com D. Dirce, que por sua vez ³ estava estudando com a Magda Tagliaferro, em SPaulo, mas continuava morando em Piracicaba. Também tenho a registrar que pela 1ª vez (!) com 18 anos, acompanhei ~~pela~~ um violinista, o prof. Olênio Veiga. Isso foi num casamento e ele não quis ensinar, pois já tocara inúmeras vezes a Marcha Nupcial, mas eu não. Mas foi tudo bem; só penso quantos anos levei para tocar com outro instrumentista - isso foi uma pena, pois perdi a oportunidade de para conhecer outras obras e para me entrar, como acompanhadora. Mas era assim, naquela época. Não havia jovens estudando outros instrumentos. O prof. Olênio, por ex, tenha mais do dobro de minha idade, quando tocamos juntos.

Em 1950 diplomei-me em Campinas, prossegui estudando com Fritz Jank e D. Dirce e ingressei no Conservatório de Canto Orfeônico, também em Campinas, em 1951.

Em 1952, a conselho de D. Dirce, que ouvira muito falar sobre a Pro Arte Escola Livre de Música de SPaulo, consegui me animar para ir conhecer

aquela Escola e frequentar um curso
Intensivo, em julho de 1952, com o
célebre pianista Walter Gieseking. (4)
Para minha grande decepção o
pianista ficou doente e não veio.
Porém, conversando com Koellreutter,
o diretor da Escola ele me falou
que iniciaria, naquele dia, um
curso de regência coral e que
talvez ele gostasse de frequentar.
Aceitei e descobri como estudar
música seria muito importante
para mim, pois ainda estava um
pouco indecisa na escolha de uma
carreira.

Koellreutter era um excelente
flautista e consegui para ele um
concerto em Piracicaba, pela Cul-
tura Artística. Após a apresentação
houve uma pequena recepção em casa
na residência do casal Brieger,
onde estavam presentes os membros
da diretoria da Entidade. Foi então
cogitado a fundação de uma Es-
cola de Música em Piracicaba, nos
moldes da Pro Arte, de SPaulo, o
que veio a ser concretizado em 1953.

Quando penso no ambiente musi-
cal de Piracicaba antes da funda-
ção ~~da fundação~~ da Escola de Mú-
sica, creio que o fato de ter havido
ali uma Sociedade de Cultura Artística

que realizava quase todos os meses ⁽⁵⁾ um concerto com renomados artistas e que tinha em sua diretoria pessoas cultas e preocupadas com o desenvolvimento musical da cidade, foi o que mais influenciou e criou ambiente a fim de que a Escola de Música pudesse ser fundada.

Na época Koellreutter era idolatrado ou detestado e combatido por vários, por estar muito à frente de seu tempo. Mas os fundadores da Escola de Música local, ^{todos eles membros da C. Artística} souberam reconhecer sua capacidade como pedagogo e a eficiência de seu trabalho, bem como sua filosofia quanto ao ensino. Seu "slogan": "não existem maus alunos, mas sim maus professores", tornou-se a bandeira de todos nós, alguns fundadores como o Mahle, D. Dirce, D. Wanda Carneiro e eu própria, já lecionando na nova Escola ^{em 1953} e de outros que ingressaram posteriormente.

Entrevista com Cidinha Mahle – 07/09/2012
(editada em fevereiro de 2014)

M – Marcos Rontani – entrevistador

C – Cidinha Mahle – entrevistada

1. M- Como surgiu o desejo de uma Escola de Música em Piracicaba?

C – Bom, isso acho que era um desejo antigo, mas nunca foi possível de ser realizado, até que aconteceu de eu ter ido a São Paulo, onde estudei com Koellreutter, que depois veio para Piracicaba dar um Concerto. Ele tocava muito bem flauta, naquela época, e veio com um pianista cearense, cujo sobrenome era Parente e o concerto foi assim muito bem recebido. Depois houve uma recepção na casa da Dona Anelise Brieger e Doutor Brieger, onde foi cogitada a fundação de uma escola de música aqui em Piracicaba.

2. M – Houve impedimentos no início e quais, se houve esses impedimentos?

C – Quanto ao pessoal, estes eram todos da diretoria da *Cultura Artística de Piracicaba*, que tem um papel muito importante na fundação da *Escola de Música*, porque foram praticamente os mesmos que eram da diretoria daquela entidade os que depois ficaram na diretoria da Escola de Música e da parte deles não houve impedimentos. Assim às vezes um ou outro estranhava um pouco, porque Koellreutter naturalmente era uma pessoa muito avançada, mas acontece que todo mundo deu bastante apoio para ele. Contudo houve uma pessoa que fez uma campanha um pouco contra nós, mas não adiantou nada. E...até no próprio *Jornal de Piracicaba* ele fez uma matéria paga falando que nós éramos os achacadores das artes em Piracicaba. O Dr. Losso então pensou se ele publicava ou não publicava isso. Entretanto, ele publicou e isso aí não adiantou nada, porque era uma pessoa estranha e não deu para que levasse para a frente essas calúnias.

3. M – Houve grandes incentivos, apoios financeiros institucionais, mídia?

C – Mídia houve cem por cento, porque o Doutor Losso, que também era da diretoria da *Cultura Artística* e depois da *Escola de Música*, nos apoiou totalmente. Então, quanto à mídia, nós só temos de agradecer, porque inclusive ele punha a notícia na primeira página; ele fez de tudo. Mas, vamos dizer, quanto a apoios governamentais, com isso, infelizmente, a gente nunca contou.

3. (cont.) M – Em que medida a estrutura da Pró-Arte de São Paulo influenciou a estrutura da Escola de Música de Piracicaba?

C – Influenciou bastante, porque Koellreutter foi também um dos fundadores. E tinha aquela filosofia que “não havia maus alunos, mas sim, maus professores”, e essa filosofia nós adotamos. Então sempre procuramos lecionar da melhor maneira possível, atraímos muitos alunos, então a influência foi da *Pró-Arte*, mas especialmente do Koellreutter.

4. M – Qual a influência do pensamento de Koellreutter no projeto pedagógico da Escola?

C – A influência foi essa assim que eu acabei de falar um pouco. Ele defendia esse princípio. Por exemplo, os conservatórios eram coisa ultrapassada, eles tinham programas ainda do *Conservatório de Paris* e eram impróprias e difíceis demais e os alunos não conseguiam desenvolver, talvez em São Paulo, mas um ou outro aluno. Então Koellreutter defendia que tínhamos que fazer um ensino que pudesse atingir a todos alunos. Mas a filosofia dele era essa, como eu falei para você, que não existem maus alunos, mas maus professores.

5. M – Como compreender hoje o que Koellreutter dizia “não há maus alunos, e sim, maus professores”?

C – Hoje a situação está um pouco diferente. De certa forma, eu acho que esse princípio é sempre válido, mas acontece que hoje em geral os alunos, principalmente, e vamos falar da classe de piano, ou mesmo de violão, eles mais querem saber de tocar alguma coisa. Ninguém vem pensando em realmente estudar para fazer um trabalho bem feito, são poucos os que aparecem querendo fazer isso. Então a situação modificou um pouco e isso influenciou a direção (da Escola) depois que nos retiramos também. Há a preocupação muito grande, que eu acho válida, com a sustentabilidade, mas aí depende dos pontos de vista, pois pode-se achar que a sustentabilidade de uma escola depende de ela ter bons alunos e para isso, contar com bons professores.

5.(cont.) M – O que vem a ser ensinar sem método, é possível não haver metodologia alguma para ensinar? Como compreender essa posição do Koellreutter?

C – Mas o Koellreutter tinha a metodologia dele, sim. Um programa, sempre houve na escola, sempre teve tudo, mas é uma coisa assim que cada aluno é uma pessoa diferente, então para cada um você tem que trabalhar de uma forma um pouco diferente, se não você não terá um bom resultado. E isso também sempre procuramos fazer, porque uns avançam mais rápido, outros vão mais devagar, os temperamentos são diferentes. Mas um programa sempre tivemos, depois também foi assim que a escola era, vamos dizer, *Escola Livre de Música* como era a *Pró-Arte* em São Paulo. Já no ano de 1961, optamos por ter uma fiscalização oficial, porque muitos queriam ter diploma e precisavam ir fora de Piracicaba; para isso havia o programa e tudo mais. O programa pode estar ali, mas alguns vão conseguir fazer, até mais do que aquilo e outros não. Uma grande característica na Escola foi que deixamos que muito poucos alunos conseguissem o diploma de segundo grau oficial, porque a maioria não estava apta para fazer isso e principalmente não queria frequentar aulas de todas as matérias. Não queriam, não podiam, então, quer dizer, optamos por isso, foram pouquíssimos aqueles que se diplomaram oficialmente na *Escola de Música*. Mas nos cursos livres também todos aproveitaram.

6. M – A Senhora e Mahle desenvolveram formas novas no ensino de música? Como? Em que medida modificavam o pensamento sobre o ensino de música no início da fundação, em que medida foram modificando, com o tempo?

C – Sabe, eu acho que o Mahle sempre teve as idéias dele e essas idéias permanecem. E o que ele fez foi criar muita música para principiantes, para alunos que estão no início ou em meados dos estudos, e com isso tudo ele animou muito a todos porque ninguém ficava, vamos dizer, pensando assim: “eu não tenho com quem tocar”, ou “essa música está difícil demais”. Ele contribuiu muito para isso e também para o sucesso dos *Concursos Jovens Instrumentistas*. Ele fez muito dentro disso e também fez com que os alunos vissem qual que era o padrão de ensino aqui, dentro da Escola de Música.

7. M – Que influências filosóficas embasam o trabalho?

C – O Mahle tem muita influência filosófica. Então não dá para dizer que o trabalho dele não tenha uma filosofia, ele é muito ligado ao Steiner, à Antroposofia. Agora, da minha parte eu sou uma pessoa mais prática. Mas tudo o que ele fez foi uma coisa bastante boa e efetiva para os alunos. E ele ajudou muito também, porque na escola sempre foi assim: que quem podia pagar, pagava; quem não podia pagar, se estudava um instrumento de orquestra, tinha um ensino gratuito.

8. M – Alguns tinham bolsa de estudo, e essa bolsa vinha de onde?

C – Bom, vinha de que a Escola não ganhava deles. E aí no fundo sabe da onde era.

9. M – Não era de governo?

C – Deram algumas bolsas já no fim do período quando estivemos lá, porque depois de mais de cinqüenta anos acabamos nos retirando. Havia algumas bolsas, mas não era assim uma coisa que pudesse manter a Escola com isso. De jeito nenhum, e eu fiz tantos projetos, sabe? Isso eu gostaria que fosse mencionado, porque, por exemplo, para ter orquestra, para ter tudo, fiz projetos e não houve receptividade nenhuma. Por isso que agora quando ouço falar que vão fazer orquestra municipal aqui, eu falo que isso não vai sair. Nem sei se isso é bom de ser mencionado, mas o candidato a prefeito que vai ganhar (e ele vai ganhar isso, não tem dúvida) pois é o melhor deles, mas ele já pôs nas coisas de trabalho dele, dentro dos planos para a Cultura, que vai aumentar o apoio à *Sinfônica de Piracicaba*, então, isso quer dizer, que não vai ser criada nenhuma orquestra municipal, com concurso, vai continuar a situação como está.

9.(cont.)M – D. Cidinha, esses projetos que a senhora tanto desenvolveu e não conseguiu aprovação, a senhora se lembra de alguns?

C – Olha, eu fiz sempre projetos para a prefeitura mesmo, querendo, o Mahle e eu, que a cidade tivesse uma orquestra municipal. E houve uma época em que a gente poderia ter feito essa orquestra, porque estavam todos vocês aí, então era época que era para ter saído e não saiu. E foi com todos os prefeitos, foram feitos projetos com todos os prefeitos. O que eu me lembro mais foi uma vez quando Adilson Maluf era prefeito, e daí nós fizemos uma apresentação em São Paulo; foi uma apresentação muito boa, da orquestra e do coro. E então, nós resolvemos fazer um apelo aos compositores que eles dissessem que eles conheciam o Guerra Peixe, que já tinham tocado com a orquestra aqui, como Bruno Kiefer que também era muito amigo nosso, então que os compositores poderiam escrever para dizer que eles, em um abaixo assinado, enfim, afirmavam que valeria a pena que Piracicaba tivesse uma orquestra. E nós reunimos não sei quantas assinaturas fomos para São Paulo, onde tínhamos uma porção de conhecidos nossos que eram músicos. E depois nós fizemos uma reunião com Adilson, entreguei para ele, ele pôs embaixo do braço e nunca mais se ouviu falar nada. Isso foi uma coisa que eu me lembro muito bem. A segunda que de me recordo foi com o João Hermann, que não podia ver o Mahle que vinha abraçando, dizendo “meu ídolo”, e etc; então ele falava, que ia sair a Sinfônica Municipal. Daí fiz um projeto para uma orquestra sinfônica; ele falou que não ia dar porque não tinha jeito, então eu fiz um projeto para uma orquestra de câmara. Daí a mesma coisa: “não, é impossível, não dá”. Depois eu fiz um projeto para um quinteto e eles pediram até as carteiras de trabalho desse pessoal, porque a Celisa também estava nisso, ela tinha carteira de trabalho porque ela trabalhava na *Escola de Música*. Então as carteiras de trabalho ficaram lá um tempão com o secretário dele. E depois fomos chamados para dizer que não dava para fazer, nem um quinteto, então, quer dizer, isso aí são coisas que aconteceram no decorrer dos tempos.

10. M – Os primeiros professores, eles seguiam os próprios métodos ou havia algum direcionamento?

C – Havia direcionamento, sim. Eles no fim faziam aquilo que o Mahle achava que deveriam fazer. E era uma comunhão de idéias. Se havia algum professor que não dava certo, já não dava logo de começo, começava e a gente já via que ele não combinava conosco e também nós com ele. Mas em geral foram boas experiências, muito boas, quando penso nos professores que a gente tinha: Corazza, quantos anos ficou em Piracicaba, Stanislaw Smilgin, Eládio, Elisa Fukuda, Carrasqueira. Formaram gente muito boa, se você pensa nos alunos com os quais trabalharam, por exemplo, o Corazza formou o Tê, o Raul e o próprio Mahle, o Stanislaw a Celisa, a Maria Lúcia, o Cláudio, etc.

11. M – Os princípios pedagógicos iniciais da fundação foram aos poucos mudando. Se foram, em que sentido?

C – Eu não sei dizer isso a você. Porque acho que a idéia central disso tudo sempre foi a mesma. Naturalmente, procurávamos conhecer as novas tendências; o curso de iniciação musical que sempre foi muito importante na Escola, fomos vendo outras contribuições. Mas no fundo, no fundo, o que mais prezamos foi a qualidade do ensino. Qualidade e também fazer muitas apresentações, porque não eram exames propriamente dito, mas uma apresentação sempre é um exame, não é verdade?

12. M – As aulas que os estudantes tinham de flauta doce, iniciação musical, o solfejo, o que a senhora acha da influência dessas aulas, especialmente de solfejo, na formação do aluno?

C – Considero que o solfejo é primordial, é a mesma coisa quando uma pessoa não sabe ler, o que vai fazer na vida? Então ela tem que saber a leitura musical, eu insisto muito porque no momento eu tenho cinco alunos, entre a idade de dez a catorze anos, e então você precisa ver como eles sabem solfejar, e no começo era uma coisa que eu precisava empurrar um pouquinho, mas agora há prazer de pegar uma música e ler, e lêem muito bem, sabe? E sabem tanta coisa que eu fico admirada: compasso simples, compasso composto, tudo, tudo, eles aprenderam bastante. Eu acho que quem trabalhou muito com isso na Escola foi a Diva T. Castro. A Diva realizou um excelente trabalho, neste particular.

13. M – Esse método que a senhora tem de iniciação musical, para crianças, parece que tem bandinha rítmica, foi a senhora quem escreveu esse método que foi editado pela Vitale.

C – Agora eu atualizei o método, vai ser impresso pela editora Musimed de Brasília, já está no prelo.

13. (cont.) M – A senhora que escreveu baseado no comportamento, como é que foi que a senhora escreveu, tinham alguns exercícios?

C – Você está falando do livro ou do método de solfejo?

M – Método de solfejo, como que a senhora desenvolveu aquele processo?

C – Sabe, foi muito assim, vamos dizer, muita prática dentro do ensino. Além dessa prática e depois também eu conheci alguns professores, alguns até pessoalmente, por exemplo, Fritz Jöde que era um grande pedagogo, musicólogo, que conheci em São Paulo, onde eu assisti a uma palestra dele. Depois também na Bahia conheci o Massami Kuni, que era um japonês, com ele não era tanto a parte de solfejo, mas era mais a parte de rítmica, mesmo, que foi muito interessante. Depois também na Suíça tive aulas diárias, por quase duas semanas, com a Lili Scheiblauser, que tinha sido aluna de Dalcroze. Então com ela também vi muita coisa muito interessante. Algumas que naturalmente eu nunca ia me atrever a fazer porque ela, por exemplo, ela dava aula também para surdos. Surdos que depois vinham falavam para ela que eles foram ao Concerto e que gostaram muito. Eu ficava admirada, eles ouviam pelas vibrações, eles punham a mãos na parede, e isso era extraordinário. Eu ficava tonta de ver que ela só tocando piano, todos faziam o que ela queria; foi muito interessante. Depois o meu trabalho foi baseado muito na experiência daquilo que vivenciei trabalhando. Naturalmente conhecendo as obras de Fritz Jöde, de Carl Orff, apesar de que esse método nunca usei e outros eu não me interessei tanto, como o do Kodaly. Apesar de que eu sei que é muito bom esse método, para mim ficava difícil, eu não sou capaz de fazer igual ao Kodaly, porque, por exemplo, a gente canta de dó a dó, na escala de dó, depois ele canta de dó a dó também como se fosse na escala de ré, de dó a dó como se fosse na escala de mi. Isso para mim não dá certo, sei lá, o meu ouvido acho que não dá para isso, eu estou acostumada com as notas e também com o som de cada uma delas, então...

M – A Senhora tem ouvido absoluto?

C – É, mas dizem que é muito bom esse método, mas eu não posso falar sobre ele porque eu não me dou com ele, nem poderia ensinar, porque daí eu faria confusão, pois não domino mesmo.

14. M – Sobre os Concursos, a senhora acha que, com a vinda dos Concursos, houve alguma influência na metodologia da Escola?

C – Houve bastante influência e além de tudo, por exemplo, o Mahle escreveu muita música para esses Concursos. E daí outros compositores também resolveram escrever, porque compositor brasileiro, até então, não escrevia para aluno. E daí começaram a escrever por causa dos Concursos, se animaram para fazer coisas para diferentes estágios de aprendizado. Também os Concursos foram muito estimulantes para os nossos próprios alunos, para que vissem como os outros estudantes tocam, porque acho uma calamidade isso de só ouvir o que você toca. Você tem que ouvir o que os outros fazem também, isso é primordial, caso contrário, não há progresso.

