

O ensino de composição e a técnica de construção de melodias: algumas considerações sobre o método pedagógico de Arnold Schoenberg

Ernesto Hartmann – UFES (Vitória-ES)
ernesto.hartmann@ufes.br

Geraldo Alexandre Pereira Júnior – UFES (Vitória-ES)
juniorgvp@gmail.com

Resumo: O presente trabalho propõe discutir as condições pedagógicas do ensino da construção de melodias tal qual é ensinada nos cursos de graduação de composição. Para tal, realiza um breve exame dos métodos disponíveis através da obra teórica de autores consagrados focando na metodologia de ensino de Harmonia/Contraponto/Composição de Arnold Schoenberg, em particular no *Fundamentals of Musical Composition*, o *Tratado de Harmonia* e o *Models for Beginners in Composition*. Como conclusão aponta-se para a insuficiência desta metodologia por sua aderência a um princípio, a rigor, negado pelo autor, mas que se manifesta de forma evidente em seu método, o de compor a melodia a partir da estrutura harmônica, privilegiando esta técnica sobre sua inversa, tão necessária ao desenvolvimento do compositor.

Palavras Chave: Ensino de Composição; Técnicas de Composição; Melodia, Arnold Schoenberg.

COMUNICAÇÃO

1. A técnica da construção melódica e seu ensino

Uma das mais marcantes características de um compositor é a sua capacidade de desenvolver linhas melódicas bem estruturadas, uma vez que é, frequentemente, a partir desta particularidade que nos o identificamos, tanto no reconhecimento formal de uma estrutura quanto psicologicamente, no que diz respeito ao afeto de uma determinada obra.

Sendo assim, poderíamos, naturalmente, supor que o ensino da estruturação melódica fosse uma das preocupações capitais na formação do compositor nos cursos de graduação nesta área. Entretanto, dois importantes autores que frequentam as bibliografias de nossos cursos – Leon Dallin e Paul Hindemith – apontam para uma realidade bastante distinta desta: a carência de métodos ou trabalhos teóricos que abordem um olhar crítico e analítico sobre a melodia. Esta é uma particularidade notória nos estudos musicológicos, ao menos até a década de 1970. Tal elemento tão significativo e elementar para a música não deve ser esquecido ou apenas visto de uma maneira superficial, ou mesmo, negligenciada. Os autores concordam que esse assunto é de fato mais abordado muito pelo mito e pela

visão de que boas melodias são fruto de um dom ou de pura criatividade espontânea, o que nem sempre é verdade, ao invés de um viés mais sistemático e cientificamente fundamentado.

Para ilustrar nossas afirmações podemos extrair um trecho da abertura do Capítulo V do *The Craft of Musical Composition* de Paul Hindemith. O título deste capítulo, *Melodia*, seguido do subtítulo *Teoria da Melodia*, propõe uma suposta inédita teoria da melodia, onde são discutidos aspectos que concernem à construção de linhas melódicas e os efeitos dos elementos constitutivos, essencialmente os intervalos em seus aspectos e suas relações horizontais. Imediatamente após esta citação, o próprio autor se retrata e recorda que a teoria musical já havia estabelecido um possível *corpus* teórico sobre a melodia. Este *corpus* estaria inserido de forma fragmentária e embrionária no estudo do contraponto (que para Hindemith, aparentemente, significa quase que exclusivamente Johann Fux), sendo a preocupação linear rapidamente abandonada em favor de um foco vertical da música, a despeito do próprio conceito de linearidade pressuposto no contraponto.

Hindemith aponta possíveis circunstâncias que conduziriam a um desinteresse na elaboração de uma teoria da melodia, independente da suma importância que ele atribui a este estudo,

Melodia é o elemento no qual as características mais pessoais do compositor são clara e obviamente reveladas. Sua criatividade e fantasia podem ser capazes de gerar as progressões harmônicas mais individuais, os ritmos mais ousados, os mais maravilhosos efeitos de dinâmica, a mais brilhante instrumentação, porém, nada disso é tão importante comparado à sua capacidade de inventar melodias convincentes. Nesse ponto, especialista e leigo concordam, é quase impossível detectar e analisar diferenças estilísticas nas formações melódicas [...] deve ter havido uma certa hesitação em demonstrar objetivamente as características mais pessoais e secretas de um compositor (HINDEMITH, 1937, p.177).

