

HINDEMITH E FUX: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO *GRADUS AD PARNASSUM* E *THE CRAFT* OF MUSICAL COMPOSITION

Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros

INTRODUÇÃO

A idéia de comparar dois métodos de contraponto, separados um do outro por dois séculos, merece uma introdução. O termo “contraponto”, do latim *contrapunctus*, significa nota-contra-nota e foi usado a partir do século XIV para indicar a combinação de linhas melódicas simultâneas, de acordo com um sistema de regras estabelecidas. A aplicação do termo é tão ampla que se confunde com a própria idéia de composição em estilo polifônico. Foram escritos diversos tratados sobre o assunto, quase sempre apresentando vastas especulações de cunho não apenas musical, mas também filosófico, científico e religioso, principalmente no que diz respeito à origem e à natureza dos intervalos.

O *Gradus ad Parnassum* (1725) de Johann Joseph Fux (1660-1741) é um clássico no gênero. No início do seu tratado, Fux afirma que a “música tornou-se um assunto quase arbitrário e os compositores não mais sujeitar-se-ão a leis e regras, evitando os nomes de Escola e Lei como se fossem a própria morte em pessoa”.¹ O desenvolvimento da música instrumental, desde a segunda metade do século XVII, vinha acarretando grandes transformações na estética musical, e as possibilidades técnicas dos instrumentos, cada vez mais aperfeiçoados, ultrapassavam em muito os limites naturais da voz humana. Na visão de Fux, essa aparente liberdade representava, na verdade, uma ameaça ao futuro da música, e ele identificou, nas obras de alguns de seus contemporâneos, sinais de uma “insanidade irrestrita”.²

¹ Fux, J. J. *Gradus ad Parnassum* (1725): *the study of counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. Nova York: Norton, 1971, p. 17 (todas as traduções são minhas).

² *Ibidem*, p. 17.

A voz era para Fux o instrumento natural por excelência, e romper com seus limites equivalia a romper com os limites do belo, com os limites da própria percepção humana. Embora considerasse a maior parte dos compositores de seu tempo caso perdido, Fux apostava na educação dos jovens alunos. Estes, num breve futuro, poderiam trazer de volta a música ao bom senso estético. Para tanto, era necessário um retorno à velha prática do contraponto vocal, cujo mestre absoluto fora Palestrina, “a celebrada luz da música”.³ Para aqueles que não compreendiam o que poderia tê-lo levado a ocupar seu tempo preparando um método como o *Gradus*, justamente numa época em que obras desse tipo eram ignoradas pelos novos compositores, Fux citava Cícero (106-43 a.C.): “Não vivemos apenas para nós mesmos: nossas vidas pertencem também ao nosso país, aos nossos pais e aos nossos amigos.”⁴ No final da introdução, Fux pede desculpas pela simplicidade do seu estilo, justificando que, para ele, é mais importante ser compreensível do que eloqüente; humildemente, deseja boa sorte, bom proveito e pede que seus leitores sejam indulgentes.

Em *The craft of musical composition*, Paul Hindemith (1895-1963) compara as condições de seu tempo àquelas descritas por Fux:

Um músico que, nos dias de hoje, sente-se impelido a contribuir para a preservação e transmissão da arte da composição está, como Fux, na defensiva. De fato, ele se encontra, mais ainda do que Fux, nessa posição, pois jamais qualquer outro campo da atividade artística teve um período de superdesenvolvimento dos materiais e de suas aplicações seguido de tamanha confusão como a que reina hoje na música. Encontramo-nos constantemente face a face com esta confusão através de um tipo de escrita que junta as notas sem obedecer a outro sistema senão àquele ditado pelo capricho, ou por dedos ágeis e enganosos que conduzem o compositor à medida que vão escorregando pelas teclas.⁵

Hindemith, assim como Fux, atribuía ao canto um papel central na formação do músico e propunha a criação de “uma nova técnica que, atuando a partir dos sólidos fundamentos das leis naturais”⁶, possibilitasse um uso adequado dos novos recursos musicais. Para ele, essa era uma tarefa que cabia aos compositores.

