

CURSO DE COMPOSIÇÃO DODECAFÔNICA

Willy Corrêa de Oliveira

(anotado por André De Cillo Rodrigues, Caroline De Comi,
Maurício De Bonis, Raphael Caserta, Raphael Puccini, Vitor Ramirez)

INTRODUÇÃO (duração: um semestre)

1. Escuta-percurso pela História da Música. Formar um repertório-base e ouvi-lo com os alunos. Conduzir a escuta segundo a dialética do material musical proposta por René Leibowitz na Primeira Parte – Prolegômenos à Música Contemporânea – de *Schoenberg et son école*.

1a. Do Gregoriano à Renascença;

1b. Da Renascença ao Barroco;

1c. Do Barroco ao Tonalismo;

1d. O Tonalismo (leituras de Beethoven segundo o ponto de vista de Leibowitz);

1e. O Romantismo (reflexão sobre a harmonia a partir de Schubert: modulações sem direção aparente. Influências da música popular, claras as distinções de nacionalidades, como uma espécie de carta geográfica musical. A identidade do compositor fundindo-se às identidades regionais. Exemplos: Schumann, Chopin, Liszt);

1f. O início do século XX (tendências seriais anteriores a Schoenberg, segundo a proposta de Leibowitz);

1g. Schoenberg (um percurso, a partir de *Verklärte Nacht* op.4, *Gurre-Lieder*, até o op.24).

2. Tempo & durações. Sugerem-se as exposições e escutas seguintes:

2a. Tempo & durações no Tonalismo (fundados na divisão por 2). Escuta e análise de temas clássicos (como expressão da ideia de tonalidade) e de estruturas de melodias tonais em geral;

2b. Tempo & durações na Idade Média (Ars Nova). Escuta de exemplos (chamar a atenção para Da Bologna, Machaut, Landini - *Io son un pelerin*);

2c. Tempo & durações na Renascença. Escuta de exemplos (entre outros, devidamente significativos, atentar, por exemplo, para Dowland, como em *Can she excuse my wrongs*);

2d. Tempo & durações no século XX. Partir das avaliações dos exemplos a não serem seguidos (imensa maioria dos casos, em que permanece a divisão binária remanescente do tonalismo).

2e. Analisar casos que transcendem a divisão do tempo e das durações por 2: Debussy, *Sacre du Printemps*, Bartók, e outros;

2f. Avaliar criticamente os casos em que o tempo e as durações na obra de Schoenberg permanecem calcados sobre a divisão binária tonal (*Quarteto de Cordas n.º3* op.30, *Concerto para Piano e Orquestra* op.42, etc.);

2g. Avaliar as soluções para o tempo e as durações em Alban Berg: ocorrem sempre em função da expressão, resultando mais ricas ou pobres dependendo de cada caso específico;

2h. Avaliar as soluções para o tempo e as durações em Anton Webern: superam de fato a reminiscência tonal;

2i. Dar sequência às avaliações críticas do tempo e das durações na música do século XX realizadas no item 2d. Avaliar casos em que o fundamento tonal da divisão binária do tempo e das durações não chega a ser superado, mesmo na obra de Edgar Varèse, na *Musique Concrète*, na *Elektronische Musik*. Discutir como houve uma liberação interessante dessa divisão com o serialismo nos anos 1950, como no *Marteau sans maître* e nas primeiras obras de Stockhausen;

2j. Operar uma escuta (com especial atenção ao aspecto temporal e às durações) de músicas do *folklore* mundial (ter ouvidos para ouvir o Gamelan, o Gagaku, a música de Sumatra, a música húngara e folclores europeus diversos mais arraigados na Idade Média). Observar a relação entre o tempo nesses exemplos e a superação da divisão tonal das durações na música erudita, como ocorre por exemplo na influência do Gamelan sobre Debussy.

