

# O Curso de Composição Dodecafônica de Willy Corrêa de Oliveira e seu potencial para o enfrentamento do ensino da criação musical em nosso tempo<sup>1</sup>.

Willy Corrêa de Oliveira's Twelve-Tone Composition Course and its potential for the confrontation of teaching musical creation in our time.

**Me. Raphael de Lima Puccini<sup>2</sup>**

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo

[raphael.puccini@unesp.br](mailto:raphael.puccini@unesp.br)

<https://orcid.org/0009-0008-2015-0774>

**Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis<sup>3</sup>**

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo

[mauricio.bonis@unesp.br](mailto:mauricio.bonis@unesp.br)

<https://orcid.org/0000-0003-2650-2028>

*Submetido em 28/02/2025*

*Aprovado em 28/04/2025*

## Resumo

Ilustrando as ações pedagógicas de Willy Corrêa de Oliveira em dois momentos de sua trajetória como professor – em sua atuação na Escola de Comunicação e Artes, da USP, e posteriormente à sua aposentadoria –, o presente texto discute as dificuldades inerentes ao ensino da composição nos dias de hoje, tal como enfrentadas por Willy nestes dois momentos, dada a ausência de linguagem comum compartilhada na música erudita em nossa época. Tem-se, então, como ponto de maior interesse, a apresentação da estratégia pedagógica proposta pelo professor em seu *Curso de Composição Dodecafônica* (inédito, concluído em 2022). Como materiais e metodologia, recorre-se à produção ensaística do compositor e a entrevistas cedidas por ele para a realização do presente trabalho, a partir das quais é possível extrair as diretrizes pedagógicas que circundam o objeto de estudo. O trabalho, em sua atual etapa, conclui que o *Curso de Composição Dodecafônica* tem, em seu plano de elaboração, o potencial de conduzir os estudantes pelo processo de aprendizagem da composição musical considerando uma visão da prática da música erudita nos dias de hoje, baseada na busca pela criação, em detrimento da repetição de modelos do passado.

**Palavras-chave:** Composição musical, educação musical, linguagem musical, história da música.

## Abstract

Illustrating the pedagogical actings of Willy Corrêa de Oliveira in two moments of his career as a teacher – in his work at the School of Communication and Arts at the University of São Paulo, and after his retirement –, this text discusses the difficulties inherent in teaching composition today, as faced by Willy at these two points, given the lack of a common language shared in classical music in our time. A point of greatest interest, then, is the presentation of the pedagogical strategy proposed by the professor in his Twelve-tone Composition Course (unpublished, completed in 2022). As materials and methodology, we use the composer's written essays and interviews provided by him to the authors, from which it is possible to extract the pedagogical guidelines that surround the object of study. The work, in its current stage, concludes that Oliveira's Twelve-tone Composition Course has, in its elaboration plan, the potential to guide students through the process of learning musical composition considering a vision of the practice of classical music today, based on the search for creation, to the detriment of the repetition of models from the past.

**Keywords:** Musical education, musical composition, musical language, music history.

## Introdução

A aprendizagem da composição nos dias de hoje suscita como ponto de partida um impasse fundamental, que diz respeito à ausência de um código musical socialmente compartilhado a ser aprendido pelo compositor. Desde a derrubada do Antigo Regime e a ascensão da Burguesia como classe dominante no capitalismo, a música erudita sofre com um processo de perda de função social, o que se deve à inadequação de sua prática e de suas exigências como ciência, e a realidade da mercadoria, forma social e econômica central para a obtenção do lucro, aspecto central do crescimento do sistema. Observa-se na música de então a expressão de idiosincrasias que expressam certa noção ideológica inédita de individualidade e de expressão de identidades nacionais que, ao longo do Romantismo, vai se traduzindo em especificidades na maneira de se fazer música, cada vez mais tão distintas quanto há compositores a produzir música, o que se mostra cabalmente evidente ao alcance do século XX. Em termos linguísticos, há uma dissolução daquilo que é conhecido como prática comum (tendo como referência a prática da linguagem musical no século XVIII), ou seja, a maneira clássica de se escrever música, ou ainda, a realidade do

---

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Mestre pelo do Programa de Pós-graduação em Música pelo Instituto de Artes da UNESP. Foi integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical (GEPEM) do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNESP. Possui bacharelado em Música com habilitação em composição e ênfase em composição eletroacústica pela UNESP (2013). Desenvolveu entre 2011 e 2012, com apoio da FAPESP, o projeto de pesquisa de iniciação científica intitulado "Fundamentos acústicos e técnicos do Sprechgesang e sua relação com as formas tradicionais de recitativo". Foi integrante do Grupo de Pesquisa Teorias da Música, liderado pelo Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira, do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp. Atualmente cursa o doutorado em música na área de especialidade Análise Musical, também sob orientação do Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis, no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP.

<sup>3</sup> Compositor e pianista, é Professor Adjunto (Livre-Docente) e Coordenador dos Cursos de Música no Instituto de Artes da UNESP, onde exerceu o cargo de Vice-Diretor de 2020 a 2024, atuou como Tutor do PET-Música de 2015 a 2021 e foi Coordenador dos Cursos de Música de 2016 a 2020. É membro titular do Conselho Editorial Acadêmico (CEAc) da Fundação Editora da UNESP e relator ad hoc da Comissão Permanente de Avaliação da Reitoria (CPA). Bacharel em Música com Habilitação em Composição (sob orientação de Willy Corrêa de Oliveira), Mestre e Doutor em Música pela Universidade de São Paulo (ambos com bolsa FAPESP), realizou parte de sua pesquisa de doutorado em consulta ao acervo da Fundação Paul Sacher, na Basileia. Participou como bolsista do 40 Ferienkurse für Neue Musik em Darmstadt e teve suas obras apresentada nos principais festivais de Música Contemporânea no Brasil, além de concertos no Chile, México, Panamá, Alemanha, Itália, Colômbia, EUA e no ISCM World Music Days 2017, no Canadá. Foi contemplado com o Prêmio Ibermúsicas de Composição e Estreia de Obra 2022. Atua como pesquisador nas áreas de Composição, Contraponto, Polifonia e Metalinguagem, e dedica-se às obras de Willy Corrêa de Oliveira e Henri Pousseur. Integra a comissão organizadora e a curadoria do Festival Polifernália de Música Contemporânea. Na UNESP, coordena o Programa de Extensão Música e Formação de Público, o Acervo Willy Corrêa de Oliveira, o Grupo Música Viva (ensemble de música contemporânea do Instituto de Artes da UNESP) e o Grupo MUDA! - Música da Atualidade, atua como docente Mentor do Bacharelado em Música no Programa de Mentoria Acadêmica e integra o Grupo de Pesquisa Teorias da Música, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPQ.

tonalismo, último sistema de referência universalmente compartilhado no âmbito da prática musical erudita. Esta música passa a ser erigida sobre os escombros daquele sistema, e o resultado é a criação de infindáveis dialetos com os quais os compositores – já não sustentados por seu trabalho como compositor, uma profissão paulatinamente extinta – fazem a música a que se dedicam (OLIVEIRA, 2019c).

Considerando-se, como é a tomada de partido adotada no âmbito do atual estudo, que a composição musical erudita tem como prerrogativa a busca pela criação, e que, no que diz respeito a este gênero específico, esta criação só pode se dar no âmbito da realidade individual, é no espaço da aprendizagem da composição musical que observamos tendências insatisfatórias na maneira de se apreender a criação musical: pode-se optar por imitar obras do passado, replicando formas aproximadas do que se entende a posteriori terem sido as línguas faladas em outros períodos, ou por apreender do professor de composição a sua maneira de compor música (entre as inúmeras respostas pessoais ao estado da linguagem musical no nosso tempo), o que significaria imitar um destes infinitos dialetos existentes.

Ambas as possibilidades são inadequadas, visto que incorrem na imitação – cujo foco não se situa sobre o exercício da inventividade –, e não na criação, o que, na música erudita, é o centro de sua prática. A primeira das duas possibilidades incorre neste erro por falsear uma língua morta, ou seja, que não é de uso corrente – compartilhado por uma expressiva coletividade – na música erudita. A segunda possibilidade peca ao restringir-se à realidade do professor – ou à suposta “corrente estética” na qual o professor se inseriria, sempre restrita a poucos nomes. Com isso, aparta-se de um princípio direcionador fundamental para a aprendizagem da composição musical, que é a busca de um enunciado próprio, considerando-se que o criador só poderá expressar algo relevante em arte quando tem algo a dizer em sua experiência como sujeito emancipado, em pleno domínio do ofício<sup>4</sup>. Em lugar disso: a imitação de outro compositor contemporâneo, como se aquilo que ele produz se configurasse como linguagem; o que, de acordo com a nossa argumentação, nunca é verdade para os dias atuais.

Para além disso, a ausência de uma base linguística amplamente compartilhada para a criação musical em nosso tempo possibilita observar uma tendência bastante recorrente no mundo

---

4 Aqui será importante considerar que o recurso a modelos e influências pode fazer parte da aprendizagem, desde que isso seja tomado como meio, e não como fim. Desta forma, a possibilidade de dizer algo para além das influências ou referências que se toma é parte do que consiste a ideia da criação. “(...) é uma simplificação excessiva afirmar que todo artista começa com a imitação de outro artista, e que toda obra de um primeiro período é cópia de uma obra mais antiga.” (HAUSER, 1961, p.479).

da composição, que é, de uma maneira ou de outra, a volta às línguas mortas na forma de metalinguagem. É distinta esta possibilidade como ação consciente, de um depoimento sobre a linguagem musical que problematize a consciência histórica de seu material, e de suas implicações, em meio a uma força de expressão renovada, em novo contexto, e aquela advinda da tentativa de imitação do passado.