³ Ibidem, p. 18.

⁴ Ibidem, p. 18. Percebe-se, nas palavras de Fux, que ao escrever seu método ele atendia a uma obrigação moral.

⁵ Hindemith, Paul. *The craft of musical composition*. Nova York: Schott, 1941, v. 1, p. 2.

⁶ Ibidem, p. 9.

O sentimento de responsabilidade pelas gerações futuras parece ter virado coisa do passado. (...) Mas hoje, diante da generalizada falta de conhecimento das técnicas de composição, nenhum compositor deveria furtar-se a ensinar.⁷

Numa avaliação das condições em que se encontrava a composição no tempo de Fux, Hindemith sentenciou:

Talvez o ofício de compositor tivesse realmente entrado em declínio se um gênio como Bach não tivesse trilhado seu caminho até alcançar o mais completo domínio do seu material e se o *Gradus* de Fux não tivesse posto um limite ao capricho e ao exagero, estabelecendo um padrão de excelência na escrita.⁸

E foi realmente através do *Gradus* que os grandes nomes do classicismo austro-germânico – Haydn, Mozart e Beethoven – aprenderam os rudimentos do contraponto. Quem poderá dizer se, com seu método, Hindemith também não sonhava fundar um novo classicismo? O certo é que, até então, não haviam aparecido sucessores capazes de adaptar os princípios básicos do *Gradus* às novas necessidades dos músicos modernos.

SOBRE A ORIGEM E A FORMA DOS TRATADOS

Tanto o *Gradus* como *The Craft* são divididos em dois livros, o primeiro teórico e o segundo, prático. Em ambos os casos, o livro de exercícios pode ser usado independentemente da parte teórica. No caso de Fux, aliás, a primeira parte do *Gradus* foi descartada da maioria das edições disponíveis. Hindemith, por sua vez, teve o cuidado de repetir, no livro de exercícios, todos os princípios fundamentais expostos no primeiro livro, sempre que estes afetavam diretamente o trabalho prático.

Uma das razões que explicam a primazia do aspecto prático é o fato de ambos os métodos serem o resultado da longa experiência didática dos seus autores. Fux foi, durante cerca de trinta anos, um importante professor e compositor. Antes de publicar seu método, ele primeiro o experimentou com seus alunos. Segundo suas

⁷ Ibidem, p. 3-4.

⁸ Ibidem, p. 2.

próprias palavras, “os pupilos fizeram um incrível progresso em um curto período de tempo”.⁹ Hindemith, por sua vez, ao falar do seu método, afirma que “nada neste livro foi escrito sem ter sido antes testado e verificado em sala de aula”.¹⁰

Ainda como um reflexo da atividade didática, o livro de Fux apresenta a forma de diálogo; a figura do mestre, inspirada em Palestrina, recebeu o nome de *Aloysius* e o aluno chama-se *Joseph*. A relação entre eles, marcada por sinceridade, cordialidade e respeito, ilustra as condições ideais para que se dê a transmissão do saber. Em um breve diálogo introdutório, no qual aluno e mestre se encontram pela primeira vez, Fux apresenta, para aqueles que pretendem seguir o caminho da música, o primeiro teste: um teste de consciência. Interrogado pelo mestre, *Joseph* dá o testemunho da sua vocação, admitindo que seu interesse por música se manifestou desde a infância e que não é por causa de riqueza ou fama que ele deseja abraçar esse ofício. Do artista, portanto, Fux espera um compromisso ético com a arte, que ele resume na seguinte sentença: “A virtude é sua própria recompensa.”¹¹

Hindemith não segue a forma de diálogo usada por Fux e expõe o assunto e os exercícios na primeira pessoa. No entanto, seu texto não é frio; além do tom de intimidade que ele estabelece com o leitor, por meio de comentários e opiniões pessoais intercalados no texto principal, no final de cada capítulo são apresentados exemplos de realização dos exercícios. Esses exemplos não são rígidos e definitivos; pelo contrário, diferentes soluções são discutidas, num registro do próprio método de composição de Hindemith. Desse modo, o aluno entra em contato com os problemas de ordem técnica e estética que fazem parte do ofício de compositor; este último, por sua vez, “desce do pedestal” e expõe, de forma construtiva, as dificuldades inerentes a todo e qualquer processo criativo.

