

**Sobre o *Gradus ad Parnassum* de Fux, como
método de composição e como pensamento sobre
formação e profissão de músico**

José Alberto Salgado e Silva

Trabalho para o curso “Seminários Avançados em Música II”

Prof.^a Carole Gubernikoff

PPGM - Unirio

Junho/2002

Sobre o *Gradus ad Parnassum* de Fux, como método de composição e como pensamento sobre formação e profissão de músico

Introdução

O ensaio apresenta uma interpretação de aspectos presentes na obra a que um dicionário de música se refere como "o mais influente tratado de composição na música européia, do séc. XVIII em diante" (*New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 2a. ed., 2001). No *Gradus ad Parnassum*, de J.J. Fux, mais que um valor de ordem canônica, pode ser encontrado um valor para a atualidade, por dois caminhos: o primeiro - talvez mais facilmente reconhecível - diz respeito à clareza e simplicidade no tratamento de uma técnica específica e historicamente localizada; o segundo - talvez mais sutilmente percebido (embora apresentado com igual clareza e simplicidade por Fux) - tem a ver com a discussão ética na formação e profissão de um músico. No texto de 1725, descobrem-se algumas questões relevantes para a época de hoje, tanto em relação à trajetória de um músico desde a juventude quanto à atuação de um professor de música. Entremeando a apresentação de uma técnica particular, o diálogo mantido entre Aloysius e Josephus permite entender que, para Fux, problemas estéticos e éticos estão envolvidos e interligados no trato dos sujeitos com a música.

Sobre a publicação e posterior utilização do livro

Em 1725, foi publicado em Viena o trabalho intitulado *Gradus ad Parnassum*, de Johann Joseph Fux (1660-1741), compositor e diretor de música na corte de Carlos VI. O autor o apresentava como um método simples para a prática de escrever música. O imperador patrocinou a publicação do livro, que em seguida foi distribuído "por todo o mundo musical" (Mann, 1971: introd.).

Carlos VI era o terceiro imperador austriaco a quem Fux servia, desde 1698, e segundo o *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (2001, verbete "Fux, Johann Joseph"), a produção do músico - numerosas missas e vésperas, litanias e outras peças litúrgicas - reflete

"a função integradora de música para a igreja como expressão da ideologia dos Habsburgos. Mesmo os textos dramáticos seculares que ele escreveu eram explicitamente voltados para o credo de um império 'Sagrado' e 'Romano'."

Sobre a contextualização histórica do trabalho teórico de Fux, o mesmo dicionário aponta que

"a publicação de *Gradus ad Parnassum* tem sido comparada em importância à publicação do "Entwurf einer Historischen Architektur" (1721), de Fischer von Erlach. O conceito de um estilo habsburgo relaciona conscientemente as conquistas de seus autores com um passado coerente."

É sugerido, portanto, que uma unidade estética e ideológica permeia a produção teórica assim como as composições de Fux, ligando-as às preocupações "católicas e imperiais" daquela monarquia. Nesse sentido, pode-se observar a intenção do autor em apresentar uma técnica que tenha larga aplicação, de acordo com a convicção de que uma base fundadora para a composição musical não deva ser alterada em função de maneirismos e diversidade de estilos (Lester 1992: 34).

A utilidade e importância do *Gradus* como manual didático tem sido atestada desde então. Haydn o estudou repetidamente e baseou seus ensinamentos nele (Grove's 1906). O mesmo fizeram Leopold Mozart, seu filho Wolfgang, o Padre Martini, Albrechtsberger (sucessor do posto de Fux na corte) e seu aluno Beethoven. A partir daí, as traduções do latim para o francês (por Fétis, em 1833) e para o inglês (por Pierson, em 1853) contribuíram para um uso ainda mais difundido. A versão francesa, por exemplo, foi utilizada por "Cherubini, Berlioz, Meyerbeer, Chopin, Rossini, Auber, Paganini, Moscheles, Hummel, Liszt". Entre outros que continuaram a utilizar o livro estão Brahms, Richard Strauss e Hindemith (Mann, 1971: xiv).

Contraponto por espécies e modalismo

Ao colocar a técnica do contraponto como foco de um estudo para a formação do compositor, Fux adotava uma ordenação específica - o contraponto por cinco espécies, a saber: contra um *cantus firmus* de notas longas (semibreves), a primeira espécie lida com sons de igual duração; a segunda coloca duas mínimas para cada nota do c.f.; a terceira dispõe quatro semínimas contra cada nota do c.f.; a quarta trabalha com sons sincopados por ligadura; e a quinta, chamada de contraponto florido, opera uma combinação variada dos padrões anteriores.

