

Sobre os Apêndices dos *Exercícios Preliminares em Contraponto* de Arnold Schoenberg.

Tradução de Eduardo Seincman, São Paulo: Via Lettera, 2001.

Norton Dudeque (UFPR)
e-mail: norton.dudeque@ufpr.br
norton.dudeque@terra.com.br

Os livros de Schoenberg que foram escritos nos Estados Unidos¹ se diferenciam do *Harmonielehre* (1911), quanto à sua organização, conteúdo e estilo literário. Naturalmente, Schoenberg teve que adaptar as características de cada livro para situações diferentes. O *Harmonielehre* foi escrito tendo em mente leitores como Berg, Webern, Stein, e teóricos como Riemann e Schenker, entre outros. Já as obras escritas nos EUA tinham o estudante mediano das universidades americanas como seus leitores. É claro que a organização destes últimos deveria ser a mais sistemática possível, e é o que o leitor do *Exercícios Preliminares em Contraponto* encontrará.

Os *Exercícios Preliminares em Contraponto* foram completados por Leonard Stein após a morte de Schoenberg e publicado pela primeira vez em 1963. Após ter sido iniciado em 1936 e interrompido entre 1942–6, Schoenberg retomou o trabalho somente entre 1948–50, mas deixou-o incompleto. Aliás, cabe notar que a maioria dos textos didáticos de Schoenberg foram deixados incompletos, com exceção do *Harmonielehre*, do pequeno manual *Models for Beginners in Composition*, e de *Structural Functions of Harmony*, este publicado postumamente mas que Schoenberg deixou pronto com várias revisões do texto praticamente prontas para publicação (estes textos datilografados encontram-se no Arnold Schoenberg Center em Viena, pasta de *Structural Functions of Harmony*). Fato semelhante também está presente na edição do *Exercícios Preliminares em Contraponto*, Schoenberg também deixou várias revisões do material organizado para dar origem ao livro de contraponto. No entanto, os rascunhos e anotações do livro tiveram que, necessariamente, ser reorganizados por Stein e Strang.

Esse livro de Schoenberg é organizado de acordo com as espécies de contraponto tradicionais estabelecidas por Fux e quanto ao número de vozes a serem utilizadas. Assim, na primeira parte, os capítulos I a V tratam do contraponto a duas vozes em cada uma das cinco espécies em uma tonalidade maior. A tonalidade menor é tratada à parte no capítulo VI.² Segue, a partir daí, o primeiro de uma série de nove capítulos intitulados “Aplicação Composicional:” que, que abordam a afirmação da tonalidade através de notas características, regiões e modulação, regiões intermediárias, imitação e cânones.³

¹ Estes livros são: *Models for Beginners in Composition* de 1942; *Structural Functions of Harmony* de 1954; *Preliminary Exercises in Counterpoint* de 1963; e *Fundamentals of Musical Composition* publicado em 1967.

² Ver a seção referente à concepção do modo menor em Schoenberg, na resenha do *Harmonielehre*.

³ Aliás, o leitor que se interessar mais pelo assunto de regiões tonais e suas relações deve estudar o *Structural Functions of Harmony*. A tradução do *Structural Functions* está no prelo e é de Eduardo Seincman.

O livro se encerra com dois apêndices, e é aqui que concentrarei o comentário sobre os *Exercícios Preliminares em Contraponto*. O primeiro apêndice apresenta os prefácios de Schoenberg ao seu livro de contraponto; e o segundo, um pequeno sumário do que deveriam ser os próximos volumes do seu tratado de contraponto, o que nos lembra que o volume *Exercícios Preliminares em Contraponto* é apenas o primeiro de um tratado de contraponto, um projeto bem maior de Schoenberg, infelizmente não concluído.

