

AS LIÇÕES DE SCHOENBERG

Fundamentos da Composição Musical, de Arnold Schoenberg. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1992, 272 pp.

Jorge Mattos Brito de Almeida

Em 1912, um grupo de alunos e admiradores de Schoenberg publicou um livro com depoimentos em homenagem ao mestre. Um de seus alunos mais promissores, Anton von Webern, escreveu: "As pessoas acham que Schoenberg ensina seu próprio estilo e obriga seus alunos a adotá-lo. Isso é absolutamente falso" (cf. Willi Reich. *Arnold Schoenberg*. Viena: Fritz Molden, 1968, p. 42). Ainda hoje, os mal-entendidos que cercam a postura de Schoenberg como professor contribuem para a pouca atenção dedicada a seus escritos teóricos e didáticos. Ao contrário do que se pensa, as aulas e ensaios de Schoenberg constituem uma excelente introdução, em linguagem clara e acessível, aos problemas fundamentais da história da música. Além disso, possibilitam ao estudante e ao ouvinte uma melhor compreensão de sua obra musical e de suas concepções estéticas.

Autodidata, desde cedo Schoenberg se convenceu de que o melhor método para o aprendizado da música era a prática contínua da composição, baseada na análise cuidadosa das obras dos grandes compositores. Alheio aos vícios pedagógicos dos conservatórios tradicionais de Viena, Schoenberg logo reuniu em torno de si um grande número de jovens alunos, podendo pôr à prova sua concepção original de ensino. A importância dessa experiência como professor para o amadurecimento de suas idéias como teórico e compositor não pode ser menosprezada. No prefácio à sua primeira grande obra teórica, o *Tratado de harmonia* (*Harmonielehre*), publicado em 1911, Schoenberg escreveu: "Este livro eu aprendi com meus alunos. Quando dava aulas, procurava nunca dizer ao aluno apenas aquilo que eu sei. Pelo contrário, procurava ensinar-lhe o que ele não sabia. Mas mesmo isso não era o principal, muito embora me levasse a descobrir para cada aluno algo de novo. Esforçava-me, ao invés, em lhe mostrar, desde os fundamentos, a essência da coisa. Por isso nunca existiram para mim essas regras rígidas, que cuidadosamente aprisionam o estudante. Tudo se resumia a recomendações, que eram tão pouco obrigatórias para o aluno como para o professor. Se o aluno pu-

desse fazer melhor sem a recomendação, que assim o fizesse. O professor tem que ter a coragem de errar. Ele não deve se mostrar como o infalível, que tudo sabe e nunca erra, mas como o incansável, que sempre procura e talvez, às vezes, acha. Por que querer ser um semideus? Por que não preferir ser um homem completo?" (Arnold Schoenberg. *Harmonielehre*. Berlim: Universal, 1966, p. V). E, de fato, era assim que seus discípulos o viam: como um modelo de comportamento ético e intelectual.

Durante a I Guerra, Schoenberg teve que interromper temporariamente suas aulas. Apesar disso, continuou a refletir sobre os problemas da educação musical. Planejou, em 1917, um "Seminário de composição", onde "ricos ou pobres, artistas ou diletantes, avançados ou iniciantes, pudessem tomar parte" (cf. "Seminar fuer Komposition". In: *Gesammelte Schriften I [GS I]*. Frankfurt: Fischer, pp. 182-4). Logo depois fundou a famosa "Sociedade para Apresentações Musicais Privadas", que tornou possível a apresentação das obras de vários de seus alunos, entre eles Berg e Webern.

A mudança para os Estados Unidos, em 1934, obrigou Schoenberg a adaptar seus métodos de ensino. Apesar de uma excelente formação técnica, faltava aos seus alunos americanos o interesse pela composição e uma visão mais ampla dos problemas estéticos da época. A partir de 1936 se fixou em Los Angeles, onde deu aulas de análise e composição nas Universidades da Califórnia e do Sul da Califórnia. Enquanto seus alunos europeus passavam anos estudando sob sua orientação direta, na Universidade os cursos duravam no máximo dois semestres, sendo impossível, devido ao grande número de alunos, acompanhar individualmente os progressos de cada estudante. Schoenberg passou, então, a se dedicar, como complemento às aulas, à confecção de livros didáticos nos campos da harmonia (*Structural functions of harmony*), contraponto (*Preliminary exercises in counterpoint*) e composição (*Fundamentals of musical composition*). Os textos que formavam os livros eram utilizados nas aulas, mas só vieram a ser publicados após a morte de Schoenberg, graças aos esforços de seus colegas Leonard Stein e Gerald Strang.

