



*El estilo y la idea*<sup>1</sup>  
*Adiestramiento del oído mediante la composición*  
por *Arnold Schoenberg*  
Modern Music, XXIII, 3, 1946. Taurus, Madrid, 1963 (pág. 192)

## I

Supongamos que alguien visita las antiguas edificaciones romanas o los famosos cuadros del Louvre de París, o que lee un poema de Goethe o un relato misterioso de Poe. ¿Cuáles serán sus reacciones?

En Roma, quizá sueñe con el poderoso imperio romano, con los esclavos que construyeron aquellos monumentos, con los ciudadanos que acudían a los juegos públicos. En el Louvre, también puede sucumbir a su imaginación. Una pintura religiosa le recordará narraciones bíblicas; la escultura mitológica le inducirá a pensar en el paganismo. Al leer el poema de Goethe, lo asociará con la vida de este gran hombre. Recordando las Cuitas de Werther, seguirá pensando en la ópera Werther, de Massenet, quien también escribió Manon, más del agrado suyo... ¡Un bello sueño!



Y hará muy bien este soñador si no se resiste a las tentaciones de su imaginación. Pero esta misma actitud, ¿será aconsejable adoptarla cuando se encuentre leyendo un relato de misterio? Al soñar con temas más o menos relacionados, aunque sean bellos e interesantes, ¿podrá concentrarse y recordar los detalles que ocultan y a la vez revelan quién es el asesino?

No es tan importante el hallar la solución de crímenes. Pero si bien los primeros ejemplos no muestran el punto que deseo hacer resaltar, en el caso de la narración detectivesca sí que se aclara debidamente: no se puede apreciar con justeza una obra de arte si se deja vagar la imaginación hacia otros temas, relacionados o no. Al enfrentarnos con la obra de arte, no debemos ponernos a soñar; lo que sí hemos de hacer es tratar firmemente de captar su significado.

## II

La "apreciación musical" no da con frecuencia al estudiante mucho más que el perfume de la obra, esa emanación a manera de narcótico musical, que ataca a los sentidos sin adueñarse de la mente. Nadie que escuche música popular quedará satisfecho con tal impresión. No existe ninguna duda acerca del momento en que una persona comienza a gozar de una canción o de una danza. Es cuando empieza a cantar o a silbarlo: en otras palabras, cuando puede recordar la melodía. Si se aplica este criterio a la música seria, se verá claramente que no deberemos contentarnos con su "perfume" tan solo, aunque lo llevemos en la imaginación.

El primer paso hacia la comprensión es recordar. Para comprender una frase tan sencilla como "la mesa es redonda", hay que tener la mesa en la imaginación. Olvidemos la mesa y sólo quedará el "perfume" de la frase. Los acontecimientos históricos, las biografías de autores e intérpretes, las anécdotas de su vida, sentimentales, humorísticas, interesantes o instructivas, pueden servir para personas que en otros aspectos se muestran sordas a los efectos de la música. Pero de nada vale todo ello a quien se compenetre y retenga su contenido. Desde luego, la mejor manera de adiestrar musicalmente el oído es someterlo todo lo posible a audición de música seria. La cultura musical se propagaría más rápidamente si la gente leyera, interpretara o tan siquiera oyese música con mayor intensidad que lo hace hoy en día. Una amplia familiaridad con la música seria es el requisito fundamental para adquirir esta cultura. Pero aún esto es insuficiente si se carece de un adiestramiento del oído.

El adiestramiento del oído, en un sentido estricto, se practica en las escuelas superiores y en los colegios, con resultados excelentes. Se han desarrollado buenos métodos, pero, al igual que ocurre con las técnicas de enseñanza en otros aspectos musicales han llegado a ser demasiado abstractos y hasta cierto punto han perdido el contacto con el propósito original. El oído adiestrado tiene su valor, pero no tanto si de él se han abierto antes las puertas al sentido de la audición que al pensamiento musical. Como la armonía, el contrapunto y otros estudios el adiestramiento del oído no finaliza en sí mismo sino que es una etapa que conduce a la musicalidad perfecta. A menudo escuchamos esta pregunta: ¿Para qué ha de enseñarse composición a personas que no han de volver a intentarlo después de su época de estudiantes, a personas que no están dotadas para la creación ni sienten impulsos de esta clase, y para quienes resulta una pesadilla el tener que expresar algo en un lenguaje completamente extraño a su imaginación?". Esta es la contestación: exactamente

<sup>1</sup> En este artículo, Arnold Schoenberg analiza diversos aspectos del estudio de la música: la armonía el contrapunto, la educación auditiva y trata de explicar porque es conveniente enseñar composición, y en un más amplio sentido música, a personas que no han de ser compositores. Disponible em <http://www.sohns-musica.com.ar/>

igual que a cualquiera se le enseña a dibujar, a pintar, a escribir un ensayo a dar una conferencia, también es posible hacer que personas que solamente posean escasas dotes para la composición musical, la utilicen como cultivo de la sensibilidad.