Toda a argumentação exposta até esse ponto compartilha parte de seus pressupostos com aqueles formulados por Arnold Schoenberg em seu livro *Fundamentals of musical composition*, que versa sobre as estreitas relações entre a estruturação formal do discurso musical e dimensão harmônica dos enunciados. Esse mesmo pressuposto, ademais, sustenta sua formulação do “método de composição com doze notas que se relacionam apenas umas com as outras”, e se apresenta como um fundamento para a proposta de Willy para o enfrentamento do ensino da composição musical.

Usado em sentido estético, forma significa que uma peça é *organizada*; i.e. que ela consiste de elementos que funcionam como aqueles de um *organismo vivo*.

Sem organização a música seria como uma massa amorfa, tão ininteligível quando um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um assunto a outro.

Os requisitos principais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*. A apresentação, o desenvolvimento e a interconexão de ideias devem ser baseadas em suas relações. As ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função.

Ademais, só se pode compreender o que se pode registrar na memória. As limitações mentais humanas nos impedem de apreender algo que seja extenso demais. Assim, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a *forma*.

(...) Nenhum iniciante é capaz de conjecturar uma composição em sua completude; portanto, ele deve proceder gradualmente, do mais simples ao mais complexo. Formas práticas simplificadas, que nem sempre correspondem a formas artísticas, ajudam o estudante a adquirir o senso formal e o conhecimento dos fundamentos da construção.<sup>5</sup> (SCHOENBERG, 1967, p. 1-2, tradução nossa)

---

5 No original: “Used in the aesthetic sense, form means that a piece is *organized*; i.e., that it consists of elements functioning like those of a living organism.

Without organization music would be an amorphous mass, as unintelligible as an essay without punctuation, or as disconnected as a conversation which leaps purposelessly from one subject to another.

The chief requirements for the creation of a comprehensible form are *logic* and *coherence*. The presentation, development and interconnexion of ideas must be based on relationship. Ideas must be differentiated according to their importance and function.

Moreover, one can comprehend only what one can keep in mind. Man’s mental limitations prevent him from grasping anything which is too extended. Thus appropriate subdivision facilitates understanding and determines the *form*.

(...) No beginner is capable of envisaging a composition in its entirety; hence he must proceed gradually, from the simpler to the more complex. Simplified practice forms, which do not always correspond to art forms, help a student to acquire the sense of form and a knowledge of the essentials of construction.”

Tomando esta problemática como ponto de partida, Willy Corrêa de Oliveira propõe, em época de ausência de língua comum compartilhada na prática da música erudita, a busca de um código musical possível que atendesse às necessidades práticas do ambiente de sala de aula, com vistas a um processo de aprendizado do ofício da criação musical nos dias de hoje. Ou seja: que não se repetisse o passado replicando características de línguas vivas de outrora, em sua parametrização contextual de origem, por vezes erroneamente transposta para obras póstumas sem a reflexão necessária sobre tal inadequação. Em seu *Caderno de Ensaios* (OLIVEIRA, 2019a, p. 51-53), Willy tece longa consideração a respeito das características do tonalismo, considerando a maneira como os parâmetros musicais se organizam em tal código. Algumas destas características, que também são observadas em obras posteriores à sua derrocada, se situam no campo rítmico, em especial no que diz respeito à divisão binária das durações, e, outras, no campo das alturas, como a tendência à imantação das alturas em sua concatenação vertical, ou seja, uma concentração na banda central do campo de tessitura que mantivesse, injustificadamente, uma demanda característica da realidade harmônica tonal em um contexto harmônico não tonal.

Perante esta análise, Willy percebe que, dentre os infindáveis arremedos de códigos linguísticos individuais (e inexoravelmente particularizantes) no século XX, o dodecafonismo é um método que, a partir da obra de Webern como referência ideal, é capaz de permitir com relativa facilidade a proposição de exercícios de linguagem que suplantassem características advindas do tonalismo. No caso da produção criativa de Webern, isso se deve ao fato dele ter se distanciado de maneira evidente, em sua obra, de resquícios próprios da prática da melodia acompanhada tonal; ao contrário do que ocorre na obra de outros compositores da Segunda Escola de Viena – como Alban Berg, e mesmo de seu professor, Arnold Schoenberg –, nas quais Willy observa a permanência de características advindas de linguagens do passado, no que diz respeito à organização dos parâmetros musicais. O grande mérito de Schoenberg advém do fato de que ele se dedicou a buscar elucidar novos caminhos para o material musical e suas implicações discursivas ao longo de sua vida, busca esta que se pode muito bem representar pela metáfora do mestre a quem se atribui a missão de desbastar caminhos ao alcance da nova tábua da lei. Já nos trabalhos de Webern, apontado por Willy como aquele que expressa um pleno domínio do novo método, observa-se, generalizadamente, a superação da divisão binária das durações dos sons, ao mesmo tempo em que se inaugura uma noção harmônica distinta e exemplarmente adequada ao novo método, ou seja: da harmonia como expressão do campo de tessitura como um todo, a partir da série de doze notas, em operações distantes das imantações intervalares tonais. Não à toa, assim

reconhecida pelos compositores representantes deste movimento, a sua música serviu de referência para o serialismo integral da década de 50; a música de Webern, portanto, promove um desdobramento do método elaborado por Schoenberg, assim, pela primeira vez, distanciando-se em profundidade dos resquícios tonais do passado.

Dada esta descoberta, Willy, em seu curso, une a noção histórica da linguagem musical, que passa por um estudo aprofundado dos aspectos gerais da estruturação dos parâmetros e do discurso musical na história, e a nova realidade obtida a partir da adoção de uma proposta de código linguístico potencialmente compartilhado no âmbito da prática pedagógica em si; ou seja, como ferramenta para o aprendizado do ofício do compositor, ao longo de seu processo de formação como tal. Esta estratégia expressa a novidade obtida, e justifica o presente estudo, que pretende, esclarecendo os seus preceitos e aspectos estruturais, elucidar e tornar acessível tal proposta de atuação pedagógica.

Como estratégias metodológicas do presente estudo, em desenvolvimento, contamos, na presente etapa, com a análise do roteiro do Curso de Composição Dodecafônica, elaborado por Willy, de onde pode-se extrair os conteúdos implícitos desta proposta pedagógica, bem como da análise dos textos de seu *Caderno de Ensaios* (OLIVEIRA, 2019a), pensados como fundamento teórico e filosófica da referida proposta pedagógica, e também de outros escritos relevantes que expressem as suas direções como professor.

## 1. A problemática do ensino da composição musical na atualidade

Há tempos já se discute o estado de crise na linguagem musical erudita, bem como a dissolução de sua função social na sociedade capitalista. Já no início do século XX, Hanns Eisler aponta em diversos de seus textos a situação de crise em que se encontrava a prática musical erudita, herdada pela burguesia, nova classe dominante da sociedade que, então, se estruturava. Em 1928, em *On the Situation in Modern Music*, satiricamente escreve:

Para os diligentes reunidos em torno do leito de morte, os estertores da morte são tão cansativos que eles adormecem. O seu ronco soa semelhante, e por isso é difícil saber quem está realmente morrendo. Essa é a relação entre a sociedade burguesa e a música moderna.<sup>6</sup> (EISLER, 1999, p. 27, tradução nossa)

---

6 No original: “For the dutiful gathered round the deathbed, death-rattles are so wearisome they fall asleep. Their snoring sounds similar and so it is difficult to ascertain who is actually dying. That is the relation between bourgeois society and modern music.”

Atenta-se para a relação estabelecida por Eisler entre a situação da sociedade capitalista, em sua decadência estrutural, e a ilusória manutenção de uma prática musical erudita vista de maneira semelhante a uma reunião em torno de um leito de morte, no qual, tanto os espectadores, como a própria música, se confundem em sua situação terminal. Isso representa, nesta como em outras passagens presentes em seus escritos, justamente o fato de que esta música não cumpre mais um papel relevante na sociedade em questão. O destaque do autor sobre esta constatação pode ser visto também em outro texto, intitulado *The Builders of a New Music Culture*, de 1931, no qual elucidada a que se deve tal estado de coisas:

Um dos sinais mais óbvios da crise na música burguesa é seu caráter anárquico. As mudanças na moda musical são anárquicas, o negócio dos concertos é anárquico, mesmo reações à crise na vida de concerto são anárquicas. A crise na música de concerto tem se agudizado particularmente nos últimos poucos anos e é talvez uma das formas mais óbvias do desastre ameaçador, prevendo a transição das relações musicais burguesas ordenadas a um estado de barbárie. A explicação mais plausível da crise na vida de concerto é social. Através da desapropriação da classe média devido à inflação, e a crescente proletarianização da ampla pequena burguesia, o nível de educação e também o nível de educação musical anterior à guerra que estabeleceu a prática de ir a concertos se tornou impossível de sustentar. A larga massa da pequena burguesia, empregados e mesmo a classe média se tornaram dependentes de uma música que gratifica facilmente em uma época de condições econômicas difíceis e precárias.<sup>7</sup> (EISLER, 1999, p. 37-38, tradução nossa)

Ou seja, Eisler vê em seu tempo contradições fundamentais entre a dinâmica própria do capitalismo e a viabilização da existência da música erudita. A este completo desarranjo que permeia diversos campos da prática musical erudita, atribui causas de fundo, em uma época atravessada pela guerra, pela redução de recursos materiais das classes intermediárias, e que encaminham a sociedade a um “estado de barbárie”. Parece impensável, de fato, em tal sociedade que se estabelece, a manutenção de meios para a permanência de tal prática musical, que incluiriam a existência de uma educação musical compatível, e mesmo a possibilidade de frequência a uma pretensa “vida de concerto”. Adicionalmente a esta realidade conjuntural,

---

7 No original: “One of the most obvious signs of crisis in bourgeois music is its anarchic character. The changes in musical fashion are anarchic, the concert business is anarchic, even reactions to the crisis in concert life are anarchic. The crisis in concert music has particularly sharpened in the last few years and is perhaps one of the more obvious forms of the threatening disaster, forecasting the transition from ordered bourgeois musical relations to a state of barbarism. The most plausible explanation of the crisis in concert life is a social one. Through the disappropriation of the middle class due to inflation, and the increasing proletarianization of the broad petty bourgeoisie, the prewar level of education and also the level of musical education which stabilized the practice of concert-going have been made impossible to sustain. The broad masses of the petty bourgeoisie, employees and even the middle class have become dependent upon a music that easily gratifies in a time of difficult and precarious economic conditions.”