As espécies de Fux de maneira alguma eram universais na pedagogia do contraponto tanto antes quanto depois de 1725 (Lester 1992: 26). Também não eram uma anomalia; pelo contrário, o livro trazia incorporadas algumas contribuições importantes de teóricos anteriores. As quatro regras que dizem respeito ao movimento das vozes e às relações possíveis entre consonâncias e dissonâncias tinham sido apresentadas por Girolamo Diruta em seu *Il*

transilvano (1609), que era também escrito na forma de diálogo. Mais tarde, Lodovico Zacconi, outro teórico veneziano, também publica uma *Prattica de música seconda parte* (1662), trazendo elementos que foram aproveitados para estruturar a obra de Fux. De acordo com Lester,

"O *Gradus* copia não apenas as cinco espécies de Zacconi mas também sua organização, com partes distintas para assuntos preliminares, contraponto por espécies e contraponto imitativo." (idem, p. 28)

Lester conclui que havia sete aspectos em comum entre o *Gradus* e um ou mais tratados anteriores a ele, destacando no entanto que "nenhum dos autores do séc. XVII foi capaz de igualar a conquista de Fux - a consolidação da abordagem por espécies em um todo abrangente e convincente" (ibid. p. 30).

A prática do contraponto em Fux está ligada à música litúrgica *a capella*. Faz parte também do momento em que o improviso vocal (por ornamentação melódica ou adição de voz superior ao *cantus firmus*) sai de cena, como importante prática composicional, dando lugar a um papel cada vez mais proeminente dos procedimentos da escrita. Apesar da contextualização bem definida dessa prática, nota-se a aproximação entre estética e ideologia, quando se vê no *Gradus* a intenção de apresentar uma técnica como se ela fosse atemporal e universal, sobrepondo-se a outras. Estas serão consideradas pelo autor como insanidades ou maneirismos.

O sistema tonal maior-menor fica excluído do método, apesar de já ser amplamente usado à época, notoriamente na música instrumental. A preferência de Fux pelo modalismo é explicada por Lester não como homenagem a Palestrina ou simples arcaísmo:

O uso de modos por Fux era apenas uma parte de um complexo de tradições que manteve os modos da Igreja vivos, como um aspecto da música contemporânea já bem dentro do séc. XVIII, especialmente em áreas de língua germânica (Lester 1992, p. 35)

Ainda para o mesmo autor, toda crítica que considera o trabalho de Fux como se fosse arcaico à época de sua publicação ignora a riqueza da teoria musical no séc. XVII e a coexistência de uma variedade de estilos no início do séc. XVIII (ibid. 48).

O que é, em linhas gerais, aquilo que Fux se propõe a ensinar?

Começemos pelo prefácio do autor. Ali, Fux indica que pretende preencher uma lacuna deixada pelos livros e manuais de

música conhecidos em sua época. Entendendo que sua contribuição será no sentido da "prática de escrever música", ele quer apresentar "um método simples pelo qual o novato pode progredir gradualmente, subindo degrau a degrau até alcançar mestria em sua arte" (p. 17).¹

Essa missão didática é também moral, pois o autor promete não se deixar deter pelos "mais ardentes inimigos da escola" - indicando assim uma provável resistência e desconfiança de contemporâneos seus, em relação à educação formal - nem tampouco pela "corrupção do tempo",

[n]esse tempo em que a música tornou-se quase arbitrária e os compositores recusam-se a guiar-se por quaisquer regras e princípios, detestando o próprio nome de escola e de lei como a morte mesma. (p.17)

Fux ressalta, no entanto, que não se propõe a corrigir o rumo das coisas entre seus pares; ele não tentará restabelecer entre os compositores de sua época um respeito aos "padrões normais". Em vez disso, o autor quer se dirigir aos jovens que "querem aprender", e que, possuidores de talento e vontade mas "sem meios e sem um professor", permanecem "sedentos", sem poder realizar suas ambições (p.17).

O método, portanto, tem primeiramente um caráter *pedagógico*, voltando-se para a educação de jovens aprendizes de música. Ao acompanhar as lições, distribuídas em três partes de cinco capítulos cada, o leitor descobre também que essa pedagogia é eminentemente *normativa*, isto é, seu autor dedica-se a sistematizar um conjunto de regras a serem seguidas, com o propósito de produzir ao final uma *boa música*. Os adultos estão perdidos, mas para os jovens ainda há solução.

Uma digressão sobre pressupostos culturais, em relação ao ensino de música

Para ensinar os jovens, o método será análogo àquele pelo qual as crianças aprendem a linguagem: "primeiro as letras, depois as sílabas, então as combinações de sílabas, e finalmente, como ler e escrever" (p. 17-18). Com isso, Fux dá a entender que existe uma música a ser aprendida, assim como existe um idioma nativo, falado e escrito.