15. M – A senhora sempre trabalhou com Coro Infante Juvenil: o que a senhora acha dessa atividade na formação do aluno?

C – O Coro ajuda muitíssimo na musicalização, além de tudo, os alunos gostam, se interessam por isso. E faz parte da musicalização do aluno cantar em coro infantil e posteriormente cantar em coro de adultos. Por certo tempo, é bom cantar num coro, mesmo que o aluno esteja já na orquestra, em qualquer dos vários níveis da mesma.

16. M – O que a senhora acha sobre música em conjunto? A Escola sempre primou por isso...o que a senhora teria a dizer sobre tudo isso?

C – Ah, eu acho que a música em conjunto é uma parte importante na formação do aluno. Devido a isso foi que o Mahle escreveu pecinhas muito fáceis para começarem já a tocar quando iniciantes. Francamente, as vezes tinha um, dois anos de estudo e já havia peças para eles tocarem. Por exemplo, eu vejo comigo. Aqui em Piracicaba, eu tinha ótima professora de piano, depois já estava estudando com Fritz Jank, em São Paulo, entretanto eu já tinha dezoito anos quando eu toquei pela primeira vez com um violinista. Ainda foi para tocar a Marcha Nupcial e foi com o seu Olenio e ele não queria saber de ensaiar, porque ele já tinha tocado N vezes, mas eu não tinha. Então eu estava meio com medo e embora tenha dado tudo certo, acho que quem desde pequeno já começa a tocar em conjunto aprende a ouvir melhor. Voce não pode ficar tocando sozinho, aprende a ouvir se você com outros e fica mais animado também, principalmente com instrumentos como violino, viola, flauta, se não tiver com quem tocar, parece que fica bastante incompleto, sem estudo.

17. M – E os Concursos, a senhora acha que os Concursos da Escola influenciaram outros Concursos no Brasil?

C – Eu acho que, de certa forma sim, mas ah...vamos falar, não sei se eles teriam tantas condições de fazer Concursos assim como nós com tantos instrumentos, pois a maioria dos Concursos por aí são de piano, ou no máximo de violino, como em Juiz de Fora. Houve um ano que tivemos Concurso com todos os instrumentos. Piano, cordas, metais, instrumentos de palheta...E agora pode até por um parêntese aí, que estão querendo ressuscitar na Escola os Concursos Jovens Instrumentistas. Ano que vem a Escola vai fazer sessenta anos e então o atual diretor quer muito marcar uma reunião comigo para ver também se eu dou algumas idéias sobre o Concurso. Não sei no que vai dar isso, mas em todo caso vou participar dessa reunião, vamos ver o que vai dar.

18. M – Os prêmios dos Concursos eram...

C – Premios bons o governo não deu, o prefeito ainda dava um pouquinho com o Prêmio Piracicaba. Mas muito pouco. Eram empresas as patrocinadoras, ultimamente a Metal Leve. Não é muito fácil também de conseguir contribuição, ainda mais agora que parou, começar tudo de novo, eu acho duplamente difícil.

19. M – A *Escola de Música* se diferenciava das outras? Se sim, por que?

C – Olha, eu acho que se diferenciava sempre das outras por ser assim, vamos dizer, mais livre, mais independente e mais voltada para o aluno e não obrigando o aluno a fazer aquilo de que ele não era capaz e também não gostava de fazer. Nossa aspiração era a de que o aluno gostasse do ambiente, de aprender e com tudo isso, formamos ótimos alunos, tanto que muitos poderiam ser profissionais se quisessem. Mas continuam gostando, ou assistindo a apresentações, ou mesmo tocando. Não são profissionais, mas...Hoje ainda eles vêm falar comigo, vêm falar assim: “mas como era bom aquele tempo, quando ali estudávamos”

M – Nunca mais vai voltar, a senhora acha?

C – Isso não sei – cada época tem o seu característico. Mas perseguir somente a sustentabilidade a meu ver não é o mais adequado.

Entrevista com Ernst Mahle – 07/09/2012
(editada em fevereiro de 2014)

Entrevista com Ernst Mahle 07/09/2012

M - Marcos Rontani – entrevistador

E – Ernst Mahle – entrevistado

1. M – Como surgiu o desejo de uma Escola de Música em Piracicaba?

E - Devido a um Concerto que foi promovido pelo professor Koellreutter meu professor em São Paulo, e que resolveu dar um recital aqui em Piracicaba que foi organizado pela Cidinha que era aluna dele também. Então depois do recital ele perguntou: “mas não tem conservatório?” E não tinha, tinha umas professoras de piano, de violão, mas não tinha uma Escola de Música mesmo, então ele perguntou a mim: “Mahle, você gostaria de tomar conta disto?” Eu disse sim e comecei viajar uma vez por semana, geralmente vinha domingo à tarde e ficava toda segunda-feira dando aula.

2. M – Quais foram os impedimentos e problemas no início?

E – Os problemas eram esses que primeiro não tinha muitos alunos e também os alunos queriam estudar piano, violão e não sei o que mais, trompete. E daí nós tivemos que desviá-los para estudar violino, violoncello e mais tarde instrumentos como oboé, fagote, trompa que eram completamente desconhecidos.

3. M – Houve grandes apoios financeiros, institucionais, da mídia?

E – Sempre acharam muito louvável, mas o apoio não foi assim tão grande, assim mesmo a Escola, contando com os alunos, conseguia se manter, teve o apoio da Sociedade Italiana que pôs a disposição o Teatro deles e lá tinham duas salas para dar aula. Não era o ideal, mas servia para o começo. Depois precisou-se dar uma bolsas de estudo para instrumentos raros como oboé, fagote e trompa que eu trouxe da Alemanha e os primeiros, um ou outro comprei em São Paulo e daí entrou também um pouco de dinheiro do próprio bolso meu, porque estes instrumentos custam caro e os alunos bolsistas não iam poder comprar.

4. M – Em que medida a estrutura da *Pró-Arte de São Paulo* influenciou a estrutura da *Escola de Música de Piracicaba*?

E – Um ensino mais moderno em comparação com os conservatórios brasileiros que copiaram o programa do Conservatório de Paris, na esperança que desse certo o mesmo resultado que nem lá na França, não? Então Koellreutter, que viu já quando ele chegou ao Brasil, este problema, resolveu fundar uma escola que ele chamou de *Seminários Livres de Música*. Não era relacionado com o plano oficial do governo que tinha nos conservatórios, então pude modificar muita coisa porque o programa assim de ensino os professores que faziam de acordo com os alunos que tivessem; essa que era a liberdade que deu um bom resultado.

5. M - Qual a influência do pensamento de Koellreutter no projeto pedagógico da *Escola de Música de Piracicaba*?

E – Mais ou menos já expliquei isso, sabia que em Piracicaba o problema era de arranjar professores para diversas matérias, mas como ele era interessado em diversos instrumentos e matérias então no começo não se notava tanta dificuldade. E para logo ter um Coro, Coro Misto da Escola vieram Diogo Pacheco e Karabtchevsky, que regeram o Coro durante um ano cada um e depois eu tomei conta. Eu tinha um madrigal feminino, que também eram as mesmas que cantavam no coro misto e este alcançou logo tanto sucesso que ganhou um prêmio no Concurso de Coros do *Teatro Municipal de São Paulo*.

6. M – Como compreender hoje o que Koellreutter dizia que “não há maus alunos, mas sim, maus professores”?

Nas escolas acontece isso que o professor pode exigir do aluno de aprender, mas se ele observar que um ou outro compreende e consegue assimilar a matéria, mas tem também os elementos que não são capazes, então um bom professor pode dar assim a tarefa adequada a cada aluno da classe e não precisa dar nota para todos os maus e bons e daí ficam arrasados os que não podem acompanhar os outros.

7. O que vem a ser ensinar sem método? É possível não haver metodologia alguma para ensinar? Como compreender esta posição de Koellreutter?

E - Não sei se eu tinha compreendido isto no começo, mas eu achei que o mais importante era aproveitar o folclore brasileiro e também mais tarde de outros países europeus para facilitar o aprendizado dos alunos, porque digamos se um aluno pequeno que ele a música “*Marcha Soldado*”, quando pega no instrumento e tem que tocar isso, ele já tem uma base do ritmo e aprende mais ou menos brincando o que é a música escrita que é completamente diferente da música ouvida ou tocada. Tem um método no Japão, Suzuki, com que crianças pequenas aprendem a tocar violino ou qualquer outro instrumento, talvez sem ler música. Mas Koellreutter achou que isso não é tão bom porque se pode ensinar a ler só muito mais tarde; no começo sempre pegávamos alunos que já eram alunos de iniciação musical, de maneira que já aprendiam a ler ao mesmo tempo. Mas quanto aos métodos, por exemplo, eu comprei sempre diversos métodos de instrumentos para eu mesmo aprender a tocar, então eu vi que alunos que podiam comprar um método compravam um método de duzentas páginas e depois de um mês paravam de estudar, então era dinheiro jogado fora. Por isso comecei fazer métodos para todos os instrumentos, que ao mesmo tempo tem as escalas, todas as 24 escalas de uma oitava, depois de duas oitavas, e eram métodos baseado em folclore, mas que começa primeiro com, digamos, no caso do violino, cordas soltas, primeiro dedo, segundo dedo, terceiro dedo, quarto dedo, depois das escalas mais simples e daí logo em seguida exemplos assim de músicas folclóricas para treinar. Então se quiser chamar isso de método, foi o que eu desenvolvi para dar certo. Métodos impressos que vinham da França ou da Itália, esses nós descartamos. Eu tinha alguns, usei no ensino de contrabaixo. Por exemplo, tinha um método italiano para contrabaixo de cinco cordas, não tinha nenhum outro que eu conhecia que também dava exercício para quinta corda,

então eu fiz os meus alunos tocarem esses exercícios; para os mais adiantados, às vezes achei bom de ter diversos métodos para o mesmo instrumento e emprestava então um; depois de tocar mais ou menos tudo o que interessava, emprestava o outro e assim eles passavam por tudo, mas isso para os mais adiantados, para os principiantes sempre tinha esse método simples com folclore, escalas e harpejos. Tem para todos os instrumentos, começou com a flautinha doce porque todos os alunos da Escola de Música aprendiam a tocar a flauta doce.

8. M- O Senhor e Dona Cidinha desenvolveram formas novas de ensino de música? Como? Em que medida modificaram o pensamento sobre o ensino de música no início da fundação da Escola? Em que medida foi modificando com o tempo o ensino e a metodologia?

Primeiro nós fazíamos o seguinte: a Cidinha, por exemplo, escreveu um método para flauta doce que tinha diversas músicas folclóricas com segunda voz. Eu também na aula de instrumento fazia meus alunos no começo da aula sempre tocar escalas tantas quanto aguentavam, sem cansar, acompanhando ao piano para obrigá-los a afinar. Também escrevi muitos duetos, mas quando tocava duetos, digamos, na aula de flauta transversal, eu afinava corrigindo a afinação do aluno porque ele às vezes não afinava bem. Quando vi isso, comecei a fazer peças para piano acompanhando o instrumento, isto é, para aquela coleção *Melodias da Cecília*, que foi alargada, existe para todos os instrumentos. Então essa foi uma mudança: primeiro toquei mais duetos com os alunos, as próprias escalas acompanhava em terças, sextas, sempre no mesmo ritmo, e as músicas folclóricas também sempre no mesmo ritmo. Depois de algum tempo achei que o aluno precisava ficar independente do professor e fiz, então, peças mais complicadas, onde o ritmo do professor, acompanhando o aluno, não era o mesmo.

9. M – Que influências filosóficas embasam o seu trabalho?

E – Em primeiro lugar a filosofia do próprio Koellreutter que achou que um ensino livre de música poderia render mais no Brasil do que o já existente ensino oficial dos conservatórios. Eu mesmo frequentei o *Conservatório Dramático e Musical*, em São Paulo, onde fui lá uma vez por semana, durante uma hora. Não aprendi muita coisa lá, mas eu vi como não rendia muito porque eu tocava mal piano mas consegui fazer o exame que precisava para o certificado de maestro, então a examinadora disse “você já poderia ser do sétimo ano”. O que aparecia lá eram só meninas tocando piano razoavelmente bem; tinha um ou outro de clarineta e canto, uma coisinha fora de piano. Nos conservatórios, tinha a “piano-mania”, conhecida de longa data no Brasil. As filhas de pessoas mais ricas tinham que aprender a tocar piano e existia um piano alemão dentro da casa. Também isso levou ao fato de que o Brasil teve algumas das pianistas mais famosas do mundo, mas os outros instrumentos foram completamente negligenciados. Existia só o violão, que o português trouxe quando descobriu o Brasil e também brasileiros tocavam muito bem violão, mas muitas vezes sem uma base teórica, com o ouvido mesmo.

10. M – Quanto aos primeiros professores da Escola, eles seguiam os seus próprios métodos ou havia algum direcionamento para eles?

E – É preciso pensar que primeiro tinha muito poucos professores, a Cidinha que era assistente na aula de iniciação musical. Isso era importante porque depois de dois anos, ela fez durante muitos anos esse trabalho de dar aula de iniciação musical e lecionava flauta doce. Depois de algum tempo consegui alunos nossos que eram capazes de dar aulas para principiantes e então eles usavam esses nossos métodos, mas nós dávamos liberdade se quisessem modificar, alterar um pouco. Tanto que quando a Escola já tinha, digamos, uns 30 ou 40 anos, surgiram professores que queriam então ensinar pelo método Suzuki e a gente não se opôs porque achou que podia dar algum resultado.

11. M – Os princípios pedagógicos iniciais desde a fundação foram aos poucos mudando e se foram, em que sentido?

E – Bom, aí acontece isso que hoje em dia o Brasil é um país de doutores, porque todo mundo, todo jovem tem ânsia de tirar um diploma de uma universidade e parece mais importante esse diploma do que dominar a própria matéria que eles estudam, porque assim conseguem um lugar onde ganham um salário razoável. Afinal, viver de ensinar música não dá assim muito dinheiro e também compor música erudita dá muito menos ainda. Todos esses meus colegas que são compositores tem que fazer qualquer outra coisa para ganhar a vida, então surgiram alunos que queriam um diploma. E nós vimos que quando não conseguiam na nossa Escola, foram para Campinas. Mas então nós achamos que podia ter uma parte oficial, um curso que davam diploma de bacharelado, mais ou menos, e a gente gastou muito tempo e dinheiro com isso. No fundo, essa foi a razão porque separamos da *Pró-Arte de São Paulo*, porque Koellreutter em São Paulo não quis saber de oficializar uma parte da escola para dar diploma, ele visava somente a qualidade, a capacidade do aluno, sem pensar em diploma.

12. M – As escolhas que o senhor fez para compor as suas obras, o senhor fez alguma divisão, obra artística, obra didática? Que também é artística, mas que tem uma finalidade didática.

E – No começo eu escrevi arranjos, principalmente, que serviam para os principiantes, depois quando eles avançaram tecnicamente, eu vi que precisava escrever peças um pouco mais difíceis e comecei a aplicar alguma coisa que aprendi com Koellreutter. Mas também já antes de vir ao Brasil eu conhecia a obra didática de Bartok e vi como ele fazia peças bastante modernas sobre material folclórico do leste da Europa, melodias húngaras, iugoslavas, romenas e macedônias. Então eu não me considerava um compositor, mas no fim quando uma Sonata para viola foi tocada por profissionais dedicados, os alunos da *Escola de Música*, percebi de repente “eu sou compositor”. E também chegaram cada vez mais encomendas de peças que os profissionais queriam que eu fizesse para eles. Tentei

separar, no meu catálogo, uma série A de arranjos, uma série B que era para principiantes, mas eram composições sem ser sobre melodias folclóricas e uma série C de composições. Mas no fim acontece que os alunos mais adiantados pegaram as músicas da série C, que eram composições mais difíceis, e os profissionais de vez em quando tocaram até arranjos ou então peças da série B. Então foi tudo confundido, mas como eu já tinha começado, no catálogo continua ainda série B, série C, série A; tem a série A que são arranjos para Coro e tem a série D que são diversos, uma série didática, de material didático. Quando eu conto todas as peças, dá mais de duas mil. Tem uma boa parte no Google. A Wikipédia dá esse catálogo, são mais ou menos 45 páginas, se não me engano, é meio incompleto, não sei se uma pessoa poderia retificar.

13. M – Obra didática, porque o senhor optou por fazer, para quais instrumentos?

E – Para todos os instrumentos porque, enfim, o que são esses arranjos folclóricos? Eles tem uma parte onde tem a melodia, depois tem uma parte que é acompanhada pelo mesmo instrumento do aluno ou por piano. Às vezes, em arranjos mais complexos, é trocado o papel, quer dizer, o piano tem a melodia e o aluno toca um contraponto. Tudo isso é material didático, e, naturalmente, tem também estas coleções de escalas e de exercícios para o principiante que também o são.

14. M – Esse material está disponível na Internet ou o senhor tem originais? Tem reproduções? Onde a gente conseguiria esse material, que está em catálogo.

E – Eu tenho 70% da minha obra aqui nestes arquivos em casa, mas não tenho tudo porque não cabia. Não tenho muito lugar, muito espaço aqui, mas tem aqui o email: amigsmahle@terra.com.br, tem tudo disponível. Pode fazer o pedido lá que eles mandam. Fica na rua XV de Novembro, perto da *Escola de Música*. Nosso zelador antigamente morava naquela casa, agora nós arrumamos; tem uma parede na sala maior com oito arquivos desse tipo para caber a minha obra toda. Então ali tem uma funcionária que lida com isso, tem uma máquina provedora ligada no computador e pode mandar em pdf ou escaneado. Quem faz o pedido e tem Encore : a maior parte da minha obra é copiada no Encore, porque achei mais simples, gostei mais do que do Sibelius; tenho, no meu computador, os outros também, mas o Encore é mais rápido. Para mim não era tão importante fazer uma cópia maravilhosa; desde que possa ler satisfatoriamente.

15.M – Porque resolveu promover os concursos nacionais que realizou até há pouco tempo atrás?

E – Concursos existiam, no Brasil, como o Concurso da *Rádio Gazeta*, em São Paulo, que era um dos mais famosos, e lá sempre só era para um ou dois instrumentos apenas. Então como tínhamos bons alunos para muitos instrumentos, achamos que era interessante fazer um concurso que primeiro visava mais os principiantes em estudo de música, para todos os instrumentos possíveis. Então queríamos todos os instrumentos de que se precisa para formar uma orquestra e mais o piano, que é um instrumento brasileiro predileto, que tem uma literatura fantástica; a maior literatura de música brasileira é para o piano, não há dúvida, e como

nós tínhamos bons alunos para piano também, então incluímos o piano. Mas desistimos do canto porque este concurso se chamava *Jovens Instrumentistas* e o canto no começo não era assim a nossa especialidade. Mais tarde ficou também, mas primeiro não tinha o curso de canto, tinha só o coro das crianças, o coro de mulheres e o coro misto, esses três coros. E continuamos com esse trabalho no coro, mas não podia incluir no concurso, Uma vez que concurso para coro já implica em transporte de muitas pessoas. Surgiu isso na cidade mais tarde, mas primeiro era interessante favorecer os instrumentos que são necessários para uma orquestra. Quando cheguei ao país, o Brasil tinha dez orquestras sinfônicas, hoje em dia tem mais de cem. Então tem uma pequena influência minha nesse sentido, por conseguir todo esse material que lota as orquestras nacionais.

16. M – Os concursos da escola eram por idade e por instrumento e não como outros concursos que são para todos os instrumentos juntos, o senhor tinha algum modelo?

E – Não tinha modelo, mas a idéia era essa. No Brasil já existem pianistas excelentes e também violonistas que tocavam muito bem, então nos primeiros dois anos incluímos o violão, mas vinham sessenta candidatos de uma vez e a gente teve que ouvir todos eles numa prova eliminatória. No fim, nós desistimos disso porque o violão também não é um instrumento de orquestra sinfônica propriamente, mas então os outros que sobraram, violino, viola ,violoncelo, contrabaixo, flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa e etc, esses em grande parte eram principiantes, então a gente precisou fazer uma categoria para crianças mesmo e como perceberam que tinham outros que tocavam melhor, no fim, aumentou para três ciclos, três categorias de idades diferentes, o Eldorado, qualquer um entra, desde que toque muitíssimo bem, as três categorias, a primeira era até 10, 11 anos, depois até 15 anos e a última até 21 anos. Os outros concursos eram todos para gente já com 21 anos ou até mais.

17.M – O senhor acha que esses concursos tiveram influência na metodologia de ensino da escola?

E – Ah sim, porque durante os concursos vinham não só os participantes, mas os pais e também os professores. Então nós conhecíamos uma porção de bons professores que existiam, vinham de toda parte do Brasil e os próprios participantes faziam amizades um com os outros. Foi uma coisa muito frutífera, pode-se dizer, porque desses professores que conhecemos um ou outro e depois até ficou professor da escola durante algum tempo.

18. M – O senhor acha que esses concursos da escola tiveram influência em outros concursos nacionais?

E – Eu não saberia dizer sobre isso, porque acho que a influência foi mais sobre o nível geral dos instrumentistas no Brasil, porque outros concursos continuaram daquele

mesmo jeito, não sei se algum modificou. Depois tive oportunidade de ser banca de um ou outro desses concursos, mas era mais para piano mesmo, de maneira que acho que nenhum arriscou de fazer a mesma coisa, para diversos instrumentos de orquestra. Eles achavam que ia custar muito caro, se desse prêmio para todos, ainda mais com três categorias.

19. M – Os arranjos que o senhor fazia para as orquestras infantil e infanto-juvenil da Escola, eram baseados nas dificuldades dos alunos?

E – Claro, já mencionei que achei que o material folclórico era mais indicado para o aluno principiante, ainda mais quando é criança. Então eu utilizei essas melodias para instrumentos e depois mais tarde também, quando tinha orquestrinha das crianças: aumentei o tamanho, usando a melodia na tônica, depois na dominante, subdominante, na voz de cima, na voz do violoncelo mesmo para fazer uma peça um pouco mais comprida. Os primeiros arranjos eram muito curtos, tinham só, digamos, dezesseis compassos, depois eu logo vi que era interessante de ter entre trinta e cento e vinte compassos, fiz coisas mais elaboradas, mas utilizando o mesmo material como nesses arranjos para principiantes de instrumento, e achamos uma coisa maravilhosa de poder um aluno, que era um pouco melhor, fazer solo com a orquestrinha. Porque esses nossos alunos que tiveram essa chance de já tocar quando eles tinham doze anos com a orquestra depois tiveram um desembaraço total para fazer um exame, para tocar com uma sinfônica.

20. M – As composições que o senhor fazia, como é que o Senhor compunha, tinha uma base, o que poderia me dizer a respeito disso?

E – Quando eu comecei a compor mais eu fazia o seguinte, que hoje ainda faço, enchia um papel de rascunho com idéias e, depois de algum tempo, quando tinha umas três ou quatro partes, escolhia o que ficava bom para o começo e quando o começo estava lançado então ficava aferrado na coisa até que ficasse pronta. E sempre visava uma possibilidade de executar isso imediatamente, quando ainda era corrigida uma ou outra coisinha e nunca escrevi nada para gaveta. No tempo do romantismo, tinha uns compositores grande gênios, (as outras pessoas também compunham), só que depois a música ficava na gaveta, nunca foi executada. Então eu sempre tinha em vista Mozart que não escreveu praticamente nada que não pudesse ser realizado imediatamente em seguida. Com Schubert aconteceu que a *Sinfonia Inacabada* ficou na gaveta durante cinquenta anos, ele nunca ouviu, mas foi uma exceção.

21.M – Para cada aluno que o senhor compunha , o senhor sabia as dificuldades e o limite de cada um?

E – É claro.

21. M – Na *Escola de Música de Piracicaba*, no final de cada aula de iniciação musical, se fazia bandinha rítmica com os alunos, era o senhor que fazia os arranjos?

E – A Cidinha conseguiu comprar alguma coisa que existia na Inglaterra que já estava pronta, uma parte de piano e partitura dos instrumentos de percussão, mas depois também ficou com vontade de fazer com melodias brasileiras. Então, ou ela ou eu, nós fazíamos um arranjo para isso, não sei se ela fez mais do que eu, mas ela tem um trabalho publicado pela Vitale, de banda rítmica. Não lembro bem, acho que fiz só os arranjos, fiz uma revisão da parte de percussão que ela fez sobre os arranjos.

22. M – Os alunos estudavam flauta doce, iniciação musical, teoria, e tinham aulas de solfejo também, o que o senhor teria a dizer sobre as aulas de solfejo na formação do aluno ?

E – Uma das coisas mais fáceis em música é o ritmo. E bater um instrumento de percussão a criança consegue fazer imediatamente. Uma das coisas mais difíceis é a leitura, ou então mais difícil ainda é a análise de uma obra para decorar...digamos, e aí então precisa um treino especial para aprender a solfejar, ler uma música cantando ou então tocando. Sobre isso tem um trabalho do Hindemith, *Elementary training for musicians*, que nós usamos adaptado assim ao nosso trabalho, na *Escola de Música* e ele tem exercício dos mais fáceis até os mais difíceis, em que eram também combinados bateria com o canto. Chegaram a fazer até três partes, com o pé, com a mão e com o canto. Há uns exercícios bem difíceis, e no fim nem todos chegaram lá, mas os primeiros eram mais fáceis e a gente separava. Hindemith teve essa idéia de separar o ritmo do canto, numa parte ele dava valores iguais, na outra, então, valores cada vez mais complicados, variados e depois juntava o canto com o ritmo. Era um método bastante bom que já existia e que não sei se foi por influência do Koellreutter, que arranjou este livro e a gente usou de imediato na aula de solfejo.

23. M – Por que o senhor optou pela música em conjunto?

E – Pode ser que de começo eu não tivesse a idéia exata porque que aconteceu isso, mas mais tarde a minha filosofia ficou essa. Hoje em dia, por causa de uma revolução tecnológica galopante, especialmente na segunda metade do século passado, nós temos o disco que foi inventado, já faz 120 anos: que existe o fonógrafo de Edison, não sei se foi sintomático que ele no fim da vida ficou surdo; ele inventou um aparelho que um filósofo naquele tempo, cem anos antes, antes de nós disse: “se a humanidade desenvolver um entusiasmo para algo como o fonógrafo de Edison, então ele não podia se livrar disso, daí os Deuses precisavam livrá-lo”. Então hoje se chega a bilhões de discos e toca-discos o mundo inteiro. Eu vivenciei um exemplo muito triste, de um dos diretores da Fábrica *Metal Leve*, em São Paulo, construiu uma casa maravilhosa em Santo Amaro e lá no fundo tinha um complexo que era só para ouvir disco. Ele tinha então não sei quantos, dez mil discos e tudo o que você pudesse imaginar em ópera, sinfonia, música de câmara. Então ele me convidou para ficar lá uma noite e no fim eu disse para ele, “olha, eu prefiro escutar a sua

filha tocando flauta doce ou piano”, porque as duas meninas eram minhas alunas “do que ouvir esse monte de discos”, e depois de uns 25 anos mais ou menos que ele ficou diretor, ele suicidou. Isso sempre demonstra que o disco pode ser uma coisa maravilhosa, mas ele tem um grande perigo, ele isola a pessoa, que fica lá sozinha ouvindo, fica embevecida pelo que produz a máquina e o problema maior é o seguinte também, sempre paro para explicar isso, imagine no palco um cantor acompanhado por um pianista e ao lado ter um aparelho de som que produza o que se pensa que é a mesma coisa. De imediato, é claro que o cantor e pianista, como músicos, eles tem a idéia da música dentro de si e essa emoção é transmitida para o público, que a máquina tem a emoção, todo mundo compreende. Não tem e a coisa fica muito unilateral. Vocês observam que enquanto tem um aparelho de som, alto falante berrando as pessoas mastigam sanduíche, tomam coca-cola, conversam um com o outro, se tem o grande artista no palco, ele consegue que todo mundo fique quietinho e que preste atenção no que ele tem que dizer e sempre o ser humano tem uma mensagem bem diferente, bem mais profunda do que uma máquina. Então eu achei que isso aqui tinha que conseguir a todo custo que as pessoas fizessem música em conjunto e que tivesse público também para ouvir. Então os pais dos alunos, os amigos sempre foram assistir, ouvir, por pior que tocassem, pelo menos tinham o público lá e depois tiveram oportunidade de ouvir outros tocando melhor e daí se esforçaram mais. Então num conjunto de orquestra infantil é provável que 80% ou mais desses componentes nunca se tornem músicos profissionais, assim mesmo a disciplina que eles aprendem lá fazem entrosar em uma coisa que vale para todo o resto da vida deles, nem que não tenha mais ligação com música nenhuma, mas o fato de ter feito música em conjunto... Se uma sinfônica que toca bem é uma coisa maravilhosa é porque ela consegue o que os políticos não conseguem, cento e vinte pessoas tocam juntos para produzir uma coisa maravilhosa, enquanto a política, cento e vinte pessoas brigam um com o outro ou jogam o outro fora da posição.

24. M – Quanto às óperas que o senhor escreveu, são três?

E – É, eu teria ter escrito mais, o prefeito atual, Barjas Negri, disse que o *Teatro Municipal de Piracicaba* já foi uma façanha quando foi feito, e o prefeito que não sabe que esse teatro foi modificado completamente que o arquiteto, que era de São Paulo, fez um projeto muito bom. Mas João Hermann, que era o prefeito, resolveu fechar o fosso onde fica a orquestra que acompanha ópera e pôs um cinema dentro e uma laje de concreto. Para modificar isto outra vez não tem condições, e por isso é improvável que o piracicabano, num futuro próximo, ouça óperas. De vez em quando, vem uma companhia, põe um pianista para acompanhar o pequeno conjunto, mas uma obra assim como se ouve em São Paulo ou no Rio, nós não vamos ter. Na Europa pode-se ir a qualquer cidade um pouco maior, quando tem uns 50 mil habitantes, que já tem um teatro lá onde também de vez em quando apresenta uma ópera. Na minha cidade natal Stuttgart, tem uma temporada que começa mais ou menos em setembro e vai até abril do outro ano, apresenta quarenta óperas diferentes, pois a cada noite tem uma ópera. Isso é uma coisa que o brasileiro não tem. Se ele tem o vídeo, então é uma coisa, como eu disse, muito precária. Não é a mesma coisa que ouvir cantores famosos, bons, no palco.

25. M – E essas três óperas, como é que o senhor teve a idéia? Uma foi texto de Maria Clara Machado *Maróquinas fru-fru*, a outra *A moreninha* e a última *O Garatuja...*

E – O que ocorreu foi um concurso que Niterói promoveu para uma ópera de câmara, uma ópera que não fosse muito comprida. Outros concorreram, não sei se foi o Antunes, eu então resolvi escrever uma ópera deste tipo. Procurei um texto, e como a Cidinha fazia então, na *Escola de Música*, mas em particular de teatro com crianças, conhecia a obra da Maria Clara Machado. Por isso eu procurei para ver o que era mais adequado para fazer uma ópera e escolhi essa *Maróquinas Fru Fru*, que tem treze personagens. Eram necessários treze cantores, mas que formam ao mesmo tempo um coro. O professor Eládio, de canto naquele tempo, disse que não iria ganhar o prêmio por não havia dinheiro. Iria ganhar não sei quantos... quinhentos mil cruzeiros naquele tempo. Era um bom dinheiro, mas então ganhei só uma menção honrosa e o outro não ganhou nada. Concorreram mais um ou dois, que nem lembro mais quem foram, e com essa menção honrosa a ópera hoje em dia tem mais de cinquenta apresentações no Brasil... Isso coisas brasileiras porque eles acharam que era melhor a obra apresentada lá, mas não quiseram dar prêmio porque economizavam o dinheiro, ou não tinham. Quem conheceu esse pessoal, esse nosso professor de canto, Eládio Perez Gonzales ele disse, “eles não tem dinheiro, eles não vão gastar dinheiro”.

26. M – A melodia principal dessa primeira ópera tinha uma valsa, para escrever isso o senhor se inspirou...

E – Nessa ópera, entravam elementos de música de vanguarda. Tem até a série dodecafônica, quando os personagens saem completamente desmiolados, um para cá, outro para lá, para buscar socorro no quartel. Nesse momento, a orquestra toca uma série dodecafônica e tem elementos assim de música moderna como técnica modal, mas também tem um ou outro, como a melodia da valsa que é praticamente tonal, assim no sentido de uma peça romântica. Tem uma mistura de tudo porque achei que se quisesse compor uma ópera em estilo de vanguarda, então, nunca na vida iria ter sucesso, nem ia ser possível de ser realizado, porque quando saiu esse resultado que ganhei menção honrosa, então a Cidinha resolveu: “olha, vamos fazer isso nem que não tenha todos os elementos já disponíveis; a gente arranja um ou outro cantor para participar lá”. E, depois de um ano mais ou menos, tivemos ainda a ajuda do Eládio Perez Gonzales, que naquele tempo era o nosso professor, era um excelente ator também assim no palco e ele foi um dos principais dínamos de conseguir a realização da ópera. Foi apresentada dez vezes aqui na EMP, depois nós não podíamos continuar porque tinha outro programa, mas ainda o Governo do Estado, a Secretaria de Cultura, deu dinheiro para apresentar em mais quatro ou cinco cidades do Estado de São Paulo e em São Paulo mesmo. Daí quando passaram quinze anos, com o teatro completamente inútil, eu resolvi de escrever mais uma ópera porque, deixe-me lembrar de quem achou, que devia escrever mais uma obra, sim, o Afranio Garboggini, que era o crítico musical. Eu disse “não tenho libreto no momento, não sei se alguém pode fazer um libreto para mim”. Eu queria usar um libreto já pronto, de outra pessoa, então sugeriu quem fazia teatro naquela época em Piracicaba, que era o José Maria Ferreira. Se não tivesse tido esse homem, então eu não ia

fazer a segunda ópera porque ele resolveu de fazer um resumo do livro do Joaquim Manoel de Macedo, *A Moreninha*, mas eu achei muito comprido. Eu sabia que o libreto da peça da Maria Clara Machado eram trinta páginas, assim num livrinho. Então o José Maria Ferreira, deu umas cinquenta ou sessenta páginas. Eu disse: “agora vamos ver o que se pode tirar, o que é menos importante”. Reduzi a umas quarenta páginas, depois disso eu disse, “bom, agora sim. Acho que influenciei um pouquinho uma ou outra poesia que não tinha rima”...ficou com rima depois disso...mas nós trabalhamos até o fim, sempre junto do José Maria Ferreira e ele também era bom, entendido em teatro, ajudou muito para a realização. Quando ficou pronta, desta vez não foi por concurso que surgiu a obra, mas sim com a intenção de apresentar, a gente calculou, é...o número de cantores era o mesmo mas a orquestra era um pouquinho mais completa, e a gente não queria mais repetir, como fez na estréia da *Maróquinhos* de deixar a orquestra de lado, na entrada, onde sobe a escada no salão da Escola, ficaram espremidos lá porque na frente do palco não cabia, não podia por. No fim, a gente cogitou como seria no *Teatro Municipal* e o Secretário de Cultura naquele tempo era muito bom, amigo da gente, do José Maria Ferreira também e disse, “pode fazer lá”. Enfim, eu lembro, eu mesmo fui lá com chave fixa e durante uma manhã trabalhamos para arrancar duas fileiras de poltronas. Eram parafusadas no chão, senão não podia por a orquestra lá. Na terceira obra, a orquestra era uma Sinfônica completa, outra vez fizeram a mesma coisa, só que eu não precisei mais arrancar poltronas, tinha aí então o pessoal do Teatro, eles mesmos tiraram as poltronas, puseram do lado e daí a orquestra ficou assim uma largura de 35 metros mais ou menos. O Cláudio, meu filho, que viu isso, quando viu disse: “meu Deus como é que pode funcionar, não?” De fato, é que sempre dava uma diferença entre o tímpano de um lado e o contrabaixo do outro lado, porque não é possível nesta largura de conseguir juntar uma orquestra sinfônica, uma orquestra sinfônica que acompanha ópera é comprimida num espaço pequeno, mas assim mesmo eles tem todo o contato com o maestro e funciona muito bem.

27.M – As óperas não tinham ajuda monetária de ninguém?

E – A prefeitura, na segunda ópera, entrou com um bom dinheiro porque eles pagaram o cenário que ficava muito caro para nós particularmente, e foram só os cantores e os músicos. E na terceira ópera, daí, não me lembro, precisou também de dinheiro. A Caterpillar entrou com dinheiro, e na primeira e na segunda deve ter tido também um ou outro que contribuiu, mas era coisa pequena, a segunda ópera a prefeitura pagou bem mais do que nós do próprio bolso.

Depoimento de Cidinha Mahle – 07/10/2012

Corais da Escola de Música
de Piracicaba 07/10/2012 (1)

O 1º conjunto, formado já em 1953, teve por regente Isaac Karabtshevsky e durou apenas um semestre. A época não era muito favorável para um coro misto, pois embora a própria Cultura Artística de Piracicaba tenha nascido de um coral, o Orpheão Piracicabano, em 1925, após a ausência do maestro Fabiano Lozano, que foi o fundador do mesmo e um grande incentivador da atividade coral, a cidade caiu num marasmo musical, mesmo que os concertos da C. Artística continuassem. Havia ainda o preconceito que homens, especialmente os mais jovens, cantassem. Isaac tinha também outros planos, pois logo em seguida, creio que em 1954 fundou o Madrigal Renascentista, em Belo Horizonte.

Em 1954 partimos para fundar um Madrigal Feminino, que começou modestamente, com poucos elementos, mas que aos poucos cresceu em número (chegamos a ter 43 participantes) e qualidade. Conquistou o 1º lugar em Concurso realizado no Teatro Municipal de SP, em 19... , sendo o m.º Armando Belardi presidente da Banca Julgadora. Deu vários concertos em cidades do interior, em SP e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, acompanhado pela Orquestra do próprio Teatro, com regência de Mahle.

O nível artístico do conjunto era excelente e o repertório incluía obras de autores nacionais e internacionais. Brahms era cantado em alemão, Debussy em francês e Kodaly em húngaro. Porém depois aconteceu que, como o nível de idade das participantes variava entre 16-25 anos, uma boa parte das moças se casou e inclusive mudaram para outras cidades.

Nesse meio tempo, havíamos começado, já na década de 60 a trabalhar com um Coro Misto, na Escola de Agronomia Luis de Queiroz. Os rapazes daquele conjunto se propuseram a cantar também na Escola de Música e com eles e alguns outros, mais o elemento feminino de que dispúnhamos, começamos novamente a trabalhar com um Coro Misto.

O resultado foi bom e acabamos nos apresentando em Uberlândia, Brasília e Uberaba. Mas o mais emocionante foi a apresentação de "O Messias", de Haendel, na íntegra, no Teatro Municipal de SPaulo, com pessoas até sentadas no chão, tanto era o público presente.

Mahle continuou regendo o Coro da EMP durante vários anos, mas depois, devido a seus trabalhos como compositor e regente dos vários conjuntos orquestrais da própria EMP, delegou esse trabalho para a Maestrina Cintia Pinotti, que com dedicação realiza essa

tarefa até hoje.

Em 1999, por ocasião do 70º aniversário natalício de Mahle, querendo homenageá-lo, apresentando sua obra "Martim Cererê", resolvemos fundar o "Coro de Câmara", ao qual seriam reservadas apresentações e estudo, naturalmente, de obras mais difíceis e elaboradas. O conjunto vingou e já ofereceu ao público durante esses 13 anos obras das mais importantes da literatura musical: Paixão de S. João, de Bach; missas de Haydn, Mozart, Beethoven, Mahle; "A Criação", de Haydn; Oratório de Natal, de S. Saens, etc.

Embora não esteja mais ligado à Escola de Música e tenha hoje em sua casa, Cidinha Mahle, como ensaiadora e durante quase 13 anos a mesma pianista Eliana Asano (que se encontra estudando nos EUA), substituída no momento por Hilara Crestana, o Coro de Câmara de Piracicaba é regido por E. Mahle. É um dos conjuntos mais atuantes de Piracicaba chegando a realizar, anualmente, de 16 a 18 apresentações.

Coro Infante Juvenil 4 da Escola de Música de Piracicaba

Funcionou praticamente desde o início de fundação da FMP, com apresentações regulares, três a quatro vezes por ano. Congregou sempre 25 a 30 componentes e o repertório até os dias atuais dá preferência ao folclore, em arranjos de Mahle. © 1º Coro esteve a meu cargo, Cidinha. Fiquei vários anos tomando conta do mesmo, passando depois aos cuidados da profa Ida Meirelles, formada em Salzburg pelo método Orff.

Creio que há uns 20 anos o Corinho, como é carinhosamente chamado, funciona sob a regência e orientação de Cintia Pinotti, formada pela Unicamp.

© Coro Infante Juvenil sempre foi um excelente complemento na musicalização dos alunos e antes ^{mesmo} de poderem começar a tocar um instrumento as crianças sempre aprenderam (e se divertiram ...) cantando ali alegres canções.

Entrevista com Renato Bandel – 16/10/2012

De: Bandel...

PARA: Marcos Rontani /

Terça-feira, 16 de Outubro de 2012 19:38

pag.1

Entrevista com o violista Renato Bandel:

1.Quais eram as atividades das aulas desde o início do estudo de música na EMP?

Fazia aulas de violino, teoria, harmonia, história da música, prática de orquestra, coral e piano.

2.Havia um programa e era feito na íntegra?

Havia programas nas matérias teóricas, cumpridos na íntegra. As atividades práticas tinham uma programação de acordo com o avanço do aluno ou grupo.

3.Quais as ferramentas que os professores utilizavam?

Métodos de técnica, métodos de teoria, de harmonia, material impresso, gravações (LP).

4.Qual a eficácia destas ferramentas?

Muito boas. A participação do professor como incentivador junto a um material de apoio eficaz formou de maneira sólida muitos alunos que estudaram na época, e hoje atuam como profissionais na área de música.

5.Como era a relação entre os professores e os alunos nas aulas?

Muito profissional e ao mesmo tempo bastante acolhedora e respeitosa.

6.Era difícil assimilar o que os professores ensinavam?

Não, sempre acompanhei muito bem as matérias e atividades.

7.Como você e o professor lidavam com as dificuldades?

Com paciência, motivação e muito estudo.

8.Havia um repertório previamente estabelecido? Se sim, qual era?

Não. O professor criava um plano de acordo com o desenvolvimento do aluno.

9.Havia um conteúdo programático pré estabelecido ou era de acordo com o conhecimento prévio dos alunos e as suas demandas específicas?

Resposta como do item 2.

10. Você participou de algum Concurso Jovens Instrumentistas e qual foi a sua classificação? Qual foi a importância destes Concursos para a sua carreira e para o seu estudo individual?

Particpei das edições de 1987 e 89, classificando em 3º e 2º lugar, respectivamente. O Concurso foi fundamental para um avanço em meu desenvolvimento como instrumentista, do ponto de vista técnico e musical.

11. Os vários conjuntos que havia na Escola, o que representavam para vc e o que ajudou na sua carreira e também no seu desenvolvimento como aluno?

A prática de conjunto, desde o Coral Infantil até a orquestra de Câmara que excursionou pela Argentina, foram muito importantes para meu desenvolvimento. A percepção melódica e rítmica, aprendidas de maneira correta, desde criança, são fundamentais para que o aluno desenvolva um ouvido polifônico, a disciplina de se tocar em grupo, consciência rítmica. Ao atingir a maturidade profissional pude enxergar a grande importância desta prática.

12. Em que aspectos vc acha que a Escola de Música de Piracicaba era diferente das outras Escolas? O ambiente era de prazer e profissionalismo ao mesmo tempo. E quando se faz algo com qualidade e prazer, o desenvolvimento vem de maneira muito mais rápida, sólida e prazerosa.

13. O estudo de solfejo, o que significou, representou e influenciou no seu estudo individual? Você chegou a cantar no Coro Infantil da EMP? Ou seja, que resultados o solfejo refletiu na sua carreira e no desempenho do seu instrumento?

Resposta como no item 11.

14. A metodologia de ensino que voce teve desde o início (iniciação musical, flauta doce, solfejo, história da música, teoria musical, aulas de instrumento e etc) o que você se lembra e poderia me falar a respeito? Como eu já tinha tido uma iniciação teórica e de piano com minha mãe, comecei em um estágio um pouco mais avançado. Nas aulas de teoria com a Dna. Diva e Beatriz usávamos Bona, Hindemith, e métodos próprios desenvolvidos pelas professoras. Nas aulas de piano usávamos Leila Fletcher, Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach, Álbum para Juventude de Schumann, Hanon, Czerny. No violino, usávamos Suzuki, Shinozaki, Kayser, Mazas, Kreutzer, Sevcik.

15. Quando você escolheu o instrumento a ser estudado, como foi a escolha, teve a influência de alguém ou foi por livre e espontanea vontade? Havia algum aspecto que mais te agradava no instrumento?

Estudei violino dos 9 aos 12 anos. Parei por um ano, voltei aos treze com a viola, por haver vaga na orquestra! Dona Cidinha Mahle foi fundamental para esta escolha. Ela percebeu meu desinteresse pelo violino e me “enganou”, me apresentando o timbre mais *dolce* e agradável da viola.

16. A sua carreira artística, o que você gostaria de falar a respeito e qual foi a influência que teve a EMP? A formação que tive na EMP foi fundamental para que eu pudesse continuar desenvolvendo meus estudos no nível superior, na USP e na Universidade de Artes de Berlim. Em Berlim, não precisei fazer aulas de piano nem de harmonia, pois apresentei meu histórico escolar da EMP com notas e conteúdo. Ou seja, uma Universidade alemã reconheceu o valor do que foi ensinado na EMP.

15. O que vc acha do ensino sem metodologia? Ensino baseado na bagagem cultural e na vivência que cada aluno traz de casa, o que teria a me dizer?

No caso da música, acho fundamental um método. A música tem um lado “esportista” e um lado “artista”. O lado esportista precisa de um método para poder ser desenvolvido. Pessoas talentosas sem técnica desenvolvem-se muito menos do que poderiam. Claro que a auto didática existe, mas a música deve ter o apoio técnico, na minha opinião.

16. Quais as atividades que você já teve e que está tendo no momento como musicista?

No momento trabalho como coordenador pedagógico de duas instituições: Instituto Baccarelli e Emesp (Escola de Música do Estado de São Paulo). No Instituto desenvolvo também atividades didáticas: aulas de viola, aulas de música de câmara, ensaios de naipe e de cordas. Trabalho também repertório de viola com piano e na música de câmara.

17. Qual a importância da música em conjunto na formação de um aluno de música?

Fundamental. A motivação para qualquer músico é poder tocar com outras pessoas. E sempre há um aluno que se desenvolve mais rapidamente e “puxa” os outros. Na aula individual isso não acontece. Os primeiros anos de estudo já devem ter esta prática de conjunto, ou aulas de instrumento em conjunto.

18. Vc participou das Óperas escritas pelo Mahler, ou seja, tocou na orquestra durante as apresentações? Qual a influência e o incentivo que esta experiência te trouxe?

Sim. A Moreninha e Marquinhas Fru Fru. Apresentamos também em um programa da TV Cultura (<http://www.youtube.com/playlist?list=PLC6512651CB094FBC&feature=plcp>) Um grande incentivo, pois pudemos apresentar as obras fora de São Paulo, e na televisão.

Renato Bandel

Entrevista com Ernst Mahle – 20/10/2012
(editada em fevereiro de 2014)

Entrevista com Ernst Mahle na data de 20 de Outubro de 2012

M – Marcos Rontani – entrevistador

E – Ernst Mahle – entrevistado

M – Mahle, a sua filosofia de vida é apoiada na existência de uma consciência superior ?

E – A consciência da humanidade aos poucos vai aumentando ainda mais na era da tecnologia que parece que provoca uma maior consciência de tudo que se passa na vida. Digamos que há séculos atrás, nós vivemos uma época grande da arte. Hoje em dia é a ciência que está em primeiro lugar, disso não há dúvida. Ciência é a mesma coisa que nem consciência, com que a gente tenta então analisar tudo, chega a compreensão melhor do mundo, do homem, etc...

M – A motivação pessoal para realizar tudo que o senhor realizou até hoje, a escola, os alunos, as aulas, composições, a fundação da escola foi causada por uma força superior ou um impulso pessoal ?

E – Bom, em parte foi causada pela filosofia que é muito ligada à Família Mahle, a Antroposofia, que é uma filosofia nova, que já tem cem anos. Ela tenta resolver os problemas da educação e lidar melhor com crianças pra evitar problemas que surgem depois na idade adulta. O fundador da Antroposofia, Rudolf Steiner, hoje em é mais conhecido pelo fato de que no mundo inteiro há centenas de escolas Waldorf, que tem uma bela pedagogia nova e que não implica, digamos, em dar notas para os alunos. Eles podem mais tarde fazer um exame para conseguir um diploma oficial, mas primeiro é evitado isso e é ensinado de uma maneira mais casual. Ou seja, Durante um mês, a primeira aula é de matemática, depois muda, no outro mês pode mudar para inglês. Então o professor tem uma liberdade de tratar do seu plano de ensino, mas nas escolas públicas é muito ligada a burocracia e aí é impossível, o professor tem que obedecer ao esquema. Então essa filosofia influenciou bastante a minha obra, a minha atuação como professor, como condutor da escola de música.

M – Como o senhor lidou com o conflito cultural quando veio ao Brasil ? A cultura da Alemanha e a cultura do Brasil ?

E – Nesse sentido, ajudou ser aluno do professor Koellreutter, em São Paulo, que chegou da Alemanha já antes da segunda guerra, e perceber, quando ele se radicou no Rio de Janeiro, que o ensino musical nos conservatórios era muito fraco. O fato era que os brasileiros copiaram o programa do Conservatório de Paris, que era um dos mais famosos da Europa, achando que ia dar o mesmo resultado no Brasil. Mas foi o contrário, porque realmente não conseguiram o mesmo nível. Então o professor Koellreutter achou que funcionaria melhor um ensino livre que não dependesse de um programa oficial, do Governo do Brasil, do Ministério da Educação. Isso também foi um dos fatores da minha atuação em Piracicaba, que na *Escola de Música de Piracicaba* começou com o ensino livre, mais

tarde mudou para oficial, para alunos que quisessem tirar um diploma e hoje em dia temos o fenômeno que alunos vem de Tatuí pra cá para pode tirar um diploma de bacharelado, que lá em Tatuí eles não tem. Então, é uma corrida para conseguir diploma, daí a pouco o povo brasileiro vai ser um povo de doutores (risos do entrevistado), porque o que é importante hoje em dia para os jovens é de garantir o sustento da vida, então eles percebem que tendo diploma, é mais garantido que a escola possa conseguir um dinheiro razoável para eles, enquanto os outros que não tem diploma não tem assim a mesma chance. E naturalmente esse é um caso um pouco problemático, porque se o que o aluno visa é o diploma e não o saber, então a coisa está errada. Porque a meu ver, quem estuda na universidade o primeiro alvo devia ser saber a coisa, mas hoje em dia então tem isso de alunos de universidade com alvo no diploma.

M – O senhor lê livros de literatura, filosofia, teologia ? Quais livros e quais autores estimularam o seu intelecto?

E – Tem um livro fundamental, chamado *Filosofia da liberdade*, que trata do problema se o homem é um ser livre ou se não é. Tem duas correntes, uma diz que o homem não é livre porque depende inteiramente do seu ambiente e também dele mesmo, de seu corpo, alma, etc...e os outros acham que o homem é um ser livre, tem a liberdade de fazer o que ele quiser. Esta controvérsia de culturas e correntes opostas na filosofia demonstra que é um problema muito difícil de resolver. Esse era um dos primeiros trabalhos de Rudolf Steiner, filósofo austríaco, em que ele não incluía a capacidade de clarividente, era uma abordagem puramente filosófica. Acho muito brilhante e qualquer pessoa que começa a ler este livro não consegue duvidar dele, nada do que está ali é questionável. Enquanto naturalmente os livros dele, resultados de clarividência, cada um pode dizer: “acredito” ou “não acredito”, “pode ser”, “achei provável”, “achei improvável”, mas enquanto você mesmo não desenvolver uma capacidade clarividente, você não pode provar. Ele tem um livro que se chama *Esboço da Ciência Oculta*, que, num esboço, inclui tudo sobre o ser humano, explica que é constituído pelo corpo físico e o bioplasma, o corpo emocional, o astral, as emoções e o ego que produz o pensamento. Ele explica como é que o ser humano, tendo estas partes invisíveis, quando morre então sofre uma transformação, mas não teve acabada a sua vida, que continua sempre num ciclo, que leva a uma futura reencarnação. Então ele é capaz de descrever tudo o que não só por onde o homem passa depois que morrer, até a próxima encarnação, mas também como surgiu o universo, como surgiu o mundo e disse que o clarividente chega a um certo ponto, onde ele tem que de tomar cuidado e não ficar orgulhoso demais quando ele percebe que todo o universo só existe porque o ser humano é o alvo dos Deuses, dos anjos e de Deus. E isso tudo que nós vemos, os planetas, satélites etc... foi feito para criar um ser que fosse completamente livre e independente de Deus. Mas hoje em dia tem uns cientistas mais avançados, tem um professor de Física na Universidade de Oxford, que é muito famoso, um pesquisador assim de procedimento com células nos E.U.A. para quem, dada a gravidade, o resto se explica, não precisa de Deus. Uma outra vertente americana, os criacionistas, acredita que o mundo foi criado por Deus, e portanto também o ser humano, mas um outro cientista americano disse, os criacionistas não sabem nada, porque é possível através da teoria de Darwin explicar que o homem surge do nada, isso primeiro era lama e depois de repente formou uma minhoca. Contudo os dois, posso dizer do meu ponto de vista, não sabem nada, porque quem lê um livro desses percebe como é complicada toda a relação do ser humano com o mundo, então daí fica mais modesto. Tem outros famosos cientistas, como um cirurgião americano, quando foi ao jubileu de cem anos de Darwin, então

disse, que é claro que o ambiente influencia na formação de um animal de uma espécie, mas não é possível ele explicar a imensa riqueza da natureza, com milhões de diversos tipos de insetos e de outros seres, então isso aqui, querer explicar pelo fato que esses animais estiveram num determinado lugar é muito difícil. Eu sempre explico também para as pessoas que pensam que, hoje em dia, ter um automóvel que é um dos principais objetos da vida moderna, devem lembrar que ele levou cem anos para chegar à perfeição, no qual milhares de engenheiros trabalharam, contribuíram para que fosse aperfeiçoado. Então agora observe o corpo humano, é muito mais complicado do que um objeto que nem o automóvel, então acham que aquilo surgiu por si mesmo, parece impossível, não? Foi a inteligência que trabalhou durante milhões de anos para conseguir que funcionasse assim automaticamente, não? Porque acredito que, uma vez Steiner também afirma isso, no começo, o ser humano, muito tempos atrás, era como um ser mecânico, como uma máquina. O corpo físico começou uma vez assim, mas depois foi complicando, foi acrescentando e o bioplasma que possibilitou dele surgir reproduzindo-se e depois mais tarde a parte emocional, por ele ter sensações, como os animais tem e hoje em dia neste planeta nós temos a inteligência, que possibilita a liberdade de tudo, porque consegue compreender tudo que se passa, tenta compreender, tenta analisar tudo conscientemente. Neste livro *Filosofia da Liberdade*, Rudolf Steiner, diz, então, que a liberdade consiste nisso, que o homem, no seu espírito, tem uma fantasia criadora, então ele pode criar um ato que não existia antes e nisso consiste a liberdade. Enquanto ele só obedece aos pais, aos padres, professores etc, essa vida toda ele não é livre, mas quando ele começa a produzir alguma coisa que antes não existia e isso em principio foi a idéia de Deus, quando criou o homem, que o homem continuasse o trabalho da criação do universo, porque a natureza, conforme Steiner diz, a natureza levou o homem até a um certo ponto, a sociedade o levou adiante; o último, a ultima burilada, ele precisa ele mesmo dar em si. Então nesta ultima burilada é que ele criador, é um artista que continua a criação assim como foram surgindo os animais e no fim seres humanos, agora surgem primeiro máquinas, depois ele mais cedo vai conseguir transformar plantas de acordo com a vontade dele e no futuro ainda vai poder criar outros seres com a própria fantasia dele.

M – O Senhor acredita no espírito, como o senhor estimula o seu espírito?

