

Sobre o ensino da técnica de construção de melodias: considerações sobre o método pedagógico no *Fundamentos da composição musical*, de Arnold Schoenberg

ABOUT THE TECHNIQUE OF CONSTRUCTING MELODIES: APPOINTMENTS IN SCHOENBERG'S *FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION* PEDAGOGIC STRATEGIES

GERALDO ALEXANDRE PEREIRA JUNIOR Universidade Federal do Espírito Santo – UFES ▶ juniorgvp@gmail.com

ERNESTO HARTMANN Universidade Federal do Paraná – UFPR/Universidade Federal do Espírito Santo – UFES ▶ ernesto.hartmann@mail.ufes.br

resumo

A partir da análise da metodologia empregada em *Fundamentos da composição musical*, de Arnold Schoenberg, estabelece-se uma discussão sobre os princípios técnicos envolvidos no ensino da composição de melodias, aspecto fundamental na composição musical. Essencialmente, a abordagem schoenberguiana prioriza a construção melódica a partir de uma prévia estruturação harmônica, submetendo o primeiro parâmetro ao segundo. Essa concepção, em última instância, permite a resolução de diversos problemas composicionais, porém, mostra-se incompleta para além do escopo do sistema tonal e de problemas cotidianos no ofício da composição musical, a saber: a harmonização de uma linha melódica qualquer.

PALAVRAS-CHAVE: Fundamentos da Composição Musical, Arnold Schoenberg, ensino de composição.

abstract

Starting with an analysis of the methodology employed by Schoenberg in his *Fundamentals of Musical Composition*, we discuss the main technical devices necessary to teaching of melodic composition, one of the main issues of musical composition. Essentially, the Schoenbergian approach emphasizes the harmonic parameter over the melodic one thus over-empowering the first parameter. Otherwise fine for certain compositional problems, this approach may seem inappropriate for others, particularly those that challenge the tonal idiom.

KEYWORDS: Fundamentals of Musical Composition, Arnold Schoenberg, instruction in composition.

O ensino da melodia nos cursos de composição

O presente trabalho foi motivado por reflexões sobre diversas questões pertinentes ao ensino de composição nos cursos de bacharelado em música no Brasil. Uma dessas questões, que se destaca, e cuja abordagem deve ser compreendida na perspectiva de um contexto disciplinar, contexto este presente na maioria dos cursos de música do Brasil, trata do ensino de composição de linhas melódicas.

É fato que na grande maioria dos cursos superiores de composição no país, a disciplina Composição tem como pré-requisito ao menos um semestre de Harmonia, Contraponto ou mesmo algum tipo de outra disciplina que busque integrar essas duas, como Estruturação Musical. Eventualmente – a título de exemplo, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) –, esse conhecimento prévio, ao menos o reconhecimento dos acordes tonais e harmonizações básicas, também pode ser solicitado na ocasião do teste de habilidade específica. Comprova-se facilmente essa afirmação com um breve exame dos currículos obrigatórios de alguns dos principais cursos no Brasil que ofertam a modalidade bacharelado em composição, a saber: Universidade de São Paulo (USP)¹, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)², Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (co-requisito)³, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)⁴, Universidade Estadual de Maringá (UEM)⁵, Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)⁶ e Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), só para mencionar alguns.

A divisão em Harmonia e Contraponto, por si, é historicamente consolidada, no modelo de ensino que remonta ao início do pensamento harmônico/vertical, inaugurado, em sua primeira formulação teórica, por Jean-Phillip Rameau em 1722 (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*); na obra teórica *Gradus ad Parnassum*, de Johann Joseph Fux (1725), que estabelece um dos principais modelos metodológicos de estudo de polifonia – o estudo por espécies; e na instituição de grande influência no mundo e, principalmente, no Brasil, que legitimou o uso desses autores, o Conservatório de Paris, fundado em 1795.

Na perspectiva do modelo parisiense, a proposta disciplinar, herdeira do pensamento cartesiano, era dividida em duas dimensões, tal qual o próprio plano cartesiano em eixo das ordenadas e das abscissas: a vertical – escopo da Harmonia, e a horizontal – escopo do Contraponto. Sendo a linha melódica, por definição, a sucessão de alturas ordenadas pelo

1. <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/listarGradeCurricular?codcg=27&codcur=27420&codhab=101&tipo=N&print=true>.

2. http://www.musica.ufmg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=38&Itemid=141

3. http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=116%3Acomposicao&catid=36&Itemid=83.

4. <http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2013/curriculoPleno/cp22.html>.

5. http://www.dmu.uem.br/index.php?option=com_content&view=article&id=11:bacharelado-em-composicao&catid=1:Habilita%C3%A7%C3%B5es&Itemid=2.

6. <http://www.ufmt.br/artes/arquivos/0775aba2966bc7f299e355622c2f24ec.pdf>.

ritmo, o seu estudo ficaria, então, logicamente, muito mais no âmbito da disciplina Contraponto do que no da Harmonia⁷.

Naturalmente, essa divisão não opera de forma absoluta, tratando, porém, não prioritariamente, a Harmonia de questões melódicas e o Contraponto, também, não prioritariamente, de problemas harmônicos. Todavia, nessa ordenação, reproduzida nas instituições de modelo conservatorial – aqui, esse termo não se apresenta com uma conotação pejorativa –, a melodia, em si, pouco foi tematizada como um conteúdo autônomo capaz de inaugurar, justificar ou mesmo estabelecer de forma consolidada uma disciplina exclusiva.