Leon Dallin, aprofunda-se mais ainda na questão subjetiva já presente no discurso de Hindemith ao afirmar que

De todos os aspectos que envolvem a composição musical, a habilidade de escrever melodias expressivas é o mais ardiloso, a mais dependente de dons naturais, e a mais difícil de ser ensinada (DALLIN, 1974, p. 4).

Não obstante, ele imediatamente preocupa-se em recordar de forma clara que o fato de se reconhecer uma habilidade natural (talento) em um compositor não o exime de buscar uma perfeição através da correção e revisão sistemática de suas ideias,

Alguns compositores aparentam ter sido afortunados no dom de conceber melodias perfeitas de forma espontânea. Mozart e Schubert aparentemente tinha essa facilidade em um grau notável, mas mais frequentemente, os esboços originais requerem uma revisão detalhada para que atinjam a máxima efetividade. Os cadernos de esboços de Beethoven provêm ampla prova da necessidade e do valor de tal revisão (DALLIN, 1974, p.4).

Dallin inicia seu livro sobre técnicas contemporâneas de composição *Techniques of Twentieth Century Composition – a guide to the materials of modern music* de 1957 com uma abordagem teórica sobre a melodia, e reconheça-se, uma das mais interessantes disponíveis na bibliografia tradicional. Pode-se compreender que ao dar preferencia à melodia, o autor demonstra a real importância que tal assunto tem para o desenvolvimento de teorias críticas e analíticas sobre a música, essas, vitais para o domínio das técnicas da composição musical, fornecendo subsídios para o estudante ser capaz de examinar criteriosamente seus esboços em busca de um melhor acabamento.

A proposta de Dallin se fundamenta na relevância de se examinar detalhadamente as melodias de compositores ao longo de seus processos criativos por meio das análises de seus rascunhos, ou, quando tais rascunhos não estão disponíveis, as análises das melodias ao longo de suas carreiras, ou seja, do período inicial até a chamada fase de maturidade, com isso possibilitando uma forma lúcida de achar estruturas de desenvolvimentos e enriquecimentos melódicos mais característicos e importantes.

Infelizmente, os esboços dos compositores geralmente não estão disponíveis, porém, muito pode ser aprendido sobre seu processo criativo através do estudo das melodias em suas obras, uma vez que este afeta o contorno melódico e a organização. Sejam estas melodias criadas espontaneamente ou resultado de inúmeras revisões, elas representam a versão na qual o compositor imprimiu seu selo final de aprovação. Como tal, elas provêm modelos de organização estrutural e linear, e os elementos que elas tem em comum podem servir de critério, de parâmetro para avaliar e aperfeiçoar melodias de compositores menos experientes (DALLIN, 1974, p.5).

O estudo da composição sofreu com a ênfase no credo romântico sobre o mito da inspiração e a negligência de certos aspectos técnicos. Jovens compositores são condicionados a pensar que inspiração não pode ser ensinada ou aprendida e deve apenas surgir com o frescor de uma fonte inesgotável tanto para o jovem como para o mestre. Mesmo que isso fosse verdade, não eliminaria a necessidade de se treinar para a composição assim como se estuda e pratica-se para a performance (DALLIN, 1974, p.6).

Essa proposta é também creditada e recomendada por Arnold Schoneberg, em particular em sua sugestão de estudo presente no capítulo *Melody and Theme* do *Fundamentals of Music Composition* (p. 105-111), onde ele inclusive estabelece gráficos altura x tempo para ilustrar os perfis dos exemplos citados. Procedimento similar é encontrado em Dallin, que, também lança mão deste recurso visual.

Todavia, Dallin exibe seu pensamento de influencia positivista, bastante característico da musicologia das décadas de 50 e 60 ao afirmar que as análises devem limitar-se aos fatores objetivos do objeto em questão (a melodia), eliminando assim, toda a possibilidade da hermenêutica musical (mais estudada a partir da década de 1990, em especial com Lawrence Kramer e, bem verdade, posterior à publicação do livro de Dallin) e os conhecimentos de retórica e principalmente a teoria dos afetos, dissonante com a natureza da proposta estética mais cientificista da música cujas técnicas o autor busca explicar em suas obras.