Aqui aparece um problema para o leitor de hoje, pois a concepção de uma cultura homogênea (o que para o próprio séc. XVIII é discutível (v. Lester 1992)) não é considerada válida para a

¹ As citações ao texto de Fux virão apenas com o n. de página (em Mann 1971).

época presente. Mesmo para os limites de uma língua natal, aparece, no séc. XX, uma teoria que demonstra a diversidade de usos e significados de materiais semelhantes: O filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951) sugeriu que os *jogos de linguagem* são muitos, constituindo e seguindo conjuntos próprios de regras e estabelecendo mesmo domínios que não se comunicam (v. Wittgenstein 2001[1953]): escrever uma narrativa, escrever uma receita médica ou um trabalho acadêmico têm mais diferenças do que interseções. Escrever música seria mais um desses muitos jogos e, dentro dele, reconheceremos diferenças também.

A teoria de Wittgenstein pode ser conectada com debates recentes em torno da abstração totalizante *Música* - abstração ampla demais para permitir qualquer precisão no trato do assunto (Salgado e Silva 2001). Se tomamos "Música" como um vasto idioma, vemos que os fazeres musicais são muitos e muito diversos, exigindo, por assim dizer, nomenclaturas e descrições distintas para seus usos e técnicas, mas sobretudo - na relação pedagógica e estética - convidando a um entendimento de suas culturas correspondentes.

Os aspectos mais imediatos de cada uma dessas culturas musicais costumam ser identificados com as práticas de compor, tocar, cantar, dançar etc., em relação a um estilo musical; mas existem também dimensões mais ocultas (ou que requerem mais observação e experiência) de cada estilo, manifestando-se em termos de valorizações estéticas e códigos de conduta - que contribuem para a experiência e para a sustentação daquele determinado contexto. Ignorar a particularidade ou reduzir a importância de vários desses contextos de produção, transmissão e recepção musical tem sido um mecanismo mais ou menos constante na educação formal de músicos. Quando Fux menciona "remédio para os doentes" e a "insanidade da escrita desregulada" (p. 17), suas palavras projetam-se sobre outros enunciados, teorias e currículos, posteriores e anteriores, tendo em comum com eles um teor ideológico que toma uma parte do "fazer música" pelo todo de suas manifestações: aquela parte selecionada é considerada superior e então legitimada como abstração totalizante (v. Green 1999; Lopes 1999).

Como que trafegando em sentido contrário, tendências intelectuais verificadas a partir do séc. XX têm procurado justeza em relação à definição e reconhecimento de diferenças: nada menos que uma questão de justiça para autores como Jean-François Lyotard (v. p.ex. Lyotard e Thebauld, 1985), e nada menos que a norma de pesquisa para antropólogos, sociólogos e etnomusicólogos. De acordo com essas tendências contemporâneas (e extemporâneas a Fux), quando se investiga em detalhe aquilo que

se diz sobre música e seu ensino, é frequente tomar uma trajetória de exame que vai do senso comum e da naturalização de pressupostos culturais em direção a outros "jogos de linguagem", como aqueles das ciências sociais e da filosofia.

Voltando agora ao *Gradus ad Parnassum*, pode-se ver que, na proposta de Fux, o aprendizado de música está de fato (apesar do pressuposto universalista de seu discurso) circunscrito a um domínio específico, aquele de aprender a escrever música de acordo com *regras de contraponto - regras que o autor sistematiza a partir de sua experiência prática e de sua concepção estética, em relação a um dado contexto histórico e estilístico*. Wittgenstein diria: "você pode tornar sua definição correta por restringí-la expressamente (...)." (2001: 3e: 3)

Nesse jogo de linguagem particular, Fux testou o método e justificou empiricamente sua estruturação e publicação em livro: "Quando eu utilizei este método no ensino, observei que os alunos fizeram maravilhoso progresso dentro de pouco tempo." (p.18) O critério empírico - "ação sendo o teste da excelência" - é considerado soberano pelo autor, que no livro vai dedicar "muito mais espaço" à prática que a teoria, uma vez que considera a primeira como "a maior necessidade".²

O formato do diálogo e seu momento inicial

A forma escolhida para ministrar o ensinamento é a do *diálogo*, entre o mestre Aloysius (que para Fux é uma referência a Palestrina, a quem ele deve "tudo que sabe sobre essa arte") e um estudante, chamado de Josephus. Esse formato, parcialmente semelhante aos diálogos socráticos compostos por Platão, traz a figura daquele que sabe, contracenando com outro que não sabe e quer aprender. A diferença fundamental é que aqui o pensamento tende a seguir o modo didático, em vez do modo filosófico de Sócrates: os diálogos-lições-capítulos não terminam em aporias mas sim em soluções conclusivas.