A publicação, pela Edusp, de *Fundamentos da composição musical*, em cuidadosa edição a cargo de Eduardo Seincman, oferece ao leitor brasileiro a oportunidade de travar contato com os resultados dessa "dedicação apaixonada ao ensino" (como Schoenberg gostava de dizer). O livro, escrito em inglês, foi planejado

durante mais de dez anos. Em 1938, em carta ao professor e editor Douglas Moore (publicada em apêndice à edição brasileira), Schoenberg apontava os principais objetivos da obra que tinha em mente: "(1) Em primeiro lugar, auxiliar o estudante médio das universidades que não tenha um talento especial para a composição, ou para a música em geral; (2) Ampliar o horizonte dos professores (deste e de outros assuntos); (3) Oferecer, ao mesmo tempo, tudo para o músico talentoso, e mesmo para aquele que almeja tornar-se compositor" (p. 259).

O livro reúne os princípios básicos de sua concepção sobre o ensino da música: a análise das obras-primas e o incentivo à prática da composição. Dividido em três partes, o texto parte do mais simples (a construção de temas), levando o aluno passo a passo até a complexidade das grandes formas (finalizando com o *allegro-de-sonata*). Para cada capítulo Schoenberg escolhe uma série de exemplos retirados da literatura musical (em sua maioria do repertório tonal), mostrando ao aluno as várias soluções possíveis para os problemas em questão. Os exemplos vão de Bach ao próprio Schoenberg, passando sempre, e não por acaso, pelas sonatas de Beethoven. Além da facilidade de acesso por parte dos estudantes, Beethoven talvez tenha sido o escolhido em razão das afinidades com o autor, tanto pela reflexão profunda que ambos fizeram em relação aos materiais e às formas, quanto pela própria concepção do papel do artista na sociedade.

Schoenberg expõe em detalhes a estrutura de cada uma das formas musicais mais conhecidas, mostrando, através dos exemplos, a maneira pela qual evoluíram durante a história. Para o leitor não especialista, acostumado a encontrar nos livros de iniciação à música as habituais generalidades e biografias, é uma oportunidade exemplar para que finalmente entenda o que caracteriza um *scherzo*, um minuetto ou um tema com variações. Ao invés de simplesmente expor as características de cada uma dessas formas, Schoenberg procura ainda mostrar ao aluno as dificuldades que elas apresentam ao compositor, pois, como disse uma vez, não lhe interessa ensinar "o que é, mas como se faz" ("Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichtes". In: *GS I*, ed. cit., p. 246). Para Schoenberg, o conhecimento dos processos de composição era um fator importante para a qualidade da apreciação musical. Um ouvinte atento, reconhecendo na obra a maneira pela qual os temas foram dispostos

e trabalhados, teria condições de acompanhar o pensamento do compositor, passando a ter para com a música uma atitude esteticamente madura (cf. "Schulung des Ohrs durch Komponieren". In: *GS I*, ed. cit., pp. 99-103).

No modo como os "fundamentos" da composição vão sendo expostos, Schoenberg deixa transparecer os pressupostos de suas concepções estéticas. Logo ao início afirma: "Em um sentido estético, o termo 'forma' significa que a peça é organizada, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo" (p. 27). Schoenberg e seus discípulos jamais abandonaram a idéia clássica de forma enquanto totalidade orgânica. Ao lidar com as dificuldades formais, na delimitação das simetrias e contrastes, o estudante deveria ter em mente a relação, através do decurso temporal da obra, entre o todo e os momentos que o constituem. consequência disso é a exigência de clareza, tanto na composição quanto na execução de uma peça: "o real propósito da construção musical não é a beleza, mas a inteligibilidade" (p. 53). Essa exigência extrema de coerência formal foi interpretada, por muitos oponentes de Schoenberg, como prova de seu "elitismo e intelectualismo", ao que um dia respondeu: "Eu prefiro compor como um intelectual a fazê-lo como um imbecil" (René Leibowitz. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 79).

O objetivo final, portanto, é fazer com que o estudante aprenda a "pensar com os ouvidos". Não basta para isso apenas imitar o que foi feito pelos grandes mestres, é necessário entender a maneira pela qual eles buscaram as soluções para os problemas que, em suas épocas, a técnica musical lhes apresentava. Através desse estudo, o aluno desenvolve a capacidade de produzir respostas inteligentes às questões musicais de seu próprio tempo. O próprio Schoenberg fez o mesmo caminho: em um célebre artigo publicado em 1931, descreve o que havia aprendido com cada um dos grandes compositores alemães do passado. No final do texto, colocando-se como continuador dessa tradição, afirma: "Estou convencido de que um dia se reconhecerá o quanto o que há de novo em minha música está intimamente ligado ao que de melhor nos foi dado como exemplo. Meu mérito foi ter escrito uma música verdadeiramente nova, que, como se baseia na tradição, está destinada a se tornar tradição" ("Nationale Musik". In: *GS I*, ed. cit., p. 254).