Análise é por necessidade limitada as características que possam ser observadas objetivamente, não obstante existam nas melhores melodias qualidades elusivas que desafiem a análise. Penetrar neste mistério não é possível nem necessário a um compositor assim como não o é o conhecimento total da vida para um médico. É suficiente ao compositor reconhecer os pontos fortes e os pontos fracos de suas ideias de modo a desenvolver os primeiros e eliminar os outros (DALLIN, 1974, p.6).

Do capítulo 2 ao capítulo 4 o assunto tratado é exclusivamente a melodia em alguns de seus aspectos: contorno melódico e organização, recursos melódicos modais e práticas melódicas do século XX, apresentando um interessante panorama de suas ideias amplamente aplicáveis no âmbito do ensino da composição e da análise musical.

2. Contraponto e Harmonia: relação de oposição, dialética ou interdisciplinar?

Cursos de Harmonia e Contraponto são prescritos para futuros compositores, intérpretes e professores. O estudo da composição é uma continuação lógica e necessária. Intérpretes e professores se tornam especialistas em suas áreas antes de atingir um grau de proficiência em composição, porém seus conhecimentos musicais são imensuravelmente enriquecidos por temporariamente assumir o papel de um compositor (DALLIN, 1974, p.XI).

O estudo do Contraponto desenvolve a capacidade de escutar mais de uma voz simultaneamente. Um ouvinte que, em uma Fuga, apenas escuta as repetições do Sujeito certamente poderá reclamar de monotonia. Porém se ele também percebe as vozes que são frequentemente segundo e terceiro Sujeitos ele estará mais próximo de compreender a verdadeira natureza da composição polifônica. Mesmo na composição homofônica há casos onde deve-se buscar escutar mais de uma voz. Muitos exemplos da música de Mozart e Brahms são produzidos por um movimento harmônico contraditório ao melódico, um efeito que é perdido quando se escuta apenas a voz principal. Cada nota que um mestre escreveu deve ser percebida. (SCHOENBERG, 1950, p.149).

É dificilmente apropriado apresentar os acordes como se eles tivessem germinado e desenvolvido espontaneamente tal qual eles são usualmente ilustrados no ensino de Harmonia. Tampouco é apropriado, por outro lado, explicar a polifonia como nada mais do que a condução de vozes que meramente segue certas convenções e não considera os acordes resultantes da coincidência das partes, como geralmente acontece no ensino do Contraponto/Polifonia (SCHOENBERG, 1983, p.26).

A partir destas três citações, notavelmente a última, de autoria de Schoenberg, podemos compreender que a oposição linearidade (Contraponto) x verticalidade (Harmonia) quando pensada no paradigma da disciplinaridade não contempla os objetivos necessários para o aprendizado da técnica de construção de melodias.

Mais recentemente, as propostas de interdisciplinaridade (muitas vezes confundidas ou mesmo mescladas com Transdisciplinaridade e Multidisciplinaridade), frequentes em muitos trabalhos da área de educação e, posteriormente, de educação musical, permitem uma melhor fusão entre estas disciplinas. Em certos casos, até existiram tentativas de se estabelecer disciplinas que integrassem a Teoria Musical básica, o estudo da Harmonia e o

estudo do Contraponto, não raro nomeadas como Linguagem Musical, Estruturação Musical ou mesmo uma fusão destes nomes.

Se por um lado a Interdisciplinaridade supõe a utilização de conceitos de um campo do saber em outro sem, contudo, extinguir as fronteiras porventura existentes, o assunto em tela carece de uma superação, uma metodologia de ensino que estabeleça uma verdadeira relação dialética entre Harmonia e Contraponto, esta somente obtida através da Transdisciplinaridade. Conforme o próprio Schoenberg afirma, frequentemente a polifonia está presente mesmo na concepção supostamente homofônica, visto que se há ao menos uma melodia e um acompanhamento, mesmo que em uma relação de subjugação, há polifonia.