No momento inicial em que o aspirante a discípulo e o mestre de música se encontram, a primeira coisa a observar é que o estudante deseja aprender "as regras e princípios da música" - o que o mestre identifica imediatamente como "a arte da composição". Diante da amplitudão de "um imenso oceano" e para lidar com carga tão pesada, o músico (como o poeta) deve ter nascido músico, o que sugere a noção de talento como condição primeira para empreender a jornada. O aluno, portanto, deve examinar a memória da própria infância a fim de ver se ali encontra sinais de uma forte inclinação natural para essa arte;

² O tema será retomado na seção da página 10 ("Sobre o valor da prática").

para ver se já foi profundamente tocado pela beleza das consonâncias (*con cords*).

A relação mestre-discípulo, iniciada por um processo que testa tanto inclinação como determinação do candidato tem na segunda questão desse processo uma consideração de sentido moral e também prático: para tornar-se um músico, diz Aloysius, é indispensável abandonar ambições de fortuna.³

E Josephus não deixa dúvidas quanto aos valores que orientam sua ação em busca do conhecimento musical:

Eu não tenho outro objetivo além de seguir meu amor pela música, sem qualquer pensamento de lucro. Lembro-me também que meu professor frequentemente dizia que deve-se estar contente com um modo de vida simples e esforçar-se para obter proficiência e uma boa reputação, em vez de riqueza, pois a virtude é sua própria recompensa. (p. 20)

É interessante notar que esse *ethos* idealizado para a profissão de músico vai receber de Fux sua justificação mitológica: "o Parnaso é governado por Apolo, e não por Plutão" (p.20)⁴.

Satisfeito com a disposição anímica de Josephus, o mestre o aceita no "círculo de seus alunos", e certifica-se de que estágios anteriores do conhecimento musical já foram percorridos. O aluno de composição não será, portanto, um completo neófito; deve conhecer os intervalos, sua classificação em consonâncias e dissonâncias, os modos e as primeiras regras que coordenam o movimento das vozes.

³ Seria de interesse sociológico e educacional estudar razões e variações desse pressuposto, em perspectiva histórica. Em culturas urbanas, a profissão de músico parece ser vista no senso comum como muito difícil, em termos de instabilidade econômica. Uma ilustração desenhada em 1769, pela imperatriz Maria Theresia (sucessora de Carlos VI, a quem Fux serviu), para a educação de seu filho (v. Blaukopf 1992), mostra músicos e mendigos no nível mais baixo da escala social. Mais de duzentos anos depois, em outro continente, Adoniram Barbosa canta os versos: "Tocar na banda, pra ganhar o quê? Duas mariolas, e um cigarro Yolanda!" ("Tocar na Banda", Odeon SMOB3877, 1975). Como será que jovens estudantes de música percebem as perspectivas socio-econômicas da carreira escolhida? Como é que as escolas de música procuram abordar a questão, em seus currículos?

⁴ Parnaso refere-se ao Monte Parnassus, na região central da Grécia, considerado sagrado pelos gregos antigos. De papel menos lembrado hoje que o de Apolo (que lá habitava com as Musas), Plutão é, na mitologia grega, o deus que rege o mundo inferior (Hades) e a riqueza. Plutocracia é, por extensão, o governo dos ricos. (cf. Oxford Dicitonary of English)

Fux e a graduação do conhecimento

Tendo por base esse conhecimento prévio de certos conceitos-chave e regras iniciais de operação, uma definição de contraponto é oferecida por Aloysius como "o primeiro assunto de nosso estudo e trabalho". Referindo-se à origem do termo ele diz:

" (...) em tempos anteriores (...) pontos eram usados [na escrita musical]. Assim, costumava-se chamar uma composição em que um ponto era colocado contra outro de *contraponto* (...). Pelo termo contraponto portanto entende-se uma composição que é escrita estritamente de acordo com regras técnicas. O estudo do contraponto compreende várias espécies (...). Primeiro de tudo, então, a mais simples das espécies" (p. 23)

Assim, a organização didática de Fux propõe que os procedimentos de composição variem do mais simples para o mais complexo. A cada nova espécie apresentada, adicionam-se mais sons e mais variedade rítmica em contraposição ao *cantus firmus*. E, uma vez apresentadas as cinco espécies para o trato a duas vozes, passa-se a lidar com cada uma das cinco espécies, na mesma ordem e agora com três vozes na composição. Por fim (na terceira parte do trabalho), Fux repete a ordem, agora para a textura de quatro vozes.

A organização por graduação leva o professor a observar uma ordem de apresentação dos assuntos, que não deve ser alterada. E o aluno recebe apenas a informação necessária para lidar com os problemas presentes.

"Sua ansiedade, que é elogiável, força-me a explicar quase tudo na ordem errada. Entretanto, responderei sua pergunta ainda que sem discutir todas as coisas, de maneira que você não fique confuso com detalhes demais no começo." (p. 28)

Essa graduação do conhecimento também se reflete no princípio ordenador do trabalho empreendido por Josephus, que vai de uma escrita condicionada pelo *cantus firmus*, disciplinadamente, ao estágio final da composição livre (*free composition*).