No primeiro prefácio, Schoenberg argumenta que, devido a uma grande evolução da música, “os pensamentos musicais de nosso tempo não são contrapontísticos, mas melódico/homofônico/harmônicos” (p. 243). Tal afirmação nos remete à argumentação de Schoenberg sobre a unidade do espaço musical exposta em *Style and Idea*. Para ele,

A unidade do espaço musical requer uma percepção absoluta e unitária. Neste espaço,..., não existe o vertical absoluto, nem o direito ou esquerdo, para frente ou para trás. Cada configuração musical, cada movimento de notas musicais deve ser compreendido primariamente como uma relação mutual de sons, de vibrações oscilatórias, aparecendo em diferentes lugares e tempos (SCHOENBERG, 1975, p. 223).

No segundo prefácio, talvez mais polêmico que o primeiro, Schoenberg trata de rejeitar o ensino de contraponto segundo o “estilo de Palestrina” e, por conseguinte, tratados de contraponto contemporâneos ao seu *Exercícios Preliminares em Contraponto*. Talvez o alvo desta crítica seja o *Kontrapunkt* de Knud Jeppesen publicado originalmente em 1931 (traduzido para o inglês em 1939)⁴ e que segue uma linha de estudo histórica/teórica derivada do livro de contraponto de Bellermann.

No início do século XX, Schoenberg já havia adotado o livro de contraponto de Heinrich Bellermann, *Der Kontrapunkt* (1862), como livro básico para as suas atividades didáticas de contraponto. Provavelmente, Schoenberg conheceu o livro de Bellermann quando da sua estada em Berlim, em 1902.⁵ Mann descreve o tratado de Bellermann como

“um livro no qual instrução crítica e prática são combinadas pela primeira vez” e onde “o ensino da técnica modal de Fux é restaurada de acordo com o seu ensino de contraponto e fuga e com várias seções introdutórias que abrem uma nova perspectiva histórica para a instrução contida na obra” (MANN, 1960, p. 70).

O livro de Bellermann, portanto, segue uma linha “fuxiana” e retoma uma tradição pedagógica abandonada durante o século XIX. Além destes aspectos, o livro apresenta um conteúdo histórico que pode ter servido como uma fonte de informação sobre teoria musical e, em especial, sobre contraponto para Schoenberg. Na sua introdução à 1ª parte, o livro apresenta um minucioso resumo histórico da evolução do contraponto e fuga. Ademais, Bellermann enfatizou um ponto essencial para Schoenberg. Ele notou uma tendência na teoria musical em supervalorizar o aspecto harmônico em detrimento do polifônico:

Nossa música, de acordo com sua evolução gradual desde o século XIII, é música polifônica. Grande parte do seu efeito depende da simultaneidade sonora de várias vozes concorrentes. Aqui, sim, reside a verdadeira polifonia, e não na sucessão de acordes prontos (como é

⁴ Vide JEPPESEN, 1939.

⁵ Vide a resenha sobre o *Harmonielehre* de Schoenberg, em especial a seção que trata da tradução de Alberto Nepomuceno.

freqüentemente feito nas composições de hoje, e até recomendado nos manuais de instrução). Ao contrário, acordes são somente o resultado da conexão de várias vozes melódicas e cantáveis (BELLERMANN, 1862: p. ix).

O abandono da doutrina “fuxiana” pode ter sido causado pelo interesse renovado na música de J. S. Bach. A tendência durante o século XIX era a de explicar a música de Bach de acordo com regras tonais-contrapontísticas derivadas de uma mistura entre as espécies de Fux e da prática da harmonia tonal (*vide* JEPPESEN, 1992, pp. 48–53; e MANN, 1960, pp. 63–72).⁶ Schoenberg descreve esta prática no primeiro prefácio ao *Exercícios Preliminares*:

Surgiram teorias baseadas no desconcertante desenvolvimento de técnicas da harmonia que tentaram, ao máximo, reconciliar o estilo contrapontístico ao harmônico/homofônico, o que resultou na ruína de ambos. Privando a harmonia da consciência dos graus básicos, estas teorias, por um lado, degradaram o contraponto a uma mera arte da condução de vozes e, por outro, a uma simples polifonia acrescentada a uma harmonia preconcebida. Foi posta, assim, em dúvida, a verdadeira natureza da arte do contraponto (p. 242).