A partir desta hipótese, dois problemas surgem no Brasil para a sua implementação deste tipo de metodologia:

- a) A bibliografia utilizada refere-se à melodia em capítulos separados muitas vezes, porém sem que a metodologia de ensino das técnicas de composição esteja em consonância com essa divisão. Este é o caso da bibliografia de Schoenberg, conforme explicaremos a seguir,
- b) Autores de relevância como Hindemith, o próprio Dallin e César Guerra-Peixe (Melos e Harmonia Acústica, 1988) efetivamente compreendem a construção melódica na relação dialética com a harmonia e a trabalham descolada do sentido harmônico a partir de suas próprias condições naturais (material). Entretanto, boa parte desta bibliografia estava escrita em Inglês e pouco disponível, seja pela oferta ou mesmo pela dificuldade de aquisição.

Com o projeto de tradução da obra de Schoenberg para português, iniciado na década de 1990 pela EDUSP com a tradução do *Fundamentals of Music Composition*, a popularização destes livros e, por fim, a proposta pedagógica de Schoenberg que, então, se apresentava como a mais viável a substituir a didática de Harmonia e Contraponto ainda fundamentada na perspectiva do Baixo Contínuo (Tratados Franceses com destaque para o de Jules Massenet, *Manual de Harmonia* de Paulo Silva e diversas outras obras similares) podemos afirmar que a perspectiva Schoenberguiana se tornou hegemônica. É extremamente relevante que o leitor perceba que em nenhum momento desqualificamos o

excepcional Tratado de Harmonia de Schoenberg, ao contrário, propõe-se aqui uma visão crítica do método pedagógico empregado pelo autor na perspectiva da discussão do ensino da construção de melodias.

É notório que o projeto de tradução da obra teórica de Schoenberg superasse o de Hindemith que até a década de 1990 tinha três livros traduzidos para português: *Curso Condensado de Harmonia Tradicional* (traduzido por Souza Lima e *Treinamento Elementar para Músicos* (traduzido por Camargo Guarnieri). Não obstante a maior antiguidade da disponibilidade em português dos compêndios teóricos de Hindemith, é inegável que Schoenberg expõe e adere a uma metodologia que transversaliza toda a sua obra, ao menos de forma mais clara que Hindemith, cuja defesa seja feita, não tem sua principal obra teórica traduzida para o nosso idioma até hoje, o *The Craft of Musical Composition*.

Portanto, explanaremos agora a concepção de Schoenberg sobre a construção musical, concepção esta que norteia sua metodologia presente em suas obras teóricas, que como já afirmamos, é de profunda influencia no ensino de Harmonia.

Para Schoenberg a melodia é uma consequência natural de uma estrutura harmônica subjacente, não admitindo a concepção de uma invenção melódica que já não esteja diretamente associada à uma harmonia original, visceral e intimamente conectada. Duas citações a seguir ilustram a ideia de Schoenberg de se estabelecer um novo modelo de ensino de composição, fundamentado em seu método de coordenação entre melodia e harmonia:

Em *Preliminary Exercises in Counterpoint*, publicado postumamente em 1963, Stein observa que,

em *Models for Beginners in Composition* o autor desenvolve, aos poucos, a construção de frases e sentenças de dois, quatro e oito compassos a partir do material mais simples possível – acordes arpejados derivados de uma única harmonia -, acrescentando, gradualmente. Figuras de ornamentação, repetição motivica e variação, combinadas a harmonias substitutas e alteradas. (LEONARD STEIN in SCHOENBERG, 2001 p.10).

E em *Models for Beginners in Composition* (1942) o próprio Schoenberg é quem afirma que,

os principais objetivos deste guia são: adestramento [sic] auditivo, desenvolvimento do sentido e da forma e compreensão da técnica e lógica

da construção musical ... introduzi, faz alguns anos, um novo método para garantir a coordenação da Melodia e da Harmonia que torne o fazer da composição mais fácil, inclusive para aqueles estudantes que não tem inclinação ou capacidade para a criação musical (SCHOENBERG, 1943 p.3).