Sobre o valor da prática

Assim como afirma que "a prática é a chave de todas as coisas" (p. 32), Aloysius apresenta outros enunciados que explicitam e justificam essa priorização, relacionando-a com o princípio gradativo: "(...) é o suficiente para começar; o resto ficará claro pela correção" (p.29). Errar, corrigir e então

aprender - tal seria o percurso inescapável sobre uma espécie de eixo evolutivo do aprendizado.

Uma relação de estreita correspondência entre prática vocal e prática do contraponto é apontada em mais de um momento no livro. Já na primeira nota do capítulo um, Alfred Mann chama a atenção do leitor para o fato de que

"a regra básica (...), de que todas as outras derivam, deve ser mencionada de antemão: a possibilidade de performance vocal deve ser sempre levada em consideração."(p. 27)

Procedimentos comuns do canto são apontados como explicação tanto para a regra estrita como para certos casos especiais.

" - Não, isso teria sido ainda menos aceitável. Você não se lembra que o salto de sexta maior é proibido? O que dizer, então, do salto de sétima? Lembre-se que é necessário levar em conta a "cantabilidade" [singableness] (p. 79)

E, em outra passagem:

- "(...) Mas por que você colocou um sustenido no décimo primeiro compasso? Isso não é geralmente usado no sistema diatônico.
- Eu queria escrever uma sexta aqui. Mas quando eu estudava canto, aprendi que *fa* conduz para baixo e *mi* conduz para cima. (...)"(p.39)

Interessante também é a passagem em que o autor explica uma regra em função da percepção auditiva ("o ouvido"), naturalizando um caso de prática musical nos termos de um fenômeno físico.

"A nota intercalada no impulso (*upbeat*) é considerada quase inexistente, uma vez que devido à sua curta duração e à pequena distância entre as notas (...) o ouvido não notará as duas quintas ou oitavas sucessivas."(p. 43)

E mais adiante: "Em tal caso a distância entre os dois sons faz com que o ouvido esqueça, por assim dizer, a primeira nota no apoio."(p. 43-44). Explicações como essa, que propõem a naturalização de um fato cultural, têm sido usadas continuamente, no treinamento de músicos. E assim como o critério do *ouvido* é invocado por músicos e professores em seus diversos julgamentos práticos e estéticos, o funcionamento de uma outra entidade naturalizada - a mente - tem constituído o foco de pesquisas psicológicas no sentido de explicar processos decisórios em

composição, intenções da performance e julgamentos na apreciação (v. p. ex. Sloboda et al 1988; Sloboda 1985).

Reconhecendo-se a dificuldade de conceitualizar e explicar o funcionamento do *ouvido* - e da mente(!) - em relação à música, não é apropriado discutir aqui o tratamento que a psicologia tem dado a esses temas, nem tampouco investigar a filosofia dos sentidos, à época de Fux. Podemos, no entanto, considerar que enunciados daquele tipo fazem parte do acervo de explicações baseadas no conhecimento direto (isto é, na experiência de um estilo musical determinado) que um professor ou músico pode oferecer para justificar certos procedimentos, ao passo que - usando a mesma medida - considera outros como sendo inapropriados.

As explicações normativas com base no "ouvido" costumam integrar um conjunto de conhecimentos que nem sempre são transmitidos por livros. Seriam parte do que se tem reconhecido como um componente de *tradição oral* na prática do ensino, em contextos musicais que há muito contam com o recurso da notação e de uma literatura especializada.

Traços de tradição oral na tradição escrita

Encontra-se no livro de Fux mais uma fonte importante para discutir uma suposta dicotomia entre tradições escritas e orais, na prática musical. A separação exclusiva em duas esferas, no contexto de diversas músicas praticadas no Ocidente, é enganosa, de acordo com autores como Middleton (1990, pp. 80-82) e Kingsbury (1988, cap. 4), por exemplo. Interessantemente, o primeiro estuda questões da música popular, enquanto o segundo realizou uma etnografia em conservatório de música norte-americano, no ambiente da música de concerto. Ambos verificaram, em casos de cada contexto, a coexistência de aspectos normalmente tidos como exclusivos de culturas baseadas na escrita ou na oralidade.

O que temos no *Gradus ad Parnassum* é mais evidência de que uma prática musical, como a do contraponto, não se aprende apenas por regras passíveis de demonstração no pentagrama, mas também - e necessariamente - com o suporte de uma rede de considerações verbais feitas pelo professor durante as lições. Várias dessas reflexões e exortações encontradas nas páginas do *Gradus* são uma representação literária de parte do elemento de tradição oral que se verifica costumeiramente nas interações entre professor e alunos em sala de aula e durante o processo de ensino-aprendizagem, de modo geral - no séc. XVIII como hoje.