Em seu *Tratado de harmonia*, ao discutir esta questão, a da falsa oposição entre Harmonia e Contraponto, Arnold Schoenberg nos adverte que:

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)

Já o contemporâneo de Schoenberg, e com relevante produção artística e teórica, Paul Hindemith, problematiza a questão em *The craft of musical composition*, apontando possíveis circunstâncias que conduziram a um suposto desinteresse na elaboração de uma teoria da melodia, independentemente da suma importância que ele atribui a esse 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)

Percebemos que, mesmo em um ambiente de busca de racionalização como o era a primeira metade do século XX, quando ambas as obras citadas foram produzidas, o elemento não objetivável, não mensurável ou mesmo identificável ainda se faz destacadamente presente, não só no discurso de Hindemith, mas no do próprio Schoenberg – “A concentração da ideia principal em uma simples linha melódica requer um tipo especial de equilíbrio e organização,

7. Há uma interessante discussão em Gjerdingen (2007) e Sanguinetti (2012) a respeito da forma como os franceses em seus recém-criados conservatórios no início do século XIX, ao apropriarem-se dos partimenti italianos (exercícios que integravam contraponto e harmonia), confundiram-no com o mero baixo cifrado (bem à tradição de Rameau), racionalmente segmentando essas duas dimensões e, assim, pavimentando o caminho para a efetiva divisão disciplinar de um mesmo corpus de conteúdo. O impacto dessa decisão e abordagem francesa se reflete até os dias de hoje na frequente divisão em duas disciplinas ofertadas na maior parte dos cursos superiores de música de natureza até mesmo, ocasionalmente, antagônicas: Harmonia (ou qualquer outra nomenclatura similar que pressupõe ou privilegia o estudo das relações verticais) e Contraponto (igualmente admitindo diversas variantes nominais e que pressupõe ou privilegia o estudo das relações horizontais da música).

que **só parcialmente pode ser explicado em termos de técnica**” (Schoenberg, 1993, p. 124, grifos nossos) –, como também no de outros autores posteriores, como Leon Dallin – “De todos os aspectos que envolvem a composição musical, a habilidade de escrever melodias expressivas é o mais arduo, o mais dependente de **dons naturais**, e a mais difícil de ser ensinada” (Dallin, 1974, p. 4, grifos nossos), – o que pode explicar a ausência de tratados ou mesmo de disciplinas majoritariamente dedicados à técnica de composição de melodias.

Afora esses problemas, hoje, quase meio século após a afirmação de Dallin, podemos indicar um maior número de obras que abordam a questão melódica a partir de diversificadas perspectivas, inclusive com edições traduzidas ou mesmo originais em português, o que muito enriqueceu a bibliografia qualificada sobre o assunto. Podemos citar, dentre outros, *Melos e harmonia acústica*, de César Guerra-Peixe (1988), *Materials and techniques of post-tonal music*, de Stefan Kostka (1999), e os próprios livros de Leon Dallin e Paul Hindemith, que, justamente por destacarem o problema, desenvolveram capítulos ou tópicos em suas obras sobre a construção de melodias. É preciso observar, porém, que ambos o fizeram com uma perspectiva metodológica bastante distinta da de Schoenberg.

Não obstante, é *Fundamentos da composição musical*, de Schoenberg, uma obra que ainda se apresenta como uma relevante referência no Brasil sobre o assunto composição, o que nos levou a concentrar o debate e as reflexões aqui propostas somente nesse livro e, eventualmente, no do mesmo autor, *Models for beginners in composition*, sem tradução ainda para português, cujos exemplos estritamente musicais que compõem a maioria de seu conteúdo corroboram a linha de raciocínio presente nos *Fundamentos da composição musical*.

A importância da obra de Schoenberg

Conforme já sugerimos, essa obra de Schoenberg destaca-se por apresentar uma metodologia clara e rigorosa, mesmo que dentro de uma perspectiva organicista de obra – a partir de um único motivo gera-se toda a composição musical, tal qual um organismo complexo desenvolve-se a partir de um mais simples. Aliados a essa qualidade, os fatos de que *Fundamentos da composição musical* – especificamente, a obra em que essa metodologia apresenta-se de forma mais sistematizada – foi a primeira obra traduzida do autor para o português, apresentou um resultado do trabalho editorial de alta qualidade, inclusive a excelente tradução de Eduardo Seicman, e contou com um processo de distribuição tal pela editora que viabilizou seu fácil acesso, foram determinantes para que constasse nas bibliografias das disciplinas Análise Musical e Composição logo em meados da década de 1990⁸.

Mais recentemente, *Exercícios preliminares de contraponto*, também uma compilação organizada por Leonard Stein, e *Funções estruturais da harmonia*, situação similar, foram traduzidas para o português. Contudo, ainda restam sem tradução textos importantes em que

8. Vale observar que, como consta na bibliografia da apostila “Melodia”, da professora Esther Scliar, utilizada nos seminários de música da Pró-Arte do Rio de Janeiro e no Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) (manuscrito de data desconhecida, provavelmente, das décadas de 1970/1980), esse livro já era conhecido no Brasil, ao menos na edição italiana de 1969, tal como indicado na apostila.

Schoenberg articula conceitos-chave para sua teoria, por exemplo, as obras *Style and idea* e *Models for beginners in composition*.

Por esses motivos, analisaremos o que talvez possa ser o livro de análise musical e manual de composição mais conhecido e influente no meio acadêmico brasileiro, destacando quais pontos suscitam um debate acerca da metodologia de ensino deste conteúdo, a melodia.

Discussão sobre a metodologia de Schoenberg

A concentração da ideia principal em uma simples linha melódica requer um tipo especial de equilíbrio e organização, que só parcialmente pode ser explicado em termos de técnica. (Schoenberg, 1993, p. 124)

Se podemos afirmar que, na obra teórica de Arnold Schoenberg, *Tratado de harmonia* (*Harmonielehre*) e *Fundamentos da composição musical* são duas obras de grande destaque em virtude do âmbito das discussões e do aprofundamento teórico presente em ambas, devemos considerar também que há algumas diferenças marcantes entre elas. O *Tratado de harmonia* é uma obra que foi totalmente produzida e publicada por Schoenberg durante sua vida, contrastando com *Fundamentos da composição musical*, cujo texto deriva de suas atividades como professor de composição nos Estados Unidos entre 1937 e 1948. Esses textos só foram reunidos, organizados e publicados por Gerald Strang em 1965, quase 15 anos após a morte do autor.