O alvo principal de Schoenberg são aquelas teorias desenvolvidas na Alemanha e representadas, principalmente, pelas teorias de Hugo Riemann. A respeito deste último, Schoenberg comenta em *Style and Idea* que “Riemann ensina o contraponto acrescentando ‘ornamentos’—notas de passagem e suspensões—à texturas harmônicas” (SCHOENBERG, 1975, p. 297), o que exemplifica bem a tendência na pedagogia do contraponto na Alemanha do século XIX. Jeppesen resume esta tendência. Ele relata que Kirnberger iniciou esta tradição abordando a música de Bach de um ponto de vista contrapontístico, mas não descartando sua base harmônica. Em 1872, Richter publicou seu *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts*, que dá uma continuação ao trabalho anterior de Kirnberger. Jeppesen relata que Richter aborda os estágios iniciais no ensino do contraponto assumindo que o estudante “tenha um completo domínio da harmonia e que comece com exercícios à quatro vozes, de nota contra nota. A regra principal aqui é que todos os acordes, incluindo os acordes de sétima e suas inversões, podem ser usados”. De acordo com Jeppesen, as obras, tanto de Richter quanto a de Jadassohn, *Lehrbuch des Kontrapunkts*, publicado em 1883, representam um processo retrógrado no que diz respeito a descrição teórica da música de Bach. Somente com o tratado de Riemann, *Lehrbuch des Kontrapunkts* (1888), conquistou-se uma abordagem mais realística do estilo de Bach. No entanto, Riemann também segue a idéia de que as leis da harmonia a quatro vozes, apesar de ele adotar o método das espécies de Fux, devem reger a confecção de exercícios a duas vozes (JEPPESEN, 1992: pp. 48–51). De fato, Riemann avaliava negativamente os méritos do livro de Bellermann. Ele achou a abordagem “fuxiana” de Bellermann inútil e menoscabou a importância da contribuição de Fux no estudo da música de Bach. Para Riemann:

Está além da capacidade de Fux prover um entendimento da arte harmônica de Bach. Ao contrário, a aplicação das regras de Fux às obras de Bach leva a um julgamento completamente distorcido destas. Somente uma teoria harmônica desenvolvida a partir do baixo figurado,..., revela gradualmente aquela completa maestria que é a essência da arte de Bach....Este julgamento também é válido em referência à pedagogia contrapontística de Heinrich Bellermann (*Der Kontrapunkt* [1862]), que renuncia o sistema tonal moderno e prega um retorno ao sistema modal do século XV (MICKELSEN, 1977 [RIEMANN, 1898], pp. 121–2).

⁶ O esforço de Bellermann em restaurar a tradição fuxiana e o estilo de Palestrina foi retomado por Jeppesen em *Kronpunkt (vokalpolyfoni)* de 1931.

A abordagem que Schoenberg dispensa à pedagogia do contraponto é semelhante àquela dos tratados que tanto Bellermann quanto o próprio Schoenberg criticam. O livro de Schoenberg também é uma mistura das espécies “fuxianas” e da prática da harmonia tonal. Por exemplo, o processo de neutralização reflete o uso da escala menor de acordo com regras da harmonia tonal. Neste sentido, Schoenberg atribui, subjetivamente, importância ao método das espécies de Fux em seus *Exercícios Preliminares em Contraponto*. Mas por outro lado, como Dunsby e Whittall sugerem (DUNSBY e WHITTALL, 1988, p. 27), Schoenberg parece que “recicla” o livro de Bellermann.