Mesmo recorrendo a métodos e partituras, que fornecem instruções por escrito, documentam práticas de composição e

preservam obras, o mestre de música recorre sempre a importantes enunciados verbais e ao gestual físico, que em parte ele reproduz e recria a partir do que vivenciou durante seu próprio aprendizado.⁵

Um fator de relevância nessa história de comunicação oral que frequentemente se estabelece entre aluno e professor é que o próprio conjunto de conhecimentos transmitidos estará sujeito sempre ao acréscimo de conteúdos. Obviamente, esse acréscimo poderá ser de conteúdos de um mesmo tipo, convencionalmente previsto em forma de técnicas e habilidades específicas do fazer musical. Mas, além desses, poderão se acrescentar conteúdos de outra ordem, que extrapolam, por assim dizer, o domínio do "know-how".

No livro de Fux, encontramos a presença de considerações que o mestre apresenta sobre a profissão de músico; inequivocamente, Aloysius discorre sobre certas disposições espirituais, como atitudes necessárias ao bom aprendizado e à futura atuação do músico. O aluno, por sua vez, não se limitará a explicitar seu raciocínio sobre os problemas técnicos que surgem; ele vai tratar também de suas expectativas e inquietações, com relação à própria trajetória de aprendizado. Esta é representada aqui como um trabalho que se dá no tempo cronológico mas também numa dimensão subjetiva.

Essas outras dimensões - de certo modo não-técnicas - do aprendizado e da relação de comunicação entre professor e estudante parecem dizer respeito a uma perspectiva ética na formação do músico. O assunto é tratado nas seções seguintes, a partir da escrita de Fux.

Uma pedagogia técnica e ética

Nos diálogos do *Gradus ad Parnassum*, o leitor encontra, primeiramente, uma relação marcada pelo tratamento cordial, entre mestre e discípulo. A composição de todo o discurso interpessoal parece basear-se no princípio de *respeito mútuo*, acordado tacitamente no momento inicial do processo e mantido sem violação até o seu desfecho.

Ao falar sobre a extensão do estudo a empreender; sobre problemas específicos; ou, de modo geral, sobre as diferenças entre saber e ignorar, é muito clara uma ênfase sobre o *encorajamento*, nas observações que Aloysius dirige a Josephus.

⁵ Assim como o gestual físico, há um outro elemento da tradição oral (ou não-escrita) que se realiza na forma de demonstrações diretas, no instrumento ou no canto, daquilo que se pretende com a música. Esse componente fica, é claro, ausente no livro de Fux ou em qualquer página escrita.

"Não é preciso preocupar-se com esse ligeiro erro, porque é quase impossível ao iniciante estar atento o suficiente para evitar cada possível erro. A prática é a chave de todas as coisas. Por enquanto contente-se de ter feito o resto corretamente." (p. 32)

Sobre outro erro de Josephus:

"Não deixe que isso o perturbe, pois você ainda não foi informado sobre [o assunto]." (p. 67)

E sobre um exercício bem realizado:

"Isso é muito observador e cuidadoso [de sua parte], pois deve-se considerar igualmente a facilidade de cantar e a correção das progressões" (p. 61)

Ou quando Josephus questiona um ponto apresentado pelo mestre, pedindo-lhe que não se aborreça com isso:

"Eu não me importo, de maneira alguma; pelo contrário, fico encantado com sua determinação em aprender." (p. 75)

No livro, encontra-se então mais que um manual. Fux não deixa de elaborar - ao mesmo tempo que apresenta normativamente os procedimentos técnicos do contraponto - aquilo que se pode interpretar como um pequeno código de ética para a relação entre professor e estudante de música. Dando a impressão de que nunca aponta as dificuldades do aprendizado como forma de impor sua autoridade sobre o estudante, esse mestre representado por Aloysius parece colocar intencionalmente um modelo de relacionamento para os dois sujeitos do processo.⁶

Ao lado das virtudes que o professor demonstra, há também formulações evidentes sobre virtudes esperadas do estudante. Assim, ouvimos de Aloysius: "Tenha paciência, eu explicarei tudo" (p. 28). E também: "Quando se trabalha duro pode-se estar certo da ajuda de Deus", recorrendo logo em seguida a um ditado popular que corresponderia ao nosso "água mole em pedra dura..." (p.48):

"drops wear down the stone
not by strength but by constant falling."

⁶ Os diálogos, assim, vão refletir-se hoje sobre discussões de que Paulo Freire, por exemplo, se ocupou, ao tratar de distinguir autoridade de sua perversão, o autoritarismo. Enquanto via a primeira como imanente do conhecimento e necessária como orientação de um processo educativo, ele entendia a segunda como um uso opressor e injustificado daquele mesmo princípio.