Apesar das outras obras do autor conterem observações e formulação de conceitos pertinentes às questões centrais à técnica de composição, seja no aspecto primordialmente didático-pedagógico (*Fundamentos da composição musical*, *Funções estruturais da harmonia* e *Exercícios preliminares de contraponto*), seja no aspecto mais reflexivo-investigativo, como nos textos das palestras presentes em *Style and idea*, é em *Fundamentos da composição musical* que o assunto melodia é objetivamente problematizado. Em *Exercícios preliminares de contraponto* e no *Tratado de harmonia*, a construção da melodia é exposta como um assunto central, porém, ela se mescla com as estruturas harmônicas que estão sendo construídas – no caso do *Tratado* –, e com organizações harmônicas pré-estabelecidas – curiosamente, também no caso dos *Exercícios* –, corroborando nossa tese neste trabalho de que mesmo a organização melódica, a princípio, uma organização horizontal, na concepção e metodologia apresentadas por Schoenberg, está intimamente ligada e mesmo sujeita a uma espécie de hierarquia à organização harmônica inerente.

A seguinte declaração de Schoenberg, extraída de um de seus textos presentes em *Style and idea* (*New music: My music – Melody*), nos esclarece a dimensão da importância da harmonia na construção da melodia na concepção do compositor:

Parece-me claro que uma combinação dissonante de sons implica em uma forma de escrita melódica distinta da de uma combinação consonante. Se a harmonia é primitiva então assim deve ser a melodia e vice-versa. Acompanhar uma melodia simples com uma harmonia dissonante, como o faz os compositores contemporâneos, parece-me

tão cômico quanto vestir um simples e primitivo traje camponês e combiná-lo com um chapéu e sapatos de couro de alta costura⁹. (Schoenberg, 1997, p. 101)

Ou seja, para Schoenberg, a organização melódica é decididamente dependente da harmonia que a sustenta, situação coerente com seu conceito de motivo (assim como sua metodologia na obra que discutiremos), conceito este que transcende a mera parametrização dos elementos musicais (verticalização e horizontalização – harmonia e melodia), integrando-os e enriquecendo-os com o ritmo e com a textura, estes também abarcados no conceito de motivo. Como exemplo disso, podemos citar a discussão presente em *Fundamentos da composição musical* sobre o “tratamento do motivo do acompanhamento”, na página 86. Ali, Schoenberg esclarece a necessidade de se estabelecer uma textura a partir dos elementos re-cognoscíveis (que, justamente por se repetir e se estabelecer de forma objetiva, adquirindo relevância estrutural, torna-se o motivo de acompanhamento) que compõem o acompanhamento, não sem advertir sobre a cadência, onde, efetivamente, a harmonia determina o curso da melodia.

Em muitos casos, um único motivo de acompanhamento é usado consistentemente durante uma seção inteira, com exceção nas cadências. Isso é possível apenas nos casos mais primitivos, nos quais a harmonia não se altera muito e o motivo é facilmente adaptável (exemplo do obsoleto Baixo D’Alberti)¹⁰. (Schoenberg, 1993, p. 86)

Somada a metodologia que discutiremos a seguir em detalhes, torna-se claro que, admitindo ou não, Schoenberg compreende e reproduz em sua obra pedagógica a premissa de que a melodia emana da estrutura harmônica, hierarquizando a relação entre os dois parâmetros – melodia e harmonia – em prol de uma supremacia da harmonia sobre a melodia. Esse comportamento é tão evidente que se reproduz até mesmo na obra que deveria privilegiar a construção melódica, *Exercícios preliminares de contraponto*, uma vez que, nesse texto, o autor recomenda que se fundamente a linha melódica, já na primeira espécie, a partir da tríade da tônica (I), exclusivamente no estado fundamental, visando a estabelecer a tonalidade, elemento essencial para a consolidação da unidade no contexto. Segundo o autor,

Aderência à tonalidade é um modo básico e efetivo de produzir unidade. Nestes exercícios preliminares, enquanto houver um Cantus Firmus e forem usadas apenas as notas da escala diatônica, o primeiro passo para consegui-la é iniciar e terminar com elementos do acorde da tônica (I) em posição fundamental. (Schoenberg, 2004, p. 29)

Passaremos, então, ao exame e discussão dos principais tópicos presentes em *Fundamentos da composição musical* que lidam direta ou indiretamente com a melodia.

9. “It seems to me self-evident that dissonant combinations of sounds imply a different kind of melodic writing, as against consonant ones. If the harmony is primitive, then the melody must also be so, and vice-versa. But accompanying a simple melody with a dissonant harmony, like present-day composers, seems to me as comic as wearing the primitive clothes of a primitive peasant, and rounding it all off with a top-hat and patent-leather shoes” (Schoenberg, 1997, p. 101).

10. “In many cases a single motive of accompaniment is used consistently throughout a whole section, except for cadences. This is possible only in the most primitive cases, in which the harmony does not change much, and the motive is readily adaptable (e.g. the obsolete Alberti bass)” (Schoenberg, 1993, p. 86).

Em *Fundamentos da composição musical*, Schoenberg propõe uma metodologia para a construção da obra musical a partir da formação de estruturas simples, progressivamente, às mais complexas visando à construção de uma melodia, e caracteriza os elementos que podem ser encontrados e delimitados em uma organização melódica “coesa” e “satisfatória”, de acordo com os conceitos estéticos do próprio autor.

Sendo *Fundamentos* um livro de referência tanto para a composição quanto, principalmente, para a análise musical, a linha metodológica da obra apresenta elementos que evidenciam o pensamento ou a inflexão criativa do compositor sobre a sua obra, tanto em questões que envolvam a criação melódica, quanto para partes estruturantes de grandes formas. Aqui, um desses elementos mais discutidos pelo autor é justamente o aspecto melódico e seu desenvolvimento nas obras analisadas, tendo dedicado quase metade do seu conteúdo a conceituar e exemplificar tais características e elementos em obras selecionadas majoritariamente do repertório germânico dos séculos XVIII e XIX.