3. Trabalhos práticos.

3a. Cada aluno deve apresentar uma melodia em que não ocorra divisão por 2, buscando o interesse na relação entre tempo e material musical;

3b. Realizar pequenos trabalhos coletivos livres, em que a métrica seja fundamental.

3c. Aprofundar a escuta, a apresentação e as discussões dos trabalhos anteriores, sugerindo o que pode ser retrabalhado em cada caso.

PROGRAMA DO CURSO – PRIMEIRA PARTE (duração: um semestre)

Obs.: Paralelamente aos itens 4, 5 e 6, realizar classes de 2 a 4 horas semanais dedicadas à estrutura do discurso musical tonal, seguindo aproximadamente o roteiro prescrito por Arnold Schoenberg em seu *Fundamentals of Musical Composition*. Durante este trabalho, solicitar aos alunos as leituras e/ou consultas de *Harmonielehre* e de *Structural Functions of Harmony* de Schoenberg, *Trattato di Forma Musicale* de Giulio Bas e *Curso de Formas Musicales* de Joaquín Zamacois. Ao final desse trabalho, discutir o que seria a forma pensada de maneira não restrita ao tonalismo: a forma ancorada no material, em sua estruturação e fundamentalmente na memória.

4. Exercícios melódicos

4a. Eleger coletivamente uma mesma série de doze sons para toda a classe. Conviver com a série por uma semana, experimentando todas as suas possibilidades melódicas (sempre utilizando apenas a versão Original da série), para depois ouvir e comentar os exemplos em aula¹.

Obs.: Propor o trabalho sem uma orientação mais detalhada. O aluno trazendo um trabalho eminentemente criativo, trabalhar com ele frente à classe, sublinhar seus acertos. Em outros casos, propor o rol de sugestões abaixo:

- Experimentar a série da maneira mais imediata na tessitura (1½ oitava);
- Aglutinar 8 notas o mais próximo possível dentro de uma banda da tessitura, e separar 4;
- Aglutinar 6 e separar 6 para o agudo;
- Aglutinar 6 e separar 6 para o grave;
- Aglutinar 6 e separar 6 por todo o instrumento;
- Separar todas as notas (cuidar para que se obtenha algo que lhe pareça belo no processo);
- Trabalhar a série em seções com diferentes graus de separação: como em uma balança, buscar um equilíbrio entre as notas: conseguir uma beleza;
- Colocar as notas da série disseminadas no campo de tessitura em uma posição que você nunca pensou que pudesse constituir uma melodia (usando o instrumento);
- Refazer o anterior, agora em 2 oitavas;
- Trabalhar uma parte da série concentradamente e outra pontilhisticamente;

4b. A seguir, criar uma melodia que caiba em um instrumento melódico qualquer. Trabalhar graficamente com a classe, no quadro, possibilidades várias de perfis melódicos. Descobrir no instrumento o que mais belo lhe pareça com relação à sucessão das alturas, sempre visando dizer

¹ **Obs.:** Esse trabalho não necessita da escrita musical. O aluno vai escrever apenas os trabalhos que ele gostaria de mostrar.

apropriadamente o instrumento, mas em que também o próprio dado melódico tenha sua supremacia.

5. Exercícios Harmônicos. Utilizar a mesma série de doze sons. No horário da aula, o professor permanece sempre presente e disposto a ajudar os alunos na experiência.

5a. Trabalhar harmonicamente a série por no mínimo dez dias, em sessões diárias de no mínimo 50 minutos. Pode-se subdividir a sessão em duas partes de 25 minutos. Os trabalhos devem ser feitos a partir da forma original da série. Idealmente, divide-se a série em grupos de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12 sons. O fundamento é trabalhar com as possibilidades que não sejam exequíveis pelos dez dedos². Sugere-se a utilização de um teclado sintetizador, em timbre sem decaimento, com uso do pedal *sustain*. Em seguida, deve ser dado tempo suficiente para que se escute a experiência com cada um desses grupos, variando-os à *outrance*. O importante é que não pensemos a harmonia dodecafônica como a harmonia tonal: tanto na relação de vozes (em que cada uma tinha uma posição no acorde) até a experiência com harmonias que concentram certos aglomerados na tessitura enquanto outras notas estão mais distantes, em outros registros. Enfim: a divisão do acorde em vozes não está afeita à divisão do tonalismo³.