Eisler aborda também outra característica central da reprodução de riquezas no capitalismo, que é a lógica da mercadoria, a qual passa a permear o campo da música:

Para descrever a música burguesa tão graficamente quanto possível, devemos dizer que o termo “mercadoria”, que é de facto o fator decisivo no capitalismo, espalhou-se pelo domínio da música. A forma concerto significa a introdução de relações mercantis na música. A compra de ingressos para concertos, a venda de partituras, o termo especialista em música – os produtores de mercadorias musicais – são características disso. (EISLER, 1999, p. 44, tradução nossa)<sup>8</sup>

No entanto, mostra que tampouco esta mercantilização da cultura dos concertos foi suficiente para a manutenção desta prática musical no novo modo de funcionamento da sociedade burguesa:

A música clássica de concerto da burguesia destina-se ao comprador de mercadorias musicais e esforça-se por entretê-lo. É claro que numa situação social que se proclama a prova da liberdade do indivíduo, isto é, da liberdade do empresário e do livre jogo das forças econômicas, já não existe qualquer função natural para a música tal como existia sob o feudalismo. No entanto, esta forma de concerto, aparentemente em flagrante contradição com o privilégio feudal da música de entretenimento, revela-se, num exame mais atento, ser apenas uma forma mais democrática do privilégio da propriedade. Pois embora um concerto na igreja pudesse ser claramente ouvido pelos ouvintes feudais, na forma de concerto da burguesia surge em cena um pré-requisito peculiar para o prazer da música. É a condição da educação e da educação musical elementar. Pois a música burguesa não é uma música universal, mas, outrossim, a arte de uma classe dominante. Quanto maior se torna o contraste entre a burguesia e o proletariado, maior se torna o contraste distintivo na música, e isto em toda a sua extensão apenas sob o capitalismo. Esse contraste é comumente caracterizado como a diferença entre música fácil e difícil. Afirma-se também que existe música séria e não séria, ou música séria e leve. Mas todos estes rótulos não podem esconder o fato de que esta contradição surgiu de uma contradição social.<sup>9</sup> (EISLER, 1999, p. 45, tradução nossa)

---

8 No original: “To describe bourgeois music as graphically as possible, we must say that the term ‘commodity’ which is indeed the decisive factor in capitalism, has spread into the realm of music. The concert form signifies the introduction of commodity relations into music. Concert ticket-buying, the sale of sheet music, the term music specialist – the producers of music commodities – are all characteristic of this.”

9 No original: “The classical concert music of the bourgeoisie is aimed at the buyer of music commodities and endeavors to entertain him. It is clear that in a social situation proclaiming itself to be the proof of the freedom of the individual, that is, the freedom of the entrepreneur and the free play of economic forces, there is no longer any natural function for music as it existed under feudalism. Yet this concert form, apparently in gross contradiction to the feudal privilege of entertainment music, proves on closer examination to be merely a more democratic form of the privilege of property. For while a church concert could plainly be heard by the feudal listeners, in the concert form of the bourgeoisie a peculiar prerequisite for the enjoyment of music appears on the scene. It is the condition of education and elementary musical education. For bourgeois music is not universal music either, but likewise the art of a ruling class. The bigger the contrast between bourgeoisie and proletariat becomes, the bigger the distinctive contrast in music becomes, and this to its full extent only under capitalism. This contrast is commonly characterized as the difference between easy and difficult music. It is also claimed that there is serious and non-serious music, or serious and light music. But all these labels cannot hide the fact that this contradiction has arisen from a social contradiction.”

A análise de Eisler revela, portanto, que é inédita a distinção entre mercadorias musicais então em voga, diferenciadas entre música de entretenimento e música erudita, como resultado das contradições fundamentais no capitalismo. Enfatiza, também neste excerto, o papel então assumido pela educação musical para a fruição desta música, cujo alcance é inviabilizado pela realidade da divisão social no capitalismo. A exigência, portanto, de condições particulares, para o pleno entendimento desta música, é um dificultador que impede o seu acesso por aqueles que não poderiam pagar por determinadas mercadorias musicais. Eisler mostra que incorre-se ainda no engano acerca desta suposta liberdade individual de acesso à música erudita, resultado de uma formulação ideológica dominante que desconsidera a demanda a uma elevada condição econômica necessária para tal. Isso torna a música erudita inacessível para aqueles que não pertencem à classe burguesa e, perante esta impossibilidade, a diferenciação entre este gênero musical e a música de entretenimento torna-se cada vez mais evidente.

No conjunto, os apontamentos de Hanns Eisler mostram contradições fundamentais que impedem a plena sobrevivência da música erudita no capitalismo, cuja prática já demonstra, em diferentes aspectos, sinais evidentes de crise. Este entendimento, já extensamente exposto à época, é aspecto central do pensamento da prática musical erudita e da pedagogia de Willy Corrêa de Oliveira. Willy expõe, em seus escritos, a realidade da música erudita na sociedade capitalista, de modo a esclarecer que, por todos estes aspectos discutidos acima, este gênero musical não se insere em um contexto de prática viva, demonstrando que as dificuldades de fundo permanecem nos dias atuais:

Um quadro, uma escultura, ainda podem se valer de altos preços no mercado, mas a música erudita, não sendo objeto único e silenciosa mercadoria, não conquistou boa paga. O pouco de música erudita que se transformou em mercadoria faz exigências muito elevadas. Adaptável (com docilidade) só para colecionadores; como itens de decoração. Para o consumo de música do passado, o ouvinte carece de preparação histórica e técnica que o habilite a decodificar aquilo que ele escuta. Há que situar a obra em seu contexto sócio-cultural; compreender o sistema de referência (de cuja organização do material musical a obra é expressão); as inter-relações de ordem morfológica; ter o conhecimento e a frequência às obras que possibilite ao ouvinte a distinção idioleal; e consciência (no plano mesmo da composição) dos parâmetros do som e suas potencialidades linguísticas. De outro modo, aquilo que ele ouve é apenas uma manifestação acústica, sem muito mais. Como trovão ou abalroamento de automóveis. Mais agradável, na maioria das vezes, mas não o suficiente para que se preencham as necessidades do espírito. Outrossim, a produção fonográfica de música erudita não estaria por volta dos 3,8%, em todo o mundo, hoje. (OLIVEIRA, 2019c, p. 29)

Willy aprofunda-se na problemática da música erudita em relação ao mercado, a qual, diferentemente de outras artes, não tem, como produção artística, ao valor de venda, como ocorre com outras artes. Chama a atenção, portanto, como esta forma artística assume um espaço decorativo, de maneira geral, em meio à realidade da mercadoria. Também fica expresso em seu texto o fato de que a música erudita faz, sem carregar consigo o valor mercantil desejável à realidade do capitalismo, grandes exigências ao público. Mesmo considerando o consumo de música do passado, a qual demanda um vasto conhecimento histórico e linguístico. É um sinal, portanto, da incompatibilidade entre a realidade da mercadoria – em relação à qual a música ocupa baixa porcentagem da produção –, e a realidade da música em questão. Em decorrência disso, Willy aponta para um problema de ordem linguística desta falta de função social da música erudita no capitalismo:

O mundo capitalista contemporâneo – do ponto de vista da música erudita – não possui língua falada. Isto deveria ser um absurdo, uma vez que equivale a dizer que determinada comunidade não tem língua comum: em resumo, não se comunica. Ou mesmo aventurar-se a crer que certa comunidade não tendo língua falada se expressasse através de língua morta. (Algo próximo da estupidez da exposição de música do passado no mundo capitalista de hoje.) Então seria o caso (inadmissível) de se aceitar a suposição de que a língua morta houvesse ressuscitado: o que não se dá, pois o fantasma da língua morta não aparece para todos os membros da sociedade. Essas hipóteses não se sustentam mesmo que se considere que o que se observa é o mundo capitalista atual: pois I) a língua morta não é a língua que – positivamente – se fala; e II) não é difícil de ser constatado por observador medianamente arguto que mesmo entre os poucos membros que aparentam falá-la (e pouquíssimos sabem o que estão tartamudeando) a comunicação não se dá, de fato. Aquilo que afeta ser a fala de uma língua morta não passa da imitação dessa língua; como se se tratassem de papagaios, araras, gralhas. E, ademais, uma língua que se fala comunitariamente não é morta. No caso que nos ocupa, a defunta linguagem da música erudita, no mundo capitalista, não serve para a comunicação. Ostenta-se, em casos escassos, como objeto vagamente identificável. Tem alguma serventia para a História da Música que finge vivenciar; para a Estética que eles defendem: dando a impressão de que se trata de sociedade de vivos; para as teorias que canalizarão seus membros vocacionados no rumo em que não colida com os interesses dos que estão no poder ou a reboque dele. (OLIVEIRA, 2019b, p. 73)

Reaparece aqui, a noção já expressa acima nos escritos de Eisler, que situam a música erudita em um contexto de falecimento. Willy aponta também para a vasta impossibilidade de comunicação nesta prática musical do presente, dada a sua situação de língua morta. Também recebe destaque o teor de falsidade sobre este aspecto, onde finge-se que esta prática ainda perdura, que ainda tem em si uma significação social, consolidando-se o engano. Como será demonstrado mais a frente, é de suma importância, para a prática pedagógica de Willy, o

esclarecimento deste ponto, de modo a proporcionar ao estudante de composição, a possibilidade de consciência acerca da escolha que faz como indivíduo que escolhe se dedicar a esta música. Da mesma forma, este aspecto de ausência de linguagem, também terá consequências na própria prática da criação musical. Uma destas consequências é aprofundada pelo entendimento acerca do que significa “falar” a música erudita sem uma língua para se comunicar.