Desse modo, Aloysius Josephus exorta uma ação continuada e perseverante, alertando-o para problemas de conduta que poderão prejudicar o trabalho. Disciplina e rigor são necessários para se chegar à mestria (*real mastery*), e o aluno não deverá ser auto-indulgente, cedendo cedo demais ao prazer de composições livres (p. 137).

A perseverança está valorizada como virtude indispensável ao músico aspirante, em várias passagens do texto. É uma perseverança que visa a uma conquista final, sugerindo uma combinação de valores intrínsecos e extrínsecos. No penúltimo diálogo, face ao problema do *tempo de aprendizagem*, encontramos a ponderação sobre as dificuldades e recompensas que seriam inerentes ao ofício de Fux:

"Não há ofício - não importa quão modesto seja - ao qual o novato não deva servir um período de pelo menos três anos. O que eu diria então a respeito da música(...)? Os benefícios que seus esforços podem lhe trazer; a esperança de sucesso; a facilidade em escrever que você irá gradualmente adquirir; e finalmente, a firme confiança de que o que você está escrevendo é bem escrito, podem encorajá-lo." (p. 138)

Uma discussão sobre ética, pedagogia e música

O *Gradus ad Parnassum* traz então a representação de algo mais que uma técnica musical; representa também a atmosfera de uma conduta que o autor idealiza para o relacionamento entre o professor de música e seu aluno. Seria uma questão de pesquisa histórica investigar em que medida, na Europa do séc. XVIII, o padrão dessa conduta é verificado ou não entre os colegas de ofício de Fux e seus respectivos estudantes. Mas para a prática educacional corrente, examinar reflexivamente o padrão dessa conduta também pode ter relevância ética.

No sentido desse exame, algumas questões aparecem: o que traz um estudante de música à sala de aula? O que ele/ela sabe quando chega à sala de aula? O que o professor pretende com seu trabalho? Que concepções de música e que valores associados à sua prática estão em jogo?

Essas quatro questões são abordadas por Fux já no início do livro, expondo ao leitor uma disposição pedagógica que trata de explicitar alguns pontos de partida antes de começar a jornada. Essa revelação de uma teoria de educação musical, no sentido fundamental da expressão, se dá portanto desde o início do processo.

Devemos em seguida notar que, já na abertura do livro, existe uma concordância perfeita entre professor e aluno - entre os agentes do processo, diria Paulo Freire - quanto ao que se entende por música, quanto aos valores envolvidos na profissão de músico e quanto à definição de uma trajetória a percorrer. Ou seja, numa arquetípica relação mestre-discípulo, Aloysius e Josephus vão assumir um compromisso que tem regras e direção não só explícitas como também acordadas: o que um quer ensinar o outro quer aprender, e quanto à forma da interação, também estão de acordo.

E hoje, nas interações de nossa prática, como será que encontramos correspondência e discrepância com esses padrões de conduta expostos no *Gradus*? Quanto a uma teoria musical e à transmissão de uma técnica, pergunta-se: será que existe, por parte de estudantes e professores, manifestação e discussão de pontos de partida no processo de ensino/aprendizagem? E quanto aos valores que orientam a ação de músicos, pergunta-se também: podemos presumir que exista uma homogeneidade estética e ética, uma visão de música e uma visão de mundo tão perfeitamente compartilhadas como no diálogo de Fux?

São questões interligadas, que surgem reflexivamente sobre a leitura do *Gradus ad Parnassum*, quando se tem em mente problemas relativos a educação, ética, estética e prática profissional da música.

Considerações finais

Sendo o livro de Fux um método pedagógico, dirigido à prática do contraponto, parece apropriado considerar problemas de uma interseção entre teoria educacional e prática musical - necessariamente tendo em conta certos parâmetros estéticos, éticos e políticos da atualidade.

Se, por um lado, a digressão sobre pressupostos culturais no ensino de música (quarta seção do ensaio), assim como a discussão apresentada na última seção, trazem questões extemporâneas ao momento histórico que cercou a escrita de Fux, elas podem, por outro lado, ter relevância como perspectiva atual para o estudo do *Gradus ad Parnassum*.

Um primeiro ponto diz respeito à particularidade de técnicas e estéticas musicais. Ao realizar hoje os exercícios - ao colocar-se na condição de Josephus e ao ouvir as orientações e correções de Aloysius -, o estudante que quer aprender "a arte da música" deverá saber qual parte dessa arte está exercitando. Trata-se, ele/ela verá, de uma prática do contraponto tal como foi sistematizada por Johann Joseph Fux em 1725, e mantida como parte da tradição musical onde quer que se tenha adotado o livro

e onde quer que se tenha continuado a escrever música em comunicação (com grau maior ou menor de desvio) com os parâmetros apontados ali.