O MATERIAL DE TRABALHO

A matéria sobre a qual Fux trabalharia constitui-se dos seis modos eclesiásticos. Fux fornece seis *cantus firmi*, um em cada modo, que serão usados do princípio ao final do livro, praticamente sem alterações. A qualidade desses *cantus firmi* é, segundo Joel Lester, um dos “traços superiores da pedagogia de Fux”.¹²

⁹ Fux, op. cit., p. 18.

¹⁰ Hindemith, op. cit., v. 2, p. vii.

¹¹ Fux, op. cit., p. 20.

¹² Lester, Joel. Species counterpoint and the Fux's Gradus. In: Lester, Joel. *Compositional theory in the eighteenth century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992, p. 34.

O material utilizado por Hindemith é, em vez dos modos, a escala cromática, mais de acordo com as necessidades do músico do século XX. Diferentemente de Fux, ele não fornece os *cantus firmi*, mas se ocupa, no primeiro capítulo, em ensinar as regras básicas para a criação de melodias; é a partir dessas regras que os alunos deverão criar seus próprios *cantus firmi*.

Para que tenha início o trabalho a duas vozes, os autores são obrigados a definir os intervalos que serão usados. Fux, na primeira parte do seu tratado, separou os intervalos em consonâncias perfeitas (1^{as}, 5^{as}, 8^{as}), imperfeitas (6^{as} e 3^{as}) e dissonâncias (2^{as}, 4^{as}, 5^{as} dim. e 7^{as}). Inicialmente, ele trabalha apenas com as consonâncias, perfeitas e imperfeitas.

A classificação dos intervalos feita por Hindemith é bem parecida. O uníssono e a 8^a têm, para ele, o mesmo valor da nota isolada e, por este motivo, não entram no conjunto formado pelos demais intervalos; as 5^{as}, as 3^{as} e as suas inversões (as 4^{as} e as 6^{as}) pertencem ao chamado *Grupo A*; as 2^{as} e suas inversões (as 7^{as}) pertencem ao *Grupo B*.¹³

Na prática, portanto, excetuando algumas pequenas diferenças, como a posição da 4^a e da 8^a, a classificação de Hindemith é praticamente igual à de Fux: no *Grupo A* encontram-se as consonâncias (perfeitas e imperfeitas) e, no *Grupo B*, as dissonâncias. Também como Fux, Hindemith usa, na primeira etapa do estudo, apenas os intervalos do *Grupo A*, ou seja, as consonâncias perfeitas e imperfeitas.

Outra semelhança entre o *Gradus* e *The craft* é o modo como são introduzidas as dissonâncias: em ambos os métodos elas surgem com as *diminutio*, isto é, com as subdivisões do ritmo, e são encaradas como “perturbações” das consonâncias. Portanto, ainda que Hindemith procure fazer uma análise mais “científica” dos intervalos, permanece fiel à tradição da qual Fux também faz parte.

O MÉTODO DE TRABALHO

O canto aparece nos dois tratados como prática fundamental da formação do músico. Para Fux, “a regra básica, (...) da qual derivam todas as outras, deve ser mencionada logo no início: a possibilidade da performance vocal deve sempre ser levada em consideração”.¹⁴

¹³ Hindemith, op. cit., v. 2, p. 37.

¹⁴ Fux, op. cit., p. 27.