La perspectiva de tener que escuchar las músicas que escriban no hace muy apetecible esta posibilidad y, por supuesto, no entra en los propósitos de la enseñanza teórica el producir una sobresaturación de compositores indeseables. Aún así, todo buen músico debe someterse a este adiestramiento. ¿Cómo habremos de disfrutar con un juego, si no conocemos sus detalles más refinados, si no sabemos en qué momento hay que tirar a ras la pelota y en qué otro hay que echarla por alto; si no tenemos una idea de su táctica o estrategia? Y, sin embargo, hay intérpretes que ni siquiera conocen la construcción llana y sencilla, ¡sin hablar de las sutilezas de las piezas musicales! Comprender los detalles refinados del juego -esto es, comprenderlo en su totalidad- requiere una preparación completa. La armonía, el contrapunto y la forma, son cosas que no es necesario enseñar tratándolas como ramas de la estética o de la historia. Unos cuantos ejemplos servirán para mostrar la manera en que este adiestramiento puede llevarse a cabo con mayor éxito.

Si el estudiante de armonía no solo escribe sus ejercicios, sino que los toca a continuación, hará que su oído se familiarice con numerosas circunstancias. Se percatará de que los acordes se utilizan en posición fundamental o en inversiones, y de que existe una diferencia de gravitación estructural entre ellos. Y cuando oiga una fermata clásica sobre un acorde de cuarta y sexta, no aplaudirá, ya que sabrá que este no puede ser el final de la pieza. Incluso el muy entendido puede tomar el final de la primera sección de una sinfonia por el final del tiempo correspondiente, si no está en antecedentes de las funciones estructurales de la tonalidad. En algunos casos, una cadencia engañosa es igualmente mal entendida. El solo conocimiento de la armonía no basta para corregir tales errores. Hacen falta otros estudios que afiancen aquel y lo amplíen hasta dejarlo arraigado firmemente en el instinto. Incluso personas sin preparación alguna pueden aprender a distinguir las partes moduladoras. ¿Para qué habría de escribirlas así el compositor si no hubieran de producir ningún efecto en el público corriente? El estudiante de armonía bien ejercitado tendrá también, por lo menos, algún conocimiento acerca de los efectos de las armonías centrífugas.

El estudio del contrapunto desarrolla la capacidad para escuchar más de una voz. El oyente que recoge de una fuga tan sólo las repeticiones del tema, debe lamentar verdaderamente su monotonía. Pero si también percibe las voces del acompañamiento, que suelen ser segundos o terceros motivos, llegará a compenetrarse fácilmente con la verdadera naturaleza de la composición contrapuntista. Incluso en las composiciones homofónicas, hay casos en los que debemos oír algo más que la voz principal. Muchos trozos musicales de Mozart y Brahms están determinados por un movimiento armónico contrario a la línea melódica, efecto que pasa inadvertido para aquel que únicamente escucha la melodía. Cada nota que el maestro dejara escrita debe percibirse. ¡Qué placer tan grande experimenta el entendido siguiendo las evoluciones del segundo violín en un cuarteto de Mozart observando cómo se adapta al primero, cómo le ayuda o contradice, cómo expresa simpatía o antipatía con interjecciones características!

### III

Estos ejemplos quizá hayan dado ya una idea sobre cuanto más hubiera podido lograrse a través de un estudio completo de la forma y de la orquestación. Es un gran error el creer que la forma tiene por objeto la belleza. No existe belleza en ocho compases porque sean ocho; ninguna belleza se echa en falta en diez. La asimetría de Mozart no es menos bella que la simetría de Beethoven. La función principal de la forma es hacer avanzar nuestra comprensión. La música debe de ser un goce. Es innegable que la comprensión es uno de los mayores placeres que se ofrece a los hombres. Y aunque el objetivo de la forma no sea la belleza, al facilitar la comprensión, la produce. El manzano no existe con el fin específico de darnos manzanas, pero no obstante, las produce.