De fato, a obra musical de Schoenberg se tornou ponto de referência obrigatório para a

produção musical do século XX. No entanto, a maneira pela qual as novas gerações passaram a lidar com as obras de arte do passado é bem diferente daquela preconizada não apenas por Schoenberg, mas por tantos outros de seus contemporâneos modernos. Ao contrário de parte das vanguardas históricas, que defendiam em seus manifestos uma ruptura radical com a concepção de arte vigente, pregando um retorno da atividade artística à práxis vital, grande parte dos "revolucionários modernos" não abria mão da tradição, garantia da autonomia na criação artística. Por isso, os procedimentos artísticos herdados do passado, forjados no processo de conquista dessa autonomia, deveriam ser "superados" através da criação dos novos meios e materiais. Nesse sentido, o estudo dos clássicos era fundamental para a solução dos problemas enfrentados pela produção artística moderna.

Essa relação fecunda com a tradição não pode ser confundida com a postura dos movimentos neoclássicos da época, que pregavam como solução para a crise da arte moderna uma volta às formas e materiais do passado. Mesmo compositores ligados diretamente à tradição que se convencionou chamar "vanguardista" foram influenciados por essa visão restauradora (Stravinsky é um claro exemplo). Schoenberg sempre teve consciência de que os materiais e as formas que utilizava haviam sido historicamente moldados. O compositor deveria levar isso em conta para enfrentar os problemas técnicos e formais de seu próprio tempo, ao invés de buscar soluções em um passado idealizado. Mesmo utilizando obras de diferentes épocas para ilustrar, em suas aulas, os diversos procedimentos composicionais, Schoenberg não abandona a convicção de que as categorias técnicas e a própria postura do ouvinte são condicionadas historicamente. Quando analisa a diferença entre melodia e tema, comenta: "A história não somente produziu um desenvolvimento dos meios técnicos e expandiu o conceito de tema e melodia nas mentes criativas, como também alterou nossa compreensão a respeito da música escrita em épocas precedentes" (p. 131). Não caberia ao músico, portanto, tentar recuperar a maneira pela qual uma determinada obra havia sido originariamente compreendida. As obras de arte do passado, para Schoenberg, eram importantes pelo que tinham a dizer ao homem contemporâneo, e não pelo significado que em sua época pudessem ter tido. A abordagem "arqueológica" (que tem, sem

dúvida, seu valor) só foi desenvolvida a partir da segunda metade deste século. Para toda uma geração, orquestrações de obras de Bach (como, por exemplo, as de Mahler, Schoenberg e Webern) e "correções" nas instrumentações dos grandes mestres (como as que Mahler e Strauss fizeram nas obras de Beethoven) eram procedimentos adequados do ponto de vista estético, pois o passado, para se manter vivo, deveria ser relido "dans l'esprit du Moderne" (título, aliás, que Leibowitz deu a suas interpretações de Beethoven).

A atitude de nosso tempo para com os clássicos é muito diferente da proposta por Schoenberg. Em uma época que se pretende pós-moderna, as obras do passado, descartadas para o limbo estéril do "patrimônio cultural", não se apresentam mais como fonte de reflexão genuína para a criação artística contemporânea. Privadas de seu sentido original e entregues à diversidade de novas referências estéticas, subsistem como meras citações ou modelos para composições anacrônicas. Sem dúvida, os pressupostos técnicos e estéticos da tradição a que se referia Schoenberg não podem mais ser utilizados ingenuamente: o material musical se expandiu para além dos limites do temperamento baseado em semitons; a música ocidental passou a dialogar com o pensamento musical do Oriente; as possibilidades timbrísticas aumentaram com o desenvolvimento tecnológico; a obra orgânica deu lugar às experimentações e ao acaso etc. O problema é complexo e extrapola os limites da mera produção artística: fatores como a Indústria Cultural, a inexistência de um público esclarecido e a atenuação da fronteira entre arte culta e arte popular também afetam a possibilidade de uma relação estética fecunda com o passado. Apesar de tudo isso, a consciência da postura de Schoenberg como professor pode nos proporcionar algumas pistas para um melhor diagnóstico dos problemas enfrentados pela arte contemporânea. Aprendendo com Schoenberg a aprender com os clássicos podemos aprender com Schoenberg, hoje um clássico, e talvez compreender melhor a arte de nosso próprio tempo. Pois, como afirmava Valéry: "Ce qui est le meilleur dans le nouveau est ce qui répond à un désir ancien".

Jorge Mattos Brito de Almeida é músico e mestrando em filosofia na USP.