Mesmo atribuindo uma grande importância para a melodia e as características que ela detém, ainda assim, Schoenberg não se furta a conduzir o pensamento melódico na direção da construção de uma relação e dependência para com a harmonia. Essa postura pode, em parte, inibir as particularidades inventivas inerentes à melodia, implicando numa delimitação ou segmentação, em muitos dos casos, do percurso melódico em decorrência de sua submissão ao pensamento harmônico. A iniciativa de associar o pensamento e desenvolvimento melódico quase sempre às estruturas harmônicas construídas *a priori* muito se deve pelo fato de Schoenberg sempre se ater, em *Fundamentos da composição musical*, a exemplos e questões dentro de um universo tonal que, para o autor, rege todo o caminho de estruturação e desenvolvimento das peças analisadas nessa obra. Com isso, podemos notar que o próprio, voluntariamente ou não, se limita ao pensamento harmônico, destarte, o universo em que o seu escopo de exemplos e seu alcance metodológico se inserem é, claramente, o restrito ao universo tonal. Não obstante essa forte tendência, eventualmente, observa-se uma parcial independência do desenvolvimento melódico e a livre capacidade composicional sobre a melodia de forma que ela se emancipe, muito mais na forma de conselhos do que de exemplos concretos, principalmente quando se trata de uma teoria pedagógica para a prática da criação e desenvolvimento melódico.

Sua metodologia consiste em organizar o que ele delimita como frase musical – menor unidade estrutural – a partir de uma estrutura harmônica, inicialmente, de uma e, posteriormente, de mais harmonias. A partir da frase, Schoenberg propõe a construção de estruturas cadenciais, estas claramente orientadas pela harmonia que deverá determinar uma pontuação conclusiva ou suspensiva a essa cadência, muito mais, para Schoenberg, pelos fatores harmônicos e rítmicos presentes em sua construção do que pelos fatores melódicos. A união dessas estruturas permite ao estudante habilitar-se a construir pequenos períodos – quase que invariavelmente regulares e simétricos, não obstante, exemplos de assimetria e irregularidade estão presentes e são destacados, por exemplo, na página 169 (Schoenberg, 1993, p. 169).

Após estar apto a construir pequenos períodos com a junção das frases e cadências, prossegue-se à construção de sentenças, que, para Schoenberg, representam formas mais elaboradas de enunciação temática. Segue-se a construção de seções intermediárias, a partir de um pedal da dominante, e, posteriormente, a partir de modelos harmônicos pré-estabelecidos. De posse dessas habilidades, prossegue o leitor à construção de pequenas formas ternárias.

Em suma, trata-se nitidamente de um processo de indução, partindo do particular ao geral, análogo ao modo como um organismo simples gera um organismo complexo por sua multiplicação e seu desenvolvimento. Essa linha de raciocínio é rigorosamente respeitada em todo o compêndio, formulando uma impressão geral da composição como derivada de um método estritamente racional.

As estruturas de uma melodia na concepção de Arnold Schoenberg

A frase

Antes de iniciar a sua análise dos elementos que compõem a melodia e a ideia musical, Schoenberg apresenta o conceito de *frase*, porém, sem ainda elucidar concisamente as suas características. Ele afirma que “A menor unidade estrutural é a *frase* [...] significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula” (Schoenberg, 1993, p. 29).

Ao discorrer sobre o que é e como se constrói uma frase, Schoenberg aplica a criação da ideia principal sobre um acorde, ou seja, as notas que compõem o acorde é que serão a estrutura base para se criar uma frase – nesse caso, sinônimo de melodia. Sobre essa questão, o autor afirma que “O acréscimo de notas, não pertencentes aos acordes, contribui para a fluência e para o interesse da frase, desde que elas não obscureçam ou contrariem a harmonia” (Schoenberg, 1993, p. 30). Estabelece-se imediatamente uma submissão da melodia à harmonia.

Quanto ao tamanho de uma frase, Schoenberg afirma que:

O comprimento de uma frase pode variar em amplos limites, sendo que o compasso e o tempo influem diretamente em sua extensão. Nos compassos compostos, uma extensão de dois compassos pode ser considerado de um padrão médio; nos compassos simples, uma medida de quatro compassos é a mais normal. Em tempos muito lentos, porém, uma frase pode ser reduzida a meio compasso; e, em tempos muito rápidos, oito ou mais compassos podem constituir uma simples frase. (Schoenberg, 1993, p. 30)

Outra consideração importante que Schoenberg faz sobre a frase é que:

Os finais de frase podem ser assinalados por uma combinação de diferentes características, tais como a redução rítmica, o relaxamento melódico determinado por uma queda de frequência, o uso de intervalos menores e de um menor número de notas, ou por qualquer outra forma adequada de diferenciação. (Schoenberg, 1993, p. 30)

Afora o destaque ao número de sons e ao “relaxamento” melódico contido na segunda citação, a estrutura da frase gravita, de acordo com a primeira citação, de forma hierárquica – na concepção de Schoenberg –, em que a estrutura (esqueleto harmônico), determinante, *a priori*, dos sons a serem utilizados e fator unificante e desvelador da tonalidade, tem prioridade, seguida pela organização rítmica. O fluxo melódico, em si, aparece apenas em terceiro lugar, subjugado aos parâmetros listados.

O motivo

Mesmo que Schoenberg tenha estabelecido uma proposta metodológica de construção melódica a partir da frase e tenha afirmado que esta é a menor unidade estrutural, ele se contradiz ao conceituar o *motivo*, pois, dentro da organização estrutural da melodia a partir da concepção schoenberguiana, é especificamente o motivo que é o “germe” da ideia musical, e, consecutivamente, da ideia melódica. Mesmo que o motivo não seja, em si, uma ideia musical completa ou mesmo expresse, de fato, uma parte significativa da melodia, ele é, sim, um componente essencial e estrutural para a composição e desenvolvimento de uma melodia e de uma obra, uma vez que é na sua repetição e no seu desenvolvimento/elaboração que residem a unidade e a coerência musical.

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. (Schoenberg, 1993, p. 35)

A contradição reside na justaposição das afirmações de que: a) o motivo tenha como fator constitutivo o intervalo e que ele seja o gerador da harmonia; b) é a partir de uma harmonia estabelecida *a priori* que se constrói o motivo, afirmação esta fundamentadora da metodologia empregada na obra e reiterada em seu complemento, o *Modelos para principiantes em composição*.

Os exemplos 1 e 2 ilustram as transformações possíveis que Schoenberg propõe para a mais simples harmonia, sobre um acorde, como base para a construção do motivo – a unidade melódica inicial. Os exemplos são extraídos de *Fundamentos da composição musical* e de *Modelos para principiantes em composição* e nitidamente reiteram a solidez metodológica à qual o autor adere rigorosamente para a construção de estruturas mais complexas a partir das mais simples.

Ex. 5
Unidades melódicas derivadas de acordes arpejados

Ex. 6
Notas de menor duração

The image shows two musical examples on a single staff. Ex. 5 is titled 'Unidades melódicas derivadas de acordes arpejados' and shows seven melodic fragments labeled a) through g). Ex. 6 is titled 'Notas de menor duração' and shows seven melodic fragments labeled a) through g). Both examples are in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Fonte: Fundamentos da composição musical (Schoenberg, 1993, p. 32).

EXEMPLO 1

Construção do motivo a partir de uma única harmonia (pré-estabelecida)

The image shows a musical score for a piece titled "en blancas". The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of 19 measures, numbered 1 through 19. The score is divided into four sections:

- Measures 1-6: Labeled "en blancas".
- Measures 7-11: Labeled "anacrusa".
- Measures 12-15: Labeled "notas de paso".
- Measures 16-19: Labeled "adornos, apoyaturas, etc."

Additional annotations include "valores combinados repeticiones de sonidos" above measures 5 and 6, and "8" below measure 10. The score uses various rhythmic values and rests to create a complex melodic line.

Fonte: Modelos para principiantes em composição (Schoenberg, 1943, p. 5).

EXEMPLO 2

Construção do motivo a partir de uma única harmonia (pré-estabelecida)

Ao enfatizar que o motivo é parte estruturante e importante da ideia musical, Schoenberg afirma que “quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o ‘germe’ da ideia” (Schoenberg, 1993, p. 35), colocando-o, assim, em evidência e inculcando-o de extrema relevância na composição. No uso do motivo, e também na caracterização do que se deve ter em mente ao criar ou explorá-lo, Schoenberg insiste que ele deva ser “usado de maneira consciente, [...] deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso” (Schoenberg, 1993, p. 35), dada a sua importância para o discurso musical e para a capacidade de domínio da técnica de composição que cada compositor deve ter.

Um dos fatores mais evidenciados por Schoenberg em seu discurso pedagógico e analítico é quanto à capacidade de variação dos elementos e como, através da variação, do equilíbrio da novidade e do uso dos materiais, o compositor torna a obra interessante e fluida. Igualmente, isso é aplicável ao uso do motivo, pois, de acordo com o autor, “um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação” (Schoenberg, 1993, p. 35). Essa variação também deve explicitar uma lógica e coerência com o discurso e a forma original do motivo. Com isso, “qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico, mas não pode haver diversidade muito grande de elementos” (Schoenberg, 1993, p. 36) para que não se criem eventos disformes e desconexos para com o discurso musical, assim como se dificulte a compreensibilidade da obra, conforme destacado anteriormente pelo autor.

É através do uso e das repetições do motivo que se deriva um constituinte muito importante para a melodia no discurso musical, que é a *forma-motivo*, conceito que Schoenberg descreve superficialmente – comparativamente a outras descrições mais detalhadas de outros conceitos nessa mesma obra –, mas que, para o entendimento das organizações e estruturas composicionais da melodia, se faz de grande importância. A *forma-motivo* é gerada pelo aproveitamento dos elementos mais característicos de um motivo, e, com isso, formando, juntamente com ele, o restante ou o reuso da frase/ideia musical de forma variada e coerente com o discurso, “a determinação dos elementos mais importantes depende do objetivo composicional: através de mudanças substanciais é possível produzir uma variedade de formas-motivo adaptáveis a cada função formal” (Schoenberg, 1993, p. 36). Trata-se de evitar a monotonia através da constante elaboração e desenvolvimento, assim como da repetição variada.

Como dito anteriormente, Schoenberg vê relevância no desenvolvimento da habilidade inventiva que o compositor deva adquirir para ser capaz de moldar o discurso musical através da variação de um motivo inicial, e, com isso, “O motivo se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida” (Schoenberg, 1993, p. 35). A repetição dos materiais motivicos de uma melodia, seja essa repetição literal, seja variada, torna-se parte essencial para a elaboração da melodia, evidentemente que em equilíbrio e não em contradição com o princípio da monotonia mencionado anteriormente. Duas passagens extraídas de *Fundamentos da composição musical* ilustram essa situação:

A coerência harmônica, as similaridades rítmicas e o conteúdo comum contribuem para a lógica do discurso. O conteúdo comum é gerado pela utilização de formas-motivo derivadas do mesmo motivo básico; as similaridades rítmicas atuam como elementos unificadores, e a coerência harmônica reforça as conexões internas. (Schoenberg, 1993, p. 43),

e

[...] a organização de uma peça em sua integridade, assim como em suas unidades menores, estará regulada pela repetição, pelo controle da variação, pela delimitação e pela articulação. (Schoenberg, 1993, p. 59)

Com isso, temos o elemento seminal que, para Schoenberg, estabelece o início da construção de um discurso melódico, discurso este que se faz através da elaboração e conceituação dessas pequenas estruturas como o *motivo*, as *formas-motivo* e a *frase*, e que deles será(ão) gerado(s) o(s) material(is) necessário(s) para a construção de uma melodia por completo ou algo que faça sentido dentro de um contexto de coerência da obra musical e que crie estruturas progressivamente mais complexas da organização melódica.