E – O espírito humano é uma coisa divina, é uma parte dele que pode comunicar com o espírito do universo e, como eu já disse, a capacidade do homem de ser um criador de novidades, diz que ele consegue fazer a mesma coisa que os espíritos que criaram o mundo, e isso implica em duas coisas. Em primeiro lugar, numa disciplina, tendo pensamento de conseguir prever tudo numa criação, o que vai causar depois; hoje em dia se as pessoas agem sem pensar as vezes ocorre um problema que surge depois, mas se a gente consegue de antemão prever, então daí a coisa melhora porque se você pensa de fazer uma coisa que não vai prejudicar ninguém, então você está fazendo uma criação livre de um ato. Outro fator quando faz o espírito trabalhar é o sacrifício, porque segundo a Antroposofia, o mundo surgiu porque os espíritos superiores fizeram um sacrifício. Digamos esses mais avançados que alunos de São Paulo em Atenas, eles mencionam nove coros de anjos, que são anjos, arcanjos, arcais, depois exusiai, dinamis, Kyriótetes, tronos, querubins e serafins e cada um é superior ao outro assim como a planta é superior à pedra ao mineral, um animal é superior à planta e o homem, ser humano, é superior ao animal. Então se você extrapola isso, pode ter uma idéia de como esses seres superiores são poderosos e envolvidos em relação com o ser humano. O mundo então segundo a Antroposofia surge

assim que seres muito adiantados sacrificaram uma parte de si mesmos para que surgisse mais tarde a matéria, e o fim do mundo vai ser este: o homem depois de percorrer todo o imenso caminho, ele vai chegar de volta a esta primeira criação, onde ele saiu de um ser superior e vai entrar outra vez em uníssono com ele. Então será essa a parábola do filho pródigo, que saiu por aí, fez um monte de besteiras, mas depois de muito tempo, voltou ao pai e a satisfação do pai era o maior fenômeno em tudo isso porque até o outro filho que ficou com inveja não conseguia impressionar o pai. Este disse que o filho percorreu todo um caminho de problemas e voltou para ele, é a maior satisfação. Assim Deus também tem a satisfação quando o homem, que se tornou um ser livre neste mundo, voltar e conseguir entrar em comunhão. Mas isso é um caminho muito longo. Segundo Steiner, o planeta Terra atual, já percorreu quatro fases antes de virar Terra. Primeiro era só calor, depois surgiu calor e gases, daí surgiu a luz, pela primeira vez, depois surgiu uma forma líquida e depois a quarta encarnação por assim dizer, é o planeta Terra que tem o sólido, líquido, gasoso e o fogo. Os gregos antigos chamaram isso os quatro elementos. Então veio o professor de universidade e disse “os gregos não sabiam nada, porque eles conheciam só quatro elementos, então na verdade existem cento e dezessete elementos”, mas é que os gregos quiseram dizer que o ser humano tem o corpo físico em comum com os minerais; ele tem o bioplasma (ou o corpo etéreo) em comum com as plantas, ele tem o terceiro elemento que é o corpo emocional, em comum com os animais; as plantas não tem uma consciência assim emocional, mas o animal é diferente da planta porque dentro dele tem uma cavidade, é o pulmão, onde o ar pode entrar e sair e com isso está relacionado com o fato que o animal tem emoções, tem uma voz para exprimir e o homem, além disso, tem o raciocínio dele que os gregos chamavam elemento fogo. Se você pensa bem, todas as nossas grandes invenções são baseadas em fogo, em eletricidade ou em combustão de combustível, e o domínio do fogo o animal não tem. Até o leão tem medo de uma fogueira, mas o ser humano consegue dominar esta parte através do pensamento que está ligado a essas invenções e isso depois continua, não? Agora tem capacidades acima da humana e um grande filósofo da antiguidade, Tomás de Aquino, disse que o ser humano se situa entre o animal e o anjo. O anjo é que vem depois do ser humano; anjo é um ser invisível que não tem necessidade de se encarnar, porque ele já superou todos estes problemas numa outra fase. Então o ser humano tem a liberdade também, que consiste nisso que ou ele evolui em direção a um ser angelical ou então ele recai para o lado animal. Entre os homens, apesar de que os corpos assemelharem, tem uma diferença tão grande que nem entre os animais que externamente são diferentes uma espécie da outra. Ou seja, entre um ser humano e outro pode ter uma diferença enorme. Compare-se uma pessoa bondosa com um demônio que nem Hitler, por exemplo, é completamente diferente. Disse Rudolf Steiner que, no futuro, a diferença de raças no setor humano não vai ter mais importância nenhuma, porque o que importa é que vai dividir a humanidade em sujeitos bons e outros maus, então é isso que na Bíblia no começo Lucifer disse, “se comer da maçã então vocês saberão o que é bom, vão ficar cientes do bem em do mal”. Então isso vai ser o fim da evolução para a humanidade neste planeta, que vai separar os maus dos bons. Alguns conseguirão destruir o globo todo, segundo Steiner, já houve uma vez uma catástrofe aérea, depois uma catástrofe aquática, quinze mil anos atrás, quando Atlântida, continente antigo, sumiu do mapa e depois no futuro vai ter uma catástrofe assim de explosão atômica, porque os maus elementos vão conseguir isso. No fim, vão destruir o planeta, daí o planeta fisicamente não existe mais, mas a parte espiritual, digamos o bioplasma da Terra, ainda continuará, de certo modo, até que

desmanche tudo e fique outra vez numa fase espiritual. Na filosofia hindu, tem essa palavra *manvantar* onde tudo está encarnado e aparecendo e outra é *pralaia*, é uma fase onde some, onde fica invisível para um observador físico, mas existe um mundo divino como idéia e depois outra vez tende a se realizar de uma maneira mais completa, diferente do que antes. Esse é um fenômeno que na natureza a gente pode observar, inclusive é tudo sempre transcorre assim, uma evolução que nasce, depois outra vez morre, nasce de novo, morre de novo, Goethe, maior filósofo e poeta da Alemanha, disse que a alma humana se parece a água, vem do céu, volta ao céu e outra vez desce, sempre constantemente mudando.

M – O Senhor nada todos os dias?

E – Antigamente eu corria todo dia, mas de uns dois três anos para cá tem um problema com o fêmur direito. Quando tirei uma radiografia, um dos ortopedistas que viu disse “é...você tem só mais assim meio milímetro de cartilagem em cima do fêmur direito e na hora de correr, ainda mais em torno da piscina, onde tudo é pedra, uma pancada muito dura pode acabar com isso”. Ele achou que provavelmente nunca vou precisar fazer uma cirurgia, mas ele aconselhou de não correr mais, só nadar porque daí esse peso, essa pancada dura não existe.

M – O Senhor acredita no estímulo físico?

E – Os romanos antigos já diziam: “mens sana in corpore sano” Então isso aí quer dizer os romanos já perceberam que os dois extremos do ser humano, o corpo físico mais o espírito pensador, cada um tem que ser mantido em forma, se não o desempenho do ser humano é precário, isso é claro quando tem o espírito e não consegue mais andar, por exemplo: digamos que o Presidente Roosevelt que era paralisado, assim mesmo chegou a presidente dos EUA e é uma façanha, mas tem outras pessoas que, ... além de não poder mexer, tem uma vida puramente vegetal. Então acabou, porque a vida não rende muito. Do outro lado, você tem um corpo fabuloso de atleta, mas o espírito não evoluído, então também poder ser ruim porque este sujeito pode cometer violência quando ele não pensa nas conseqüências dos atos dele. Com a força física consegue machucar pessoas, outro extremo. Também não rende porque tudo o que ele faz mal, numa futura encarnação, pela lei do carma, ele vai ter que repor. Existe a justiça humana mais ou menos funcionando, mas um pouco precariamente e a justiça divina ... essa quando você faz alguma coisa, então imediatamente isso é anotado no bioplasma e... é indestrutível lá. Depois de morrer, aquilo continua com você e se é um ato que prejudicou outras pessoas, numa futura vida, você tem que repor, ou você vai sofrer a mesma coisa que você impingiu, ou então se o outro é capaz de perdoar, daí tudo bem, não vai ter que fazer, não vai ter que sofrer a mesma coisa. Se você mata uma pessoa, é capaz de você mesmo morrer assassinado no futuro.

M – O que norteou o senhor em relação à *Escola de Música de Piracicaba*?

E – Houve confluência de diversos fatores, uma vez era a minha filosofia particular e depois eram as idéias de Koellreutter, que sem ele também não teria surgido, porque ele tinha essas idéias, mas não tinha assim de imediato a idéia como aplicá-las. Quando eu cheguei ao Brasil, eu tinha acabado o colégio, muito atrasado porque a guerra, a segunda guerra atrapalhou nisso e não sabia ainda se ia estudar engenharia ou medicina

ou para professor primário ou então para músico, porque gostava de tudo. Como eu ia a concertos toda noite, no fim resolvi de trabalhar como músico, ainda mais depois de conhecer Koellreutter, que estava fundando aquela escola *Seminários Livres de Musica de São Paulo* e daí naturalmente como a Cidinha apareceu lá, surgiu a idéia de fundar uma filial aqui em Piracicaba, que não tinha conservatório.

M – Até que ponto a Antroposofia influenciou nas suas composições?

E – Eu vi que na Antroposofia a gente tem outra relação de ser humano com os números, porque os números a gente aprende no grupo escolar 1, 2, 3, é... você sabe o número cinco porque tem cinco dedos, o numero dez vem dos dedos. Em alemão é “zehn”, é como os dedos do pé, chama de “zehn”. Então o numero cinco você conhece desta maneira, mas o número cinco existe quando você olha as plantas, quase noventa por cento das flores tem cinco pétalas, então o cinco está presente no mundo vegetal. Depois na música, se percebe a terça maior, que é baseada no numero cinco. Então surge uma vaga idéia que os números são gigantes espirituais da natureza, e que a matemática é uma ciência espiritual, porque você tem que pensar, você aprende o que é um triângulo, a idéia do triângulo na cabeça de um australiano ou de um esquimó é a mesma, como na sua cabeça, existe um fator espiritual que não tem nada que ver com o mundo físico. E uma idéia muito boa na geometria é como é organizado assim o reino das idéias. Platão tinha esta filosofia de que a idéia de uma mesa é indestrutível, pode ter milhares de mesas assim construídas pelo ser humano, daqui uns dois séculos são lixo, mas a idéia da mesa continua. Aristóteles, aluno dele, explicou que a idéia de certo modo está presente espiritualmente dentro de cada objeto e quando Platão fundou a Academia, como chamava a escola dele de ensinar clarividência para os alunos, ele escolheu os alunos, então ele pôs na entrada a frase: “quem não entende nada de geometria que não entre” porque queria que primeiro o aluno já tivesse uma disciplina matemática, geométrica, suficiente para continuar nesses ensinamentos. Perguntaram os atenienses o que ele ensinava na Academia, porque Platão escreveu muitas obras que chamam Diálogos, em que sempre aparece a figura de Sócrates, que é o professor dele, ensinando, política, justiça, etc, sobre tudo da vida humana. Então ele disse:” Nos meus trabalhos por escrito, eu não ensino nada do que ensino na Academia” pois o que ele ensinava, assim, o oculto era muito diferente do que ele ensinava abertamente pelos diálogos. Qual era a pergunta?

M – Até que ponto a antroposofia influenciou nas composições?

E – Steiner diversas vezes falou sobre música, porque todas as artes para ele eram importantes. Ele mesmo escreveu quatro dramas e mesmo trabalhou com pessoas leigas para apresentá-los em teatro, e também ele mesmo desenhava, pintava e fazia no fim da vida uma estatua de Cristo com blocos de madeira colados juntos, mas depois ele trabalhava com martelo e formão. Era muito dado à arte, achou muito importante, porque não foi só ele, os outros filósofos já desde a antiguidade explicaram, o que faz a distinção entre o ser humano e o animal é a religião, a arte e a ciência. São essas três capacidades que o animal desconhece completamente, então a arte, tanto como a ciência e a religião, para Steiner, era muito importante e no campo da música, então, ele disse que a musica existe dentro do corpo humano. Se você observa, por exemplo, o braço, uma perna, então, começa aqui no unísono, depois vai até a terça, por

causa disso , terça menor, terça maior. O homem tem dois ossos aqui e um só até a segunda. Aqui começa a escala, vai até a segunda, aqui é o terceiro grau, a terça, depois a quarta, a quinta, a sexta, a sétima, e a oitava, fica na frente da mão. O campo espiritual já é invisível, então ele disse, essa divisão é a mesma que há na escala musical, na escala maior, por exemplo, porque, matematicamente, os intervalos podem ser, as teclas brancas podem ter a mesma distância, mas na verdade as frequências estão numa relação, como se diz, logarítmica. Por isso que o primeiro osso, o fêmur, é mais comprido, depois os outros um pouco menos, daí diminui mais ainda, isso na música comunica com esse mundo espiritual de onde saiu o próprio corpo humano. Portanto a música pode ter um efeito bom sobre o ser humano, nesse sentido, ela fica relacionada com uma parte do seu cérebro, onde ele originou o músico e o artista em geral, como um tipo de clarividente subconsciente. Ele não sabe o que ele está fazendo, mas ele consegue transmitir algo que uma pessoa comum só pode vivenciar depois de morrer. Temos o fenômeno digamos da solenidade; a tecnologia dos últimos cem anos está acabando aos poucos com todo tipo de solenidade porque dentro dos lugares onde a gente fala, leciona, tetetete, microfone, alto falante, então é um meio material que onde tem isso, a solenidade acaba, porque transforma a voz humana. É um problema muito grave, que se vai perceber só daqui a centenas de anos, porque a tecnologia enfiou o homem num buraco e ele precisa toda consciência, raciocínio, capacidade, força de vontade para sair dele. Cento e dez anos atrás, Steiner falou: “ se a humanidade desenvolver entusiasmo para algo como o fonógrafo de Edison, então ela não poderia se livrar disso, então os Deuses precisavam livrá-lo” e depois de cem anos, é uma realidade, tem bilhões de aparelhos eletrônicos de tudo quanto é tipo, que geralmente são úteis de alguma forma, mas também tem o excesso, tem o lado negativo que se percebe cada vez melhor. A tecnologia acaba com a solenidade, mas quando o ser humano morre, então ele percebe que a solenidade existe, porque aqui neste mundo o homem é rei, mas quando ele morre, ele vê uma coisa gigantesca acima dele e percebe que é uma minúscula parte de um mundo espiritual, que continua acima dele. Por isso, estes números, como eu disse, são importantes e os intervalos musicais são importantes sobre a formação de composições. Nos últimos mil anos, digamos, tinha um intervalo que é a terça maior, a terça menor que foram os que conduziram todo a evolução das composições. Antes disso, a música era um canto monódico, uma melodia só, não tinha contraponto e o que reinava era a oitava, porque cantavam meninos em oitavas com e homens e também a quinta e no mundo dos gregos antigos, na teoria dos gregos se aceitava a quinta como consonância, mas a terça eles detestavam. O grego não achou possível de se agüentar tocando duas, ouvindo duas notas em distância de terça. Entretanto, essa terça, de mil anos para cá, se tornou intervalo principal, e a quinta, de certo modo, também era importante, porque causou a cadência, que especialmente mais no barroco para cá, a cadência de existir uma dominante quinta acima e uma subdominante quinta abaixo da tônica. Esse fenômeno levou a forma da sonata e da sinfonia e Steiner disse que um intervalo, que por enquanto para nós sentimos completamente vazio, é a oitava, mas no futuro então vai ser uma grande revelação para o ouvido humano, porque a oitava corresponde ao numero dois e quando foi da unidade para o dois, foi a criação, corresponde à criação do mundo. Precisa imaginar um ser que existia e depois sacrifica uma parte dele, se divide em dois para assim dizer, que hoje em dia ainda é repetido nas células, que no mundo orgânico uma célula tem o núcleo, depois de um certo tempo o núcleo se divide em dois, há aí uma unidade, primeiro o número um, depois o número dois, então essa capacidade de criação, de separar uma parte de si mesmo corresponde ao começo do universo e isso está dentro de um intervalo de oitava. Nós temos exemplos em que a oitava, quando é uníssono assim da orquestra toda, do coro, aí todo

mundo em oitavas, tem um sentido muito majestoso, mas pelo Steiner, ainda está no começo de sentir o que tem dentro do intervalo e também outros intervalos como segunda e sétima, por exemplo, o homem não consegue perceber completamente, não consegue exaurir. Então para mim, uma parte do meu trabalho era esse de fazer música com intervalos baseados em quintas, em terças e segundo Rudolf Steiner então, uma forma de conseguir fazer, descrever a encarnação de Cristo dentro de um corpo humano é de conseguir partir primeiro da terça, que o nosso mundo atual subiu para o mundo de quintas, depois ficar na sétima e daí quando consegue chegar na oitava então inverte e vai de cabeça para baixo em quinta inferior, terça maior inferior. Um certo começo disso tem na Nona Sinfonia, que começou com a quinta muito aguda (exemplificando ao piano) depois vai para a terça maior, terça menor, completando o acorde menor. Isso sai do nada, é um fenômeno espiritual realizado assim materialmente em música, mas é o contrário da série harmônica ascendente, se nós que estamos realizados no plano físico, onde cada nota que você ouve tem os seus harmônicos ascendentes, passa uma caminhão, um avião por exemplo, se ouve o som fundamental, depois a oitava, quinta, terça, até a sétima, pode perceber todos os primeiros harmônicos, não? Todo objeto que vibra ele produz esses harmônicos ascendentes, mas o contrário, que é dividir uma frequência muito alta em duas metades e depois em três terças, em quatro quartos, cinco quintos, para conseguir o contrário, o modo menor, esse na natureza não se acha, porque é um fenômeno puramente matemático e espiritual. Na matemática, a operação da multiplicação e da divisão tem o mesmo direito de existir, mas na música humana, como nós temos que produzir o som ou pela voz ou por um instrumento, então esse fenômeno básico da série ascendente é uma base muito importante. Eu tentei o que outros já fizeram, usar mais a série invertida, para ver se conseguem ter uma idéia melhor de como é que surge o fenômeno menor, porque o modo maior, o menor para os antigos, mais de mil anos atrás, não existia porque a evolução da alma ainda estava num ponto onde ela vivia num campo da quinta, que a quinta não era nem menor nem maior. Você vê a quinta, é um fenômeno entre o mundo humano e o mundo espiritual e para os anjos, por exemplo, sexo masculino e feminino não existe mais, no ser humano, no corpo físico, a diferença é grande entre homem e mulher, depois ela diminui. No bioplasma ainda existe, pela Antroposofia até é o contrário, o corpo etéreo, o bioplasma da mulher é masculino porque consegue produzir um novo ser humano e o do homem é feminino, que ele recebe assim idéias do mundo espiritual. Depois no mundo emocional já é mínima a diferença e no mundo espiritual do pensamento é nula. Hoje em dia as mulheres estão ganhando cada vez mais espaço e há mulheres que estão nas posições mais elevadas de ministro, presidente, etc, quer dizer, quando o raciocínio funciona bem, então é indiferente se a pessoa é homem ou mulher. Tinha uma aluna da *Escola de Música*, Érica, não sei se lembra dela, era muito boa pianista. Nós fomos da *Escola de Música* para casa para deixar Érica na casa dela, então ela disse, “não sei porque eu nasci mulher” e quase ia dizer para ela, “olha, na próxima vida você vai nascer homem então, para compensar, porque a lei do carma é essa que uma vez vindo como homem depois vai ser mulher e quando vir como mulher, vai ser homem na próxima encarnação para compensar essa diferença”. Nos romances, às vezes aparece a idéia da reencarnação, mas são sempre os heróis que nascem como heróis e as heroínas como heroínas. Esses romancistas todos não são capazes de perceber que isto aí não é verdade, que é o contrário. Disse Steiner que quem é um clarividente, que pode ser um professor da humanidade, então ele pode se encarnar seis vezes como homem, porque isso é um pouco mais eficiente para chegar a realizar o que ele tem que realizar, mas uma sétima vez vai nascer como mulher. Platão, por exemplo, nasceu de novo, segundo Steiner, na Idade Média, no ano seiscentos mais ou menos, e era uma

superiora de um mosteiro de mulheres, que gostava muito de teatro, e escreveu peças de teatro em latim, que era muito comum como língua. Falava-se alemão, mas se usava o latim nas ciências, nas artes e assim esses grandes espíritos da humanidade nascem de novo cada vez num outro país, de uma outra forma, para contribuir para a cultura humana de uma outra forma.