Hindemith, como de praxe, é mais enfático: “Eles [os alunos] jamais devem meramente escrever notas no papel. (...) A prova final do valor daquilo que foi escrito é sempre determinada ao se cantar o exercício.”¹⁵ E ainda: “O que é difícil de cantar não pode estar correto!”¹⁶

Outro princípio importante é o de que toda educação deve começar impondo limites e que a liberdade deve vir como uma conquista posterior. Assim, novamente os dois autores estão de acordo ao assumirem que, quanto mais simples a forma de composição (contraponto estrito a duas vozes), maior o número de regras; à medida que os exercícios avançam, vão diminuindo as limitações. Hindemith afirma, inclusive, que “aprendemos mais com as notas que deixamos de escrever, diante das muitas restrições, do que com as poucas que, finalmente, colocamos no papel”.¹⁷

Fux tem uma estratégia interessante para introduzir novas regras. Primeiro, ele deixa o aluno errar; depois, ao mesmo tempo que aponta o erro, apresenta uma nova regra relativa àquela situação. Desse modo, o aluno simplesmente não tem como não errar, pois ainda não sabe aquilo que não lhe será permitido mais adiante. Esse recurso coloca em evidência a importância que Fux atribui ao erro: só erra quem age e, como ele diz no prefácio, a ação é o “teste de excelência”. O aluno que não faz não erra; o aluno que acerta aprende apenas o que é certo; aquele que erra e corrige seu erro aprende em dobro, pois aprende o que é certo e o que é errado.

Hindemith lança mão de um recurso semelhante quando, no final de cada capítulo, pede que o aluno retorne aos exercícios já feitos nos capítulos anteriores e reconsidere os resultados à luz das novas regras e dos novos conhecimentos adquiridos. A partir de um determinado ponto (capítulo IV), ele inaugura um novo tipo de exercício, puramente analítico, e encerra o capítulo com a seguinte recomendação: “De agora em diante, guarde o seguinte princípio fundamental: nunca escreva nada que você não seja capaz de explicar completamente.”¹⁸

¹⁵ Hindemith, op. cit., v. 2, p. 3.

¹⁶ Ibidem, p. 5.

¹⁷ Ibidem, p. 17.

¹⁸ Ibidem, p. 62.

O “DISCURSO NATURALIZANTE”

Podemos notar na argumentação dos autores em questão uma lógica que consiste, basicamente, em “elevar proposições à condição de leis naturais”. É o que escolhi chamar de “discurso naturalizante”. O modo como Fux e Hindemith se referem à voz como “instrumento natural” e as conseqüências estéticas que seu uso acarreta são um exemplo nítido desse tipo de pensamento. Da mesma forma, a classificação dos intervalos é feita a partir das qualidades “naturais” dos sons: além da tradicional relação com a série harmônica, encontramos as noções um tanto subjetivas de “suspensão” e “resolução”, “estabilidade” e “instabilidade”, ao lado de expressões como “intervalo bom” e “não tão bom”, “sons robustos”, etc.

No entanto, o uso do “discurso naturalizante” não é um privilégio de Hindemith e de Fux; pode-se até dizer que faz parte da tradição filosófica alemã. Os atributos do natural são a beleza, a verdade, a universalidade, a ética, enquanto que o artificial é, como a própria palavra diz, um mero artifício: é falso, não belo, particular e aético. Segundo esses princípios, as leis da arte são as mesmas leis que regem a natureza; a arte é concebida como uma expressão elevada das leis naturais e, conseqüentemente, como legítima forma de conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após nos determos sobre todos esses aspectos que reforçam a idéia de uma identidade entre o *Gradus* e *The craft*, cabe apontarmos também algumas diferenças, para que não se venha a pensar que o método de Hindemith é mera cópia do seu antecessor.

Primeiramente, ao escolher a escala cromática como material de trabalho, Hindemith se afasta consideravelmente de Fux; a partir desse material, o aspecto sonoro das melodias que ele vai criar é muito diferente dos *cantus firmi* do *Gradus*. Ainda que o trabalho a duas vozes comece também pelo uso de consonâncias, o resultado final dos exercícios propostos por Hindemith difere em muito do tonalismo e do modalismo convencionais. Outra diferença, também decorrente do uso da escala cromática, é o número muito maior de regras que Hindemith apresenta em seu método. Este, aliás, me parece ser um ponto problemático, pois as regras são tantas que é quase impossível memorizá-las. De todo modo, creio que a difícil tarefa de atualizar os princípios do *Gradus* às necessidades do século XX foi realizada e, se *The craft* não é exatamente um substituto do *Gradus*, é, no mínimo, um clássico moderno do gênero.