Temas completos

Após examinar os elementos embrionários da ideia melódica musical, Schoenberg explica e exemplifica estruturas maiores de organização melódica, em que os elementos

discutidos anteriormente servirão como partes estruturais para a construção de uma melodia completa. Com isso, o autor retorna ao uso da terminologia de *período* e *sentença*. Se é fato que os conceitos de período e sentença e de divisão e organização fraseológica divergem entre diferentes autores¹¹, todavia, em Schoenberg, há, até certo ponto, uma clara e racional nomenclatura e uma segmentação ao lidar com tais elementos. É exemplo disso a afirmação de que “uma ideia musical completa, ou tema, está geralmente articulada sob a forma de período ou de sentença” (Schoenberg, 1993, p. 48).

A sentença

Para Schoenberg, tanto a *sentença* quanto o *período* são ideias melódicas completas, geralmente de caráter expositivo, em que se divergem no tratamento da frase, dos motivos e no desenvolvimento desses elementos. A sentença, diferentemente do período, desenvolve e varia o motivo de forma mais completa. Por outro lado, é o período quem distribui e trabalha esses elementos em uma estrutura coerente e organizada, porém, simples, muitas vezes adequada às obras mais despretensiosas. “A sentença é uma forma de construção mais elaborada que o período, pois ela não apenas afirma uma ideia, como também inicia uma espécie de desenvolvimento” (Schoenberg, 1993, p. 59). Mais especificamente, Schoenberg afirma que “a distinção entre a sentença e o período se estabelece de acordo com o tratamento que se confere à segunda frase e à sua continuação” (Schoenberg, 1993, p. 48), esquivando-se de uma discussão estética sobre a aplicação de cada uma das formas e atendo-se aos elementos objetivos e técnicos da questão.

Com os elementos característicos da frase musical, tal qual a própria frase ou o motivo, a continuação desses elementos, ou a repetição, é que dará forma ou ao período ou à sentença, e “uma repetição imediata é a solução mais simples e mais característica da estrutura da sentença” (Schoenberg, 1993, p. 48), ou seja, o elemento com que se inicia pode ser repetido diretamente após a exposição inicial, literalmente ou ligeiramente variado ou transposto, sendo o desenvolvimento seguinte o responsável por moldar a forma da sequência. O tratamento que se dá a essa continuação é: “a técnica a ser aplicada na continuação é uma espécie de desenvolvimento, comparável, em alguns aspectos, à técnica de condensação usada na ‘liquidação’” (Schoenberg, 1993, p. 59). A respeito da liquidação, afirma o autor que “o propósito da ‘liquidação’ é o de neutralizar a extensão ilimitada” (Schoenberg, 1993, p. 59), completando com:

A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico. [...] liquidação é, quase sempre, baseada em um encurtamento da frase [...]. (Schoenberg, 1993, p. 59)

11. No prefácio à edição brasileira de *Fundamentos da composição musical*, o tradutor, Eduardo Seincman, comenta que o conceito de período e sentença empregado por Schoenberg ao longo de *Fundamentos da composição musical*, na verdade, é visto apenas como período para outros compositores, mas que Schoenberg separa entre período e sentença estruturas de frases que se divergem em sua organização.

São essas as definições de Schoenberg sobre o que ele compreende por sentença, e, após discorrer sobre o assunto, ele procura exemplificar o que é, de fato, uma sentença na prática através dos exemplos musicais dos grandes mestres, conforme ele mesmo se refere ao repertório eleito.

O período

Para Schoenberg, outra possibilidade que o compositor tem como recurso para a elaboração temática é o *período*, sendo esse conceito, para o autor, uma estrutura de tema melódico, ou temático, que se “difere da sentença pelo fato de adiar a repetição. A primeira frase não é repetida imediatamente, mas unida a formas-motivo mais remotas (contrastantes), perfazendo, assim, a primeira metade do período: antecedente” (Schoenberg, 1993, p. 1).

Com isso, o período é dividido em duas partes, o *antecedente* e o *consequente*. O antecedente consiste na apresentação da frase por completo e um breve e curto desenvolvimento seguido de uma cadência ao final, e, muitas vezes, sem a característica conclusiva, ou seja, sem terminar na tônica ou nota de origem, “o antecedente termina no V, geralmente alcançado por intermédio de uma cadência completa ou semi-cadência [...]” (Schoenberg, 1993, p. 51)¹².

O conceito de cadência, para Schoenberg, é definido como sendo uma declinação ao final da frase, ou das partes do período ou da sentença, que tenha a finalidade de proporcionar um esgotamento do motivo e munir de um caráter parcialmente conclusivo ou definitivo a frase musical, bastante similar ao que foi dito sobre a liquidação; ou seja, “a melodia, na cadência, transforma os elementos característicos (os quais exigem uma continuação) em outros não-característicos” (Schoenberg, 1993, p. 56). Também, Schoenberg afirma que,

Se existe um ponto culminante, a melodia tenderá a recuar, equilibrando a própria tessitura com o retorno ao registro médio. Este declínio do perfil cadencial, combinado com a concentração harmônica e com a liquidação dos vínculos motivicos, pode estar na dependência de prover uma delimitação efetiva na estrutura do período. (Schoenberg, 1993, p. 57)

Novamente, a concentração harmônica é a determinante na composição da melodia apropriada para o perfil cadencial, pois ela não se dará pelo fluxo espontâneo da linha melódica e, sim, pela sua articulação e submissão à estrutura harmônica *a priori* determinada.

O consequente do período (quando consequente por paralelismo, caso quase que exclusivo exemplificado por Schoenberg em *Fundamentos da composição musical*) é apenas a repetição quase exata do antecedente, mas sofrendo, se for de interesse do compositor, alterações pontuais (processo de variação), sem, contudo, descaracterizar sua forma e seus elementos principais visando a fornecer coerência ao discurso. Ele se difere do antecedente

12. Aqui o símbolo V representa o acorde de quinto grau da tonalidade vigente na composição, ou seja, o acorde da dominante, para não criar o aspecto conclusivo no antecedente.

principalmente nos compassos finais, ou seja, na cadência, onde assumirá uma posição de cadência conclusiva, o que, para tal, evidentemente exige a submissão do fluxo melódico.

O conseqüente é uma repetição modificada do antecedente, necessária devido à presença de formas-motivo mais remotas [...] Se o período é uma peça completa (por exemplo, as canções infantis), ele deve finalizar, quase sempre, com uma cadência perfeita autêntica sobre o I. Se ele é parte de uma forma mais ampla, deve terminar no I, V ou III (maior ou menor). (Schoenberg, 1993, p. 55)¹³

Uma relevante consideração feita por Schoenberg a respeito do tratamento da cadência final presente na frase conseqüente merece ser destacada:

Como o conseqüente é uma repetição variada do antecedente, e como a variação não altera todos os elementos precedentes (ao contrário, preserva muitos deles), a utilização de formas-motivo mais remotas, na segunda metade do conseqüente, pode soar de maneira incoerente. Deste modo, há um dispositivo útil: a conservação do ritmo permite profundas mudanças no perfil melódico. (Schoenberg, 1993, p. 57)

Dessa vez, o fluxo melódico submete-se à organização rítmica, estabelecendo de forma definitiva a hierarquia apontada por nós que prioriza os parâmetros da harmonia e do ritmo em detrimento do parâmetro melódico.

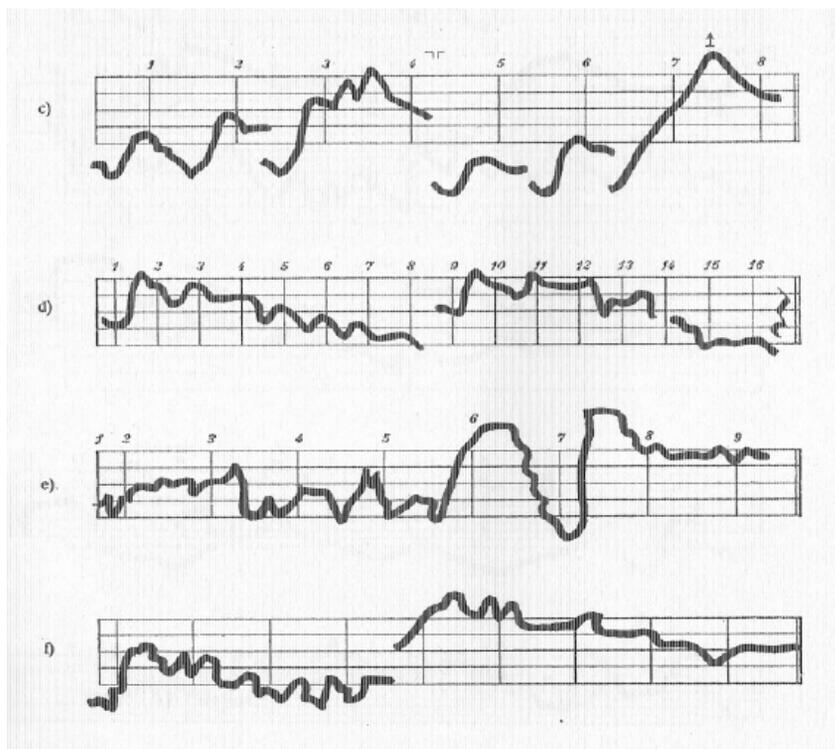
Demais elementos da melodia

Especificamente sobre o ritmo, é importante frisar que “as características rítmicas são mais facilmente memorizáveis do que as intervalares, elas contribuem de maneira eficaz para a compreensibilidade” (Schoenberg, 1993, p. 53). Com isso, o autor finaliza as suas teorizações sobre o comportamento temático da melodia no âmbito das estruturas formais e justifica a hierarquização que estabeleceu ao longo do processo de construção das estruturas temáticas.

Porém, há outras considerações importantes feitas por Schoenberg sobre o delineamento do comportamento melódico por alturas (notas agudas e graves). Essa questão está relacionada ao comportamento do fluxo melódico durante o movimento cadencial. No final de uma melodia faz-se mister a conscientização das características melódicas com uma forma pré-elaborada das alturas alcançadas. Mesmo que essa questão não tenha recebido maior atenção, tampouco tenha sido objetivamente discutida, Schoenberg utiliza o recurso gráfico de delimitação de contornos melódicos (Exemplo 3) de modo a elucidar suas colocações. Trata-se do cuidado que se deve ter para com as notas mais altas alcançadas na forma estrutural da melodia, e atribui a esse ponto como “clímax” da música o que é expresso, dentro de um contexto tonal, pela ideia de equilíbrio o mais próximo da ideia de fluxo melódico que Schoenberg atinge em todo o *Fundamentos da composição musical*:

13. Novamente, os símbolos I, V e III representam os graus de uma tonalidade ou regiões tonais.

Uma melodia bem equilibrada progride em ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão; ela atinge o ponto culminante, ou clímax, através de uma série de pontos culminantes menores, interrompidos por recuos. Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos em direção oposta. Uma boa melodia geralmente se move dentro dos limites de uma tessitura razoável, não se distanciando demasiadamente de um registro. (Schoenberg, 1993, p. 44)



Fonte: Fundamentos da composição musical (Schoenberg, 1993, p. 140).

EXEMPLO 3

Representações gráficas de linhas melódicas de exemplos

Nesse tópico, finaliza o autor buscando diferenciar o que poderia ser compreendido como melodia ou como tema. Schoenberg afirma que “nunca um tema é, de fato, totalmente independente ou autodeterminado; ao contrário, está estritamente ligado às conseqüências que devem ser delineadas, e sem as quais ele poderia aparentar insignificância” (Schoenberg, 1993, p. 131). A propósito da melodia, o autor afirma que, “seja ela clássica ou contemporânea, tende à regularidade, à simetria e à simples repetição. Portanto, ela geralmente revela um fraseio nítido” (Schoenberg, 1993, p. 131). Quanto ao tema, Schoenberg afirma que sua elaboração almeja “uma solução, uma elaboração, um desenvolvimento, um contraste” (Schoenberg, 1993, p. 131). Em si, ele resume que “A melodia é, certamente, uma formulação mais simples do que o tema. A condensação não permite uma elaboração muito minuciosa, e a concentração do conteúdo em uma só linha melódica exclui a apresentação de conseqüências mais profundas” (Schoenberg, 1993, p. 132).

Ao tentar diferir a melodia do tema, Schoenberg acaba caindo em contradição, pois, ao final de suas reflexões sobre essa dicotomização, ele comenta que a generalização acaba delimitando – em detrimento da criação de um aparato teórico – e impondo conclusões insuficientes, devido à grande variedade de exceções que há ao longo da história da música ocidental. Ainda, acrescenta o autor que suas afirmações são relativas e limitadas devido a esse contexto puramente teórico.

Uma passagem extraída de *Fundamentos da composição musical* que poderia sintetizar bem o pensamento de Schoenberg, não só para com as formas e estruturações musicais na melodia, mas, sobretudo, para quanto a suas inflexões intelectuais no pensamento da criação musical como um todo, pode ser a seguinte:

Toda boa música consiste em muitas ideias conflitantes: cada uma delas adquire personalidade, e validade, em oposição a todas as outras. Heráclito definiu o contraste como o 'princípio do desenvolvimento'. O pensamento musical está sujeito a mesma dialética que rege qualquer outra forma do pensamento. (Schoenberg, 1993, p. 121)

Considerações finais

Pelo alcance e prestígio que goza a obra *Fundamentos da composição musical*, torna-se relevante o fato de que ela francamente estabelece uma metodologia que, além de perpassar a obra teórica de Schoenberg, prioriza as relações harmônicas ao lidar com a questão da composição de melodias. A técnica adquirida por essa metodologia contempla uma vasta gama de situações, por exemplo, a composição de perfis cadenciais apropriados dentro do idioma tonal. Contudo, há diversos problemas que não são contemplados por essa abordagem, dentre eles, a harmonização de uma melodia, situação também desconfortavelmente posicionada no *Tratado de harmonia*.

Schoenberg sabia da relevância do fluxo melódico, mas toda a sua proposta pedagógica, por centrar-se no motivo, parte da harmonia. Desse modo, a organização tonal, frequentemente, pode prejudicar o livre fluxo melódico sempre reproduzindo os padrões tonais de submissão da melodia ao ritmo e à harmonia. Em suma, o conceito de relação de segundas (Hindemith), por exemplo, não se faz presente em nenhum momento explícita ou implicitamente, o que pode dificultar a conexão entre as estruturas de frase (conforme assim o entende Schoenberg), colocando em risco a integridade da composição, sem que isso fique claramente percebido pelo estudante, uma vez que essa relação unificadora não é de modo algum tematizada pelo autor.

Como solução a esse problema, recomenda-se a utilização de *Fundamentos da composição musical* sempre aliada a outras obras de metodologia distinta, inclusive para intérpretes que se interessem pela questão das relações de segundas, conceito antigo, mas reformulado e revisto no século XX por Paul Hindemith, César Guerra-Peixe e, mesmo, por Leon Dallin.

Referências

- DALLIN, Leon. *Techniques of twentieth century composition – a guide to the materials of modern music*. Long Beach: California State University Press, 1974.
- FUX, Johann. *Gradus ad Parnassum*. Tradução de Alfred Man. New York: Norton, 1965.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the galant style*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007.
- GUERRA-PEIXE, César. *Melos e harmonia acústica*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988.
- HINDEMITH, Paul. *The craft of musical composition*. Volumes I e II. New York: Associated Music Publishers Inc., 1937.
- KOSTKA, Stephan. *Materials and techniques of twentieth century music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- RAMEAU, Jean Phillippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard, 1722.
- SANGUINETTI, Giorgio. *The art of partimento: history, theory, and practice*. New York: Oxford University Press, 2012.
- SCHOENBERG, Arnold. *Modelos para estudantes de composición*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1943.
- SCHOENBERG, Arnold. *Theory of harmony*. Tradução de Roy E. Carter. Los Angeles: University of California Press, 1983.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seicman. São Paulo: EdUSP, 1993.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea*. New York: Philosophical Library, 1997.
- SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios preliminares em contraponto*. Tradução de Eduardo Seicman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

Recebido em
16/06/2017

Aprovado em
29/12/2017

Geraldo Alexandre Pereira Junior é graduado em Composição Musical com ênfase em Trilha Sonora pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduado com louvor, desenvolveu diversas pesquisas na área acadêmica envolvendo composição musical para jogos e hipermídias, desenvolvimento pedagógico do ensino da música aos novos estudantes de música, composição e desenvolvimento temático e melódico, matéria esta oriunda de sua iniciação científica e que derivou diversos trabalhos publicados. Formado também em violão popular pela Escola de Música & Tecnologia, atua como professor de música há mais de dez anos e também como produtor e arranjador musical. Em 2016, fundou a 4waves Music, empresa voltada para o segmento de composição de trilhas sonoras e licenciamento musical, tendo licenciado diversas músicas para diferentes segmentos, desde jogos a filmes de curta metragem e programas de TV.

Ernesto Hartmann é Professor Associado do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). É Bacharel em Música (Piano) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (1993), Mestre em Música – Práticas Interpretativas também pela UFRJ (2001) e Doutor em Música – Linguagem e Estruturação Musical pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) (2010). Realizou estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR) sob a orientação do Dr. Norton Dudeque. Também fazem parte da sua formação cursos de regência com o Maestro Alceu Bochino na Escola de Música Villa-Lobos (RJ), além de master-classes de performance, entre outros importantes nomes, com os professores Sônia Maria Vieira, Colbert Hilgenberg, Luís Carlos de Moura Castro, Homero Magalhães, Luís Medalha, Luís Senise, Glória Maria da Fonseca, Myriam Grosman, Caio Pagano, Ondine Mello, Frederick Moyer (Estados Unidos), Fani Solter (Alemanha), Mario Papadopoulos (Inglaterra), Dominique Merlet (França), Mikhail Rudy (Rússia), Ruth Laredo (Estados Unidos) e Miguel Proença. Desenvolve pesquisa na área de linguagem e estruturação musical, investigando as relações entre música, linguagem e narrativas, com ênfase no uso da hermenêutica musical, e na área de pedagogia da performance.