A reclamação de Schoenberg sobre o método de ensino adotado por Riemann refere-se ao entendimento de como a combinação de linhas melódicas independentes produzem harmonias e não o contrário (a harmonia gerando diferentes linhas melódicas). Tanto é assim que, no *Harmonielehre*, Schoenberg declara que “os acordes surgem como *casualidades da condução das vozes*, e por isso são – uma vez que a responsabilidade pela simultaneidade sonora é sustentada pela melodia – sem significação para a construção harmônica” (SCHOENBERG, 1999 [1911], p. 439). A argumentação que Schoenberg defende é a de que existe um estado ideal no qual contraponto e harmonia são inter-relacionados a ponto de criarem uma idéia perfeita de uma composição musical. Esta perfeição de *Idéia Musical*, declara Schoenberg, é encarnada na obra de J. S. Bach. E ele vai além, dizendo que: “Esta perfeição é a da Idéia [Musical], da concepção básica, não a da elaboração. Esta última é somente a consequência natural da profundidade da idéia, e isto não pode ser imitado, nem tampouco ensinado” (p. 244). Schoenberg distingue, então, entre a concepção da idéia musical, expressa por uma estrutura básica (*Grundgestalt*), e os meios técnicos e artísticos para o desenvolvimento desta idéia. É neste sentido que Schoenberg afirma que o contraponto tornou-se somente “um meio pedagógico de treinamento” (p. 243), ou seja, uma matéria que ensina o estudante a “condução artística das vozes tendo em conta a combinação motívica” (SCHOENBERG, 1999 [1911], p. 49), e que provê o estudante com meios técnicos para desenvolver a Idéia Musical.

No artigo “Linear Counterpoint: Linear Polyphony” (1931), em *Style and Idea*, Schoenberg também aborda o assunto da concepção de contraponto. No texto, Schoenberg discute o termo utilizado por Ernst Kurth (1886–1946), “contraponto linear”. Kurth pregava o abandono da noção *punctum contra punctum*, ou seja, a noção de nota contra nota. Ele defendia que, conceitualmente, “*duas ou mais linhas [melódicas] podem desdobrar-se simultaneamente em um desenvolvimento melódico livre* – não por meio das harmonias mas sim independentemente das harmonias” (KURTH, 1991, pp. 46–7). Esta afirmação põe a harmonia em um segundo plano, sujeito ao desdobramento de progressões melódicas. O entendimento da proposição de Kurth parece ser mais ideológico do que pedagógico. Entretanto, a noção resulta de uma reação à tendência predominante durante o século XIX: a de se considerar linhas melódicas como derivadas de progressões harmônicas.⁷ Para Schoenberg, o termo “contraponto linear” é inconsistente com a noção de nota contra nota, e a partir desta ele deduz que a arte do

⁷ Rothfarb observa que o termo *punctum contra punctum* também pode se referir a uma outra noção de contraponto: uma noção stricto-sensu que relaciona a pedagogia das espécies fuxianas para se conseguir uma compreensão em sentido lato, que pode ser interpretada como a contraposição de valores mensurais, permitindo que duas ou mais notas curtas se contraponham à uma nota mais longa. Além disso, Rothfarb sugere que Kurth possa ter interpretado erroneamente “metodologia” por “ideologia”. Afinal de contas, o contraponto livre é o objetivo final do estudo estrito das espécies fuxianas (Cf. KURTH, 1991, pp. 46–7, nota de rodapé 17).

contraponto se refere “àquelas notas ou progressões de notas que podem ser postas em oposição e que magicamente possuam uma relação entre si que complementa o princípio de contraste coesivo” (SCHOENBERG, 1975, p. 269). Schoenberg baseia sua argumentação no sentido da palavra contraponto. É bem sabido que Schoenberg era dado a jogos de palavras. Neste sentido, o argumento de ponto contra ponto, é originário da discussão no *Harmonielehre* sobre os sons estranhos à harmonia: “*Não existem sons estranhos à harmonia, pois harmonia significa simultaneidade sonora*” (SCHOENBERG, 1999 [1911]: p. 447). É claro que, se uma nota não é harmônica, ela não tem nada a ver com harmonia; e atonalidade, por conseguinte, significaria “algo que absolutamente em nada corresponde à essência do som” (ibid., p. 558).