Las formas son primordialmente entidades destinadas a expresar las ideas de manera inteligible. Cualquier intento para lograr una expresión propia es un paso muy útil hacia el entendimiento de los métodos de los grandes compositores. El estudiante sabe por experiencia que la repetición de una parte puede ser, en ocasiones, acertada, útil o inevitable y en otras precaria, innecesaria o monótona y así habrá de considerar el significado de las repeticiones en obras ajenas. La repetición, no siendo monótona ayuda a desarrollar la idea musical. Quien se haya ejercitado en las variaciones del motivo fundamental de sus composiciones, será probablemente capaz de seguir una melodía complicada sin tener que sumirse involuntariamente en la ensoñación de imágenes sin importancia. La organización de una pieza es lo que ayuda al oyente a formar en su imaginación una idea, seguir su desarrollo, su crecimiento, su elaboración, su destino en suma. Si se os ha enseñado a poner limitación a vuestros temas, a distinguir las ideas subordinadas de las fundamentales, a combinar la fluidez con la expresión brillante, a dividir con claridad en partes lo que no puede concebirse indivisible, sabréis el uso que habréis de hacer de estas reglas auditivas en las obras maestras, como si se tratara de fórmulas que debéis recordar. El tema del cuarto tiempo del Cuarteto en La menor, de Beethoven, op. 132, está compuesto sorprendentemente de diez compases y lo que es más sorprendente todavía, en el décimo compás llega a un final provisional con la séptima de La menor: Sol mayor. Un músico apenas reconocerá lo singular de este sistema si no se le ha enseñado que temas coma este deben comprender tan solo ocho compases, y que deben finalizar con la tónica, tercera o quinta. Sin embargo, quien sepa esto advertirá fácilmente el tema en todo momento que aparezca en el desarrollo. Sin recordar, ¿cómo podríamos comprender las variaciones?

Cuando el compositor titula una pieza Variaciones sobre X, es indudable que quiere darnos a entender que todas estas variaciones se derivan del tema que ha escogido. El tema de Haydn en las Variaciones, de Brahms, tiene una parte en La, que comprende un período de diez compases, subdividido característicamente en el primer compás. Sería difícil no advertir esto en las variaciones. Además; la tercera sección se sale de lo normal, por cuanto se amplía en virtud de una prolongación. Nadie, a la primera audición, capta los fines detalles de la técnica de variaciones de Brahms, las combinaciones de armonía y contrapunto, las diversas maneras con que trata las irregularidades de las secciones de cinco compases. Quizá todo esto no sea absolutamente necesario para responder adecuadamente a la musicalidad. Pero de lo que no hay duda es de que constituye un buen acercamiento hacia lo que el compositor desea expresarnos. La composición ejercita el oído para determinar lo que debe ser recordado, ayudando así a la comprensión de las ideas musicales. Las desviaciones características de las normas, las irregularidades, servirán de guía en el agreste terreno de las grandes ideas.

Y hablemos ahora de la orquestación. Mi concepto del color no es el común. El color, como la luz y la sombra en el mundo físico, expresa y limita las formas y tamaños de los objetos. A veces, estos elementos sirven de ocultación. De igual manera, el músico quizá desee ocultar algo. Por ejemplo, es posible que, como si se tratara de un buen sastre, quiera ocultar las costuras donde se unen las piezas. Sin embargo, en términos generales, la lucidez es la principal finalidad del color en música, el objetivo de la orquestación de todo verdadero artista. No quiero ser un aguafiestas, pero debo confesar que yo encuentro algo excesivo ese deleite por el colorido. Quizá el arte de orquestar ha llegado a popularizarse demasiado y se crean piezas interesantes en cuanto al sonido, por la misma razón que se fabrican máquinas de escribir y plumas estilográficas de distintos colores.

#### IV

Es indudable que tan sólo un pequeño porcentaje de estudiantes de música llegarán a ser compositores. Los demás, ni pueden ni deben. También es evidente que muchos llamados compositores y músicos, que mediante algún estudio han adquirido conocimientos superficiales, se atreven a juzgar la labor de los buenos artistas y de los verdaderos creadores. En esto es donde resulta de gran importancia una actitud correcta por parte del profesor. Este debe llevar al convencimiento de sus alumnos que el estudio de la composición no habrá de convertirlos en técnicos o en jueces reconocidos; que su única finalidad estriba en ayudarles a comprender mejor la música, a alcanzar ese placer que el arte lleva consigo. El poseer un oído ejercitado mediante la composición no debe facultar a una persona para que humille a su inocente y menos afortunado vecino. Tan solo ha de proporcionarle un placer: el del equilibrio entre el goce que espera recibir de la música y el que efectivamente obtiene.

---

**Franz Walter Arnold Schoenberg** nasceu em Viena, Áustria, em 13 de setembro de 1874. Morreu em Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos, em 13 de julho de 1951. Iniciou sua carreira em 1882, ao violino, porém, de forma autodidata, nunca tendo seguido escola propriamente dita, à parte uma estreita relação de amizade e de (in)formação com Alexander von Zemlinsky, de quem viria a se tornar bem próximo, em 1891 e, em 1901, gênero. Adquiriu pleno domínio da linguagem harmônica tonal de fins do século XIX e início do século XX, tendo realizado algumas das mais belas obras da história da tonalidade – tais como A Noite Transfigurada (Verklärte Nacht) Op. 4 (1899), as Oito Canções Op. 8 (1904), ou ainda as geniais Canções de gurre (Gurre-Lieder), iniciadas em 1900 mas concluídas somente em 1911, paralelamente à elaboração deste livro. Em tais obras realiza síntese das vertentes harmônicas brahmsiana e wagneriana, ancorada pela constante admiração com relação à obra de Gustav Mahler, responsável, para muitos, pelo pontapé inicial da música contemporânea, e à memória de quem Harmonia é dedicado. Mestre incomparável, em torno do qual se aglutinaram os mais jovens e promissores compositores da Viena de início do século XX, cidade culturalmente efervescente e pendant germânico da ebulição cultural parisiense, a ponto de se falar de uma Segunda Escola de Viena, regida pelo triunvirato constituído por ele mesmo e pelos seus dois maiores seguidores: Alban Berg e Anton Webern. Como mestre, nunca se poupou, com seu exigente critério estético e profundo conhecimento técnico, em exercer críticas e determinar caminhos a serem seguidos por seus discípulos, procurando realizar uma síntese da história da música e da evolução das técnicas da escrita musical visando à edificação de uma nova era da composição. Tendo por meta o aprimoramento da arte de compor, lança mão, enfaticamente, da teorização como eficaz estratégia de sua atuação didática, a qual, em profícua reciprocidade, instiga e alimenta a elaboração teórica. Constituiu a primeira obra, na história, em que as atividades prática (composições) e teórica (escritos sobre a música e métodos específicos) tenham tão perfeita complementaridade, levando às últimas conseqüências algo que fora somente acenado por Rameau, Berlioz ou Rimsky-Korsakov. A partir do modelo de Schoenberg alguns dos mais influentes e importantes compositores filiados à evolução da linguagem musical, sempre atentos ao passado mas propensos sobretudo ao futuro, conferirão lugar de honra às suas elaborações teóricas, ao lado de suas realizações composicionais, tal como é o caso notadamente de Pierre Boulez, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen ou Iannis Xenakis. Faleceu nos Estados Unidos da América, em 13 de julho de 1951, como judeu foragido ao nazismo. Em etapa já próxima ao final de sua vida, foi mestre de um dos maiores inventores do século XX: John Cage. Curiosamente, tal encontro/confronto de 1934, que acontecera em um momento no qual Schoenberg era já mais diluidor de suas próprias invenções do que mestre propriamente dito, acaba por constituir o mais crasso exemplo de que a pura invenção – tal como podemos entender a conduta de Cage, avesso às exigências e conselhos do mestre principalmente no que dizia respeito, justamente à ciência da harmonia –, sem a rigorosa disciplina da mestria, pode se enclausurar em si mesma, ainda que sirva potencialmente de modelo contínuo de questionamento e arrojado, em uma palavra: de risco, imprescindível para o artista. Como inventor, Schoenberg foi o maior responsável pela “ruptura” com o sistema tonal em sua fase de saturação extrema, ruptura esta por ele vista, entretanto, mais como continuidade e conseqüência natural da evolução da linguagem musical do que como fruto de qualquer atitude rebelde e avessa à história. Nesse contexto, Schoenberg – preferindo o adjetivo “evolucionário” a revolucionário – se debatia contra a imagem do inventor, declarava-se sobretudo um “descobridor” e firmava-se como um clássico, um criador mais propenso a sínteses do que a hipóteses. [Fonte: <http://www.editoraunesp.com.br/>]