Paradigmas para o Ensino da Composição Musical nos séculos XX e XXI

Liduino Pitombeira (UFCG/ PPGM-UFPB)

Resumo: Neste artigo, são examinados seis textos do século XX, paradigmáticos para o ensino da composição: [1] *Learning to Compose*, de Larry Austin e Thomas Clark, [2] *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music,* de Stefan Kostka, [3] *Techniques of Twentieth-Century Composition,* de Leon Dallin, [4] *Creative Music Composition,* de Margaret Lucy Wilkins, [5] *Techniques of the Contemporary Composer,* de David Cope e [6] *Simple Composition,* de Charles Wuorinen. Busca-se, através desse exame, sintetizar os conceitos centrais e os enfoques pedagógicos, bem como revelar conexões com a teoria e a história. Propõe-se, então, uma discussão sobre as possíveis perspectivas no ensino da composição, face ao estabelecimento cada vez maior de abordagens texturais, espectrais, ultracomplexas e sistêmicas no campo da composição musical.

Palavras-chave: Composição. Música do século XX. Ensino da composição musical.

Title: Paradigms to the Teaching of Musical Composition in the XX and XXI Centuries

Abstract: This article examines six paradigmatic texts in the teaching of composition in the twentieth century: [1] *Learning to Compose*, by Larry Austin and Thomas Clark, [2] *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, by Stefan Kostka, [3] *Techniques of Twentieth-Century Composition*, by Leon Dallin, [4] *Creative Music Composition*, by Margaret Lucy Wilkins, [5] *Techniques of the Contemporary Composer*, by David Cope, and [6] *Simple Composition*, by Charles Wuorinen. We seek, through this examination, summarize their central concepts and teaching approaches, and reveal connections with theory and history. Then, it is proposed a discussion of possible perspectives in the teaching of composition, given the growing establishment of textural, spectral, ultra-complex and systemic approaches in the field of musical composition.

Keywords: Composition. Music in the Twentieth-Century. Teaching of Musical Composition.

PITOMBEIRA, Liduino. Paradigmas para o ensino da composição musical nos séculos XX e XXI. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 39-50, jun. 2011.

Neste estudo, seis textos paradigmáticos para o ensino da composição, no século XX, são examinados na busca de sintetizar seus conceitos centrais e enfoques pedagógicos, bem como de revelar conexões com a teoria e a história. Propõe-se, então, uma discussão sobre possíveis perspectivas para o ensino da composição, face ao estabelecimento cada vez maior de abordagens texturais, espectrais, ultracomplexas e sistêmicas no campo da composição musical. Os textos examinados são: [1] *Learning to Compose*, de Larry Austin e Thomas Clark (1989), [2] *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music,* de Stefan Kostka (2006), [3] *Techniques of Twentieth-Century Composition,* de Leon Dallin (1974), [4] *Creative Music Composition,* de Margaret Lucy Wilkins (2006), [5] *Techniques of the Contemporary Composer,* de David Cope (1997) e [6] *Simple Composition,* de Charles Wuorinen (1994).

O núcleo central de *Learning to Compose*, de Larry Austin e Thomas Clark, obra escrita em 1989, consiste de três seções denominadas *Modos de invenção*, *Portfolio* e *Materiais de invenção*. A seção *Modos de invenção* é dividida em três capítulos: *Modelagem formal*, *Meios e idiomas* e *Desenhando a música*. Para a modelagem composicional, os autores propõem que o ato de concepção da obra pode ser entendido como a interação de três esferas (Fig. 1): espacial, narrativa e temporal. A modelagem espacial trata a obra como um objeto atemporal, com qualidades bem definidas e quantidades mensuráveis. Trata-se de criar uma "mente-espaço", em que a obra é vista como um objeto com características espaciais. Aqui se enquadram as dimensões texturais, estruturais e frequenciais, por exemplo. Mesmo o planejamento da duração, que é fundamentalmente um parâmetro temporal, se situa nessa esfera espacial por ser uma metáfora espacial para o tempo, algo que se pode distribuir graficamente no espaço do papel ou da tela do computador durante a fase de planejamento composicional. Se a obra é imaginada como uma cadeia de eventos e personagens que atuam entre si numa relação de causa e efeito, o foco se relaciona a uma modelagem narrativa. A modelagem temporal vê a obra como um fluxo temporal elaborado. Nessa esfera de modelagem o compositor imagina a obra transcorrendo no tempo, geralmente regendo uma performance imaginária, executando a redução em um instrumento de teclado, ou mesmo através de uma simulação MIDI, quando esta for viável para o tipo de escrita utilizado.

As três esferas de modelagem composicional (temporal, espacial e narrativa) interagem [1] através da **arquitetura** da obra, que mapeia a distribuição dos gestos dentro da textura musical a partir de um planejamento da proporcionalidade e da densidade, [2] através da **continuidade**, que trata dos conflitos e resoluções dos gestos através do tempo e como esses gestos se distribuem no tempo (linear versus não linear), e [3] através da **trajetória**, que se refere ao desdobramento de eventos espaciais, sem nenhuma inter-

relação sintática ou semântica, através do tempo. Da interseção entre arquitetura, continuidade e trajetória surge, na modelagem de Austin e Clark, a síntese da forma composicional.

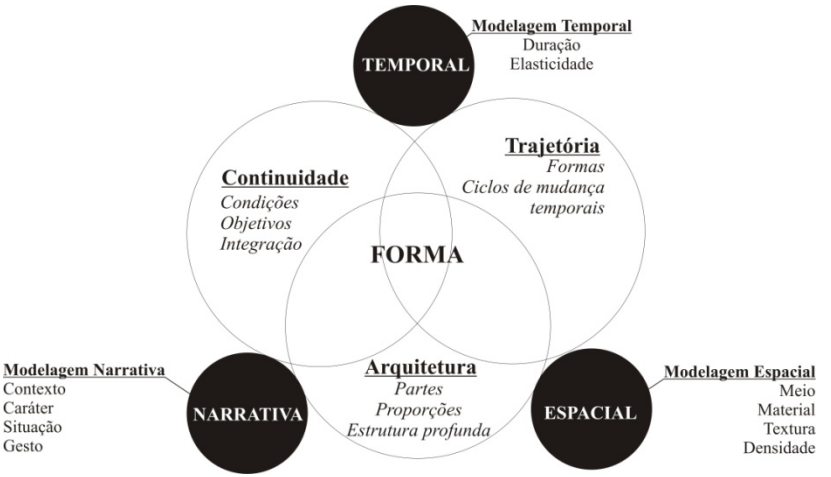


Fig. 1: Modelagem composicional segundo Austin e Clark.

Os autores fornecem fragmentos de dezesseis obras compostas a partir da década de 1950, na seção *Portfolio*. A última seção, *Materiais de invenção*, trata de aspectos práticos como arquitetura musical, espaço de alturas, transformações, cor e textura etc. Cada capítulo fornece uma série de sugestões e um conjunto de exercícios denominados Invenções. Um glossário de termos e conceitos associados à composição contemporânea é adicionado no final do livro.

Materials and Techniques of Twentieth-Century Music, de Stefan Kostka (2006), foi planejado, segundo se observam nas intenções do próprio autor explicitadas no prefácio da obra, como um olhar teórico sobre o repertório do século XX, seguindo de forma aproximada uma linha cronológica. Kostka, que é mais conhecido pelo seu manual de harmonia tonal, entende que esse texto vem suprir uma lacuna no que diz respeito ao ensino da teoria que fundamenta a produção composicional do século XX. Ele inicia o prefácio da segunda edição dessa obra afirmando que "o ensino da teoria musical, em nível de graduação, tem se preocupado, por muitos anos, primariamente com a música da era tonal..." (KOSTKA, 2006: xv). O livro é organizado basicamente de acordo com os materiais e as técnicas composicionais do século XX, na seguinte ordem:

1. O crepúsculo do sistema tonal
2. Formações escalares na música do século XX
3. A dimensão vertical: acordes e simultaneidades
4. A dimensão horizontal: melodia e condução de vozes
5. Progressão harmônica e tonalidade
6. Desenvolvimentos no ritmo
7. Forma na música do século XX
8. Empréstimos e alusões
9. Atonalidade não serial
10. Serialismo clássico
11. Timbre e textura: acústica
12. Timbre e textura: eletrônica
13. O serialismo depois de 1945
14. O papel do acaso e da escolha na música do século XX
15. Minimalismo e para além dele

Nessa obra, aproximadamente 2/3 do conteúdo se relaciona com o parâmetro altura e, mesmo os capítulos que abordam o timbre e a textura, o fazem de forma bastante superficial, sem mencionar aspectos técnicos composicionais que se originam a partir de um planejamento composicional com enfoque textural e, mais ainda, sem fazer menções aos mais recentes estudos de timbre embasados no espectralismo. Cada capítulo apresenta os materiais e as técnicas composicionais de forma concisa e inclui exercícios, dos quais, na maioria dos casos, 2/3 focalizam em aspectos teóricos e 1/3 em aspectos composicionais. A seção dos exercícios dedicada aos aspectos teóricos contém importantes exemplos da literatura composicional, sobre os quais são feitas indagações analíticas. Este é um ponto importante, uma vez que o exame da literatura composicional, na tentativa de entender como foi estruturada determinada obra, é uma ferramenta essencial que o compositor utiliza constantemente nas fases de pesquisa auxiliares à atividade composicional propriamente dita. Uma vasta bibliografia complementar é oferecida ao final de cada capítulo.

O manual de Kostka é, de certa forma, uma releitura atualizada e ampliada de *Techniques of Twentieth Century Composition*, de Leon Dallin (1974), que tem aproximadamente 75% do conteúdo focalizado no parâmetro altura. Um dos pontos fortes de Dallin é a riqueza de exemplos musicais: a obra contém mais de trezentos fragmentos de obras de compositores reconhecidamente engajados na produção musical do século XX. Assim como em Kostka, falta em Dallin um estudo mais aprofundado da Escola Polonesa de massas sonoras e suas respectivas técnicas (contraponto aleatório, microtonalismo, micropolifonia). Ambos os textos também deixam de mencionar os recentes estudos de

timbre associados ao Espectralismo e tratam muito rapidamente (Kostka apenas cita) da música estocástica de Xenakis e de suas importantes contribuições em termos de processos formais ao campo da composição.

Margaret Lucy Wilkins, em seu *Creative Music Composition* (2006), oferece uma lúcida visão sobre a situação da composição na atualidade, desde as relações de força econômica que sustentam a produção composicional bem como onde posicionar os momentos iniciais da aprendizagem, face às imensas possibilidades teóricas e interdisciplinares disponíveis atualmente. Assim sendo, ela distingue duas linhas pedagógicas básicas no ensino da composição: (a) composição estilística – ensino da linguagem tonal através da realização de exercícios que imitam o estilo dos "velhos mestres"; e (b) composição livre – trabalho criativo que não é baseado em referências histórico-estilísticas, mas presta ênfase à prática composicional dentro de uma linha ocidental europeia dos séculos XX e XXI. Ela enfatiza tendências pedagógicas recentes, que são, por exemplo, utilizadas nos Estados Unidos, onde o ensino ocorre nos formatos de: (a) Fórum – para a análise de obras referenciais da literatura composicional, debates sobre estética etc., (b) Tutoriais – em que o iniciante recebe orientação de um compositor experiente em aulas individuais e (c) *Workshops* – em que os alunos têm a oportunidade de ouvir suas obras sendo executadas por intérpretes, obtendo uma impressão sonora real de seus projetos composicionais, e interagem com esses músicos enriquecendo sua rede de contatos para futuras performances. Ela divide o manual em dez capítulos, nos quais se pode observar uma tendência mais voltada para a composição pura, sem claros vestígios teóricos, ao contrário do que se nota em Kostka e Dallin, por exemplo. Os capítulos são:

1. Jovens compositores e um ambiente criativo
2. Conceitos da Imaginação: os primeiros passos
3. Estruturas: tradicionais/ inventadas
4. Linguagens musicais: multiplicidade de estilos
5. Exercícios técnicos
6. Explorando instrumentos
7. Compondo para grupos tradicionais
8. Compondo para vozes
9. Compondo para um instrumento solista
10. Para a frente

No capítulo inicial, a professora Wilkins defende o uso da composição livre, tanto para pessoas que querem seguir a carreira composicional, como para músicos que querem apenas ter uma vivência criativa. Ela também fala claramente sobre as oportunidades profissionais e fornece os ingredientes para que o iniciante encontre um ambiente

acadêmico propício ao estudo da composição, que deve incluir: (a) um quadro de compositores experientes e a possibilidade de escolha do instrutor, (b) oportunidades de ouvir as obras em *workshops* (isto significa, um ambiente com um bom quadro de instrumentistas), (c) grupos de compositores, incluindo graduandos, pós-graduandos e compositores maduros, que discutam composição em fóruns e encontros, e (d) acesso a partituras e gravações de música contemporânea, bem como oportunidades de assistir a concertos e eventos musicais. Ela enfatiza também a necessidade de participar de sociedades voltadas a discussão e performance de música contemporânea, como, por exemplo, a SCI (Society of Composers, Inc.). No Brasil, face à inexistência de entidades do porte da SCI e da NACUSA (National Association of Composers USA), a ANPPOM, tem se mostrado um ambiente cada vez mais propício não só à discussão, mas também à performance de música contemporânea (acústica e eletroacústica), ao exemplo do que vem acontecendo com a CMS (College Music Society), nos Estados Unidos.

No capítulo *Conceitos da imaginação*, Margaret Wilkins fala das categorias programáticas e abstratas como as bases iniciais para a conceitualização das estruturas composicionais. Dessa conceitualização flui a informação necessária que define mais concretamente os parâmetros de uma composição musical, que são disparados a partir de diversos contextos: pictóricos, científicos, literários, matemáticos, arquitetônicos, espirituais, históricos e assim por diante. Ela, então, fornece notas de programa de diversos compositores esclarecendo tendências contextuais a partir das quais floresceram os conceitos e as informações paramétricas. Considerando que o ponto de partida programático é o mais fácil de manipular nos estágios iniciais, ela também sugere a improvisação como uma atividade pré-composicional na busca da definição de materiais e técnicas.

No terceiro capítulo, denominado *Estrutura: tradicionais/ inventadas*, a autora trata da evolução do tratamento estrutural pelos compositores, do período tonal aos dias atuais. Assim sendo, enquanto no período tonal havia a disponibilidade de formas padronizadas (sonata, rondó, ária, suite, minueto e trio etc.), cujas microestruturas se articulavam dentro de uma sintaxe tonal hierárquica, o compositor da atualidade se vê na tarefa de criar novas estruturas para cada nova obra que escreve. Em seguida, ela discute o equilíbrio entre controle intelectual e fluxo intuitivo na elaboração das estruturas composicionais utilizando analogias arquitetônicas. Discute também as estruturas determinadas por conceitos abstratos e literários, através da análise de *Mantra* (Stockhausen) e *A Máscara de Orfeu* (Birtwistle). Discute, ainda, planejamentos composicionais gráficos, como o utilizado em sua obra *Symphony* (1989), mostrado na Fig. 2.

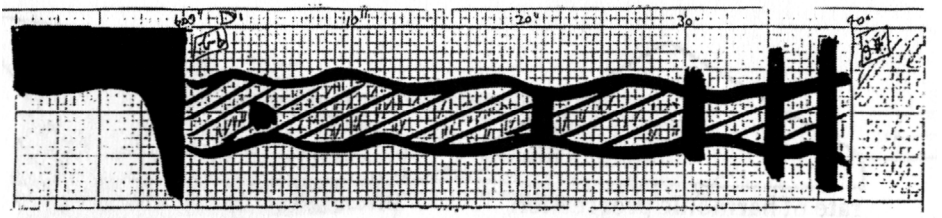


Fig. 2: Planejamento gráfico do 1° movimento de Symphony (1989), de Wilkins.

O capítulo quatro, denominado *Linguagens musicais: multiplicidade de estilos*, é o mais extenso e o que tem conexões mais estreitas com a teoria. Neste capítulo, Wilkins fala sobre parâmetros, técnicas e materiais utilizados na música do século XX e sobre a multiplicidade de linguagens disponíveis, que vão das mais conservadoras às mais vanguardistas, as quais podem ser enquadradas em dois grandes campos: tonal e não tonal. Ela também resume as grandes escolas de pensamento composicional do século XX:

1. Dodecafonismo (Schoenberg, Webern)
2. *Avant-garde* (Boulez, Stockhausen)
3. Pós-serialismo (Birtwistle)
4. Pós-modernismo (Górecki)
5. Experimentalismo (Cage, Oliveros)
6. Minimalismo (Reich, Adams)
7. Novo Tonalismo (Weir)
8. Poliestilismo (Schnittke)
9. Espectralismo (Murail, Teodorescu)
10. Gesto (Gubaidulina)
11. Espacialização (Musgrave)
12. Microtonalidade (Xenakis, Scelsi)
13. Nova complexidade (Ferneyhough)
14. Composição Sônica (Saunders)

Essa classificação de Wilkins parece ser em alguns pontos imprecisa. Por exemplo, Musgrave se enquadra muito mais no Novo Tonalismo ao lado de Weir, o trabalho de Xenakis tem uma linha significativamente associada à utilização de processos estocásticos na produção de massas sonoras – aliás, uma estética não citada pela autora. Nomes muito mais representativos do pós-modernismo, ou mais especificamente, do neorromantismo, seriam Rochberg e Crumb.

O capítulo cinco oferece uma série de exercícios utilizando o conteúdo exposto no capítulo anterior e o capítulo seis fornece informações sobre novas maneiras de execução em instrumentos tradicionais (técnicas extendidas). Exemplos de Cage, Finnisy, Crumb e Takemitsu são utilizados como referência nesse capítulo. Nos capítulos seguintes ela discute informações de instrumentação e estrutura que dão suporte à composição para grupos tradicionais, vozes e obras solo. Wilkins finaliza o livro com sugestões importantes em relação à apresentação da obra composta, assim como às oportunidades de performance e concursos de composição.

Dos oito trabalhos publicados por David Cope, entre 1991 e 2008, dedicados ao ensino da composição, dois deles figuram constantemente como importantes livros-texto na área: *New Directions in Music* (2001) e *Techniques of the Contemporary Composer* (1997). Falaremos desse último por conta de uma abordagem mais diretamente ligada ao ensino, uma vez que contém sugestões de exercícios composicionais, e pelas conexões com a teoria. O manual é fundamentado a partir de três conceitos estéticos básicos, explicitados literalmente logo na introdução:

1. Não há nenhuma maneira *correta* de compor música, nem um estilo *correto*: apenas maneiras e estilos diferentes.
2. Não há progresso em arte.
3. Não importa como se queiram definir música, esta é uma arte que possui elementos que fazem com que o artesanato e a consistência sejam fundamentais para garantir sua qualidade.

Mesmo contendo 50% dos tópicos relacionados ao parâmetro altura, este manual de Cope oferece o acesso a temas inquietadores que podem despertar caminhos e possibilidades aos jovens compositores. Contudo, ao ser adotado como livro-texto em disciplinas que tratam de procedimentos composicionais, devem-se levar em conta o fato de que todos os exemplos relativos às técnicas contemporâneas são da autoria do próprio Cope. Portanto, é necessário ter um material extra de partituras e gravações que exemplifiquem as técnicas partindo de uma realidade histórica. Muitos pontos de contato com a teoria do século XX, especialmente o capítulo dedicado à teoria dos conjuntos de classes de notas de Allen Forte, tornam esse texto também útil em cursos da área teórica.

Simple Composition, de Charles Wuorinen (1994), indaga, logo em seu prefácio, a respeito da relação entre teoria e prática composicional. Ele afirma que um livro sobre composição não pode evitar ser teórico e que essa teoria é geralmente analítica (modelando obras já existentes) e algumas vezes prescritiva (sugerindo diretrizes para a criação de obras originais a partir da teoria modelada do repertório). Embora Wuorinen ressalte os benefícios do ensino da teoria atrelados ao repertório da prática tonal

(harmonia, contraponto, análise), tais como disciplina, visão ampla do repertório de onde essa teoria é abstraída e a noção de limite como agente libertador da criação livre, ele enfatiza a necessidade de sair desse domínio tradicional para um estudo eficiente da composição contemporânea. Essa ideia está em sintonia com o pensamento de Wilkins, quando esta última fala sobre composição estilística e composição livre. *Simple Composition* é, como o autor mesmo afirma claramente, um livro de "comos" e não de "porquês", ou seja, embora trate de abstrações teóricas, é um manual essencialmente prático. O autor também discute questões importantes, como a contribuição subjetiva da convenção e da tradição na construção do valor de uma obra composicional, citando como exemplo a obra de Bach, cuja grandiosidade, embora dificilmente questionável por qualquer habitante do mundo ocidental atual, não pode ter seu valor "provado", como se procede com uma abstração científica: "uma assertiva artística não pode ser invalidada empiricamente" (WUORINEN, 1994:14).

Após afirmar que há somente dois sistemas principais na música ocidental, o tonal e o dodecafônico, Wuorinen se compromete a focalizar sua atenção nesse último. O livro é dividido em quatro partes: natureza básica do sistema dodecafônico, a superfície das composições, estrutura e forma. Ele aborda temas fundamentais como a derivação weberniana, a combinatoriedade schoenberguiana, o sistema de pontos de ataque de Milton Babbitt e a multiplicação, na perspectiva de John Rahn (mas não a multiplicação segundo Boulez). Não há um exemplo sequer da literatura, isto é, todas as demonstrações das técnicas são feitas com fragmentos criados pelo próprio autor. Um ponto positivo importante é a abundância de exercícios direcionados aos tópicos tratados em cada capítulo.

Após examinar esses seis textos dedicados ao ensino da composição, acreditamos que práticas estabelecidas a partir da segunda metade do século XX, como as massas sonoras de Lutoslawski, Penderecki e Ligeti, o espectralismo francês de Murail e Grisey, a música estocástica de Xenakis, e a ultracomplexidade de Brian Ferneyhough devem ser pedagogicamente sistematizadas e incluídas num programa de estudos de práticas composicionais contemporâneas. Embora seja um vasto e complexo campo de conhecimento, que merece um estudo aprofundado em si mesmo, a música eletroacústica também deve ser abordada nos seus princípios básicos e técnicas (FM, AM, Aditiva, Granular,...), até mesmo para facilitar uma compreensão maior de fenômenos acústicos e timbrísticos.

As recentes incursões da composição no campo da teoria geral dos sistemas também devem ser consideradas como elementos fundamentais na organização do pensamento composicional e na construção de coerência e consistência estruturais. Esse

campo trata da criação de uma hierarquia em que leis fundamentais de percepção e interação de objetos do mundo físico dão o suporte teórico para o estabelecimento de sistemas organizadores de composição, que permitem o planejamento e a criação de obras musicais, as quais, por sua vez, terão diversas possibilidades de execução e percepção. Esse campo, ainda emergente, deve ser tratado, no entanto, com cautela, uma vez que a elaboração apriorística de estruturas não garante a viabilidade estética das criações musicais oriundas de um profundo rigor sistêmico.

Acreditamos que, paralelamente ao estudo tutorial e a discussões em grupo da produção composicional, como propõe Wilkins, por exemplo, o estudo minucioso das diversas técnicas e estéticas composicionais contemporâneas é fundamental para a formação do compositor atual. É através do exame de partituras, da análise musical e da reprodução orientada das várias práticas que marcaram a produção musical contemporânea desde o início do século XX, que o jovem compositor criará uma base sólida onde uma linguagem composicional própria florescerá e desenvolver-se-á naturalmente. O estudo destas práticas pode seguir uma ordem cronológica, que, na graduação pode ser realizada concomitantemente ao estudo do repertório da *prática comum* (1600-1900), o qual já é abordado nos cursos de harmonia e contraponto. O estudo das técnicas composicionais contemporâneas pode ser oficializado, dentro de uma grade curricular, sob o formato de disciplinas ministradas em grupo, especialmente voltadas para esse fim.

Como os modelos analíticos para uma prática atonal só começaram a surgir a partir da década de 1960 ou, mais precisamente, com a publicação de *The Structure of Atonal Music,* por Allen Forte, em 1973, as obras da literatura atonal (pré-dodecafônicas, dodecafônicas e seriais integrais) podem ser estudadas à luz da teoria dos conjuntos de classes-de-notas, utilizando inclusive textos com enfoques composicionais, como por exemplo, Morris (1987), e de certa forma, Straus (2005). A vantagem dessa abordagem é o acesso imediato às já estabelecidas teorias análogas no campo da matemática (teoria dos conjuntos, anéis, corpos, grupos, probabilidades etc.).

É também interessante oferecer ao jovem compositor um contato com o minimalismo e o neorromantismo, os quais romperam com a filosofia modernista da busca incessante pelo novo e por isto podem se enquadrar dentro de uma condição pós-moderna que, segundo Kramer (1996), entre outros aspectos: (1) Não respeita limites entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente; (2) Faz referência à música de muitas tradições e culturas; (3) Não respeita o dogma da unidade estrutural e da direcionalidade; e (4) Não respeita a distinção entre valores elitistas e populistas. O minimalismo, pela estase e adirecionalidade e pelo uso de um diatonicismo simples, e o neorromantismo, pela incorporação de citações literais de obras de compositores do

passado, rompem com o ultradeterminismo modernista e, de certa forma, retomam o contato com a audiência que havia sido drasticamente reduzido durante boa parte do século XX. Dos textos examinados, somente Cope, Wilkins e Kostka, tratam, mesmo sem muita profundidade, do minimalismo, sendo o neorromantismo abordado apenas por Kostka.

Diante da falta de livros-texto dedicados ao ensino da composição, em língua portuguesa, e, partindo do exame dos textos supracitados, na tentativa de suprir lacunas relativas a procedimentos composicionais contemporâneos que já vem sendo praticados há mais de cinquenta anos, elaboramos, em 2008, com o financiamento do CNPq, através do programa de bolsas DCR (Desenvolvimento Científico Regional), junto à FUNCAP (Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico), no âmbito do recém-criado Bacharelado em Composição da UECE (Universidade Estadual do Ceará), um manual de Práticas Composicionais Contemporâneas. Esse manual foi posteriormente ampliado e adotado na disciplina Composição Avançada do COMPOMUS (Laboratório de Composição Musical da Universidade Federal da Paraíba) e está passando por novas revisões e ampliações no momento em que é inserido como principal texto dos módulos de Composição do Laboratório Kaplan de Pesquisa e Extensão em Música, da Universidade Federal de Campina Grande, na Paraíba, e da disciplina Práticas Composicionais Contemporâneas, no recém-criado Bacharelado em Composição, dessa mesma universidade. Esse curso foi desenhado com base em uma filosofia pedagógica que inclui aulas tutoriais individuais, aulas de procedimentos composicionais em grupo, fóruns livres de discussão e exame da literatura.

É fundamental que se incentivem as iniciativas, por parte dos compositores, de documentação e sistematização das práticas composicionais, para que os que se iniciam nessa área se sintam confortáveis em praticar as mais diferentes maneiras de criar música e caminhem rumo à definição de uma voz composicional própria.

Referências

AUSTIN, Larry; CLARK, Thomas. *Learning to Compose: Modes, Materials and Models of Musical Invention.* Dubuque, Iowa: WM. C. Brown, 1989.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer, 1997.

_____*New Directions in Music.* 7 ed. Long Grove: Waveland Press, 2001.

DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music,* 3 ed. Dubaque, Iowa: WM. C. Brown, 1974.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music,* 3 ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2006.

KRAMER, Jonathan. Postmodern Concepts of Musical Time. *Indiana Theory Review*, v. 17, n. 2, p. 21-61, Fall 1996.

MORRIS, Robert. *Composition with Pitch-Classes: a Theory of Compositional Design.* New Haven: Yale University Press, 1987.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory.* 3 ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2005.

WILKINS, Margaret Lucy. *Creative Music Composition: The Young Composer's Voice.* London: Routledge, 2006.

WUORINEN, Charles. *Simple Composition.* New York: C. F. Peters Corp, 1994.

Liduino Pitombeira é professor de composição e teoria da Universidade Federal de Campina Grande e professor do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. É doutor em composição pela Louisiana State University (EUA), onde estudou sob a orientação de Dinos Constantinides e Jeffrey Perry. Suas obras têm sido executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Orquestra Filarmônica de Poznan (Polônia) e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Suas composições são publicadas pela Peters, Bella Musica, Cantus Quercus, Conners, Alry, Criadores do Brasil (OSESP), RioArte e Irmãos Vitale. Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e no exterior, incluindo o 1° prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998 e o prêmio 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year. pitombeira@yahoo.com