Esclarecendo, Schoenberg se refere ao fato de que “as partes [melódicas] devem ser independentes umas das outras até mesmo na sua relação harmônica”. De fato, ele defende que as partes que soam simultâneas não necessitam ser relacionadas à uma harmonia em comum, nem expressar uma harmonia “decifrável”, nem produzir progressões harmônicas reconhecíveis pelas progressões tradicionais, tais como cadências mas, essencialmente, as partes devem ser independentes entre si (SCHOENBERG, 1975, p. 291). Os argumentos, tanto de Schoenberg quanto de Kurth, são parecidos. Ambos defendem que o desenvolvimento e a sobreposição de linhas melódicas originam harmonias, e não o contrário.

Toda esta argumentação de Schoenberg revela-se contraditória. Ao mesmo tempo que afirma que basear “o ensino do contraponto em Palestrina é tão estúpido quanto basear o ensino da medicina em Esculápio” (p. 243),⁸ ele demonstra uma atitude ambígua em relação à continuidade histórica que ele clama para si, como o legítimo herdeiro da tradição musical austro-germânica, e para a legitimidade das suas música e teoria musical.⁹ Ademais, ao mesmo tempo que Schoenberg declara-se como o inovador e defensor máximo da música moderna, ele segue uma tradição teórica de épocas passadas.¹⁰ Quando lido e contextualizado, os *Exercícios Preliminares em Contraponto* de Schoenberg se distinguem de outros livros, anteriores e contemporâneos seus, por apresentar uma noção de contraponto em que a concepção de independência entre diferentes linhas melódicas é sobremaneira enfatizada durante os vários comentários dos exemplos:

“a preocupação fundamental deve ser sempre o movimento fluente das vozes acrescentadas. Se elas produzem ou não tríades completas, ou se mudam ou não o conteúdo harmônico no interior do compasso, é de menor importância...” (p. 141).

As idéias expressas em *Exercícios Preliminares em Contraponto* são um testemunho da ambigüidade existente no pensamento e na ideologia de Schoenberg. A ótima tradução de Eduardo Seincman vem contribuir para um enriquecimento da bibliografia nacional sobre contraponto, mas, mais importante ainda, é o fato de que agora temos acesso a um dos livros de uma das maiores personalidades da música do século XX: Arnold Schoenberg.

⁸ Esta citação aparece como epígrafe à introdução ao livro *Contraponto, uma arte de compor* de Lívio Tragtenberg (São Paulo: EDUSP, 1994, p. 17). É claro que se tomada isoladamente e fora de contexto a citação pode ser mal entendida e representar uma idéia de que Schoenberg negava a tradição do contraponto por espécies, o que não é o caso.

⁹ Vide o artigo de Schoenberg “National Music (2)” de 1931 em *Style and Idea*, pp. 172–4.

¹⁰ Um estudo a este respeito é a obra de Joseph N. Straus, *Remaking the Past—Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, no qual o autor discute a teoria analítica de Schoenberg e de outros compositores do início do século XX, vide, em especial, o capítulo 2.

Referências Bibliográficas

- BELLERMANN, Heinrich. *Der Contrapunkt oder zur Stimmführung in der musikalischen Composition*. Berlin: Springer, 1862.
- DUNSBY, Jonathan e Arnold Whittall. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber Music, 1988.
- JEPPESEN, Knud. *Kontrapunkt (vokalpolyfoni)*, 1931. Traduzido para o inglês como Counterpoint, *The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Trad. Glen Haydon. New York: Dover Publications, 1992.
- KURTH, Ernst. *Ernst Kurth: selected writings*. Trad. Lee A. Rothfard. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- MANN, Alfred. *The Study of Fugue*. London: Faber & Faber, 1960.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Trad. Leo Black, Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1975.
- _____. *Theory of Harmony, Harmonielehre* [1911]. Trad. Roy E. Carter. London: Faber and Faber, 1978.
- _____. *Harmonia, Harmonielehre* [1911]. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- STRAUS, Joseph. *Remaking the Past—Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

Norton Dudeque é Professor Adjunto no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Realizou o doutorado (Ph.D) na University of Reading, Grã-Bretanha, onde defendeu a tese “Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)”.