Seu método de construção de motivos parte essencialmente de uma natureza completamente diversa da de Hindemith, a de que a melodia emana da estruturação harmônica subjacente superando a disjunção causada pela utilização sistemática dos intervalos de Terça, Sexta e Quarta contidos na tríade através do emprego de notas ornamentais (figura 1).

A adição de notas não pertencentes ao acorde contribuem para a fluência e interesse da frase, observado que elas não obscureçam ou contradigam a harmonia. As várias formas convencionais de uso destas notas (notas de passagem, apoiaturas, bordaduras, retardos etc..) provém a clareza harmônica pela resolução do ornamento na nota real (SCHOENBERG, 1967, p.3).

Figura 1 – *Models for Beginners in Composition, p.5. Exemplo de construção de motivos sobre a tríade e com adição de notas ornamentais.*



É nítida a preocupação do autor de prover elementos que flexibilizem e viabilizem a construção melódica sem que de forma alguma obscureçam o conteúdo e a estrutura harmônica subjacente. Conclui-se então que, se de certo modo, no plano do discurso, Schoenberg compreende a relação entre Harmonia e Melodia como dialética, isso não se reflete em seu método de ensino, pois a harmonia é a base subjacente sobre a qual se constrói a melodia não só nos momentos cadencias, mas em todos os pontos da frase. Seu método não admite o inverso, e quando o faz, ao propor de forma constrangida - “encontramo-nos em uma posição desconfortável de construir uma harmonia para uma melodia dada, visto que a harmonia deve ser concebida junto à melodia” (SCHOENBERG,

1983, p.291) a “harmonização” de Corais (*Tratado de Harmonia*), o faz com inúmeras ressalvas que remetem aos motivos já expostos aqui neste trabalho.

Uma ideia musical, apesar de consistir de melodia, ritmo e harmonia não é nenhum destes parâmetros por si só. São todos juntos. Os elementos de uma ideia musical são parcialmente incorporados no plano horizontal como sons sucessivos e parcialmente no plano vertical como sons simultâneos. A relação mutua dos sons regula a sucessão de intervalos assim como a sua associação com a harmonia. O ritmo regula a sucessão de sons assim como a sucessão de harmonias e organiza o fraseado. (SCHOENBERG, 1950, p.109).

Conclusões

Mais uma vez é relevante reiterar que não pretendemos propor uma desqualificação, nem tampouco sugerimos tal juízo sobre o método e a obra teórica de grande envergadura de Arnold Schoenberg. A crítica se deu a partir de uma reflexão na experiência da disciplina Introdução à Composição, ministrada pelo autor e frequentada pelo co-autor antes das disciplinas Contraponto e Harmonia no curso de Graduação (Bacharelado) em Composição da **Universidade Federal do Espírito Santo - UFES**. A necessidade de se pesquisar bibliografias que abordassem o problema do ensino da melodia nos estimulou a refletir mais profundamente sobre o impacto que as disciplinas de Harmonia e Contraponto com suas metodologias e bibliografias tem na formação do compositor quando, este, posteriormente se encaminha para a disciplina composição propriamente dita, naturalmente, espinha dorsal de seu curso. A metodologia de construção da melodia a partir da estrutura harmônica já proposta traz muitos benefícios, como a possibilidade de organizar o caminho tonal lógico da composição, mas subtrai a possibilidade de fluência, e de criatividade, metas mais prováveis de serem atingidas através de uma metodologia que não atrele, e sim propicie algum descolamento da harmonia, algo mais difícil de ser conseguido através do estudo exclusivo das obras teóricas de Schoenberg.

Referências

DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition* – a guide to the materials of modern music. California State University Press, Long Beach, 1974.

HINDEMITH, Paul, *The Craft of Musical Composition* .Volumes I e II. New York: Associated Music Publishers Inc., 1937.

SCHOENBERG, Arnold. *Modelos para Estudiantes de Composicion*. Buenos Aires, Ricordi, 1943

_____. *Style and Idea*. New York, Philosophical Library, 1950.

_____. *Fundamentals of Musical Composition*. London: FABER and FABER, 1967.

_____. *Theory of Harmony*, Tradução de Roy E. Carter. Los Angeles, University of California Press, 1983.

_____. *Exercícios Preliminaries em Contraponto*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo, Via Lettera, 2001.