A música erudita no capitalismo torna-se o que cada compositor pensa e reflete sobre línguas que foram faladas em algum momento, em algum lugar. Há vezes em que um trato, só, é amplificado, e apenas. Há drama, conceito, já desincumbida de sons (como a sublinhar a inexistência de língua musical): nem até de música incidental, oriunda do fosso da orquestra, nessas encenações. (OLIVEIRA, 2019c, p. 37)

A linguagem que fala sobre a linguagem. Ou seja, o estado metalinguístico generalizado como caso geral, na prática de música erudita. Este é um direcionamento importante a se ter consciência, no que diz respeito à prática pedagógica de Willy. É do entendimento também de outros autores ao longo do século XX este estado de coisas. Schloezer (1929) entende a ideia de estilo como pertencente à esfera coletiva, para além do indivíduo, o que, em nossa concepção, adentra o campo da linguagem. Ele afirma que “o estilo de uma obra é precisamente aquilo que nela é impessoal, ou melhor, supraindividual; é algo comum a muitos, aquilo pelo qual algo pertence a uma época, a um país, e pode até atingir um significado universal.”<sup>10</sup> (SCHLOEZER, 1929, p. 115-116, tradução nossa). As premissas de Schloezer são consideradas por Boulez como um ponto pacífico (BOULEZ, 1966, p. 12)<sup>11</sup>, inclusive o entendimento de que o estilo, conforme aludido por Schloezer, tenha sido eliminado da história da música erudita a partir do início do século XIX. Schloezer desenvolve esta ideia no seguinte parágrafo:

---

10 Em nosso caso, como já demonstrado, ofício este apartado do sentido de sobrevivência material, como outras profissões proporcionariam.

11 No original: “Cela nous choque aujourd'hui, cela sonne comme un paradoxe, parce qu'en musique, depuis le début du XIX siècle, le style est mort; nous n'avons plus affaire qu'à des formes de langage individuelles, qui acquièrent plus ou moins de rayonnement et suscitent de nombreux imitateurs, chaque groupe se livrant de violents combats autour de ce qui n'est en somme qu'une manière personnelle de quelque musicien de génie. Et nos ouvrages n'en portent pas moins la marque de leur époque: seulement cette limitation qui faisait précisément la solidité des œuvres du XVII par exemple, est ici une cause de faiblesse, car la répétition, le développement même, l'adaptation d'une certaine manière, ne permettent pas de créer des œuvres typiques. Aussi l'artiste moderne est-il toujours en lutte contre lui-même, lutte bien plus périlleuse que celle qu'il doit mener contre son entourage, car il lui faut à toutes forces se forger son propre langage puisque son époque manque de style, et que s'il n'élabore pas sa manière à lui, originale, il tombera dans le wagnérisme, dans le debussysme, dans le ravélisme, dans le stravinskisme.”

## O Curso de Composição Dodecafônica de Willy Corrêa de Oliveira e seu potencial para o enfrentamento do ensino da criação musical em nosso tempo.

Isso nos choca hoje, soa como um paradoxo, porque na música, desde o início do século XIX, o estilo está morto; agora lidamos apenas com formas individuais de linguagem, que adquirem mais ou menos influência e dão origem a numerosos imitadores, cada grupo se envolvendo em batalhas violentas em torno do que, na verdade, é apenas um estilo pessoal de algum músico de gênio. E nossas obras, no entanto, carregam a marca de seu tempo: somente essa limitação, que justamente garantiu a solidez das obras do século XVII, por exemplo, é aqui causa de fraqueza, pois a repetição, até mesmo o desenvolvimento, a adaptação de certa forma, não permitem a criação de obras típicas. Assim, o artista moderno está sempre em luta consigo mesmo, uma luta muito mais perigosa do que aquela que deve travar contra seu entorno, pois deve a todo custo forjar sua própria linguagem, visto que sua época carece de estilo, e se não desenvolver seu próprio estilo original, cairá no wagnerismo, no debussismo, no ravelismo, no stravinskyismo.”<sup>12</sup> (SCHLOEZER, 1929, p. 119, tradução nossa, grifo nosso)

Vemos que, no parágrafo em questão, o autor parece tocar em um dos pontos centrais de nossa argumentação, que é a ausência de um recurso linguístico coletivo na música erudita desde o romantismo, que resulta nas dificuldades de princípio para a criação musical do artista moderno. A ausência de bases coletivas para a criação – chamadas por Schloezer de “estilo” – torna disponível aos compositores apenas formas individuais de expressão, em relação às quais deve-se considerar o risco de, ao não encontrar meios originais de expressão, imitar outros compositores contemporâneos.

Também a menção a esta ausência de linguagem comum é encontrada em escritos de Henri Pousseur. Uma passagem particularmente evidente é citada por De Bonis (2015, p. 105), extraída de uma carta de Pousseur, datada de 21 de abril de 1955, destinada a Celestin Déliège:

uma vez que o criador não pode mais se referir a uma linguagem preexistente, a uma linguagem comum, ele deve criar uma linguagem própria a cada obra que produz. Avançando por aproximações, ele deve edificar um sistema singular que se identifica finalmente à própria obra.<sup>13</sup> (POUSSEUR apud DE BONIS, 2015, p. 105)

A menção ao Romantismo como ponto marcante da perda da linguagem universalizante na música erudita no capitalismo demonstra como o tonalismo clássico fora a última expressão linguística comum para esta forma de expressão artística. Este fato faz corpo, no que diz respeito

---

<sup>12</sup> No original: “le style d'une œuvre est précisément ce qui est en elle impersonnel, ou plutôt, superindividuel; c'est quelque chose de commun à plusieurs, ce par quoi une chose appartient à une époque, à un pays et peut même atteindre à une signification universelle.”

<sup>13</sup> “Car la grande justification de ces démarches esthétisantes et historisantes réside, avant tout, dans le retour du langage à son « universalité », perdue par la faute de Beethoven principalement, à l'orée du XIXe siècle”, escreve Boulez (1966, p. 12); e, após mencionar trechos da citação de Schloezer que replicamos abaixo, escreve: “Nous croyons que tout le monde tombera d'accord sur ces prémisses”.

ao contexto de ascensão da burguesia que coincide com o período Romântico, com certo espírito ideológico individualista, cada vez tão mais exacerbado quanto seria impossível existir nas épocas anteriores. Willy desenvolve esta nova realidade ideológica, considerando o contexto fragmentário da música no que diz respeito à referência a línguas do passado:

Os românticos dispunham, como linguagem, de resíduos (recicláveis, todavia) do tonalismo: a sétima de dominante (agora válida sobre quaisquer dos graus), o cromatismo que abolhava solto, as dissonâncias a colorir – tal uma pintura fresca – velhos acordes, as escalas mais reservadas (menos assíduas, mais pudicas), a crista baixa do baixo de Alberti, e os tons embriagados por tanta autonomia em mui estranha convivência.

Com esses materiais, libertos da destinação tonal, (maleáveis por então), e mais o ardor pelos modos de cantar do povo – o sentimento pátrio destilado na Revolução Francesa –, indício de origem e sotaque particular de cada compositor (tal um segundo EU à flor da pele do individualismo recém adquirido), eis os ingredientes a simular uma linguagem corrente nos alvares do século XIX. Mais que linguagem corrente era a correnteza do riorcorrente (a arrastar, impelir, a comprimir as margens). Os compositores a escreverem símiles de suas tão particulares individualidades. O culto do personalismo como engrenagem estrutural da sociedade capitalista, prisão invisível: imperceptível a olho nu; não a erupção do ideal do novo homem, liberto no coletivo, preso ao coletivo como energia regeneradora. O personalismo – estandarte da burguesia que dispensava a nobiliarquia, desfraldado como palavra-chave nos novos tempos. Na verdade, a nobiliarquia era substituída por vultuosíssimas contas bancárias. Não para todos, óbvio. O Capitalista acumulava em barras de ouro o equivalente de sua individualidade polpuda; ao redor: fome, desnutrição, misérias. Só o sentimento de ser um ente único, original, era socializado. Como vantagem econômica, a dubiedade entre ser e ter beneficiava a ditadura do capital. (OLIVEIRA, 2016, p.3)

Assim, neste novo estado de coisas para a criação musical que se configura a partir do Romantismo, a prática de utilizar materiais advindos do passado da linguagem (em sincronia com a nova formulação cultural e ideológica da sociedade capitalista) configura uma nova realidade metalinguística, que tem como caso geral o recurso de se falar, com a música, sobre a própria linguagem:

É porque não há língua comum, e porque os compositores de música erudita, no capitalismo, não suportariam a condenação ao silêncio impenitente – que se arrojam às metalinguagens. Metalinguagem – como é sabido – é a linguagem usada por um observador para falar sobre uma linguagem-objeto. A linguagem se debruça sobre si mesma e alcança-se até como processo criativo, quando, em tais circunstâncias, o que está em jogo é o próprio modo de jogo. A linguagem da qual se fala é a linguagem-objeto. (OLIVEIRA, 2019c, p. 36)

A metalinguagem, portanto, é o estado geral a que esta música foi condenada, em lugar da operação sobre uma linguagem viva. É no enfrentamento a esta realidade que, tanto ao compositor

como ao professor de composição, caberá buscar meios de atuação, para a prática e pedagogia da música erudita no presente; algo que Willy se propõe a enfrentar em sua prática.

## **2. Dificuldades para a pedagogia no âmbito da composição musical.**

Dada esta realidade, nos deparamos com uma problemática fundamental para a prática de música erudita: se não há mais uma linguagem comum compartilhada entre compositores, ouvintes, intérpretes, e tampouco para embasar o processo de aprendizagem do compositor em formação, o que resta como estratégia para o professor de composição em sua atuação docente? Esta questão pode ter variadas respostas, de acordo com aquilo que se entende como diretriz para uma prática da composição musical nos dias de hoje. É impossível responder satisfatoriamente a esta pergunta sem que antes se tenha uma definição do que significa, atualmente, compor música erudita. Ao mesmo tempo, dada a mencionada multiplicidade da criação musical (devido à ausência de uma linguagem comum compartilhada – verificável diante da escuta de cada obra, de cada compositor), da mesma maneira, serão múltiplas as respostas para esta pergunta.

Sabe-se que, em épocas passadas, era comum que o aprendizado das artes – também o da música erudita – se desse no contato entre o aprendiz e um profissional que dominasse aquela prática, como ofício. Para citar alguns nomes conhecidos, sabe-se de Da Vinci, que aprendeu a pintura trabalhando (junto a outros artistas em formação) no ateliê do pintor Andrea del Verrocchio, onde também estudara Sandro Botticelli. Ockeghem, por sua vez, teria sido fortemente influenciado por Gilles Binchois, possivelmente sendo posteriormente uma referência para Josquin des Prez (a julgar pelas obras compostas em homenagens a seus predecessores, a caracterizá-los como mestres de fato). Johann Sebastian Bach, nascido em uma família de músicos, neste âmbito teria sido instruído desde cedo, e Wolfgang Amadeus Mozart, menino prodígio, instruído pelo compositor Leopold Mozart, seu pai. “Todo artista fala a linguagem de seus predecessores, e de fato, passa longo tempo até que começa a falar com sua própria voz” (HAUSER, 1961, p.479). Há, no entanto, uma diferença gritante no que diz respeito à repetição desta fórmula nos dias atuais. Não havendo mais uma linguagem comum sobre a qual a instrução possa se assentar como parâmetro objetivo, e sendo tão diversa e inseparável da própria criação musical, nos dias de hoje, a definição prévia de um “modo de jogo” para a organização das alturas musicais em cada obra que se pretende compor, torna-se plenamente insuficiente para um sentido de criação musical que o aprendizado que conduza à sua ocorrência se assente na simples aprendizagem, pelo discípulo,

daquilo que fora composto por seu professor. Sem linguagem, se se entende como criação algo distinto e avesso à imitação, esta alternativa se torna um contrassenso. Da mesma forma, mostra-se demasiadamente trabalhosa a tentativa de alcance de um uso pleno de línguas outrora vivas, mas que já nos dias de hoje não se falam mais, pois já não fazem parte do que se pode vivenciar em plena força de expressão – como é o caso do tonalismo, sistema de alta complexidade e que não possui um amplo compartilhamento na criação de música erudita em sua plena força de expressão desde o século XVIII.

A consciência do estado metalinguístico da prática musical como caso geral é, de outra forma, um indicativo essencial para que o estudante e o professor se orientem para o aprendizado da prática da composição musical. Ao mesmo tempo, demanda-se mais do que a consciência da metalinguagem em si para o desenvolvimento do ofício da composição musical; este é o ponto de partida a partir do qual uma busca incessante se dará, para que se problematize em profundidade a criação musical nos dias atuais. A cada obra será preciso erigir um simulacro de um sistema (como se se pudesse emular uma linguagem em laboratório) para que, com ele, seja possível tentar dizer o que se busca dizer. Mas como poderá o estudante dizer algo sem antes compreender como se constituem os elementos de um enunciado que se elabore nos dias de hoje, recusando uma irrefletida reprodução de aspectos próprios de sistemas de referência idos em uma nova realidade harmônica? É possível vislumbrar quais são as dificuldades em se compreender a que se refere a elaboração de um enunciado musical, sem que, novamente, se tenha uma base objetiva para que a própria construção deste enunciado ocorra. Embora o conhecimento da história da linguagem seja um dado fundamental, sobretudo como consciência do processo com que ela se transformou até que chegasse ao estado dos dias atuais – e o *Prolegômenos à música contemporânea* de René Leibowitz (1979, p. 1-39) seja uma referência importante para tal compreensão –, até que ponto a inspiração a partir das obras do passado pode servir de referência para a aprendizagem de um ofício como o da composição musical, sobretudo tratando-se de iniciantes?

Tais dificuldades tornam profundamente árduo o caminho da aprendizagem, bem como diluem as possibilidades de avaliação e condução de uma ação pedagógica por parte do professor, que não conta com um sistema de linguagem objetivo para basear sua instrução, e que está sujeito ao risco de repetir um código não mais vigente, ou de incitar o aluno à repetição de sua própria produção, ou mesmo da de outros compositores do século XIX ou XX.

### 3. As estratégias pedagógicas adotadas por Willy Corrêa de Oliveira.

Em primeiro lugar, observa-se como mais um aspecto da ação pedagógica de Willy Corrêa de Oliveira, em compromisso com a responsabilidade que se recusa ao engano do estudante a ser formado, a explicitação de que o aprendizado da composição musical só faz sentido nos dias atuais como uma resposta a uma necessidade pessoal de cada estudante. Isto é, destituindo-se, antes de mais nada, da ilusão de que tal aprendizagem tenha qualquer relação com uma função social, tanto de formação profissional de um compositor, a qual é, nos dias de hoje, absolutamente irrelevante para a realidade do mercado de trabalho considerando-se como realidade a música erudita. A formação do compositor sob sua instrução é, antes de mais nada, inseparável de uma conscientização política e ideológica a respeito daquilo que legou ao nosso momento histórico o desenrolar da sociedade capitalista. A respeito de aspectos das aulas individuais de composição ministradas por Willy Corrêa de Oliveira no curso de graduação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na virada para o século XXI, pudemos registrar em estágios anteriores dessa pesquisa:

A gente sempre trabalhou muito na relação com as outras artes, e no conhecimento da história de todas as outras artes, além de história, filosofia, e literatura em geral, junto com um trabalho de consciência política mesmo, de formação de consciência crítica, como formação nossa, como amadurecimento humano, como uma obrigação até moral, eu acho. Permeava o ambiente pedagógico essa consciência da necessidade de uma formação crítica em relação a como a sociedade está injustamente organizada. Então era natural uma visão também de crítica às abordagens da história da música, da teoria musical, da pedagogia musical. (DE BONIS, 2019)<sup>14</sup>

No que diz respeito à pedagogia de Willy, pode-se dizer ser particularmente importante o amadurecimento, com os estudantes, de uma relação de responsabilidade individual daquilo que significa dedicar uma vida à aprendizagem e prática da composição musical, a consciência de que esta escolha esteja diretamente conectada a uma necessidade pessoal da criação musical. É uma escolha, portanto, conscientemente ligada à busca por sua emancipação no âmbito da formação do sujeito, em relação à sua trajetória pessoal; como referência de sentido para esta responsabilidade, Willy tomava a obra *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke, onde o poeta endereça

---

<sup>14</sup> De Bonis menciona a referência à carta: “Conservada na Coleção Henri Pousseur da Fundação Paul Sacher, na Basileia (PSS-SHP – Korrespondenz)” (DE BONIS, 2015, p. 103).

a *Kappus*, um escritor iniciante com quem se corresponde, uma reflexão agudíssima a respeito de uma dedicação de vida à atividade criativa:

Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua madrugada: preciso escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda. E, se ela for afirmativa, se o senhor for capaz de enfrentar essa pergunta grave com um forte e simples "Preciso", então construa sua vida de acordo com tal necessidade; sua vida tem de se tornar, até na hora mais indiferente e irrelevante, um sinal e um testemunho desse impulso. (RILKE, 2009, p. 25)

Ora, se é verdade que a existência do compositor no capitalismo, embora implique trabalho para a realização de sua atividade criativa, não encontra bases no sentido de uma profissão com a qual garante-se ao menos o seu sustento – o inexistente “emprego de compositor” –, uma vez que os estudantes entenderam que caso precisem trabalhar para se sustentar, o farão em outra área (correlata ou não), e que a música que eles escreverão não encontra vias claras de comunicar por um problema primordial de sua realidade nesta sociedade, o único sentido que poderia embasar a escolha dos estudantes em dedicar anos em sua formação como compositor é a sua necessidade em compor música, em serem artistas. Desta forma, não se trata de um sentido “romântico” do que seria uma existência como compositor, mas pelo contrário, de um sentido realista; da responsabilidade implicada na escolha de seu ofício como uma profissão de fé.

Levando-se em consideração a realidade da atuação do compositor do ponto de vista da separação entre seu trabalho específico e a garantia de seu sustento, na pedagogia de Willy, o trabalho sobre a consciência dos estudantes a respeito da realidade alcança, da mesma maneira, outros aspectos inerentes à prática a que escolheram se dedicar. Podemos evocar outros aspectos do sentido desta consciência como fundamento do curso:

toda a base daquele curso era a de que nós não temos uma linguagem comum; o capitalismo não forneceu condições para que a música erudita permanecesse viva como uma prática comum, que tivesse uma razão de ser, um sentido nessa sociedade. Isso posto, uma vez que a gente escolheu escrever música – e escolheu tendo uma consciência de que a gente deveria partir da nossa necessidade de escrever música (como ele evocava sempre a partir de Rilke, nas Cartas a um jovem poeta) – o que acontecia, nas aulas individuais, na prática, era uma troca mais horizontal. Bastante horizontal. Era a ideia de que a composição não se ensina. Para o trabalho com a linguagem, nós já estabelecemos nos anos anteriores as principais bases para que ele siga sendo construído<sup>15</sup>. Então a gente não trata diretamente isso nos

---

15 A entrevista completa consta nos anexos da dissertação de mestrado de Puccini (2019, p. 225-246).

## O Curso de Composição Dodecafônica de Willy Corrêa de Oliveira e seu potencial para o enfrentamento do ensino da criação musical em nosso tempo.

encontros. Eu, como aluno, é que teria a responsabilidade de continuar me formando pro resto da vida, no meu trato com a linguagem musical e com a consciência dessa linguagem na história, a consciência histórica do material. (DE BONIS, 2019)

Sendo assim, na época em que Willy Corrêa de Oliveira atuava na ECA-USP como professor de composição (até sua aposentadoria em 2003), o curso pautava-se em duas etapas distintas; a primeira delas formatada como um curso introdutório e coletivo chamado *Linguagem e estruturação musicais*, em que se buscava, como base, o entendimento, pautado na dialética da linguagem musical, da fenomenologia e significação das formas musicais ao longo da história da música erudita, como maneira de aproximação de um possível sentido de expressão a ser buscado nos dias atuais. Uma vez adquirido este conhecimento de base, partia-se posteriormente às aulas de composição musical propriamente ditas, de instrução individual, onde os estudantes receberiam encomendas específicas por parte do professor, a partir das quais a discussão da criação poderia ser atendida, de modo que a demanda realizada fosse trabalhada pelo estudante.

Nós, alunos, precisávamos aprender a escrever e estávamos procurando uma orientação, como Kappus escrevendo ao Rilke, e o professor é aquele no qual eu coloco minha confiança. Havia um compromisso assumido pelas duas partes em relação à maneira como o trabalho ia funcionar. Com relação ao que o aluno trazia, por um lado havia algo extremamente livre, porque as propostas colocadas para cada exercício eram extremamente abertas. Elas eram basicamente encomendas para formações cada vez mais complexas, com uma liberdade de conteúdo absoluta, no sentido de que esse aluno desenvolvesse, digamos, a sua própria voz como compositor, a sua própria busca de expressão, e ao mesmo tempo confiasse plenamente na resposta que o professor fosse colocar. Porque está sendo emulado ali um espaço de confiança e de troca, como um substituto de um ambiente de aprendizado que era de fato a prática viva na sociedade. Não existe mais essa prática viva na sociedade, não existe essa resposta de quem conhece a linguagem, conhece a função que ela tem do lado de fora, recebe o que você fez, e tem sempre razão... porque o uso da língua tem sempre razão. Você está querendo aprender a usá-la, para poder conversar, dialogar, se comunicar; quando não existe o uso, você precisa colocar, de alguma forma, um substituto que esteja fora da sua vontade de expressão pessoal. Tem uma dialética ali, na qual a gente amadurecia, no processo de passagem de um exercício para o outro, que é entre essa vontade individual de expressão, e de como essa minha vontade individual de expressão chega no outro, e é o outro que vai dizer o que está chegando ou não. (DE BONIS, 2019)

Desta forma, este conhecimento acerca da ausência de linguagem comum na música erudita por parte de todos os envolvidos no processo de aprendizagem demandava uma estratégia para que a produção dos estudantes fosse viabilizada. E esta estratégia consistia, em primeiro lugar, na consciência do desenvolvimento dialético da linguagem musical na história, a partir da qual pode-se trabalhar hoje em dia, e estimulando que os estudantes buscassem, a partir daí, a sua própria voz; em segundo lugar, no estabelecimento de uma relação entre o professor e cada estudante em

que demandas por composições seriam realizadas na forma de encomendas. Aquele que encomendava, o professor, a respeito do qual o estudante estabeleceria uma relação de confiança, ao mesmo tempo sendo um conhecedor da linguagem musical na história, teria condições de medir se cada encomenda teria sido realizada satisfatoriamente, considerando o sentido de cada proposta. O que é uma obra para instrumento melódico? Uma obra para piano? Cada caso em particular remeteria a um capítulo do desenvolvimento desta linguagem musical, e, dentre outros, este poderia ser um dado para a orientação.

Após a sua aposentadoria, e bem recentemente, Willy elaborou uma nova proposta de curso de composição musical, as bases do qual são erigidas em seu mais recente *Caderno de Ensaios*, publicado juntamente aos outros cadernos que compunham sua tese de doutoramento, defendida mais de duas décadas antes (OLIVEIRA, 2019a). Este curso se propõe a eleger, como base para a aprendizagem do ofício da composição musical nos dias atuais, um código praticável como simulacro de linguagem musical a ser objetivamente compartilhada no âmbito de um ambiente pedagógico.

#### **4. O Curso de Composição Dodecafônica.**

Considerando-se como preceitos a necessidade de que a criação musical se diferencie da mera imitação – tanto do passado, como de idiosincrasias de outros compositores do presente – e dê conta das condições mínimas para a organicidade discursiva (tal como a definimos acima) seria necessário, portanto, eleger um código adequado a ser compartilhado como referência para tal prática pedagógica. O uso do tonalismo, última linguagem viva na história da música erudita, apresenta dificuldades, como a complexidade de seu domínio (e de um fluente solfejo harmônico) por parte do estudante; além disso, seu uso como se se tratasse de língua viva implica um falseamento pela tentativa de uso de um tipo de enunciado que apenas se significava plenamente naquilo que fora proposto por sua prática, no século XVIII. Requereria um domínio da memória musical no nível das modulações desenvolvimento dos materiais tonais, e uma abordagem a respeito da melodia que, em discursos de fôlego (característicos e viáveis neste código linguístico), tendesse para uma relativa simplicidade no nível dos parâmetros musicais em prol da memorização temática. Tal realidade necessariamente – como uma sabedoria particular na prática corrente daquela linguagem – excluiria uma série de características melódicas que hoje em dia nos interessam, e que estiveram presentes em momentos anteriores ou posteriores ao tonalismo,

como aquelas advindas da música modal medieval e renascentista ou mesmo do modalismo posterior característico do romantismo. Além disso, também o aspecto harmônico ficaria restrito àquela realidade, em que a imantação das alturas era aspecto necessário da distribuição das alturas na tessitura, coisa que a música do século XX, em algumas de suas manifestações, também nos mostrou ser possível abandonar, quando em um contexto distinto em relação à música tonal. Por fim, também uma organização rítmica tipicamente associada à divisão por dois é outro aspecto profundamente restrito à realidade tonal, como necessidade estratégica daquela proposta de escuta.

Em outras palavras, com o uso do tonalismo, apenas poderia ser repetido o próprio tonalismo, o que seria de difícil viabilidade e requereria a repetição de todo um pensamento com o qual não convivemos de fato, na música erudita, há mais de dois séculos. Desta forma, a única proposta possível de código musical posterior – mesmo que não estabelecido como linguagem socialmente compartilhada pela coletividade – seria o próprio dodecafonismo. Em seu texto, baseando-se na obra de Webern como exemplo fundamental, Willy mostra como o dodecafonismo inaugura um potencial de renovação do entendimento da organização dos parâmetros musicais – altura, intensidade, duração e timbre – que já não mais precisaria falsear uma afinidade já não presentificada com o mencionado último exemplo de código musical compartilhado tonal.

A ausência de linguagem comum na música erudita é um aspecto frequentemente mencionado ao longo da presente discussão, como marca da época em que vivemos. No entanto, é necessário notar os esforços empregados por Willy para a identificação de um código linguístico utilizável para a prática do ensino da composição, de onde resulta o curso que estudamos. Esta busca é resultado da consideração da necessidade desta relação com um código ao longo do processo de aprendizagem da composição musical. Em *Fragmentos de um prolegômeno*, Willy expressa claramente a importância do recurso a um código para que se aprenda a falar musicalmente:

Código = objetividade + universalidade.

Quando aprendemos a falar a música erudita: a consciência plena do código é o que deveríamos aprender; jamais como se estivéssemos aprendendo a falar a língua-materna. (...)

O aprendizado da linguagem musical erudita deveria obrigatoriamente estar baseado na plena consciência do código; o que não acontece – em geral – com a tradição do ensino musical no

## O Curso de Composição Dodecafônica de Willy Corrêa de Oliveira e seu potencial para o enfrentamento do ensino da criação musical em nosso tempo.

capitalismo, pelo menos, desde a fundação do Conservatório com a Revolução de 1789.

O aprendizado musical só se confirma consequente quando alcança a mais estrita fundamentação dialética entre código e história.

Um código verdadeiro não deve ser confundido com nenhum estilo particular; uma maneira mais generalizada assinala um código (de qualquer modo). (OLIVEIRA, 2019a, p. 46)<sup>16</sup>

É a partir da observação desta importância que se devem os esforços de Willy em encontrar um código utilizável para a prática pedagógica da composição musical, que resulta em sua pesquisa sobre o dodecafonismo como potencial código utilizável no âmbito pedagógico, visto que se baseia em um modo de jogo rapidamente apreensível por estudantes, mesmo que em nível iniciante, ao mesmo tempo o dodecafonismo possibilitaria uma operação sobre um novo paradigma para a música erudita após a dissolução do sistema tonal.

Em torno da primeira articulação: as unidades fecundamente significativas no dodecafonismo são as combinatórias das distinções: Uma série como material básico (originada da utilização das 12 notas da escala cromática – sem repetições – mas evitados os vestígios de aura tonal, como sequências de notas identificáveis com arpejos de acordes perfeitos maiores e menores e outros habituais na tonalidade, e de óbvios segmentos diatônicos evidentes). A série é apresentada em quatro ordens (original [o], inverso [i], retrógrado do original [ro], retrógrado da inversão [ri]), podendo-se transcrevê-la para qualquer dos 12 sons na escala cromática, implicando um alto coeficiente de combinações. Da série – como princípio unificador básico – obtém-se toda espécie de enunciados harmônicos e melódicos para a totalidade da composição. A partir deste núcleo semântico – visto que o signo musical não remete para significados extrínsecos – surge uma constelação de superabundantes sinais repletos de sentidos musicais (OLIVEIRA, 2019a, p. 50)

E desta forma, Willy indica a multiplicidade destes “sinais repletos de sentidos musicais”: o campo de tessitura expandido, não circunstanciado pelo encadeamento dos acordes tonais; a operação sobre as densidades como recurso temático, e a possibilidade de maior adensamento da polifonia, composta por pontos e linhas; o pontilhismo como tematicidade timbrística; a irrupção do silêncio em nova significação; a ampliação do recurso da intensidade, livre de sua atuação sobre a hierarquia de graus; maior sutileza das durações, e uso de métrica livre (OLIVEIRA, 2019a, p. 50-51).

Ao longo do seu livro, analisando obras de compositores que se utilizaram do código de Schoenberg para a composição, Willy detalha o que pôde ser dito de novo ou o que, em outros

---

<sup>16</sup> A entrevista consta nos anexos da supramencionada dissertação de mestrado (PUCCINI, 2019, p. 210-224).

casos, ainda não conscientemente, repetiu características do código anterior, como modo de indicar a diferença entre a realidade do dodecafonismo. O sentido de sua escolha por este código se dá a partir da possibilidade de sua utilidade como fundamento pedagógico:

O que, nesta abordagem do dodecafonismo, me interessa muito é a possibilidade de se criar um campo linguístico universalizante que propicie aos alunos uma educação musical a partir do interno da linguagem. Sobretudo porque proporciona aos alunos uma vivência de conceitos fundamentais, como, por exemplo, a harmonia, não operada segundo regras que passaram a ser viabilizadas quando já não funcionavam como verdades conceituais. Assim, desde dentro da ideia dodecafônica, o discípulo experimenta e constrói, de fato, uma ideia verdadeira de harmonia, não apenas desfazendo-se das regras aplicadas na harmonia do sistema tonal, por exemplo, mas edificando ele próprio um conceito de harmonia que possibilitará depois uma avaliação mais concreta do que, de fato, ocorreu com a harmonia tonal, por exemplo. Assim como em outros domínios o aluno desenvolve, em si mesmo, operando no dia a dia o que é uma plasticidade melódica, por exemplo. E, ainda, a partir desse trabalho, de dentro da linguagem pra fora (portanto, anterior às regras), ele construir-se-á num desenho arquitetônico de uma polifonia não mais regida por regras de contraponto. Também ele vai se construindo num solfejo musical novo que lhe permite um alcance mais amplo no domínio da memória musical. Isto eu não tinha antes, então, neste campo, pisávamos em uma areia muito movediça; não tínhamos a terra firme que o dodecafonismo, assim visto, pode funcionar como praticável ferramenta de trabalho. Na realidade, então, essa abordagem se complementa com os trabalhos anteriores, tendendo apenas a tomar uma importância primordial como práxis de um desenvolvimento teórico, analítico-investigativo da história como um todo, sempre sublinhando o caráter linguístico da história progressa, como busca de possibilidade para um presente. (OLIVEIRA, 2019d)<sup>17</sup>

Em outras palavras, mesmo sabendo-se que o dodecafonismo não se tornou, socialmente, uma linguagem viva e universal, Willy reconheceu em suas características internas um forte potencial para o trabalho de criação nos dias de hoje, que fornecesse aos estudantes uma base com um mínimo de objetividade para a aprendizagem – de certa forma semelhantemente ao que ocorreria outrora, em épocas de língua viva – e que possibilitasse, com relativa simplicidade teórica, uma busca como a que ocorreu em outros períodos de sua prática pedagógica, através do repertório histórico, procurando pelo sentido do desenvolvimento da linguagem, dos gêneros, das formações instrumentais, através dos problemas gerais inerentes à atividade da criação musical. Pudemos registrar, em estágios anteriores de nossa pesquisa, outras vantagens de sua abordagem:

Na verdade, o dodecafonismo estava presente no curso anterior, na parte coletiva da disciplina de Linguagem e estruturação musicais. Existiam pelo menos 6 meses de um laboratório de composição dodecafônica, para que a classe compartilhasse, de fato, um mesmo sistema, tal como foi compartilhado na história. Ele inverteu um pouco o peso desses

---

17 Refere-se aqui à disciplina de *Linguagem e estruturação musicais*, mencionada abaixo.

## O Curso de Composição Dodecafônica de Willy Corrêa de Oliveira e seu potencial para o enfrentamento do ensino da criação musical em nosso tempo.

laboratórios, digamos assim. Quero dizer, ele tirou o peso da busca da voz pessoal do aluno e associou aquela sequência de peças a serem encomendadas (escritas em formações cada vez mais complexas) a um laboratório de composição dodecafônica. Tendo também o entendimento de que não é porque não existe uma linguagem que você pode imaginar uma formação de um compositor sem problematizar a questão do sistema de referência. Você pode lidar com o crescimento em complexidade dos meios de expressão, observando o percurso pessoal de cada aluno, dialogando com esse percurso, e, ao mesmo tempo, permitindo uma diversidade absoluta de soluções, de organização dos parâmetros das peças e de construção dos discursos. Mas falta nisso um aprendizado da consequência das relações da criação com o código. Não existindo o código, não há como isso acontecer; mas não existindo nada no lugar do código, é como se não houvesse como essa formação terminar de acontecer. Porque existe um dado dessa liberdade de busca da sua expressão que é aprendido, que é consolidado, de fato, pelas limitações do uso da linguagem. Por mais que você domine esses meios todos e responda às demandas que ele colocasse, nada substitui você encontrar essas soluções dentro de um sistema fechado, de antemão. Não existindo um sistema, o dodecafonismo é o único que poderia ser o mais próximo de responder a tudo isso (e inclusive o mais próximo de nós). Foi construído com essa consciência histórica do material e com a consciência do que une hoje o estado da arte da criação, que é o fato de você não ter mais a tonalidade como possibilidade, e ter ainda aquele material intervalar e o total cromático como parametrização compartilhada. E o dodecafonismo se coloca, ainda, como uma possibilidade extremamente aberta de sistematização dessa totalidade do material. Ele não induz a uma produção homogênea entre quem vier a utilizar o sistema – ele soa completamente diferente na mão de cada compositor, mas sempre colabora com vistas a sistematizar a consciência de não ser mais tonal. Então, ele é brilhantemente construído como a possibilidade de lidar com esses materiais que nós temos, e que continuam sendo os mesmos, de forma a não abandonar a necessidade de sistematização, e de não cair em sistematizações tonais expandidas – ou tudo cairá em sistematizações tonais relaxadas. O tonalismo tem essa abrangência, essa univocidade, e, ao mesmo tempo, se você conscientemente não trabalha essa aproximação e esse distanciamento da imantação tonal, você está trabalhando a reboque das ruínas de um sistema, e não de fato dentro de uma sistematização que você domina. Essa necessidade de organização das alturas de forma a existir uma sistematização concreta, e que essa sistematização seja concretamente não-tonal, essa era uma necessidade premente para Schoenberg. E ele conseguiu solucionar isso de uma forma muito genial na formulação do sistema, deixando ele aberto o suficiente para que a sua solução, a sua voz, a sua poética, ou seja lá o que cada um queira chamar – a sua invenção, em última instância, ela é enriquecida pelas possibilidades de construção discursiva do sistema. E o sistema consegue fornecer esse potencial de construção em larga escala, sem direcionar o conteúdo específico do que você precisa dizer. (DE BONIS, 2019)

O Curso de Composição Dodecafônica<sup>18</sup>, cuja duração total prevista é de dois anos e meio, propõe um trajeto de aprendizagem que se insere em um contexto crítico a uma educação musical tecnicista (bastante difundida em nosso tempo) que separa teoria e prática, e que erige regras que estão distantes do repertório da música erudita; ou ainda, que se baseia no sistema tonal, ainda que não deixe isso claro, ao incluir aspectos comuns daquele sistema no fazer musical de hoje como

---

18 Optamos por manter a diagramação do texto original ao reproduzir esta citação.

diretriz não necessariamente declarada. Sendo assim, é importante também notar que o curso se destina ao ensino de iniciantes em música, cujas habilidades necessárias para o início ao trabalho seriam a capacidade de leitura de partituras, o domínio de rudimentos de solfejo e de harmonia, e, idealmente, que tivessem alguma iniciação a um instrumento musical. O principal fundamento do curso deixa de ser baseado naquelas estratégias teóricas de aprendizagem comumente encontradas em tratados de teoria musical em geral, para direcionar o eixo central do processo de aprendizagem à escuta da História da Música do ponto de vista da criação. Isso inclui o estabelecimento de relações entre forma e harmonia no sistema tonal, e uma escuta do modalismo com um viés de apreensão da riqueza rítmica que lhe é própria; ou seja, que não se insere na hegemônica divisão binária das durações, típica da retórica tonal.

Este aspecto da aprendizagem a partir da escuta do repertório é observável já na introdução do curso, que tem a duração prevista de um semestre, a qual se inicia por uma “Escuta-percurso pela História da Música”, com base no estudo do *Prolegômenos à Música Contemporânea*, de Leibowitz (1979). A relevância deste texto neste momento se deve ao fato de que o autor estabelece, relativamente em poucas páginas, uma síntese do desenvolvimento dialético da linguagem musical na Música Erudita Ocidental, detalhando as transformações operadas no material musical a partir de suas próprias contradições internas desde o modalismo, passando pelo tonalismo, até a sua dissolução ao longo do período Romântico. Esta dialética é expressa a partir de pontos-chave do repertório, em que se expõem as aquisições internas e quantitativas da polifonia – aspecto central desta linguagem – que, ao serem levadas às últimas consequências, resultam em uma mudança qualitativa, em que se consolida um novo sistema de referência. Consciente desta dialética – que resultará no estado de ausência de uma linguagem comum compartilhada no século XX –, o estudante poderá notar, ao longo da escuta do repertório, quais são as características fundamentais de cada estágio histórico da linguagem. Esta proposta de escuta divide a história da música em etapas, partindo-se do Gregoriano, até a obra de Schoenberg pré-serial.

Um momento seguinte consiste na re-escuta da história da música, desta vez buscando perceber e identificar a organização das durações, partindo justamente da divisão por 2 no tonalismo – e a relevância deste aspecto para a memória, sobretudo no contexto da construção de discursos de maior duração – e buscando perceber, em outros sistemas de referência, como momentos distintos do modalismo, como esta não era uma necessidade inerente fora da realidade da música tonal. Da mesma forma, segmenta o restante desta busca ao longo do século XX,

buscando exemplos e contraexemplos daquilo que é considerada uma abordagem adequada para a música no século XX (ou seja, que não se fie pelo modelo tonal). Também inclui uma pesquisa sobre esta riqueza na música folclórica mundial, comumente uma fonte de riqueza e variedade de soluções para a obtenção do interesse rítmico. A introdução é concluída pela realização de trabalhos práticos, que exercitam a criação de uma melodia não orientada pela divisão por 2, a realização de um trabalho coletivo que se fundamentasse pela métrica, e um aprofundamento final dos trabalhos realizados até então, discutindo-se o que pode ser retrabalhado.

De duração de mais um semestre, na primeira parte do curso que se segue, o curso indica um estudo a respeito da estruturação do discurso musical tonal, a partir do roteiro proposto por Schoenberg (1967) no *Fundamentals of Musical Composition*, acrescido de leituras ou consultas às suas obras *Harmonielehre* e ao *Structural Functions of Harmony*, bem como do *Trattato di Forma Musicale* de Giulio Bas, e *Curso de Formas Musicales*, de Joaquín Zamacois. As indicações dedicam-se à compreensão da maneira de estruturação do sistema tonal para que, a partir de uma discussão sobre estratégias de estruturação não restritas ao tonalismo, alcançar uma concepção de forma a partir do material e da operação com a memória. Então, inicia-se uma série de exercícios melódicos criativos que se baseiam em distribuições diversas ao longo da tessitura de um piano (de preferência em instrumento sintetizador de timbre sem decaimento) a partir da forma original de uma mesma série eleita para toda a turma. Deste estudo deverá resultar uma melodia que coubesse em um instrumento melódico qualquer, explorando e selecionando possibilidades distintas de perfis melódicos. Em seguida, parte-se para a realização de exercícios harmônicos, também a partir de agrupamentos de quantidades progressivas de alturas, extraídas da mesma série, ao longo de extensa e variada tessitura, para além do alcance dos dez dedos das mãos (suplantando-se a imantação característica de acordes tonais). Também aqui o resultado será uma melodia, mas que expressasse com clareza um dado harmônico subjacente e implicado em seu perfil.

Ainda na primeira parte, segue-se à realização de exercícios sobre formações distintas a partir da série dodecafônica dada para a classe. Começa-se da escrita coral a quatro vozes em três propostas distintas, seguida de exercício em ABA para instrumento solo<sup>19</sup>, e, partindo-se para uma expansão polifônica para outros grupos, passando também por uma obra para piano, até que se

---

19 Cujo roteiro está também disponível nos anexos da dissertação de mestrado supramencionada (PUCCINI, 2019, 295-304).

chegasse à realização de exercícios de maior fôlego. Observa-se uma evidente preocupação no embasamento de cada tipo de formação proposta a partir do repertório histórico que lhe serve de referência. Da mesma forma, a partir da segunda parte (de duração de um ano), começa-se a pensar em termos de “composições”, e não mais de “exercícios”, estas também ordenados em formações cada vez mais complexas. Parte-se do instrumento solo, até que se alcance um trabalho de maior duração (cerca de meio ano) de escrita para orquestra completa. Posteriormente, também aborda-se a elaboração de exercícios que expressem musicalmente afetos distintos, finalizando-se, neste contexto, com um trabalho sobre a escrita vocal, e com a discussão e projeção de uma obra de gênero épico.

Desta forma, observando esta breve síntese descritiva extraída do próprio roteiro do Curso de Composição Dodecafônica, observa-se, ao final, que o intuito não é, necessariamente, a formação de compositores de música dodecafônica, mas, utilizar-se do código como ferramenta para que se tome consciência acerca do ofício da criação em música erudita, passando pelo conhecimento da história da música e do domínio dos aspectos desta música – tempo, durações, harmonia, formações instrumentais variadas, tipos distintos de polifonia, gêneros e subgêneros, relações entre palavra e música, construção de melodias, dentre outros. A organização do curso tende à organização crescente por grau de complexidade das propostas, sempre levando em consideração a história do repertório musical erudito, e considerando distintos aspectos da realidade da criação em sentido artístico, considerando em última instância o papel do compositor no alcance, com seu trabalho, de aspectos que beiram o imponderável – como a criação de obras que remetam a afetos específicos; o que é sugerido neste curso após o domínio do ofício do compositor<sup>20</sup>, em plena articulação do material musical.

## **Conclusão**

O presente escrito ilustra as soluções encontradas por Willy Corrêa de Oliveira em suas ações pedagógicas, que enfrentam desde o problema da consciência da barbárie capitalista, e seus efeitos também sobre a existência da música erudita e da composição musical neste campo como profissão e prática viva. A partir desta consciência, Willy estruturou sua pedagogia em diferentes momentos, sem deixar de considerar a importância deste sentido da criação como diretriz da busca inerente a

---

20 Segundo Willy, uma espécie de “Proto-Forma” que sintetiza uma problematização elementar da responsabilidade com a factualização da memória para a coerência e a compreensibilidade do discurso musical (OLIVEIRA, 1977).

este gênero musical, o que implicaria uma série de dificuldades acerca da maneira de trabalhar esta aprendizagem com estudantes que não contariam com um código musical de base. A busca sempre se organizou, portanto, em torno da consciência da metalinguagem como caso geral na atuação da composição musical do presente, e na importância da historicidade da música erudita como recurso fundamental para a sua existência ao longo dos mais de mil anos. Tendo por base, em um primeiro momento, esta consciência histórica da linguagem, caberia aos estudantes encontrar recursos no campo dos parâmetros musicais – sobretudo as alturas – para alcançar a sua expressão como compositores.

O Curso de Composição Dodecafônica, de outra forma, amenizou a necessidade dessa busca, para que os estudantes pudessem se relacionar de maneira mais direta com a aprendizagem da música erudita, sem deixar de lado o conhecimento da história, onde encontram também recursos para a criação. Trata-se de um curso de grande completude, e que demonstra seu potencial como alternativa para a aprendizagem da composição musical nos dias de hoje, sem deturpar o sentido do alcance, por parte de cada indivíduo, de meios de expressão para tudo aquilo que se mostrar premente e necessário como dado de invenção na linguagem.

## Referências

BOULEZ, P. *Relevés d'apprenti: textes réunis et présentés par Paule Thévenin*. Paris: Seuil, 1966.

DE BONIS, M. F. Entrevista cedida a Raphael de Lima Puccini. São Paulo, maio. 2019.

DE BONIS, M. F. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

EISLER, H. *A rebel in music: selected writings*. Traduzido por Marjorie Meyer. London: Kahn & Averill, 1999. 223 p.

HAUSER, A. *Introducción a la historia del arte*. Madrid: Guadarrama, 1961.

LEIBOWITZ, R. *Schoenberg and his school: the contemporary stage of the language of music*. 2. reimpressão. Tradução de Dika Newlin. New York: Da Capo Press, 1979.

OLIVEIRA, W. C. *Música: a forma ABA – linguagem e memória*. Acta semiotica et linguística, São Paulo: Sociedade brasileira de professores de linguística, v.1 n.1, p.83-98, 1977.

OLIVEIRA, W. C. *Ângulos hipóteses hipotenusas*. São Paulo, 2016. Texto. 10 páginas. Não publicado.

OLIVEIRA, W. C. *Caderno de Ensaios*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019a. 102 p.

OLIVEIRA, W. C. *Caderno de Pânico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019b. 102 p.

OLIVEIRA, W. C. *Caderno do Princípio e do Fim*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019c. 60 p.

OLIVEIRA, W. C. Entrevista cedida a Raphael de Lima Puccini. São Paulo, maio. 2019d.

PUCINI, R. L. *Willy Corrêa de Oliveira como professor: estudo sobre seu projeto pedagógico de ensino da composição musical: da virada do século XXI até os dias atuais*. São Paulo, 2019. 324 f.: il. + anexos. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/c42b237b-8280-4825-892c-f663396427d6> Acesso em 11 jun. 2024.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009. 96 p.

SCHLOEZER, B. *Igor Stravinsky*. Éditions Claude Aveline: Paris, 1929.

SCHOENBERG, A. *Fundamentals of musical composition*. Londres: Faber and Faber, 1967.