5b. Exercício: criação de uma melodia enfatizando a harmonia que subjaz à sua série. O aluno deve retrabalhar a série tentando exprimir o fundamento harmônico que ela possui. Em seguida, sobrepor à melodia conseguida um dado harmônico com vistas a um acompanhamento⁴. O desenvolvimento deste trabalho se dá concretizando o papel claro de mais um acontecimento musical.

6. Coral a quatro vozes. Num encontro coletivo, o professor expõe a noção de coral a quatro vozes, com exemplos que abarquem até a música de Bach. Em seguida, atentar para os projetos metalinguísticos feitos com o coral a quatro vozes no século XX: Stravinsky (*Ein Feste Burg*, em *L'Histoire du Soldat*), Bártok (*Concerto para piano n° 3*, algumas experiências no *For Children* e no *Mikrokosmos*). Observar ainda ocorrências no *Álbum para a Juventude* de Schumann e no *Concerto para Piano n°4* de Beethoven.

6a. Experiência 1: Escrever um coral a quatro vozes para instrumentos com as limitações no campo de tessitura implicadas pelas vozes cantadas.

2 Por exemplo, usar a nota 1 na oitava 7, as três notas seguintes dentro de uma oitava a uma distância de duas oitavas daquela nota, depois cinco notas, uma em cada oitava, até o grave.

3 Obs.: na música tonal as proximidades das notas são importantes para a definição do pólo – daí a concentração do campo de tessitura, para não mascarar a imantação tonal. Na música dodecafônica, o que importa é a feição que o acorde toma no campo de tessitura.

4 Obs.: Estas harmonias podem estar mais próximas ou mais distantes da melodia, pois a harmonia dodecafônica não depende da atratividade de suas relações de proximidade.

6b. Experiência 2: Escrever um coral a quatro vozes para instrumentos sem as limitações que a atratividade impõe na tessitura (em prol da imantação). Todos os tipos de movimentos de vozes são permitidos (possivelmente estando aí sua particular beleza).

6c. Realizar exercícios de melodia acompanhada com ênfase nas experiências desenvolvidas anteriormente.

7. Exercício para instrumento solo. Pedir que o aluno crie uma série com vistas a uma proposta ABA para um instrumento não-harmônico. Nessa proposta todas as 48 formas seriais podem, em caso de necessidade, ser utilizadas. O professor deve selecionar séries na história, concretamente relacionadas com os trabalhos para os quais foram criadas, e discuti-las com a classe antes da realização do exercício.

8. Exercício: música de câmara. Pedir que o aluno crie uma série com vistas a uma proposta ABA para um conjunto de três a cinco instrumentos não-harmônicos. Nessa proposta todas as 48 formas seriais podem, em caso de necessidade, ser utilizadas.

9. Exercício para teclado. Pedir que o aluno crie uma série com vistas a uma proposta ABA em um pequeno exercício escrito para soar ao piano. Nessa proposta todas as 48 formas seriais podem, em caso de necessidade, ser utilizadas. Anteceder com a discussão sobre a música para teclado da Renascença até o século XX.

10. Contrastes.

10a. Os contrastes dentro do tema clássico (baseando-se no *Fundamentals of Musical Composition* de Schoenberg, na seção *Construction of Simple Themes*, capítulos V a VIII da Primeira Parte);

10b. Os contrastes dentro de uma unidade, como na *Sonata n°8* de Mozart, no 3º movimento da *Sonata op.31 n°2* de Beethoven, em Gigas de Bach.

10c. Buscar exemplos válidos de contrastes na música dodecafônica.

11. Exercício de maior fôlego. Escolher uma dança e escrever como se fosse para um ballet; uma proposta de maior duração, que tenha começo, meio e fim. Esse exercício deve ser realizado em cerca de um mês, após o encerramento do semestre correspondente à primeira parte, e apresentado no retorno às atividades.

FIM DA PRIMEIRA PARTE

PROGRAMA DO CURSO – SEGUNDA PARTE (duração: um ano)

Preâmbulo: *brainstorming* – o que seria uma composição original dodecafônica? Como ela deveria ser, e como ela não deveria ser? Anotar. Cada participante traz para a classe suas anotações, discutindo-as coletivamente, sob a orientação do professor.

12. Composição para instrumento solo. Escrever uma peça para um instrumento solo, não polifônico, que dure mais de sete minutos. O aluno tem 15 dias para realizar o trabalho. Após a realização pode haver o tempo de mais um encontro para que o trabalho seja refeito após as discussões em classe. Nesse meio tempo, o aluno deve estudar o repertório dodecafônico, analisando e discutindo com o professor, comentando quais obras chamaram a atenção e o porquê de cada escolha.

13. Composição de uma canção para voz e piano. Exposição e escuta do *Lied* como gênero, de Haydn a Webern. Exposição e comentários sobre a leitura de poesia (inspirar-se nas ideias de Ezra Pound em *ABC of Reading*). Escolher um poema e escrever uma canção dodecafônica para voz e piano. O aluno tem 15 dias para realizar o trabalho. Após a realização pode haver o tempo de mais um encontro para que o trabalho seja refeito após as discussões em classe.

14. Composição para música de câmara, entre sete e quinze instrumentos. Justificar a combinação instrumental. Relatório da pesquisa do aluno para a classe e eventualmente com a participação de instrumentistas que demonstrem suas inquições e suas descobertas. Sugere-se o prazo de um mês. Ao mesmo tempo, ouvir em classe as experiências dos alunos na escuta do repertório.

15. Composição para orquestra: prazo de aproximadamente um semestre para a realização. Comentar para a classe sobre os mais destacados tratados de orquestração, revelando os possíveis interesses e eventuais falhas. Consultar as discussões no *Style and Idea* de Schoenberg sobre como se projeta um discurso mais longo. Discutir o que é um projeto para orquestra. Pensar a orquestra como meio; repor em classe o histórico da orquestra. Seguir as sugestões de apontamentos para discussão:

- Por que em Bach não há orquestra? (Que era no Barroco uma música para um conjunto instrumental mais numeroso? Veja-se o Concerto Grosso);

- Escola de Mannheim, Cannabich: invenção da orquestra;

- Haydn, Mozart, Beethoven – ouvi-los para depois deparar-se com o Romantismo;
- Berlioz! Liszt, Rimski-Korsakov, Smetana, Tchaikovsky, Bruckner;
- Novas soluções no século XX: Debussy, Ravel, Mahler, Stravinsky – atentar para o caso Villa-Lobos;
- Novos compositores seriais: Stockhausen, Berio, Pousseur (solução para orquestra e eletrônica).

FIM DA SEGUNDA PARTE

EPÍLOGO (duração: um semestre)

Música e Semântica. Buscar exemplos na Idade Média, no Renascimento, no Barroco, no Classicismo, no Romantismo. Como, por exemplo, compor um trabalho dodecafônico expressando tristeza e/ou alegria? Avaliar algumas ocorrências na obra de Hanns Eisler (comparadas às produções de Schoenberg e sua escola até Krenek, Dallapiccola)⁵.

Trabalhar as oposições propostas abaixo. Intercalar com a realização de pequenos exercícios para cada proposta. Testá-los em classe e tecer reflexões sobre as decodificações⁶.

- Tristeza / Alegria
- Sombrio / Luminoso
- Júbilo / Terrível
- Amor (paixão): Liszt / Berg (*Schliesse mir die Augen beide*)
- Erotismo (Strauss / Debussy / Grieg)
- Angústia / Leveza
- Paz
- Épico

Exercícios dirigidos:

- Refazer no dodecafonismo uma ária de ópera do repertório tonal;
- Refazer no dodecafonismo uma obra vocal mantendo o mesmo poema;

Vale agora, após esses dois exercícios anteriores, a discussão sobre a retórica intrínseca do poema, que de modo geral, quase sempre mostra-se um discurso muito antiquado (algo de que, na Literatura, nem sempre os literatos se deram conta, mas nós músicos encontramos certa incompatibilidade daquela prosódia com o novo material musical); de qualquer modo, podemos assinalar que isso ocorre muito em canções da Escola de Viena até hoje. Nesse sentido, é preferível afrontar essa questão com exemplos, e até com certa complacência com os alunos que escreveram música sobre aqueles textos. Deve-se recusar, antes de tudo, a continuidade e eloquência do ritmo do verso, tão típicas do tonalismo ("Troam na Ibéria os hinos da vitória / que Fernando e Isabel do Mouro houveram"). Tampouco devemos ser acrílicos com relação a certos desmandos de alguns

5 Obs.: É obrigação de todo artista dizer tudo que deve dizer com a arte que tem. É preciso encontrar um meio. Aqui, deve-se fazer tudo que for necessário, dodecafonicamente. Na história, cada momento era muito bem definido semanticamente – até o século XX. Não se respiram mais os mesmos ares; não se deve sentir saudades. No século XX só se fala para si mesmo. Em cada época os artistas estavam inseridos em um momento específico; a burguesia cobrava da URSS um universo que lá não havia, e vice-versa. Na Idade Média a arte era religiosa, mas dessa época não se cobra nada...

6 Eventualmente um encontro de duas horas pode ser dedicado aos desdobramentos de significados que um dicionário analógico pode indicar, incentivando os alunos a terem sempre à mão essa fonte de consulta.

poemas contemporâneos, com a eventual valorização da palavra já dissociada até de seu sentido, ou em outras ocasiões, o choque tão contínuo de sentidos diversos que não provoca nenhum resultado concreto. O mestre deve examinar com os alunos exemplos do passado, e os alunos devem buscar exemplos de poemas mais viáveis para uma música post-tonal. Deve-se então apresentar a eles um painel de exemplos de textos mais compatíveis com um discurso post-tonal.

- Realizar novas tentativas no campo da canção dodecafônica, usando-se textos compatíveis e definindo de antemão o campo de sentimentos a ser trabalhado⁷.
- Projetar um épico dodecafônico. Verificar casos possíveis em Schoenberg, Eisler, Dessau.

⁷ Como não dispomos de libretos viáveis para a ópera contemporânea, deixa-se ao aluno com essa consciência o problema de futuramente propor soluções para sua composição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perguntar aos alunos: “Haverá algo que você sente necessidade de se desobrigar no dodecafonismo? de transgredir, por exemplo? Por quê?” Aqueles que responderem positivamente devem comprovar com um experimento.

Com esse trajeto aprende-se a fazer Música. Não é o objetivo formar um compositor dodecafônico; o objetivo é formar um compositor. Pode-se fazer arte em qualquer contexto social. Propõe-se aqui um método pedagógico, de trabalho. Uma vez concluído, pode-se seguir ou não como compositor dodecafônico. Ao final do curso o aluno deve estar apto a responder: “Está o dodecafonismo apto para o seu projeto como criador? Com o aprendizado do dodecafonismo você sente que se preparou para seu projeto de ser compositor?”

Esse trabalho com o dodecafonismo deve ocorrer observando sempre a relação entre escrita e pensamento na História, o compromisso com a Linguagem em cada contexto.