M – O senhor acredita que foi fiel, que foi coerente à sua voz interior de fazer música?

E – De início, quando cheguei ao Brasil, e tinha 22 anos já e era para essa idade pouco evoluído, em parte por causa da segunda guerra mundial. De início, não sabia o que ia ser de mim, porque ajudava meu pai na fábrica, conhecia muito bem o lado tecnológico da vida, fazia corridas com os primeiros fuscas que foram montados em São Paulo. Para trabalhar para o meu pai, fazia serviços nesse sentido, também quando foi fundada a *Escola Waldorf*, hoje em dia, *Rudolf Steiner* em São Paulo, eu tive a incumbência de procurar casas para os primeiros professores vinham da Alemanha. Eles tinham que ter casas próximas à Escola lá no Brooklin Paulista. Assim, eu trabalhei um pouco nisso e também na fábrica, mas toda noite ia a concerto. Eu gostava muito de música, contei para você que meu pai não tinha tempo de ir a teatro, a concerto, então eu não sabia o que era música. Aprendi a tocar flautinha no grupo escolar e foi uma coisa ótima, eu gostava muito, mas no fim da segunda guerra, nessa parte da Áustria onde nós tínhamos um chalé e onde estávamos morando (nós mudamos depois que começaram a bombardear Stuttgart), então lá o exército francês cada mês trazia um grupo de alunos do *Conservatório de Paris* para um concerto. Eu assistia e achei fabuloso, pela primeira na vida eu vi tocar violino, violoncelo, flauta, clarineta, ah... canto e piano. Com isso eu quis ser pianista e em pouquíssimo tempo consegui uma tendinite tão grave que o médico disse “tira a idéia de ser pianista que não vai ser possível”. Aí comprei uma clarineta, comprei uma flauta transversal, saxofone, e quando cheguei ao Brasil foi fundada a escola filial da *Pró-Arte* em São Paulo. Na ocasião já aproveitei um pouco da minha capacidade de tocar diversos instrumentos, pois precisavam de um contrabaixo para formar um pequeno conjunto de cordas e...tinha até o instrumento,mas não tinha o contrabaixista, porque ficava caro de mandar vir um assim do teatro, da orquestra. Então eu disse “bom... eu sou capaz de aprender isso em pouco tempo”, e comprei dois ou três métodos de contrabaixo na Casa Bevilacqua, um breu e comecei a estudar o instrumento. Depois de pouco tempo, já fui capaz de tocar uma parte assim de música de barroco e quando cheguei aqui era muito melhor ainda o meu desempenho. Como professor, pude ensinar quase todos os instrumentos de uma orquestra sinfônica. E desde o começo, uma idéia minha era essa de chegar até uma orquestra completa sinfônica. Percebi logo que um dos problemas principais era oboé, fagote, trompa, que são instrumentos não usados na música popular e que tinha que comprar na Alemanha, trazer para cá. Eu mesmo tinha que estudar; depois em cursos de férias, ainda tive algumas aulas com professores bons da Europa, e trouxe esses instrumentos para progredir um pouco mais. Mas era importante no começo conseguir fazer tudo isso porque não tinha dinheiro para mandar vir um professor de São Paulo para cada instrumento de uma orquestra sinfônica. Poderia ter ficado só no piano, violino e violão, porém seria como um conservatório qualquer brasileiro que tinha essas matérias em primeiro lugar. Tirei um diploma no *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo* e lá só apareciam alunos de piano, geralmente eram moças que tocavam bastante bem, depois tinha um ou outro de violino, não sei o que mais, pouca coisa

assim em comparação que tinha o *Conservatório de Paris*, que tinha série completa de professores para qualquer tipo de instrumento. Bem, a última pergunta era sobre os intervalos sobre a música. No início não achei que eu era um compositor, mas quando os alunos progrediram, consegui fazer umas peças mais modernas, e de repente, profissionais começaram pegar isso, tocar em público. De repente vi que sou compositor, até parece que tenho talento e daí também chegaram cada vez mais pedidos de composições e hoje em dia são pedidos de ajudar em trabalhos como o seu, e vem aí próxima candidata que também precisa fazer trabalho de clarineta.

Depoimento de Francisco Amstalden – 01/11/2012

A ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA EM MINHAS MEMÓRIAS

POR

FRANCISCO JOSÉ FERRAZ AMSTALDEN

Foi no ano de 1974 que tive a primeira oportunidade de me aproximar de algo que, até então, me era apenas um conjunto de imagens e sons, quase fictícios, tal a distância que esse conjunto de coisas se situava em minha mente. Digo coisas porque eu não tinha idéia de como chamá-las e, primeira oportunidade porque como descreverei ao longo desse texto, foi a primeira de muitas outras que pude aproveitar. Foi nesse ano, então, quando eu cursava à época a 5ª série ginásial que minha professora de música, Jandira Silveira Ramos, através de um convite estendido à toda a classe, me levou a tomar contato com algo que se aproximava daquelas coisas que eu apenas pudera ver e ouvir na minha infância, mais exatamente nos "Concertos para a Juventude" apresentados aos domingos pela manhã na TV Globo ou de Balés Russos que, às vezes, eram apresentados em datas festivas como Páscoa e Natal também na TV (claro que em preto e branco) e que eu assistia maravilhado ao lado de minha mãe. Pois bem, foi nessa primeira oportunidade que descobri a Escola de Música de Piracicaba, de agora em diante EMP, num concerto que se perde na memória, mas que provavelmente poderá ter sido de música de câmara tal era o volume oferecido desse gênero da música de concerto naquela Sala Dr. Ernst Mahle. A primeira atitude depois de ter assistido aquela apresentação foi a de que eu nunca mais deixaria de participar daquilo que, até então, era inimaginário em minha vida e, a segunda, tratar de entender o que se passava a cada concerto ou recital que aquele novo mundo me oferecia.

Dessa forma, depois de ir me situando às dezenas de apresentações assistidas e depois de muitas amizades ganhas naquele ambiente, foi em junho do ano de 1975 que tomei a liberdade ou a coragem de pedir para entrar e participar do Coro Infante Juvenil da Escola de Música Piracicaba, o 'Corinho' que eu já ouvira em inúmeras apresentações na EMP e cuja regência era à época de Ida Meirelles (que já eu conhecia pelo seu papel de Maroquinhas na opereta "Maroquinhas Fru-Fru", texto de Maria Clara Machado e música de Ernst Mahle), com correpetição ao piano de Maria Aparecida Romera Pinto Mahle, diretora da EMP que, aliás, foi a quem eu dirigi meu pedido e que, também, me submeteu ao teste de admissão ao coro para o qual fui designado para a 1ª voz. Foi esse o primeiro conjunto que participei na EMP e foi nele que tive meus primeiros contatos com a escrita musical. Eu tinha 12 anos.

No ano de 1977, tive a minha segunda oportunidade quando, após tomar a decisão que eu deveria partir para uma experiência mais prática, ou seja, a de tocar um instrumento musical pois que todos à minha volta na Escola já praticavam suas habilidades em algum instrumento, iniciei através de bolsa de estudo oferecida pela própria EMP meus estudos de fagote com o Professor Vicente de Paulo Justi, grande incentivador para a prática do instrumento.

A partir desse momento, aquele mundo mais prático de sons que eu até então apenas ouvia começou a se tornar realidade. Além das aulas de instrumento pude frequentar também aulas de teoria musical (com a Professora Beatriz da Silva Dias) e, já no fim daquele ano começar a tocar na Orquestra Infante Juvenil da EMP cuja regência era, então, de Paulo Celso Guimarães de Souza. Acho importante citar todos os nomes que eu possa lembrar porque todos eles, sejam de professores, regentes ou instrumentistas, tiveram sua formação na própria EMP e, colocavam seu aprendizado à disposição do ensino ora como professores, ora como regentes ou orientadores dos conjuntos para que outros alunos pudessem praticar, fosse em coro, fosse em orquestras ou em outros grupos. A Escola oferecia à época dois coros: Infante Juvenil e Coral Misto para adultos e quatro orquestras: Infantil, Infante Juvenil, de Câmara e Orquestra Sinfônica da EMP cuja regência sempre foi de Ernst Mahle. A prática musical de conjunto sempre foi incentivada e, de vital importância, sempre disponibilizada. Esse sempre foi o eixo maior do ensino da EMP, ou seja, o estudo do instrumento unido à prática. Também é importante mencionar que todo fim de semestre todos os alunos se apresentavam individualmente em audições, previamente marcadas pela direção da EMP, que funcionavam como avaliação do trabalho do aluno e também como incentivo para a prática do instrumento solista. Enfim, todo aluno era sempre convidado e incitado a praticar o seu instrumento de diversas formas. Vale lembrar que eu próprio, muitos anos mais tarde, exerci a função de professor de Flauta Doce para alunos iniciantes e que, na ausência de um professor o próprio Ernst Mahle colocava seus ensinamentos à disposição dos alunos.

Aquele microsso musical se tornava algo maior e de grande relevância no cenário musical brasileiro por ocasião da realização dos Concursos de Jovens Instrumentistas Piracicaba - Brasil e dos Festivais de Música Erudita, ambos realizados juntos e bienalmente. Esses concursos convergiam para Piracicaba estudantes de música de todo o Brasil e não foram raros os talentos que por lá passaram, apenas citando alguns como: Eliza Fukuda (violino), Washington Luis Barella (oboé), Luis Carlos Justi (oboé), Alex Klein (oboé), Marcelo Jaffé (viola), Benjamin Coelho (fagote), Fábio Cury (fagote), Maria José Dias Carrasqueira (piano). Nos Festivais de Música Erudita eram realizados inúmeros concertos noturnos com muitos dos participantes das bancas julgadoras que durante o dia ouviam os candidatos. Para as bancas eram convidados e trazidos grandes nomes do cenário musical brasileiro e sempre algum nome do internacional. Foi na realização desses concursos que pude estar ao lado de Osvaldo Lacerda, Camargo Guarnieri, Guerra Peixe e tantos desse gabarito, embora, à época, eu não soubesse exatamente de suas importâncias mas que, hoje, sou grato por tê-los conhecidos. Eu mesmo tive as oportunidades de participar de três concursos: o 5º em 1979, o 6º em 1981 e o 7º em 1983, onde, respectivamente, fui classificado com Menção Honrosa, 2º lugar e novamente 2º lugar.

Ainda no ano de 1978, por ocasião do meu ingresso na etapa estudantil do então Colegial, pude iniciar os meus estudos no Curso Técnico em Música oferecido na própria EMP, com reconhecimento do Ministério da Educação e Cultura - MEC e, por onde, tenho o título de Técnico em Música, Modalidade Fagote. A EMP funcionava, então, como uma escola para iniciantes e, também, como órgão profissionalizante para aqueles que queriam seguir a carreira de músico. Porém, outras modalidades de arte também eram incentivadas em seu currículo de ensino tais

como o Teatro (infantil e adulto) e as Artes Plásticas. O Teatro tinha orientação de Berenice Danelon e as Artes Plásticas de Clemência Pizzigatti. Através desses dois núcleos de ensino eram anualmente realizados também os, e sem dúvida esperados, "happenings" artístico e literário onde todos os alunos matriculados em escolas da cidade de Piracicaba eram convidados a participar tornando as dependências da EMP um cenário ainda maior de criatividade e festa.

Como passei toda a minha adolescência e início de juventude no convívio, muitas vezes, diário na EMP, pude, cada uma a seu tempo, exercer várias funções dentro desse estabelecimento de ensino, ora como aluno bolsista, ora como professor, ora como intérprete solista, ora como integrante das Orquestras: Infanto Juvenil e depois a Sinfônica da EMP; ora como coralista, ora como cantor participante de duas das três óperas lá realizadas: "A Moreninha" baseada na obra de Joaquim Manoel de Macedo com libreto de José Maria Ferreira e "O Garatuja" baseada no livro de mesmo nome de José de Alencar e libreto de Eugênio Leandro (a outra foi "Maroquinhas Fru Fru" já citada acima) todas com música composta pelo próprio Ernst Mahle.

Hoje, se sou profissional, devo muito ao professor, maestro e compositor Ernst Mahle e à sua esposa Maria Aparecida Romera Pinto Mahle (Dona Cidinha), incansáveis no ensino musical.

Ernst Mahle foi, além de fundador da EMP, seu mentor e mantenedor porque enquanto pôde tomou para si as obrigações econômicas do estabelecimento já que, foi habitual, a renda proveniente dos alunos não ser compatível com as necessidades econômicas do estabelecimento. Acho importante observar tal fato porque Mahle é e será lembrado como um mecenas, incansável na manutenção do saber, sempre na possibilidade do oferecimento e na generosidade de suas ações. Seu gesto, humilde na sua grande sabedoria, proporcionou a uma comunidade a mudança de paradigma necessária para a evolução, tanto que, em áreas distintas são muitos os frutos do seu trabalho: músicos profissionais, na área musical, estão espalhados pelo Brasil (também por vários países) e do pensamento, na forma do saber e pensar originários daquele universo da EMP. Hoje, a EMP é a atual Escola de Música de Piracicaba Ernst Mahle - EMPER, administrada pelo Instituto Piracicabano, órgão de tradição Metodista e pioneiro no ensino musical da cidade de Piracicaba.

Atualmente sou bacharel em Música - Modalidade Fagote pela Unicamp, fagotista da Orquestra Sinfônica da Unicamp, da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, integrante do Quinteto de Sopros Sopra - 5 e professor de fagote na EMPER.

Campinas, 01 de novembro de 2012.

Entrevista com Marisa Fonterrada – 11/12/2012

Entrevista com Marisa Trench de Oliveira, atualmente Marisa Fonterrada, como ex-aluna e ex-professora da Escola de Música de Piracicaba

1. Quais eram as atividades das aulas?

Quando entrei na Escola de Música de Piracicaba, assisti a aulas de Teoria e Solfejo com Damiano Cozzella, História da Música e Estética com Koellreutter e Piano, com Zoraide Magalhães Dutra. Nos anos seguintes, fiz aulas de Harmonia e Contraponto com Isaac Karabitschevski, Diogo Pacheco, Sandino Hohagen e Ernst Mahle. Fiz, também, Violoncelo com Mahle, Regência coral com Cidinha Mahle e Piano com Dirce Camargo. Também cantava no Madrigal Feminino, tocava na Orquestra e regia um Quarteto Vocal feminino, que criei. chamava-se Quarteto Pró-Música. Havia, também, cursos com professores visitantes, assim, fiz Música de Câmara com George Kiszely e Estebán Eitler, Piano com Henry Jolles e George Kuhlman e assisti a aulas de História da Música com Roberto Schnorrenberg.

2. Havia um programa e era feito na íntegra?

Não sei exatamente como era organizado. Penso que tínhamos de fazer o que era necessário para a formação de um músico: no início, coisas básicas, que, naturalmente, iam se desdobrando em outras.

3. Quais as ferramentas que os professores usavam?

As aulas eram informativas e práticas. Tínhamos de escutar muito, escrever nossas próprias coisas, nas aulas práticas. As aulas do Koellreutter eram de caráter informativo, mas ele nos fazia pensar muito. D. Dirce fazia conosco planos anuais de trabalho, que nos entusiasmavam muito. Assim, sabíamos desde o início do ano, o que iam desenvolver, que concerto iríamos preparar...

4. Qual a eficácia destas ferramentas?

Eram de grande eficácia. Os alunos da Escola se sobressaíam bastante perante os alunos de outras escolas de música e conservatórios.

5. Como eram as relações entre aluno e professores?

Maravilhosa.

6. Era difícil assimilar o que os professores ensinavam?

Não, não era.

7. Como os alunos e os professores lidavam com as dificuldades?

É importante ressaltar que tanto as aulas de Instrumento quanto as de Harmonia e Contraponto eram individuais. Assim, as dificuldades eram resolvidas no tête-a-tête. Se o aluno não compreendia, o professor explicava novamente, ou fazia exercícios complementares para que a dúvida fosse sanada.

8. Havia um repertório previamente estabelecido? Se sim, qual?

Bem, cada professor desenvolvia sua própria metodologia. Devia haver, mas nós, como alunos, até onde me lembro, não sabíamos muito bem como era organizado.

9. Havia um conteúdo programático pre estabelecido ou era de acordo com o conhecimento prévio dos alunos e as suas demandas específicas?

A segunda hipótese parece-me predominante. A Escola era livre, assim, não tinha de ser subjugada por exigências burocráticas vindas de fora. Ignoro, enquanto aluna, se havia ou não um consenso a respeito de conteúdos programáticos por parte dos professores. Tenho a sensação de que faziam o que era necessário para o desenvolvimento do aluno.

Entrevista com Marisa Fonterrada como professora de educação musical:

Qual influência do pensamento de Koellreutter no projeto pedagógico que a Senhora viveu na Escola de Música?

A influência do Koellreutter foi enorme. A maior parte dos professores que vinham de São Paulo eram alunos ou ex-alunos dele, assim, o modo de entender a arte, a ênfase no fazer, o olhar voltado tanto para a música antiga quanto para a música contemporânea era predominante. Mesmo as professoras que tive, que eram piracicabanas - como D. Dirce, Cidinha ou D. Zoraide estudavam com ele; então, todos estavam impregnados de sua visão de mundo, de arte e de ensino de música.

Como entender hoje o slogan de Koellreutter onde ele dizia;"não existem maus alunos, mas sim, maus professores"?

Acho que a frase se explica a si mesma. Cabe ao professor ir até o aluno, detectar-lhe as dificuldades, os interesses, motivá-lo e estimulá-lo a pensar. É famosa a máxima de Koellreutter em que aconselhava a todos pôr um grande ponto de interrogação à sua frente, na parede quando estivesse

deitado na cama. Para constantemente, pensar: Por que?

O que seria ensinar sem método? É possível não ter metodologia nenhuma para se ensinar?

O método é uma camisa de força. Em geral, é pensado em termos de dificuldades gerais e maneiras de enfrentá-las, em organizar os conteúdos de acordo com um princípio linear. Via de regra, o método não leva em conta o aluno, que tem de se adaptar ao que já está decidido anteriormente pelo criador do método. Uma metodologia de ensino é mais flexível, pois cada professor constrói sua metodologia. As mais eficazes são as que levam em conta o aluno, o conteúdo e o professor como membros de uma só realidade, que interagem, se influenciam e, constantemente, se transformam. As melhores metodologias são as que dão liberdade ao aluno para construir seu próprio conhecimento. E uma das ferramentas mais eficientes para isso são as práticas criativas e a improvisação. A cada vez que um aluno tem de decidir algo musicalmente, o aprendizado é maior, mais eficaz e desperta mais interesse nele pela música e pelo fazer musical.

A Senhora chegou a lecionar na Escola de Música de Piracicaba?

Lecionei, a princípio, como assistente da Cidinha, em aulas de educação musical e, mais tarde, continuei a lecionar na escola. Dava aulas de piano, flauta doce e educação musical - que se chamava iniciação musical. Saí quando vim para São Paulo, para fazer o Curso de Formação de Professores de Música, mantido pela Comissão Estadual de Música, de 1960 a 1963.

O que a Senhora tem a dizer sobre a música em conjunto que a Escola sempre fez e que era pensamento de Koellreutter?

Era uma experiência ímpar, pois todos os alunos tinham oportunidade de fazer música em conjunto, não importa o grau de desenvolvimento instrumental que tivessem. O Mahle costumava escrever partes especiais para cada aluno principiante, para que ele pudesse participar do grupo, ainda que de modo limitado. Para se aprender música, é imprescindível que se faça música, e isso, a escola propiciava a todos os alunos.

Até que ponto as aulas de solfejo e cantar no Coro Infantil influenciavam os alunos a gostar do estudo de música e querer seguir a carreira?

O canto é um instrumento interno. A meu ver, todos deveriam cantar antes ou enquanto aprendem um instrumento. A música fica internalizada, quando você tem de aliar processos corporais, como respiração, movimento, formato de boca, articulação, ao próprio movimento interpretativo. O resultado musical - anterior ao que se pode obter no instrumento, quando se trata de iniciantes, em geral entusiasmo e o aluno é posto em contato com elementos primordiais da música, como: fraseado, dinâmica, precisão de afinação e ritmo, etc.. Quanto à carreira, não sei como opinar, pois isso depende de decisões

peçoais, dentro de um procedimento altamente complexo, que não tenho condições de aferir.

No correr dos anos, o resultado do trabalho da Escola de Música de Piracicaba se mostrou espontaneamente, pelo grande número de ex-alunos que encontrou um lugar consistente no cenário musical brasileiro e do exterior.

Marisa Fonterrada

Depoimento de Nelson Rios – 23/12/2012

Depoimento Nelson rios

Domingo, 23 de Dezembro de 2012 20:19

marcosrontani@yahoo.com.br

Comecei os estudos na Escola de Música de Piracicaba aos nove anos. Naquele primeiro ano, os primeiros contatos foram marcantes. Lembro-me de Dona Diva, a primeira professora de iniciação musical. Eu estava aprendendo a ler e escrever mas já tinha bagagem para entender as primeiras informações musicais. Tudo era muito lúdico e atraente, e logo aprendi a simbologia musical. O programa de aula tinha brincadeiras, cânones e bandinha rítmica. Essa era a melhor parte. Tínhamos partes individuais de cada instrumento de percussão e a cada aula podíamos escolher qual instrumento tocar. E o resultado era fantástico. O repertório era baseado em canções folclóricas que o maestro Ernst Mahle fazia arranjos. Tenho certeza que isso foi fundamental na minha carreira posterior. Tudo era passado de forma simples pela professora e de fácil compreensão dos alunos. Paralelo às aulas de iniciação tinha também aula de flauta doce com a professora Luciana Lorandi. Essa parte também ajudou muito a educar o ouvido e impulsionar a carreira posterior. Passado um ano, houve a escolha do instrumento. Me lembro de todos os instrumentos espalhados pela sala de aula. Passamos por todos e no final fizemos a escolha. E o escolhido foi o violino por livre e espontânea vontade, mas não me lembro o porquê, não se foi paixão à primeira vista. A primeira professora de violino foi Maria Lucia Krug, que também era a maestrina da Orquestra Infantil da escola para a qual fui direcionado. Havia outros grupos como o coro infantil, mas nunca participei. Há dois anos atrás me encontrei com Cidinha Mahle (ex-diretora da escola) e questionei por que nunca tinha participado do coro e nem do presépio vivo de Natal. Ela riu, e disse que a minha participação era fundamental na orquestra. Achei interessante a resposta mas sinto que deveria ter encontrado um jeito de participar desses outros grupos também. O solfejo é fundamental para a carreira de qualquer músico. Mas a participação em conjuntos de câmara também o é. E isso eu fiz muito. Além das orquestras com repertórios folclóricos, barrocos e de composições de Ernst Malhe, participei de muitos duos, trios, quartetos e hoje me considero camerista. Há 10 anos integro o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo como segundo violino, grupo ligado ao Teatro Municipal de São Paulo e com carreira nacional e internacional. Foram mais de dez anos na Escola de Musica de Piracicaba. Participações em concursos jovens instrumentistas (obtive segundo lugar em um dos concursos e terceiro lugar em outro concurso posterior), concertos históricos com estreias mundiais de composições do maestro e compositor Ernst Mahle, óperas, grandes solistas, grandes recitais. Tudo isso me trouxe uma bagagem musical e uma formação pessoal sem tamanho. Sou engenheiro de formação mas a música prevaleceu o tempo todo. E venceu... Hoje além do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, sou violinista da Orquestra Sinfônica da USP, como concertino do segundo violino e tenho alunos de instrumento, pois além de gostar da parte didática, acho importante passar adiante essa vivência e os meus conhecimentos. Meus sinceros e eternos agradecimentos à Escola de Musica de Piracicaba por tudo o que vivi, aprendi e o que me proporcionou profissionalmente. Comecei a estudar na Escola de Musica de Piracicaba em 1974. Fiz Engenharia de Alimentos na Unicamp de 1983 a 1987. Depois foram cinco anos na Paraíba, de 1988 a 1993, cursando especialização em Alimentos na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e tocando na minha primeira orquestra profissional em João Pessoa. Retornando a São Paulo fiquei 3 anos indo e vindo à Blumenau (OCBlu) e em 1996, com uma bolsa da Vitae cursei um semestre em Pittsburgh (Carnegie Mellon University). Em 1997 entrei na OSUSP onde estou até hoje. De 2000 a 2003 cursei a Faculdade MOZARTEUM (bacharelado em música).

Sou concertino do naipe de segundo violino da Orquestra Sinfônica da Usp.....

Lecionei na Escola Municipal de Música e na ULM, atual Emesp, mas hoje meus alunos são particulares...

Nelson Antonio Seron Rios

Dezembro/2012

Depoimento de Josette Feres – 01/01/2013

[Sinalizar esta mensagem](#)

Depoimento de Josette Silveira Mello Feres

Sexta-feira, 4 de Janeiro de 2013 16:23

De:

"Marcos Rontani" <marcosrontani@yahoo.com.br>

[Adicionar remetente à lista de contatos](#)

Para:

"Lilia Manfrinato" <liliajusti@yahoo.com.br>

Comecei a trabalhar na Escola de Música de Piracicaba em 1954, um ano depois da fundação. Eu havia terminado o curso no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e de Especialização em Iniciação Musical no Rio de Janeiro e fui convidada para lecionar na nova Escola de Piracicaba. Trabalhei até meados de 1956, quando ingressei no magistério público do estado. Nessa época, além das aulas de musicalização e teoria infantil, lecionei flauta doce, piano e regia o coral infantil. Havia grande interesse dos alunos por instrumentos de orquestra e Ernst Mahle formou então a primeira Orquestra Infantil da EMP. Havia também um coral de adultos e a Sociedade Italiana, onde funcionava a escola, acabou ficando pequena para a quantidade de cursos e alunos que frequentavam. Os professores, para se atualizarem, também faziam cursos com professores que vinham quase todos de São Paulo. Quanto a mim, a Escola de Música de Piracicaba trouxe um novo conhecimento para os meus estudos de música. As idéias novas, as aulas de regência e estética do Prof. H. J. Koellreuter, harmonia e contraponto com Damiano Cozzella, aulas com Isaac Karabtchevsky e Diogo Pacheco.

Fiquei pouco tempo na Escola e quase não tinha contato com outros alunos. Trabalhei com crianças muito pequenas e não fiquei sabendo qual o resultado, pois saí de Piracicaba para trabalhar em escolas do interior e nunca mais voltei a morar lá. Quanto à metodologia de iniciação musical seguia principalmente as idéias de Dalcroze; na flauta doce usei o livro Primeiro Caderno de Flauta Block, que estava ainda "saindo do forno" e no Coral Infantil ensaiava canções folclóricas com arranjos do Mahle.

Em minha opinião a Escola de Música de Piracicaba é hoje um marco no ensino de música sério e bem feito, não só para Piracicaba, mas para todo o Brasil. Em 1971, iniciei uma pequena Escola em Jundiaí, SP. No início era apenas um curso de iniciação musical, mas aquela sementinha da Escola de Música de Piracicaba já tinha brotado em mim e seguindo as idéias de Piracicaba (copiei até o nome da escola!). A Escola de Música de Jundiaí este ano está comemorando 42 anos e continua produzindo músicos de valor.

Josette Silveira Mello Feres.

Depoimento de Ernst Mahle – 02/01/2013

Quarta-feira, 2 de Janeiro de 2013 20:41

"Marcos Rontani" <marcosrontani@yahoo.com.br>

"cidinha mahle" <cidinhamahle@gmail.com>

--- Em qua, 2/1/13, cidinha mahle <cidinhamahle@gmail.com> escreveu:

De: cidinha mahle <cidinhamahle@gmail.com>

Assunto: Re: Dúvidas...

Para: "Marcos Rontani" <marcosrontani@yahoo.com.br>

Data: Quarta-feira, 2 de Janeiro de 2013, 20:21

Em 2 de janeiro de 2013 16:01, Marcos Rontani <marcosrontani@yahoo.com.br> escreveu:

Oi, D. Cidinha,

Como vai?

Tenho duas perguntas para fazer ao Mahle e que pode se respondido por e-mail, por favor...

1. Nas composições do Mahle, as arcadas, ligaduras e dedilhado já vem escrito, Mahle faz isso como sugestão? como auxílio? (usar o talento para ajudar as pessoas) ou para participar da escolha que o intérprete faz do dedilhado por questões musicais?

Quando se tratava de orquestra infantil , deixei tudo pronto para ensaiar,já que as crianças não iam fazer arcadas ou dedilhado na hora .

Já os componentes da orquestra de câmara ou da sinfônica eram capazes de fazer arcadas e dedilhado , mas - com somente um ensaio por semana - não podíamos perder tempo . Daí se explica que gastei horas,em casa , com o violino (violoncelo) na mão, para deixar tudo em ordem . Além disso,quando chegou o xerox, aprontei uma parte de violino, tirando varias cópias em seguida, o que economizou o tempo de copiar arcadas em cada parte.

No começo da EMP o Sr. Olênio Veiga ajudou-me neste serviço .

2. Ao compor uma obra, Mahle segue uma inspiração que vem de algo ou de um ser superior? E algumas composições são somente cerebrais?

Geralmente tenha uma vaga ideia do começo de uma melodia na mente , depois toco isso no piano (violino) para desenvolver . É a mesma maneira de Beethoven , que anotava ideias (durante o passeio) e depois modificava tudo 24 vezes (ao piano) até chegar a satisfação . Como gosto muito de improvisar , algumas idéias surgiram de lá . Se é que o espírito do compositor comunica com o mundo das idéias : esta parte fica no subconsciente . Schubert e Johann Strauss tiveram ideias durante o sonho ; como estas são muito voláteis , Schubert já dormia com os óculos no nariz e Strauss escrevia no lençol, ao acordar .

Acredito que respondi as suas perguntas.

Abraço

E. Mahle

Depoimento de Antonio Arzolla – 19/01/2013

Depoimento

Sábado, 19 de Janeiro de 2013 16:09

De:

"Antônio Arzolla" <arzolla@gmail.com>

[Adicionar remetente à lista de contatos](#)

Para:

"marcosrontani@yahoo.com.br" <marcosrontani@yahoo.com.br>

Estudei na Escola de Música de Piracicaba entre 1979 e 1983, dos 13 aos 17 anos. Fui parar na EMP porque a minha professora de piano me disse que, como eu tinha mão grande, devia ir estudar contrabaixo lá, pois o curso era gratuito. A escola era um mito (pelo menos para mim), estava sempre no jornal, principalmente na época dos concursos de jovens instrumentistas, e também porque promovia uma agitação na vida cultural da cidade, com seus concertos e outros eventos. Eu nem conhecia o contrabaixo, o que não era de se estranhar numa cidade pequena, mas fui lá, fiz um teste com o professor Sandor Molnar Jr. , que vinha de São Paulo, e comecei a estudar o instrumento. Além disso, tive nesse momento também aulas de teoria musical com vários professores, até me encaixar numa turma do meu nível. Fui logo chamado para tocar na "orquestrinha" infanto-juvenil, regida pela maestrina Celisa, iniciando dessa forma uma prática de conjunto bem precoce, atividade que era muito incentivada na escola. O repertório da orquestrinha era composto por arranjos de músicas folclóricas feitos pelo maestro Mahle. Isso era interessante porque inseria o aluno nesse universo do folclore ao mesmo tempo em que dava a ele a chance de tocar músicas conhecidas. Conforme fui evoluindo no contrabaixo, fui passando para conjuntos mais adiantados, a camerata do Paulo Celso, a orquestra sinfônica e depois a de câmara, essas duas regidas pelo maestro Mahle. Com isso, ainda cedo, entrei em contato com o repertório orquestral. Os ensaios com o maestro Mahle eram aulas de música, pois ele sempre tinha coisas instrutivas a dizer. Na área teórica, estudei dois anos de História da Música com o professor Afrânio, dois anos de Harmonia com a professora Diva, e ainda tive o privilégio de ter aulas com o próprio maestro Mahle, num curso de percepção avançada. Nos meus últimos tempos na EMP, tive também a oportunidade de lecionar contrabaixo e teoria, e tive noções de regência com a professora Cidinha Mahle. Faltou também dizer que tive lá uma ótima professora de piano, a Maria Helena Ferraz. Os concursos jovens instrumentistas eram um capítulo à parte nessa história, porque colocavam os alunos da escola em contato com outros jovens do Brasil todo, e com diversos artistas que vinham participar da banca ou se apresentar em concertos, deixando-os a par da situação da música erudita globalmente, já que se encontravam em uma cidade relativamente pequena. Participei desse concurso por três vezes, obtendo o primeiro prêmio duas vezes. Resumindo, queria dizer que saí da EMP para cursar o bacharelado em Contrabaixo da UFRJ, tendo já uma formação musical teórica e prática muito abrangente, que fez com que eu me destacasse na faculdade e depois, nas minhas atividades profissionais, e que me ajuda até hoje. Fui premiado em vários concursos, apresentei-me em várias capitais do Brasil e em outros países da América e da Europa, e sou contrabaixista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e professor de contrabaixo da UniRio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Sou muito grato ao casal Mahle e à Escola de Música de Piracicaba, por tudo que pude aprender lá. Depois que saí da EMP, ainda participei de muitas atividades musicais promovidas por eles, das quais posso destacar o evento "E viva o contrabaixo" num dos aniversários da escola, e a estréia do Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle, do qual me coube a honra da dedicatória.

Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo Arzo Ila Piracicaba 19/01/2013
 Marcos vai o texto, qualquer coisa me fale.
 Um abraço
 Arzolla

Depoimento de Maria Fernanda Krug – 25/01/2013

depoimento Fernanda Krug...

Sexta-feira, 25 de Janeiro de 2013 14:47

[Este remetente é verificado pelo DomainKeys](#)

"Marcos Rontani" <marcosrontani@yahoo.com.br>

[Adicionar remetente à lista de contatos](#)

marcosrontani@yahoo.com.br

Depoimento de Maria Fernanda Krug

Minha vida na Escola de Música de Piracicaba começou bem cedo. Como minha mãe era professora da escola, eu aos 4 anos, já assistia as aulas de violino que minha mãe Maria Lúcia Krug dava praticamente a tarde inteira, e desde os 14 anos.

Quando fiz 6 anos, a D. Cidinha Mahle me chamou e me emprestou o menor e único violino 1/8 que a escola dispunha. Então comecei as aulas com a minha mãe e a iniciação musical, com aulas teóricas que nos motivavam ainda mais a querer aprender música. Participávamos de bandinhas com acompanhamento de piano, aprendemos a cantar e a escrever as notações musicais. Era uma aula que eu nunca queria faltar, pois me divertia muito aprendendo.

Tambem, aos 6 anos comecei a cantar no Corinho, onde aprendemos desde canções do folclore alemão, até mais tarde trechos da participação do Coro Carmina Burana de Carl Orff, quando cantamos juntamente com a Sinfonica de Campinas.

Depois de um ano estudando violino, tive a minha primeira experiência na Orquestra Infantil, a 'Orquestrinha', onde graças aos arranjos do Maestro Ernst Mahle, tínhamos condições de fazer um repertório apto para a nossa idade e com facilidades técnicas que permitiam desde cedo ter o prazer de fazer música em conjunto.

E fazendo todas as aulas de acordo com a minha idade, havia também no final do ano, a comemoração de Natal, onde as crianças participavam do 'PRESÉPIO VIVO', encenando ao som do coro e da orquestra da Escola, o presépio.

Particpei de todos os personagens, desde pastorinha com 6, 7 e 8 anos de idade, anjo com 9, 10, 11, 12, 13, 14 anos e finalmente fui a Nossa Senhora aos 15 e 16 anos. Não parei por aí, pois continuei tocando na orquestra nos outros anos! De certa forma, a escola foi entrando na minha vida de maneira que virou a minha segunda casa. À medida que fui crescendo, as aulas teóricas continuaram em altíssimo nível com duas professoras maravilhosas. Eram mãe e filha (D. Diva Tomazi de Castro e Beatriz de Castro Victória). Tive aulas por anos de teoria, História da Musica,

Harmonia. Aulas essas que até hoje me recordo e que bem mais tarde me fariam entrar na faculdade de música no Brasil e no Exterior.

De acordo com a idade, tínhamos diferentes orquestras para tocar. Então da Orquestrinha, passei a ser spalla da Orquestra Sinfônica Jovem, regida pela Maestrina Cintia Pinotti e aos 12 anos recebi o convite para integrar a Orquestra de Câmara, onde tocavam os professores e era regida pelo Maestro Ernst Mahle. Entrei no naipe de segundos violinos, e lembro-me que era muito difícil e precisava estudar bastante as partes de orquestra.

Aos 12 anos também, ganhei o primeiro concurso interno, onde o premio era solar com a Orquestra de Câmara.

Então, comecei a fazer solos dos concertos de Vivaldi, e aos poucos D. Cidinha me deu oportunidades para solar quase todos os concertos grossos de Corelli, Bach, e mais tarde um repertório de concertos românticos quando eles ampliavam a orquestra e faziam a Sinfônica da EMP.

Eu não era a única que amava aquela escola. Creio que todos os alunos tinham um prazer imenso em estar la, em aprender música por prazer, em encontrar os amigos e fazer música de câmara. Em ouvir música clássica, ou simplesmente de entrar na biblioteca e querer descobrir tudo o que havia lá.

Eu ia para a Escola de manhã, mas minha cabeça estava na Escola de Música. Graças à minha mãe trabalhar muito na escola (ela dava aulas de violino praticamente o dia todo), iam eu e meus irmãos para a EMP todas as tardes e ficávamos até o anoitecer. Levávamos as nossas lições do colégio para fazer lá, e tivemos o prazer de frequentar absolutamente tudo que a escola oferecia.

Pude participar da montagem da primeira ópera da minha vida, "A Moreninha" de Ernst Mahle, onde até hoje ainda me lembro de trechos cantados!

Pude participar do maior concurso de música clássica do Brasil "Jovens Instrumentistas Brasil", onde participei por 3 vezes e recebi o primeiro prêmio duas vezes.

A EMP propiciava esse concurso de dois em dois anos, com uma banca julgadora de altíssimo nível, e fazia ao mesmo tempo um festival de música erudita onde assistíamos a concertos de música de câmara com os professores e membros da banca. Então de certa forma, a Escola foi grande parte da minha vida enquanto morei em Piracicaba.

Aos 17 anos comecei a morar em SP, mas ainda voltava para Piracicaba para poder tocar na orquestra. Sempre soube que tudo que aprendi la dentro iria ser usado na minha vida. Passei com facilidade nas provas teóricas da UNESP e na prova da Hochschule für Musik em Colonia, graças as minhas professoras da EMP.

Entre na Fondazione Walter Stauffer para ter aulas com o violinista Salvatore Accardo, onde fiquei por 3

anos.

Ingressei na Salzburg Chamber Soloists (Austria) onde fiquei por 4 anos, fui solista em uma das turnês e viajei por inúmeros países.

Voltei ao Brasil, e hoje sou concertino da OSM, me apresento constantemente em recitais no Brasil e exterior, e sempre levo comigo a lembrança e ensinamentos da EMP.

Conheci meu marido, o pianista Antonio Ribeiro lá na EMP. Hoje , ainda tocamos juntos, e temos um casal de filhos.

A EMP é inteiramente responsável pela minha formação, não só como musicista, mas como pessoa.

Creio que as pessoas que estudaram na EMP aprenderam a amar a música, a se relacionar melhor com o próximo, a reconhecer a beleza da vida em coisas simples.

Se pudéssemos nos reunir e voltar no tempo, tenho certeza que todos os alunos iriam querer voltar um dia para a EMP!

Depoimento de Adelina Inês Pinotti – 19/02/2013

Entrevista de Lica Pinotti...

Terça-feira, 19 de Fevereiro de 2013 8:40

"Marcos Rontani" <marcosrontani@yahoo.com.br>

[Adicionar remetente à lista de contatos](#)

marcosrontani@yahoo.com.br

1 arquivo (18 KB)

Depoimento de Adelina Inez Annichino Pinotti(D. Lica Pinotti)

1.Quais eram as atividades das aulas de música na EMP?

Aulas individuais de instrumento ou canto. Aulas teóricas, duos, trios, quartetos, quintetos ou outros grupos. Audições semestrais. Ensaios nos salões para as audições. Ensaios de orquestras Infanto-Juvenil, Jovem e Sinfônica. Ensaios de corais Infanto-Juvenil< Misto de adultos ou grupos vocais.

2.Havia um programa e era feito na integra?

Sim, sempre havia um programa estabelecido para todo o ano e era efetuado na íntegra ou parcial, dependendo do grau de aprendizado do aluno.

3.Quais as ferramentas que os professores e que a Senhora se utilizava?

Sala próprias para aulas individuais, com piano ou instrumentos de percussão para o desenvolvimento rítmico. Sala com 2 pianos.

4.Qual a eficácia destas ferramentas?

Formidável, pois os alunos aprendiam com facilidade a leitura e execução das músicas.

5.Como era a relação entre os professores e os alunos nas aulas?

A melhor possível, com variações de aluno para outro, pois o bom entrosamento do aluno com o professor, agiliza o aprendizado.

6. Os alunos assimilavam bem o que era ensinado?

A assimilação era variável, dependendo do grau de amadurecimento ou de estudo de cada um.

7.Como a Senhora lidava com as dificuldades dos alunos?

De várias maneiras: muitas vezes com associações de ideias, letras ou ritmos.

Alunos com deficiências físicas, recebiam atenção e orientação específica para cada caso.

Aluno cego; Aluno com paralisia parcial dos dedos, precisando do dedilhado no piano para apressar a cura ou amenizar o problema.;

Aluno com dificuldade de ler as partituras; Aluno que só encontrava com o instrumento na sala de aula: as aulas eram sempre dadas, mesmo que os estudos pedidos não tivessem sido feitos. Leituras leves à primeira vista ou exercícios de memorização, preenchiam essas aulas.

8. Havia um repertório previamente estabelecido? Se sim, qual era?

Para alunos iniciantes, álbuns da Leila Fletcher que em número de 6, traziam músicas, letras, desenhos interessantes, acompanhamento para o professor tocar com o aluno, ou um aluno mais adiantado com um iniciante, ou ainda pais ou avós para acompanharem os iniciantes.

Para os mais adiantados, peças de autores pianísticos, clássicos ou clássicos ligeiros.

Para os do curso oficial, o programa era com dificuldades e técnicas crescentes. Também aqui o aproveitamento era próprio do empenho de cada um.

9. Havia um conteúdo programático pré estabelecido ou era de acordo com o conhecimento prévio dos alunos e as suas demandas específicas?

Havia sempre um conteúdo programático mas o resultado variável pelos motivos já especificados.

10. Os vários conjuntos que haviam na Escola, o que representavam para o professor e para o aluno?

Os conjuntos sempre foram uma benção para os alunos e professores pois, o interesse e a motivação de tocar em um conjunto ajudavam demais no aprendizado, disciplina, responsabilidade, cumprimento de horários e socialização, além da satisfação pessoal de trabalhar para cumprir metas pré-estabelecidas pelo programa a ser desenvolvido.

11. Em que aspectos a Senhora acha que a Escola de Música de Piracicaba era diferente das outras Escolas?

Pela seriedade de propósitos, pelo ensino capacitado e orientado do folclore internacional para a música clássica. Se o aluno não fosse ser um músico, pelo menos seria um bom ouvinte.

12. O estudo de solfejo, o que significa, representa e influencia no estudo individual de cada aluno? Que resultados "solfejar e cantar no coro infantil" da EMP refletiam no desempenho do aluno ao tocar o seu instrumento?

O solfejo é a matemática da música.

No coro infantil, as crianças aprendem as melodias e ritmos sempre com partituras nas mãos. Inicialmente pelo desenho das frases musicais e depois, com pequenas leituras e exercícios vocais para poderem reproduzir as alturas musicais com o instrumento mais perfeito: a voz.

13. A metodologia de ensino na EMP desde o início (iniciação musical, flauta doce, solfejo, história da música, teoria musical, aulas de instrumento e etc) o que a Senhora se lembra e poderia dizer a respeito?

Os métodos de ensino musical da EMPEM sempre foram ótimos e com plenos resultados de aprendizado:

- Bandinha rítmica acompanhada de instrumentos ou com marchas**
- Brincadeiras com movimentos variáveis acompanhados de piano**
- Coro infantil e infante juvenil**
- Flauta-doce – aulas individuais ou em conjunto**
- Aulas de solfejo e teoria musical**

14. O que a Senhora pensa sobre o ensino sem metodologia? Ensino baseado na bagagem cultural e na vivência que cada aluno traz de casa, o que teria a me dizer?(Não sei se esta pergunta é pertinente, se não for, desconsidere-a, por favor).

Muitos alunos chegam a EMPEM trazendo experiências musicais que aprenderam por curiosidade, com algum instrumento que tiveram à disposição ou cantando por ouvirem gravações e DVDs mas, a segurança só virá com o ensino categorizado de cada instrumento ou aulas de canto.

Método e orientação segura propiciam o desenvolvimento dos dons musicais de cada um.

O ensino musical abre um caminho de abertura de vida, de auto confiança, de respeito com os limites de cada um e propicia um meio de comunicação universal pois, a música é uma linguagem maravilhosa de desenvolvimento dos sentimentos e expressão da alma.

15. Qual a importância da "música em conjunto" na formação de um aluno de música?

A música em conjunto facilita o aprendizado musical e educa o ser humano para uma vida de colaboração, sociabilização, amizade e respeito por si próprio e pelo próximo.

16.Qual a importância dos Concursos Jovens Instrumentistas e das Óperas de Mahle na formação e no incentivo aos alunos da Escola de Música?

Os Concursos Jovens Instrumentistas foram alavancas para alunos que queriam seu maior desenvolvimento musical, estímulo para vencer etapas de estudo e degraus para alcançar uma carreira como músico profissional. Mesmo os alunos que não competiam nos Concursos, eram estimulados a acompanhar o sucesso dos participantes e muitos foram os que se esforçaram para conseguir o estágio para poderem concorrer também.

Tenho a dizer do privilégio de ter podido participar do ensino musical nas mais variadas formas como: pianista acompanhadora das classes de iniciação musical; pianista do Coro Infante Juvenil; professora de flauta doce; professora de teoria musical; professora de piano; acompanhadora de alunos em vários Concursos; acompanhadora de canto em concertos; solista com orquestra como pianista, cantora ou acordeonista; participação em Óperas, Concertos, Trios, Corais.

Quero agradecer a Deus que propiciou a mim esta vivência musical tão ampla e aos meus queridos amigos que em vez ou outra pedem meu testemunho de minhas experiências.

Ainda o Grupo de Danças Folclóricas iniciado na EMPER – eu era a pianista do grupo e depois por mais de trinta anos, participando como integrante.

Adelina Inez Annichino Pinotti (26/08/42)

Piracicaba, 16 de fevereiro de 2013

Depoimento com Zilma Bandel – 04/05/2013

-
- Para Eu
- 4 Mai 2013
-

Depoimento

Sou mãe de três ex-alunos da Escola de Música de Piracicaba, quando estavam na direção o Maestro Ernst Mahle e sua esposa D. Cidinha Mahle.

Escolhemos a música como um complemento para sua formação. Talvez por estarem acostumados já desde muito pequenos com a música em casa, aceitaram de pronto e com gosto essa nova atividade.

Difícil não falar, como mãe, do orgulho e alegria de vê-los no palco. Eram muitas as apresentações porque eram muitas as possibilidades que lhes eram oferecidas: pequenos grupos de câmara, coral, orquestra infanto-juvenil, orquestra sinfônica, orquestra de câmara.

Quando não se apresentavam, era com alegria que se aprontavam para irmos juntos aos concertos - pelo menos um por mês. O casal Mahle se esmerava na preparação desses concertos ou na escolha de ótimos profissionais de fora da cidade ou do país que vinham aquecer as atividades culturais de Piracicaba.

Nessa fase, tanto as crianças quanto seus pais iniciaram amizades com fortes vínculos que nunca se desfizeram. A Escola de Música era um importante ponto de encontro para os amantes da música erudita. Amizades se fortaleceram por interesses, sentimentos e valores comuns.

O trabalho do maestro Mahle como maestro, dedicado professor, instrumentista, compositor, ou mesmo contador de histórias interessantes de sua vida, tendo a seu lado a administração organizada e competente de D. Cidinha, era um exemplo importante para todos - alunos, pais, professores, público.

O respeito e admiração que Piracicaba e o mundo musical do Brasil e exterior dedicam ao casal Mahle se devem, em grande parte, ao trabalho incansável para a educação musical de tantas gerações de jovens, trabalho esse nunca louvado o suficiente.

Gostaria de mencionar ainda o que o tempo me mostrou como fundamental na formação de meus filhos, e cito em especial o Renato que se tornou músico profissional. Os valores trabalhados pelo casal Mahle e toda a equipe da escola, como amor e respeito pelo trabalho e pela profissão, responsabilidade, dedicação, solidariedade, honestidade, comprometimento social ajudaram a moldar a personalidade de muitas gerações de crianças e jovens daqui e de fora de Piracicaba.

Esses exemplos deram a seus alunos o forte sentimento de dignidade para a profissão do músico, mesmo para aqueles que escolheram outros caminhos que não o da música.

Sou profundamente grata ao maestro Mahle e sua esposa D. Cidinha, não somente por tudo que relatei (e há muito mais a contar), mas por esse exemplo e sentimento de dignidade que formaram cidadãos que fazem a diferença e acrescentam bons valores por onde estiverem.

Encerrando, cito as palavras do Maestro Mahle em uma entrevista no dia 30 de abril de 2013, no Jornal de Piracicaba: “A música tem um papel importante entre a juventude. Ela inibe a violência. Em vez de uma arma, os jovens podem ter um instrumento nas mãos. Esta é uma das melhores coisas que a música pode proporcionar”.

É isso.

Zilma Bandel.

Obs: Enviado via e-mail zbandel@terra.com.br em 04/05/2013

Entrevista com Cintia Annichino Pinotti – 12/05/2013

[Sinalizar esta mensagem](#)

Re: As respostas, de novo

Domingo, 12 de Maio de 2013 23:38

"Marcos Rontani" <marcosrontani@yahoo.com.br>

Cíntia Pinotti" <cinpinotti@gmail.com>

De: Cíntia Pinotti <cinpinotti@gmail.com>

Assunto: As respostas, de novo

Para: "Marcos Rontani" <marcosrontani@yahoo.com.br>

Data: Domingo, 12 de Maio de 2013, 22:49

1.Quais eram as atividades das aulas desde o início do estudo de música na EMP?

As aulas de iniciação musical tinham banda rítmica, marchas, brincadeiras, exercícios no caderno e na lousa, cubos com os ritmos, escadas para estudar a escala e etc

2.Havia um programa e era feito na integra?

Na época não tinha idéia, mas, sei que havia e Da. Diva cumpria animadamente . Nas aulas, minha mãe ajudava tocando piano e fazendo os cadernos.

3.Quais as ferramentas que os professores se utilizavam?

Instrumentos de percussão, cubos de madeira, escadas de papel, cartazes para estudo de arpejos, bolas, bambolês (eram de madeira!)

4.Qual a eficácia destas ferramentas?

Funcionavam, pois, ficávamos bem animados.

5.Como era a relação entre os professores e os alunos nas aulas?

Todos respeitavam muito os professores e como eram aulas de música, o ambiente sempre foi agradável.

6.Era difícil assimilar o que os professores ensinavam?

Não, eles sabiam trabalhar respeitando as idades e suas limitações

7.Como você e o professor lidavam com as dificuldades?

Nas aulas de piano, precisava me concentrar para poder dar atenção e cumprir tudo o que Da. Dirce pedia - e era muito.

8.Havia um repertório previamente estabelecido? Se sim, qual era?

No piano sim. Invenções de Bach, Mikrokosmos do Bartok, Czerny para técnica, música brasileira, peças a 4 mãos.

9. Havia um conteúdo programático pré estabelecido ou era de acordo com o conhecimento prévio dos alunos e as suas demandas específicas?

Sim, havia, mas, os limites e aspirações eram respeitados.

10. Você participou de algum Concurso Jovens Instrumentistas e qual foi a sua classificação? Qual foi a importância destes Concursos para a sua carreira e para o seu estudo individual?

Com 11 anos, prestei concurso de piano e não passei da 1ª fase, mas, foi muito importante para ampliar meu repertório e aprender a estudar períodos maiores em cada dia. Aos 13, ganhei um 1º lugar em clarineta e participar do Festival de Inverno de Campos do Jordão estava incluído como prêmio (época em que a Da. Lidia Alimonda estava por lá)

11. Os vários conjuntos que havia na Escola, o que representavam para vc e o que ajudou na sua carreira e também no seu desenvolvimento como aluno?

A base e o diferencial da EMPEM sempre foram os conjuntos, participei de todos – corais e orquestras. Foram muito importantes para a minha escolha de carreira – regente.

12. Em que aspectos você acha que a Escola de Música de Piracicaba era diferente das outras Escolas? Já respondeu na pergunta 11

13. O estudo de solfejo, o que significou, representou e influenciou no seu estudo individual? Você chegou a cantar no Coro Infantil da EMP? Ou seja, que resultados o solfejo refletiu na sua carreira e no desempenho do seu instrumento?

Quem canta, solfeja, toca muito melhor, Entende as frases musicais e compreende o desenrolar da harmonia. Cantei muito no Corinho – dos 7 aos 16, quando comecei a regê-lo (o que fiz por 34 anos)

14. A metodologia de ensino que você teve desde o início (iniciação musical, flauta doce, solfejo, história da música, teoria musical, aulas de instrumento e etc) do que você se lembra e poderia me falar a respeito?

15. Quando você escolheu o instrumento a ser estudado, como foi a escolha, teve a influência de alguém ou foi por livre e espontânea vontade? Havia algum aspecto que mais te agradava no instrumento? A escolha para ser maestrina, como foi?

O estudo de piano foi por influência de minha mãe, que era professora e fazia solo com orquestra. A clarineta foi influência da EMPEM que oferecia bolsas de instrumentos que estavam precisando na orquestra. Como o timbre me agradava, deu muito certo.

16. A sua carreira artística, o que você gostaria de falar a respeito e qual foi a influência que teve a EMP?

15. O que você acha do ensino sem metodologia? Ensino baseado na bagagem cultural e na vivência que cada aluno traz de casa, o que teria a me dizer? (Não sei se esta pergunta é pertinente, se não for, desconsidere-a, por favor).

16. Quais as atividades que você já teve e que está tendo no momento como musicista (um breve resumo,

não quero te amolar).
Fico devendo um currículo

pag.3

17. Qual a importância da "música em conjunto" na formação de um aluno de música?

17. Você participou das Óperas escritas pelo Mahler, ou seja, tocou na orquestra ou cantou durante as apresentações? Qual a influência e o incentivo que esta experiência te trouxe?

Cantei na Maroquinhas Fru-Fru aos 14 anos. Sabe o que é fazer um papel cantando, nessa idade?
Foi muito importante, pois, foi formando minha personalidade de regente – prática vocal, instrumental, teatral e de organização.

Toquei na Moreninha e fui assistente de regente no Garatuja

19. Como maestrina do Coral e vários conjuntos da Escola de Música, o que você teria a me dizer sobre a influência que estes conjuntos exercem na formação dos alunos em todos os aspectos?

A escola formou muitos e bons alunos, com uma educação completa de trabalhos individuais e em conjunto.