A beleza e o prazer derivados desse engajamento (experimentado hoje com o auxílio de uma escuta constante dos exercícios, via midi ou qualquer outra tecnologia de gravação disponível) vão potencialmente formar uma experiência estética (v. Dewey 1934) que por sua vez informará ações musicais posteriores, em termos de apreciação, execução e composição.

O músico estudante não estará, no entanto, isento da experiência de conflito, inadequação ou irrelevância, ao confrontar esse conhecimento prático com a vivência de outros contextos musicais - a exigir dele/dela suas próprias doses de imersão, estudo e sensibilidade (o trabalho que Fux diz "quase nunca ser demais"), necessárias a experiências estéticas correspondentes.

Diversidade técnica, correspondendo a diversidade estética - aprendizado e percepção sobre cada plano contextualizado de música. E o trabalho musical é acompanhado, se interpreto Fux corretamente, por um trabalho sobre o próprio caráter: só ao cultivar certas qualidades, como a paciência, a perseverança e a humildade, o músico poderá chegar a escrever música que é bela. Para esse mestre, o belo musical revela-se na obra de um caráter que é bom.

Mas a aceitação do sentido de um mesmo eixo para ética e estética, que parece mover valores de maneira interligada, leva à consideração de mais um ponto. Se falamos de diversidade estética, devemos então falar de diversidade ética, ou seja, contextualizar as virtudes do caráter. Pois se há ideologia na apresentação universalizante dessas espécies de contraponto (subordinadas de fato ao estilo vocal, litúrgico, romano, modal), então possivelmente há ideologia também no consenso que se apresenta, no *Gradus*, entre aluno e professor.

O aluno que diz "Eu seguirei sempre seu conselho como lei" (p. 65) representa também o mestre que passa a vida profissional servindo a três imperadores consecutivos. O músico que renuncia à riqueza material identifica-se com o padre, no ethos de serviço que orienta a vida de ambos. O músico da corte católica serve às Musas do Parnaso, serve a um soberano e serve a Deus. Seu sucesso, em grande medida, é saber que fez boa música e isso se confunde com servir bem. "A virtude é sua própria recompensa" (p. 20).

Mas serão esses os valores que orientam todos os músicos na produção de todas as músicas? Será que ambição material e inconformismo - diferentemente de renúncia e disciplina - podem

ser qualidades desejáveis e impulsionadoras do indivíduo, em certos contextos de música? Temos música regida por outros deuses, além de Apolo?

No diálogo do *Gradus ad Parnassum*, entre mestre e discípulo vemos concordância, consenso, identificação. A música é uma e os problemas do jovem Josephus são universalizados, são os problemas de todos os músicos jovens. A solução é conhecida pelo mestre, e não há conflito quando este a revela.

Mas, diante de músicas que se formam hoje e transformam práticas anteriores, presume-se que o mestre de música entra em contato com uma diversidade musical (teórica, técnica, ética, estética) de maneira ainda mais acentuada que Fux. Para as relações educacionais de hoje - em torno de contraponto e muitas outras experiências numa mesma cidade - não existe a garantia do consenso, e o diálogo está sempre perto de envolver diferença, conflito.

Referências bibliográficas

- Blaukopf, Kurt (1982) *Musical Life in a Changing Society*. Portland: Amadeus Press
- Dewey, John (1934) *Art as Experience*. New York: Perigee Books
- Fux, Johann Joseph [1725] *Gradus ad Parnassum*
- Green, Lucy (1999) "Ideology" in Horner, B. e Swiss, T. (ed.) *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell
- Grove's Dictionary of Music and Musicians, The (1906). Maitland, J.A. Fuller (ed.). London: MacMillan & co.
- Kingsbury, Henry (1988) *Music, Talent & Performance*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lester, Joel (1992) *Compositional theory in the eighteenth century*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Lopes, Alice Ribeiro Casimiro (1999) *Conhecimento Escolar: Cência e Cotidiano*. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- Lyotard, J.-F. e Thebauld, J.-L. (1985) *Just Gaming*. Manchester: Manchester University Press.
- Mann, Alfred (trad. e ed.) (1971) [1943] *The study of counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. New York: Norton
- Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Buckingham: Open Univ. Press

New Grove's Dictionary of Music and Musicians, The (2001) 2a. ed.
Sadie, Stanley (ed.) London: MacMillan

Salgado e Silva, José Alberto (2001) "A composição como prática regular em cursos de música" in *Debates* n. 4. Rio de Janeiro: Unirio

Sloboda, John A. et al (1988). *Generative processes in music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford: Clarendon Press

Sloboda, John A. (1985) *The Musical Mind*. Oxford: Oxford University Press

Wittgenstein, Ludwig (2001) [1953]. *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell