

Interview with Luigi Abbate

Luigi Abbate, Eduardo Campolina and Igor Leão Maia

Conservatory Arrigo Boito of Parma | Italy

Federal University of Minas Gerais | Brazil

Resumo: Nesse artigo entrevistamos o compositor italiano Luigi Abbate. Em nossa conversa focamos no ensino da composição musical, seus desenvolvimentos e desafios. Partimos da visão histórica do professor Abbate, para assim realizarmos uma breve análise comparativa da educação musical italiana e a brasileira. Durante a conversa passamos por assuntos como o currículo dos cursos de composição, o uso do repertório clássico nas classes e a didática do ensino de composição musical.

Palavras-chave: Entrevista Luigi Abbate, Composição Musical, Pedagogia, Educação Musical.

Abstract: In this article we interviewed the Italian composer Luigi Abbate. In our conversation we focused on music composition teaching, its developments and challenges. We started from the historical view of Professor Abbate, in order to carry out a brief comparative analysis of Italian and Brazilian music education. During the conversation, we passed through subjects such as the curriculum of composition courses, the use of the classical repertoire in class and the didactics of teaching music composition.

Keywords: Interview Luigi Abbate, Music Composition, Pedagogy, Music Education.

Conforme avançamos no tempo, a pedagogia da composição musical se revela mais e mais um campo aberto, um espaço no qual a segurança dos antigos modelos se torna referência longínqua, embora inevitável e indispensável, por óbvio. Se considerarmos a história da música no ocidente, as soluções formais derivadas da tradição, os sistemas de organização de alturas e ritmos que por muito tempo sustentaram o desenvolvimento da linguagem, mesmo o timbre, variável elevada ao grau supremo de importância um século atrás, que trouxe expansão importantíssima às possibilidades de escritura, tudo isso tem sido repensado juntamente com os aportes das novas tecnologias. Tal acumulação de fatores parece gerar um amálgama imenso, um enorme reservatório à disposição, mas que nos orienta e desorienta ao mesmo tempo.

Nossa referência central e quase exclusiva, nosso modelo pedagógico principal, por muito tempo, foi de matriz europeia. Herdamos a tradição dos conservatórios europeus que nos legaram toda uma estrutura curricular, com uma maneira de pensar e organizar o desenvolvimento das técnicas de percepção e estruturação da matéria sonora, que ainda permanecem em funcionamento, com transformações, mas também com continuidades, sem dúvida.

Até a década de 1840, ainda no Brasil império, o ensino de música se dava na relação mestre discípulo; não havia possibilidade de ensino formal de música até 1847, quando é instalado no

As we advance in time, the pedagogy of musical composition reveals itself more and more as an open field, a space in which the safety of the old models becomes a distant reference, although inevitable and indispensable, of course. If we consider the history of music in the West, the formal solutions derived from tradition, the systems of organization of pitches and rhythms that for a long time sustained the development of language, even timbre, a parameter elevated to the supreme degree of importance a century ago, bringing a very important expansion to the possibilities of writing, all of this has been rethought along with the contributions of new technologies. Such an accumulation of factors seems to generate an immense amalgam, a huge reservoir at our disposal, which guides and disorients us at the same time.

Our central and almost exclusive reference, our main pedagogical model, for a long time, was of European origin. We inherit the tradition of the European conservatories that have bequeathed us a whole curricular structure, with a way of thinking and organizing the development of techniques for the perception and structuring of the sound matter, which still remain in operation, with transformations, but also with continuities, without a doubt.

Until the 1840s, still in Brazilian Empire times, music teaching took place in the master/disciple relationship; there was no possibility of formal music teaching until 1847, when the Imperial

Rio de Janeiro o Imperial Conservatório de Música no Museu Nacional na Praça da República. Desde sua fundação o programa de ensino do Conservatório já incluía solfejo, canto, instrumentos de corda e sopro, assim como harmonia e composição, sendo o curso de composição com duração de 9 anos (ALMEIDA, 1942). Cabe observar que desde meados do século XIX o repertório apresentado nos grandes centros como o Rio de Janeiro privilegia a música europeia, que invade a cultura das salas de concerto (KIEFER, 1976). A partir da criação do Imperial Conservatório instala-se o ensino formal no Brasil, portanto, com uma orientação fortemente ancorada na cultura europeia, com o *bel canto* italiano em posição de destaque, naquele momento.

Esse ponto de partida histórico de alguma forma reforça nosso interesse em entrevistar o professor italiano Luigi Abbate, que esteve em 2019 como convidado na Escola de Música da UFMG para uma série de atividades, incluindo seminários sobre composição e concertos. Desde 1989 o professor Abbate leciona no *Conservatorio di Musica* “Arrigo Boito” em Parma, que é uma das maiores instituições de educação musical da Itália e da Europa. De 1996 a 2003 foi professor convidado pela Secção Musical do *Instituto Superior de Arte de La Habana* (Cuba) para realizar seminários sobre composição e música de câmara e, como professor, foi convidado da “Rubin Academy of Music” em Jerusalém e em

Conservatory of Music was installed in Rio de Janeiro at the National Museum at the *Praça da República*. Since its foundation, the Conservatory's teaching program already included solfeggio, singing, string and wind instruments, as well as harmony and composition, with the composition course lasting 9 years (ALMEIDA, 1942). It should be noted that since the middle of the 19th century, the repertoire performed in large centres such as Rio de Janeiro favours European music, which invades the culture of the concert halls (KIEFER, 1976). From the creation of the Imperial Conservatory, formal education was installed in Brazil with an orientation strongly anchored in European culture and the Italian *bel canto* in a prominent position at that time.

This historical starting point somehow reinforces our interest in interviewing the Italian professor Luigi Abbate, who was in 2019 a visiting professor at the UFMG School of Music for a series of activities, including seminars on composition and concerts. Since 1989, Professor Abbate has been teaching at the *Conservatorio di Musica* “Arrigo Boito” in Parma, which is one of the largest music education institutions in Italy and Europe. From 1996 to 2003 he was a visiting professor at the Musical Section of the *Instituto Superior de Arte de La Habana* (Cuba) to hold seminars on composition and chamber music and, also as a teacher, he was invited to the “Rubin Academy of Music” in Jerusalem and to many universities in

várias universidades do Brasil. Especializado em composição com novas tecnologias, foi bolsista do governo francês (em 1992) no centro *Les Ateliers Upic* fundado por Iannis Xenakis e em 1995 no IRCAM, ambos em Paris. Formado em piano em 1982, tocou em conjuntos de câmara. Também como pianista em 1987 colaborou com o Teatro alla Scala em Milão.

O professor Abbate tem sido vencedor ou finalista em concursos internacionais e nacionais como Gaudeamus Muziekweek, Alea III, Concorso “G. Contilli” Messina, “Ulivo d’oro” Prémio Imperia. Atuou em instituições e festivais, incluindo o Festival SIMC 1985, Orquestra Sinfônica Siciliana, Spazionovecento Cremona, Festival *Nieuwe Muziek Middelburg*, Camerata Casella e Rive Gauche Torino, Musica900 Trento, *Nuove Sincronie Milano*, Istituzione Sinfonica Abruzzese, Biennale di Nuova Musica Tel Aviv, Maison de la Poesie Parigi, Amici della Musica Cagliari, Festival de Música Contemporânea de Havana, entre outros. Com o drama musical *Il sesto cerchio* (com libreto de S. Bajini, a partir de uma história de A. Tchekhov) ganhou a edição de 1995 do prestigioso *Wiener Internationaler Kompositionswettbewerb Casinos Austria*, recebendo o prêmio em Viena das mãos de Claudio Abbado. Recebeu encomendas por parte do Teatro alla Scala de Milão, Orchestra della Toscana em Florença, Teatro La Fenice e Biennale Musica de Veneza e Rai de Turim.

A Escola de Música da UFMG tem como

Brazil. Specialized in composition with new technologies, he received a grant from the French government (in 1992) at the *Les Ateliers Upic* center founded by Iannis Xenakis and in 1995 at IRCAM, both in Paris. Graduated in piano in 1982, he played in chamber ensembles and also as a pianist in 1987 he collaborated with *Teatro alla Scala* in Milan.

Professor Abbate has been a winner or finalist in international and national competitions such as Gaudeamus Musicweek Amsterdam, Alea III, , Concorso “G. Contilli” Messina, “Ulivo d’oro” Imperia Prize. He has taken part in many festivals and institutions, including the Festival SIMC 1985, Siciliana Symphony Orchestra, Spazionovecento Cremona, Festival *Nieuwe Muziek Middelburg*, Camerata Casella e Rive Gauche Torino, Musica900 Trento, *Nuove Sincronie Milano*, Istituzione Sinfonica Abruzzese, Biennale di Nuova Musica Tel Aviv, Maison de la Poesie Parigi, Amici della Musica Cagliari, Havan New Music Festival, among others. With the musical drama *Il sesto cerchio* (with a libretto by S. Bajini, from a story by A. Chekhov) he won the 1995 edition of the prestigious *Wiener Internationaler Kompositionswettbewerb Casinos Austria*, receiving the prize in Vienna from Claudio Abbado. He has received commissions by the Teatro alla Scala di Milano, Orchestra della Toscana in Florence, Teatro La Fenice and Biennale Musica from Venice and Rai from

perspectiva, desde a década de 1990, que um currículo vivo deve ser um currículo móvel. Passamos por uma reforma e ajuste curriculares desde então, que geraram discussões e possibilidades para um currículo renovado (BARBEITAS, 2014). Além disso, a escola tem enfrentado o desafio de responder a uma orientação da sua reitoria, que através da Câmara de Graduação apresentou em 1997 o documento *Flexibilização Curricular: pré-proposta da Câmara de Graduação*. Assim, se a pedagogia da composição já nos parecia objeto de constante reflexão, a partir de uma orientação dessa ordem a necessidade se vê amplificada.

Toda esta reflexão a respeito da questão pedagógica na universidade corresponde a uma inquietação de nosso corpo de professores. A área de composição, então, viu na oportunidade de uma entrevista com o professor Luigi Abbate a possibilidade de entender um pouco melhor como os mecanismos europeus, italianos mais especificamente, regulam suas pedagogias. Como lidam eles com a carga histórica que lhes dá consistência pedagógica? Existe uma posição de conforto na atual pedagogia da composição musical na Itália? Claramente, o tema é muito vasto e pode ser muito mais aprofundado em um estudo sistemático, mas acreditamos que o professor Abbate pode nos trazer subsídios interessantes para continuarmos nosso esforço de aperfeiçoamento na área da pedagogia da composição.

Torino.

The School of Music at UFMG has had the perspective, since the 1990s, that a living curriculum should be a mobile curriculum. We have gone through a curricular reform and a curricular adjustment since then, which generated discussions and possibilities for a renewed curriculum (BARBEITAS, 2014). In addition, the school has faced the challenge of responding to an orientation from its rectory. In 1997, via its Graduation Chamber, the rectory presented the document *Curricular Flexibility: pre-proposal of the Graduation Chamber*. Thus, if the pedagogy of composition already seemed to us an object of constant reflection, from an orientation of such an order, this need is amplified.

This reflection on the pedagogical problem at the university corresponds to an uneasiness of our faculty. Hence, the composition area saw in the opportunity of an interview with Professor Luigi Abbate, the possibility to understand a little better how the European mechanisms, specifically the Italian one, regulate their pedagogies. How do they deal with the historical burden that gives them pedagogical consistency? Is there a comfortable position in the current pedagogy of musical composition in Italy? Clearly, the issue is very vast and can be much more deeply explored in a systematic study, but we believe that Professor Abbate can provide us with interesting subsidies to continue our efforts for improvement in the area of composition pedagogy.

* * *

* * *

Entrevista¹

P: Vou dar um impulso inicial para essa entrevista.

Que tipo de crítica você faria ao ensino de composição, na maneira que é praticado atualmente na instituição em que você trabalha, e o que pode ser feito para que possa ser melhorado?

R: Eu acho que para tentar fornecer uma resposta adequada a uma pergunta dessa natureza seria necessário contextualizar a questão. O ensino musical em geral (instrumento, canto, composição e outros) nas instituições italianas chamadas de conservatórios, é muito ligado com a história da música italiana. Passa primeiro por um sentido diferente do atual, que é de conservação. Primeiramente o conservatório tem um sentido político, estratégico ou até mesmo existencial. A palavra “conservatório” vem dos antigos conservatórios que ficavam dentro dos conventos, o que inclusive poderia ser associado a uma ideia de “conservação”. Por exemplo, Nápoles tinha quatro conservatórios, um dos quais sobrevive até hoje que é o Conservatório *San Pietro a Maiella*. Outro exemplo, Vivaldi ensinava meninas no

Interview²

Q: I will give an initial push to this interview. What kind of criticism would you give to the teaching of composition, in the way it is currently practiced in the institution where you work, and what can be done so that it can be improved?

A: I think that in order to try to provide an adequate answer to a question of this nature, it would be necessary to contextualize the question. Music education in general (instrument, singing, composition, among others) in Italian institutions called conservatories, is closely linked to the history of Italian music. It started with a different direction from the current one, which is conservation. First, the conservatory has a political, strategic or even existential sense. The word comes from the old conservatory that were within the convents, which could be associated with an idea of “conservation”. For example, Naples had four conservatories, of which one survives to this day: The Conservatory *San Pietro a Maiella*. Another example, Vivaldi taught girls

¹ Esta entrevista ocorreu originalmente no idioma português, no dia 30/11/2019, dentro das facilidades da Universidade Federal de Minas Gerais, mais especificamente no Conservatório da UFMG. Foi posteriormente traduzida para o idioma inglês pelo professor Igor Leão Maia.

² This interview was originally conducted in Portuguese, on November 30th, 2019, within the facilities of the Federal University of Minas Gerais (Brazil), more specifically at the UFMG Conservatory. It was later translated to English by Professor Igor Leão Maia.

Ospedale della Pietà, que proporcionava educação para meninas que chegavam sem família. Então, tem uma questão de preservar a vida, de sobrevivência.

Depois de um tempo, principalmente depois do estabelecimento do Estado Unitário da Itália em 1861, essa ideia de Conservatório se tornou um pouco mais como uma escola de formação e pouco a pouco tornou-se profissionalizante, mas não no sentido da profissão de hoje e sim da profissão do músico dentro de um contexto mercadológico. Assim, ficando mais perto do nosso assunto, havia a formação dos compositores que eram os mesmos que tocavam ou regiam as orquestras e as óperas da época.

Nesse processo profissionalizante, Veneza, e sobretudo Nápoles foram locais de referência. Há uma questão política-estratégica, mas sempre ligada àquela tradição muito prática de fazer música. O maestro tocava o cravo, fazia o baixo contínuo e acompanhava os cantores durante os recitativos. Assim, o ensinamento da composição depois da reforma da década dos anos 1930, definiu um padrão de ensinar a composição ligado a essa tradição. Ainda outro exemplo, o ensino de harmonia é muito ligado a uma referência da harmonização da escala, que não depende da harmonia funcional, cada grau é a fundamental. Assim, quando você fala em Dó maior, e pegamos o terceiro grau, que é Mi, mas em cima do terceiro grau Mi, você pode colocar o acorde Mi, Sol, Dó, e isto é considerado como terceiro grau e não

at *Ospedale della Pietà*, which provided education for girls who arrived without a family, so there is a question of preserving life, of survival.

After a while, mainly after the establishment of the Unitary State of Italy in 1861, this idea of Conservatory became more like a training school and little by little it became professional, but not in the sense of today's profession, but in the sense of the musician's profession within a market context. Thus, getting closer to our subject, there was the formation of composers who were the same ones who played or conducted the orchestras and operas of the time.

In this professionalizing process, Venice, and especially Naples, were places of reference. There is a political-strategic issue, but always linked to a very practical tradition of making music. The conductor played the harpsichord, playing the *basso continuo* and accompanying the singers during the recitatives. Thus, the teaching of composition after the reform of the decade of the 1930's, set the standard for teaching composition connected to this tradition. Another example still, the teaching of harmony is closely linked to a reference in the harmonization of the scale, which does not depend on functional harmony, each degree is a fundamental. So, when we talk about C major, and we take the third degree, which is E, but on top of the third-degree E, you can put the chord E, G and C, this is considered as third degree and not as a first degree in first inversion. Finally, it does not matter to which degree that bass

como primeiro grau em primeira inversão. No final das contas, não importa a qual grau aquela nota do baixo pertence, porque esse padrão de ensino prepara exatamente para a necessidade de acompanhar cantores, de fazer o baixo que é preciso na ópera e acompanhamento de canções – em italiano *arie d'opera* -, ele não tem uma relação didática com o ensino da harmonia e posteriormente da composição. Ele tem uma dimensão muito prática: formar o maestro, a pessoa que acompanha. Aqui surge o problema, porque você não precisa conhecer a natureza da harmonia no sentido teórico. Você tem que tocar, você aprende isso. Assim, dentro dos conservatórios, o avanço da composição não dependeu do aspecto teórico, mas dependeu da habilidade de tratar algumas harmonias. Isto foi a linha padrão durante a primeira reforma dos estudos musicais no conservatório que aconteceu na década de 1930. Mais recentemente, chegando na década de 1970, começa a surgir a ideia de experimentação da didática nos cursos de composição tradicionais, em italiano: “*Nuova didattica delle Composizione*”, que seguem aqueles cursos que eram caracterizados pelas clausuras. Este curso mais recente propunha uma pedagogia mais ligada à prática composicional, tinha uma duração de nove anos letivos, com provas de qualificação nos níveis de ensino do 2º e 5º ano, e prova final ao 9º. As clausuras eram limitadas às provas de análise musical. No curso anterior desta reforma, no total era 10 anos. Só para fornecer um

actually belongs, because this teaching pattern prepares exactly for the need to accompany singers, to make the bass that is necessary in the opera and accompaniment of songs – in Italian *arie d'opera*, it does not have a didactic relationship with the teaching of harmony and later of composition. It has a very practical dimension: training the conductor, the person who accompanies. Here the problem arises, because you don't need to know the nature of harmony in the theoretical sense, you have to play, that is what you learn. Thus, within the conservatories, the advancement of composition did not depend on the theoretical aspect, but depended on the ability to treat some harmonies. This was the common line during the first reform of music studies at the conservatory, which happened in the 1930's. More recently, arriving in the 1970's, the idea of experimenting with didactics began to emerge in traditional composition courses, in Italian: “*Nuova didattica delle Composizione*”, which follows those courses that were characterized by enclosures. This most recent course proposed a pedagogy more linked to the compositional practice, having a duration of nine academic years, with qualification tests at the 2nd and 5th year of the education levels, and final exam at the 9th. The enclosures were limited to tests of musical analysis. The course before this reform was 10 years long in total. Just to give an example: the first exam of the lower level at the end of the 4th year course, was a ten-hour exam in

exemplo: a primeira prova do nível inferior, ao final do 4º ano de curso, era uma prova de 10 horas de clausura com *basso imitato* e *fugato*.

P: Então em 1970 ainda se fazia provas com clausura?

R: Nos anos 70, 80, 90, na realidade as duas linhas pedagógicas (*Composizione tradizionale e Nuova Didattica della Composizione*) conviveram por um tempo. No curso tradicional tinha a possibilidade (na verdade era quase obrigatório) de criar formas espúrias. Aquela do *basso imitato* foi a primeira prova, 10 horas de fechamento enquanto a segunda prova era a harmonização de uma melodia para voz e piano. Uma melodia que não tinha necessariamente nada a ver com a tradição melódica operística, e tampouco com aquela do lied.

P: Mas qual a idade que começam os estudos em composição? Quantos anos mais ou menos, 17-18 anos?

R: Varia muito, um talento precoce por exemplo poderia entrar para a classe de composição com 12 ou 13 anos, não há limite, a ponto de que se pode entrar até com 40 anos! A formação em instrumentos sim tem muitos limites.

P: No que diz respeito ao modelo de ensino que

enclosure with *basso imitato* and *fugato*.

Q: So, in 1970 tests were still done with cloister?

A: In the 70s, 80s, 90s, the two pedagogical lines (*Composizione tradizionale* and *Nuova Didattica della Composizione*) actually lived together for a while. In the traditional course, it was possible (in fact, almost mandatory) to create spurious forms. The one in the *basso imitato* was the first test, 10 hours of closure while the second test was the harmonization of a melody for voice and piano. A melody that did not necessarily have anything to do with the operatic melodic tradition, nor with that of the lied tradition.

Q: But at what age do studies in composition start? How old, more or less, 17-18 years?

A: It varies a lot, an early talent for example could enter the composition class at 12 or 13 years old, there is no limit, to the point that one can enter up to 40 years old! Instrument training does have many limits.

Q: Concerning the teaching model we talked about earlier, how has it changed in Italy?

A: Together with the last reform, that which was defined by law in 1999, but which has not been fully implemented, it has changed a lot in the last few years, that tradition has now changed

falamos anteriormente, como ele mudou na Itália?

R: Junto com a última reforma, aquela definida em lei em 1999, mas que de fato ainda não está cumprida, mudou muito nos últimos anos, aquela tradição que falávamos agora mudou-se metabolicamente com a ideia de uma forma sempre bem definida. A situação atual é muito complexa, temos uma pluralidade de ideias. Por exemplo, é possível, apesar de não ser comum, encontrar experiências radicais como por exemplo, aquela do alemão Helmut Lachenmann, muito ligada à ideia de natureza sonora que reside no conceito mesmo de *musique concrète instrumentale*, como Lachenmann mesmo a definiu. Já a natureza francesa não é radical neste sentido, apesar da Revolução Francesa. Nesse sentido, Paris é uma referência para a Itália, isso porque a Itália nunca teve a tradição especulativa e teórica que vem da Alemanha, e se espalha com os imigrantes judeus que passaram pelos EUA. Nem tivemos tanta influência da tradição sistemática anglo-americana.

P: A gente vê que dentro do ensino da música há vários níveis de dificuldade de se sistematizar o ensino, de criar um currículo, uma didática. Quando a gente foca na composição há ainda outros problemas. Como você pensa o ensino da composição hoje?

R: Justamente estávamos falando da referência da

metabolically with the idea of an always well-defined form. The current situation is very complex, we have a plurality of ideas. For example, it is possible, although not common, to find radical experiences such as that of the German Helmut Lachenmann, closely linked to the idea of the nature of sound that resides in the very concept of *musique concrète instrumentale*, as Lachenmann himself defined it. French nature is not radical in this sense, despite the French Revolution. In that sense, Paris is a reference for Italy, because Italy has never had the speculative and theoretical tradition that comes from Germany, and spreads with Jewish immigrants who passed through the USA. We were not so influenced by the Anglo-American systematic tradition either.

Q: We see that within the teaching of music there are several levels of difficulty in systematizing teaching, in creating a curriculum, a didactic. When we go further and focus on composition, there are still other problems. How do you think the teaching of composition today?

A: We were just talking about the reference of musical literature. I became a composition teacher in 1985. At that time, I did not have a composition diploma, but only a piano degree, which later changed with the reform because I am considered to have a master's degree. Hence, I had to train a little how to teach composition. At the beginning

literatura musical. Eu me tornei professor de composição no ano 1985. Como naquele tempo eu não tinha ainda conseguido o diploma de composição, mas só o diploma de piano (licenciatura em piano) que depois com a reforma mudou porque sou considerado como tendo um mestrado, tive que treinar um pouco como ensinar composição. No início da minha carreira já comecei a referir-me ao repertório e a estimular meus alunos a conhecê-lo. Então, sendo um pianista, estimo meus alunos a se aproximarem de peças para piano, começando com Mozart e Beethoven e sobretudo as peças românticas, Mendelssohn, Schumann, Schubert, Chopin, estimulando o aluno a conhecer o repertório. Isso acho que é normal, não é uma coisa original minha. Ao longo dos anos, me dei conta da aproximação pedagógica com a composição antiga. Provavelmente, tentando responder sua pergunta, era do meu interesse achar e encaixar, mesmo na composição, a relação com o repertório e com a literatura. Claro que tem regras, tem rigor: a instrumentação, o conhecimento da situação atual da orquestra. Você ensina a orquestra de Mozart, Beethoven, Mahler, Debussy... então tem uma atualização, mas sempre se referindo ao repertório. No momento que esse ensino atingir a composição, eu ofereço uma atualização do repertório. Por exemplo, um muito simples. Eu tinha um aluno que me apresentou uma peça e eu lhe falei: “olha, faça o seguinte, monte uma peça baseada na estrutura do segundo movimento do

of my career, I started referring to the repertoire and encouraging my students to get to know it. So, being a pianist, I encourage my students to approach pieces for piano, starting with Mozart and Beethoven and especially the romantic pieces, Mendelssohn, Schumann, Schubert, Chopin, encouraging the student to know the repertoire. This I think is normal, it is not an original thing of mine. Over the years, I realized the pedagogical approach to the old composition. Probably, trying to answer your question, it was in my interest to find and suit, even in composition, the relationship with the past, the relationship with the repertoire and with literature. Of course, there are rules, there is rigor: the instrumentation, the knowledge of the current situation of the orchestra. You teach the orchestra of Mozart, Beethoven, Mahler, Debussy... so there is an update, but always referring to the repertoire. The moment this teaching reach composition itself I offer an update of the repertoire. For example, one very simple, I had a student who presented a piece and I said: “look, do this, write a piece based on the structure of the second movement of Beethoven’s Third Piano Concerto... see how it is done, take that one work” and he did it well, very well.

Q: But with a classical language?

A: As a structure, a shape, using a manner to make something original. It has the basic structure and you create on top of that. It is part of a tradition of

terceiro Concerto de Piano do Beethoven... veja como é feito, pegue aquele trabalho” e ele fez direitinho, muito bem.

P: Mas com uma linguagem do período clássico?

R: Como uma estrutura, uma forma, utilizando um jeito para fazer algo original. Tem a estrutura básica e você cria em cima daquilo. Faz parte mesmo de uma tradição da composição. Cito um trabalho de Mauricio Kagel como *La Rosa de los Vientos*. Ele trabalha assim, ele que me estimulou, por exemplo, a achar a ideia de composição como trabalho hipertextual. Ele fez uma peça em cima das variações de Brahms, sobre um tema de Handel e, no final, aparecia uma grande peruca: em outras palavras, um jeito, digamos, “dramatúrgico” para definir estruturalmente a linha estrutural Handel-Brahms-Kagel. Isso é uma coisa que sempre estimo a nível pedagógico, e também é uma coisa que tento estimular nos alunos. Algumas vezes eles entendem, outras não, mas é difícil... o repertório é uma questão, os métodos são outra. Eu digo para um aluno: “faça uma peça, estude dodecafonía, conheça os textos do Schoenberg e vamos estudar dodecafonía, veja como funciona e depois faça um esquema para uma peça dodecafônica.” Esta já é uma operação hipertextual, e então você não oferece a sua metodologia, você estimula o aluno a estudar diferentes metodologias e aplicá-las dentro de uma peça que se pode inclusive considerar como uma

composition, I mention a work of Mauricio Kagel such as *La Rosa de los Vientos*. He works like this. For example, he was the one who encouraged me to find the idea of composition as hypertextual work. He made a piece based on Brahms’ variations on a theme of Handel and at the end a big wig appeared: in other words, a “dramaturgical” way, to define structurally the Handel-Brahms-Kagel structure. This is something that I always encourage at the pedagogical level, and it is also something that I try to encourage students to do. Sometimes they understand, sometimes they don’t, but it’s difficult... the repertoire is one issue, the methods are another. I tell a student: “do a piece, study dodecaphony, get to know Schoenberg’s texts and let’s study dodecaphony, see how it works and then make a scheme for a dodecaphonic piece”. This is already a hypertextual operation, so you don’t offer your methodology, you encourage the student to study different methodologies and apply them within a piece that can even be considered as an original piece, why not? The student is the standard of his work. I could never be stylistic...

Q: Therefore, you don’t require the student to write a Mozart-style sonata. The idea is to apply in a more creative work and not on *style copy*?

A: It may even be a training option, but now we are talking about composition...

peça original, porque não? O aluno, ou aluna, é o padrão do seu trabalho. Eu nunca poderia ser estilístico...

P: Então, você não exige do aluno que ele escreva uma sonata no estilo de Mozart. A ideia é aplicar num trabalho mais criativo e não de *style copy*?

R: Pode até ser uma opção a nível de treinamento, mas agora estamos falando de composição...

P: Deixe-me colocar uma coisa que não sei se para você está claro, mas para mim está escapando a compreensão. A questão é a complexidade do ensino como um todo, no sentido de formar um aluno com um aprendizado coeso. Por exemplo, no nosso caso você tem uma disciplina de composição que começa do zero, mas paralelamente vai se estudar harmonia tonal, contraponto, análise, orquestração, e tudo isso vai em paralelo com a disciplina de composição. O que não entendi no seu caso na Itália é se o aluno já chega formado nessas disciplinas ou não. Qual a condição de entrada de um aluno no curso de composição?

R: Essa é uma questão muito interessante. Por exemplo, uma vez uma aluna aqui no Brasil, depois de uma palestra minha em que falei e citei muito o repertório, se aproximou e me falou sinceramente: “professor, eu fico quase apavorada com as coisas que você me falou, quase

Q: Let me put something that I don't know if it's clear to you, but its understanding is escaping me. The issue is the complexity of teaching as a whole, in the sense of forming a student with cohesive learning. For example, in our case you have a composition discipline that starts from scratch, but in parallel you will study tonal harmony, counterpoint, analysis, orchestration, and all of that goes together with the subject of composition. What I don't understand in your case in Italy is whether the student is already trained in these subjects or not. What is the condition of a student entering the composition course?

A: This is a very interesting question. For example, once a student here in Brazil, after a lecture of mine in which I spoke and quoted a lot of repertoire, she approached and spoke to me sincerely: “professor, I am almost terrified by the things you said to me, almost upset, because I started to ask myself ‘what am I going to do now after this guy talks about these things?’”. And then I ask myself: why did this happen to her? Because, precisely, the students come from a world without a more intense historical preparation, just as it can happen in Europe. Therefore, as teachers we have the chance to prepare students to pay attention to the repertoire, to stimulate at the same time composition and also a side learning of training and information. Sometimes there are people who

transtornada, pois eu comecei a me perguntar ‘o que eu vou fazer agora depois desse cara falar dessas coisas?’”. E aí eu me pergunto: por que aconteceu isso com ela? Porque justamente, os alunos vêm de um mundo sem uma preparação histórica mais extensa, assim como pode acontecer na Europa. Portanto, como professores temos a chance de preparar os alunos para que atentem ao repertório, para estimular ao mesmo tempo a composição e também um aprendizado lateral de formação e informação. Em certas ocasiões, tem gente que chega no exame de composição, com quase aquela arrogância, “eu sou compositor” e aí eu tenho vontade de quebrar isso, porque o aluno tem que aprender. Mas, também não quero frustrar as ambições e os estímulos da composição. Quando eu era mais novo eu fazia um pouco mais isso, era às vezes muito duro, mas logo me dei conta que não era essa a melhor estratégia, porque se você não estimula a criatividade, a pessoa se perde e vai fazer outras coisas.

P: E qual o seu conselho para esse jovem aluno de composição?

R: Eu sou muito prático. Recentemente chegou um adolescente que está fazendo 16 anos, ele assentou ao meu lado e eu lhe perguntei: “você tem algo?”, e ele me apresentou o trabalho que tinha. O que eu faço? Bom, a última coisa que faço é denunciar os erros dele, a ideia é reconstruir com ele a forma correta daquilo que ele propõe. Porque

arrive at the composition exam, with almost an arrogance, “I am a composer” and then I feel like breaking it, because the student has to learn, but I also do not want to frustrate the ambitions and stimuli of the composition. When I was younger I did this a little more, I was sometimes very hard, but I soon realized that this was not the best strategy, because if you do not stimulate creativity, the person will lose it and will go on to do other things.

Q: And what is your advice for this young composition student?

R: I am very practical. Recently a teenager turned 16 years of age, sat next to me and I asked him: “do you have anything?”, And he presented me with the work he had. What do I do? Well, the last thing I do is to point out his mistakes. The idea is to reconstruct with him the correct form of what he proposes. Because he had a desire, an impulse to do something. If a young man arrives with a paper with notes written down, he made a small sacrifice to get to write those notes, then I have to follow up and start working with him. That work begins with what is written and with that rigor, that discipline that you have to write the piano staff with, that thing of having to write the *tempo* correctly: *lento*, *allegro*, *presto*. It is practical information, but at the same time I try to encourage and stimulate creativity, not to depress it. Thus, I tell him: “I really like your

ele tinha um desejo, um impulso para fazer uma coisa. Se um jovem chega com um papel com notas ele fez um pequeno sacrifício para chegar a escrever aquelas notas, então eu tenho que acompanhar e começo o trabalho. Aquele trabalho começa com o que está escrito e com aquele rigor, aquela disciplina que você tem ao escrever a pauta do piano, com aquela coisa de ter que escrever o tempo certinho, *lento*, *allegro*, *presto*. São informações práticas, mas ao mesmo tempo procuro fomentar e estimular a criatividade, não a deprimir. Então eu lhe digo: “eu gosto muito da sua composição”. Claro, é muito simples, mas a ideia é incentivar. E aí procuro qual pode ser a referência direta dentro da literatura, dentro do repertório, para o aluno. Se o aluno vem com uma peça serial, vamos ver como deve ser feito o serialismo. Posso mostrar, por exemplo, Alban Berg que criou uma forma de serialismo de um tipo, uma personalização, e proponho para o aluno fazer algo que traga sua experiência pessoal. Claro, tem o aspecto prático-teórico também, você não pode chegar até o final do curso de composição sem tratar do repertório, sem leitura de partitura, isso quer dizer leitura ao piano, sem a capacidade de ler um quarteto de cordas, um quarteto vocal, um *doppio coro*, uma orquestração de Stravinsky. Você tem que ter esse conhecimento. Inclusive agora é mais duro do que antigamente, porque o repertório, ou se preferem, a literatura musical, torna-se sempre maior.

composition”. Of course, it was very simple, but the idea is to encourage. And then I look for what can be the direct reference within the literature, within the repertoire, for the student. If the student comes with a serial piece, let’s see how serialism should be done. I can show, for example, Alban Berg who created a form of serialism, a personalization, and I propose for the student to do something that brings his personal experience. Of course, it has a practical-theoretical aspect too, you cannot reach the end of a composition course without dealing with the repertoire, without reading scores, that means reading on the piano, without the ability to read a string quartet, a vocal quartet, a *chorus doppio*, a Stravinsky orchestration. You have to have that knowledge. Now it’s even tougher than before, because the repertoire, or if you prefer, music literature, becomes always larger.

Q: I feel that the consequence of our teaching methodology is as if there were very isolated teachings, however, we should think more about the whole. So much so that in our analysis group we discuss thinking in a more integrated way.

A: We divide students by other functions. I speak again about a paralyzed structure.

Q: How do you see this issue of this paralysis? Would it be because of conservatism? Is that the difficulty?

P: Eu sinto que a consequência da nossa metodologia de ensino é como se houvessem ensinados muito isolados, no entanto deveríamos pensar mais o todo. Tanto é que no nosso grupo de análise a gente discute pensando de maneira mais integrada.

R: A gente divide os alunos por outras funções. Torno a falar sobre uma estrutura paralisada.

P: Como você vê a questão desta paralização? Seria por causa do conservadorismo? Essa é a dificuldade?

R: Têm muitas dificuldades. Antigamente, talvez mesmo até hoje, havia alunos que tinham 10, talvez até 12 anos de cursos, e terminavam o curso com o mesmo professor. Isso pode até ser positivo, mas, em geral é negativo. Pode ser positivo porque, dependendo da escola, você vai ser formado com uma maneira de pensar, mas isso também pode ser negativo porque você está centrado dentro daquela única didática. Claro que sempre há a possibilidade de encontrar outras experiências, como por exemplo masterclass ou mesmo mudar de curso. Em Parma, temos seis cátedras de composição, são seis cabeças diferentes. Infelizmente, não há a possibilidade de fazer um trabalho conjunto de verdade, como vocês fazem aqui, como vejo fazerem em outras universidades como, em Lisboa, na ESML. Então, eu não vejo muita parte positiva, mas

A: There are a lot of difficulties. In the past, perhaps even still today, there were students who had 10, maybe even 12 years of classes, and finish the course with the same teacher. This may be positive, but in general it is negative. It can be positive because, depending on the school, you will be trained with a way of thinking, but it can also be negative because you are centred within that single didactic. Of course, there is always the possibility of finding other experiences, such as masterclass or even changing courses. In Parma, we have six composition chairs, there are six different heads. Unfortunately, there is no possibility of doing a real joint work, as you do here, as I see doing in other universities like Lisbon, in the ESML.

So, I don't see much of a positive part, but historically you come from a school, you become part of that tradition. There was, for example, Franco Donatoni's school. He conditioned the style and writing of the students to the point that they said that he had an instrument that measured the level of the student's likeness to the teacher, called a *Donatômetro*... Look, this is something that affects a person's way of being a composer.

I came from Azio Corghi's school, which is different, his method was: "do what you want", it was a posture of not influencing students. I am like that as well, I inherited this posture from him. Hence, I'm not going to influence my students, I would feel like the worst composition teacher if I influence my students. I try to work with positive

historicamente você vem de uma escola, se torna parte dessa tradição. Havia por exemplo a escola do Franco Donatoni. Ele condicionava muito o estilo e a escritura dos alunos ao ponto de que falavam que tinha um instrumento que mensurava o nível de aproximação do aluno ao professor, chamado de *Donatômetro*... Veja, isso é algo que afeta o seu jeito de ser compositor.

Eu vim da escola do Azio Corghi, que é diferente, o método dele era: “faça o que você quiser”, era uma postura de não influenciar os alunos. Eu sou assim também, eu herdei dele essa postura. Então eu não vou influenciar meus alunos, eu me sentiria o pior professor de composição se eu influenciasse meus alunos. Eu tento trabalhar com metodologias positivas, de maneira que depois o aluno possa escolher. Agora, eu tenho o dever de formar esse aluno. Por isso eu acho que o aluno mesmo ficando sempre com o mesmo professor, ainda assim é possível se abrir e poder conhecer outros compositores, fazer aulas, se pode conhecer as políticas dos outros e no final é o aluno que vai escolher, a decisão é dele. Voltando ao assunto, eu penso o ensino da composição como o caule de uma árvore e os ramos são todos aqueles outros cursos (harmonia, contraponto, análise, etc.). Como estava falando, aqui no Brasil muita gente tem vontade de aprender, mas talvez não tem um substrato no nível de formação anterior à universidade, que introduz a tradição na prática, e de maneira histórica. Ao final, eu acho que o curso de composição é um curso de informação, de

methodologies, so that the student can choose. Now, I have a duty to train this student. That's why I think that the student, even if staying always with the same teacher, is still capable to open up and be able to meet other composers, take classes, one can know the policies of others and in the end, it is the student who is to choose, the decision is theirs. Coming back to the subject, I think of the teaching of composition as the trunk of a tree and the branches are all those other courses (harmony, counterpoint, analysis, etc.). As I was just saying, here in Brazil people are eager to learn, but perhaps they do not have a substrate at the pre-university education level that introduces tradition into practice and in a historical way. In the end, I think that a composition course is a mixture of information, joint elaboration and criticism.

Q: I would say that in Brazil we have, in part, a lack of this tradition of searching for repertoire, but there is also a question that this is not our music. The references have been mostly foreign, it is the music that is taught at the conservatory or university, but it is a music centred in Europe and today, also in the United States ...

A: Sorry, but the United States is fundamentally minimalism, because there are few composers like Elliott Carter...

Q: Charles Ives?

elaboração conjunta e de crítica.

P: Eu diria que no Brasil temos, em parte, uma falta dessa tradição de busca por repertório, mas existe também uma questão de que essa não é a nossa música. As referências têm sido majoritariamente estrangeiras, é a música que é ensinada no conservatório ou universidade, mas é uma música centrada na Europa e hoje um pouco também nos Estados Unidos...

R: Desculpe, mas os Estados Unidos é fundamentalmente o minimalismo, porque se acham poucos compositores como Elliott Carter.

P: Charles Ives?

R: Charles Ives parece-me uma outra pessoa que é uma referência, mas é uma referência muito ligada à Europa também. Eu acho que o minimalismo é mais americano, que vem da tradição do *West Coast*, uma experiência muito ligada com aquela tradição interessantíssima do oeste extremo.

P: Tem também a escola de Nova York: Feldman, Cage...

R: Estamos falando, claro, de figuras de referência absoluta, mas dentro do discurso que estamos falando eu os considero em termos mais estéticos e filosóficos do que estritamente pedagógicos: assim como se fala em idioma francês, de *maîtres à*

A: Charles Ives seems to me to be another person who is a reference, but he is a reference very linked to Europe as well. I think that minimalism is more American, which comes from the *West Coast* tradition, an experience closely linked to that very interesting tradition from the extreme west.

Q: There's also the New York school: Feldman, Cage ...

A: We are talking, of course, about figures of absolute reference, but within this conversation of ours, I consider them in aesthetical and philosophical terms rather than strictly pedagogical: just as they speak in French, from *maîtres à penser*. But at the end of my presentation, we have the following problem: the conservatory is a school that offers you a degree, but with the reform, [the European Union's "Bologna Process" creating a unique credit system] it has become a training course at university level. This means that time is limited, 5 years of study and a master's degree that can be 1 year or 2 years. The masters are of 1st level and 2nd level, being the first level that comes straight from the degree, since the second level becomes like a PhD, but it is difficult to compare. There is no doctorate, just a second-level master's degree that must be done in partnership with institutions, where you have to do research work. But this is not something simple in composition, imagine that I tried to organize a master's degree in musical

penser. Mas terminando a minha exposição, temos o seguinte problema: o conservatório é uma escola de segundo grau que te oferece uma licenciatura, mas com a reforma, [“Processo de Bolonha” da união europeia criando um sistema único de créditos] tornou-se uma formação de nível universitário. Isso significa que o tempo é limitado, são 5 anos de estudo e com um mestrado que pode ser de 1 ano ou 2 anos. O mestrado de 1º nível e 2º nível, sendo o de primeiro nível o que vem direto da licenciatura, já o de segundo nível torna-se como um doutorado, mas é difícil comparar. Não há doutorado, apenas um mestrado de segundo nível que deve ser feito em convênio com instituições, onde você tem que fazer um trabalho de pesquisa. Mas isso não é algo simples em composição, imagine você que eu tentei organizar um mestrado de segundo grau em teatro musical ou seja, de composição musical e teatro. Para poder fazer isso tentei fazer convênios com vários teatros, mas era muito complicado. Eu sei que teria dado certo, sabia que tinha gente para fazer isso, poderia ter sido muito interessante...

Além disso, tem a questão de que todo professor universitário tem uma carga horária finita e que deve ser ministrada dentro de módulos didáticos. Eu posso fazer 20 ou 30 horas para o curso de “elaboração, transcrição e arranjo para música pop”, porque agora em Parma temos um curso de Música Pop. Portanto, eu tenho contato ocasional com alunos que são de outros cursos. Isso disponibiliza minha competência como professor

theatre, that is, in musical composition and theatre. In order to do this, I tried to make agreements with several theatres, but it was very complicated. I know it would have worked, I knew there were people who wanted to do it, it could have been very interesting...

In addition, there is the problem of every university professor having a finite workload that should be taught within didactic modules. I can do 20 or 30 hours for the “elaboration, transcription and arrangement for pop music” course, because now in Parma we have a pop music course. Therefore, I have occasional contact with students who are from other courses. This makes my competence as a composition teacher available to teach other areas, but speaking of composition, I remain the same. I simply transfer my pedagogy on fundamentals of composition to students of piano, cello, etc. So, for example, I had a 15-year-old clarinet student who wanted to take this course, called *Fondamenti di Composizione* in Italian, to better understand composition, not only to enhance his analytical capacity but to better understand compositional thinking. Incidentally, there is also the problem of placing in the same class students that do not have the same level or the same formative education, so I consider necessary to give private lessons.

Q: So, there is also this problem of the difference between the level of students who enter the course, and in your case, to solve this, you give

de composição para ensinar outras áreas, mas falando de composição, eu continuo do mesmo jeito. Eu simplesmente transfiro minha pedagogia em fundamentos de composição para os alunos de piano, violoncelo, etc. Então, por exemplo, tive um aluno de clarinete de 15 anos que queria fazer esse curso, chamado em italiano *Fondamenti di Composizione*, para entender melhor composição, não só para melhorar sua capacidade analítica, mas para entender melhor o pensamento composicional. Aliás, também tem o problema de colocar na mesma turma alunos que não tem o mesmo nível, a mesma formação, então eu considero necessário ter aulas individuais.

P: Então, também há esse problema da diferença entre o nível dos alunos que entram no curso, e no seu caso, para resolver isso, você dá aulas individuais?

R: Eu não vejo outra maneira, eu tenho que fazer isso. Eu posso dar aulas em grupo se todo mundo parte do mesmo nível, que pode ser do nível zero, não tem problema. Mencionei antes que temos um novo curso, entrou jazz e entrou pop, e o pop é muito procurado. Inclusive a escola [Conservatório de Parma] precisa desses cursos porque, sendo sincero e de um jeito não muito “diplomático”, precisa-se de dinheiro. Então precisamos das matrículas que têm um custo bem alto e temos muitas matrículas de alunos que fazem bateria, canto, baixo. Tem muita gente que

individual lessons?

A: I don't see any other way, I have to do this. I can teach group classes if everyone starts at the same level, which can be level zero, no problem. I mentioned before that we have a new course, jazz and pop came in, and pop is very sought after. The school even needs these courses because, being sincere and not in a very “diplomatic” way, we need the money. Therefore, we need enrolments that have a very high cost and we have a lot of enrolments for students who play drums, bass and sing. There are a lot of people who are going to discuss that very commercial emphasis: which changed the structure, the purpose of the Conservatory. I had collective modules for 18 students in the pop course who didn't understand anything I was talking about. I realized that they didn't know the repertoire so I started with another topic. I'm not going to talk about how to make an ABA song, or what is different, for example from the *Song* they already practice. I would start talking about how a Mozart symphony is made. It is much more useful, because everyone starts at the same level, and so, I can do a group class on that.

In addition, you have a quick relationship at the university level. It is clearly not possible to teach harmony in 20 hours, but formally there is the question of the semester, starting in October and ending in February. There are exams, in February and June, which can advance or delay the course

vai discutir aquela questão muito comercial: que mudou a estrutura, a finalidade do Conservatório. Eu tinha módulos coletivos para 18 alunos do curso pop que não entendiam nada do que eu estava falando. Eu percebi que eles não conhecem o repertório então comecei justamente com outro assunto. Eu não vou falar de como fazer uma canção A-B-A, ou que é diferente, por exemplo do *Song* que eles já praticam, eu vou começar a falar como é feita uma sinfonia de Mozart, é muito mais proveitoso, pois todos começam no mesmo nível e então eu posso fazer uma aula coletiva sobre isso. Além disso, você tem um relacionamento rápido no nível universitário. Claramente não é possível ensinar harmonia em 20 horas, mas formalmente tem a questão do semestre, começa em outubro e termina em fevereiro. Tem todos os exames, em fevereiro e em junho e que podem adiantar ou atrasar o curso para um aluno.

A questão exclusivamente da composição é mais delicada. Um aluno quando tem vontade e quer compor cria uma situação propícia para o desenvolvimento. Claro, eu também quando era aluno, tinha muito o que fazer, a semana era curta. Eu chegava com poucos exercícios às vezes, porque o encontro com o professor de composição é semanal. O curso de composição é um curso teórico, por certo, e torna-se prático no momento que você compõe. No final das contas o aluno de composição tem que saber que compõe para si mesmo. Não tem um mercado, uma situação que reconheça o trabalho, o ensaio e o concerto. O

for a student.

The question of composition alone is more delicate. When a student wants to compose, he creates a favourable situation for development. Of course, when I was a student, I had a lot to do as well, the week was short. I arrived with few exercises at times, because the meeting with the composition teacher was weekly. The composition course is a theoretical course, for sure, and becomes practical the moment you compose. Ultimately the composing student has to know that he composes for himself. It does not have a market, a situation that recognizes the work, the rehearsal and the concert. The market does not have a demand for composers, it has much more demand for guitarists, drummers and pop bassists.

Q: The world today is very fast and very fragmented and students suffer from this fragmentation. They arrive with a load of information that they do not gather in a block. At the same time, the work possibilities are formidable, everyone has a computer, composing software and plug-ins for sound transformation. Let me give you an example, in the electronic music class a student appeared who never studied music formally, despite playing the guitar. The final result after one semester was surprising. He, with the amount of information he already had, managed to compose a piece. He did not need to study solfeggio or counterpoint.

mercado não tem uma procura por compositores, tem muito mais procura por guitarristas, bateristas e baixistas pop.

P: O mundo hoje está muito acelerado e muito fragmentado e os alunos sofrem com essa fragmentação. Eles chegam com uma carga de informações que não juntam num bloco. Ao mesmo tempo as possibilidades de trabalho são formidáveis, todos têm computador, softwares de composição e plug-ins para transformação do som. Vou dar um exemplo, na aula de música eletrônica apareceu um aluno que nunca estudou música formalmente, apesar de que tocava violão. O resultado final, depois de um semestre, foi surpreendente. Ele, com a quantidade de informações que obteve, conseguiu compor uma peça. Ele não precisava ficar estudando solfejo, nem contraponto. Ele conseguiu resolver esse mundo fragmentado numa peça muito interessante, de aluno, claro, mas de toda forma uma peça interessante de eletrônica. Então a gente começa a questionar certos conhecimentos que considero importantes. Você está vendo o conflito que estou tendo? Eu não vou falar para o aluno “não estude contraponto”, claro que tem que estudar, mas eu tenho que dosar isso para que a escola dê a ele uma visão de um mundo que está em constante evolução. Ao sair para o mercado o que ele vai fazer? Onde que ele vai trabalhar? Você está vendo o tamanho da equação que estamos lidando ultimamente? E ela é fruto dessa excessiva

He managed to solve this fragmented world in a very interesting piece, of a student, of course, but an interesting piece of electronics nonetheless. Thus, we start to question certain knowledge that I consider important. Do you see the conflict I'm having? I am not going to tell the student “don't study counterpoint”, of course you have to study, but I have to measure it so that the school gives him a vision of a constantly evolving world. When he goes out to the market, what will he do? Where does he go to work? Do you see the size of the equation we're dealing with lately? And it is the result of this excessive fragmentation and the lack of basis that students have.

A: I agree and I have a compassion for what you are talking about, which is a problem that I share with you. I also see it in Italy right now, because you know very well that there is an equalization (or globalization) process, which is a general process that covers the entire world. It is not a geographical problem in which Brazil is different from Italy or France, it is a problem of stratification of other social strata that encompass this. Because we don't have to make a comparison between Italy and Brazil, but a comparison within Italy and Brazil, and within them we see different social levels, without thinking that we can make a comparison between Italy and Brazil on the one hand and Nigeria and Angola or another country on the other side. Because within Brazil, you know much better than I do, for example, the State of

fragmentação e a falta de base que os alunos têm.

R: Eu concordo e tenho uma compaixão pelo o que você está falando, que é um problema que divido com vocês. Eu vejo também isso na Itália nesse momento, porque vocês sabem muito bem que tem um processo de equalização (ou globalização), que é um processo geral, um processo que abrange o mundo inteiro. Não é um problema geográfico no qual o Brasil é diferente da Itália ou da França, é um problema de estratificação de outras camadas sociais que abrangem isso. Porque a gente não tem que fazer uma comparação entre a Itália e o Brasil, mas uma comparação dentro da Itália e do Brasil, e dentro deles vemos níveis sociais diferentes, sem achar que se pode fazer uma comparação entre Itália e Brasil de um lado e Nigéria e Angola, ou outro país do outro lado. Porque dentro do Brasil, vocês sabem muito melhor que eu, tem, por exemplo, o Estado de São Paulo e o estado de Alagoas, e que o Estado de São Paulo tem um poder aquisitivo próximo dos EUA e Alagoas próximo da Nigéria, então existe uma desigualdade. A premissa é que estamos falando dentro de uma camada bem específica que é a nossa condição privilegiada. Essa é a primeira premissa, de natureza social e econômica.

A segunda é exatamente como você falava, essa fragmentação depende de uma quantidade impressionante de estímulos diferenciados e não filtrados. Alias, por outro lado “filtragem” neste

São Paulo and the State of Alagoas, and that the State of São Paulo has purchasing power close to the USA and Alagoas close to Nigeria, so there is inequality. The premise is that we are talking about a very specific layer that is our privileged condition. This is the first premise, of a social and economic nature.

The second is exactly as you said, this fragmentation depends on an impressive amount of different and unfiltered stimuli. On the other hand, “filtering” in this sense is a bad word, because one thinks it is doing a subtle form of censorship in the student’s brain. It is an issue that I repeat that my professional and pedagogical obligation is to offer instruments. A teacher has to be sufficiently informed so that students can learn the compositional techniques of the last century. He has to offer all the information he can.

When I started my career as a composition professor, I was much more rigid because I was influenced by the program that I had already done. Nowadays, I’m stimulating composition much more. When I was younger, if a student came wanting to compose, I would say let’s start with harmony first, counterpoint and at the end, let’s see if he is capable. In the present I say: “let’s combine tradition and creativity, that is, we will promote a good coexistence of learning harmony, counterpoint, classical forms, among other areas and the experiences in the area of composition”. Why is that? Because, when you take office, you also take the responsibility of offering people a

sentido é uma palavra péssima, porque você acha que está fazendo uma forma sutil de censura no cérebro do aluno. É uma questão que torno a falar que a minha obrigação profissional e pedagógica é oferecer instrumentos. Um professor tem que ser suficientemente informado para que os alunos possam conhecer as técnicas da composição do século passado, tem que oferecer o máximo que você pode fazer.

Quando eu comecei minha carreira como professor de composição eu era muito mais rígido, porque estava influenciado pelo programa que já tinha pronto. Hoje em dia, estou estimulando muito mais a composição. Quando eu era mais novo, se viesse um aluno querendo compor, eu diria vamos começar primeiro com harmonia, contraponto e ao final, vamos ver se ele é capaz. Agora é: “vamos juntar tradição e criatividade, ou seja, vamos fomentar uma boa convivência da aprendizagem da harmonia, contraponto, formas clássicas, entre outras áreas e experiências na área da composição”. Por que isso? Porque você, ao tomar o cargo, também toma a responsabilidade de oferecer uma chance cultural e criativa para as pessoas, porque as pessoas são marcadas por toda essa formação. É como se fosse uma grande livraria que em certo ponto cai em cima de você, e você fica no chão, destruído.

Por que eu falo isso? Porque vocês brasileiros, me deram uma grande oportunidade, graças a vocês, e graças ao estado Italiano que me deu a oportunidade de desfrutar de um sabático. Eu

cultural and creative chance, because people are engraved by all this training. It is like a big bookstore that at some point falls on top of you, and you are left on the floor, destroyed.

Why do I say that? Because you Brazilians gave me a great opportunity, thanks to you and thanks to the Italian state that gave me the opportunity to enjoy a sabbatical. I received a sabbatical in the academic year 2009-2010, I spent almost nine months in Brazil, I gave several lectures at universities, NGOs, I worked enjoying the federal project called “Open School”, and in addition I composed several works and above all I contacted this reality that we are discussing, and it changed my perspective. It was Brazil that changed that, whether in university education, or at other levels such as in basic education. I'll give you an example. I gave music lessons to the boys from the housing estates of poor communities in the Serra, region of Grande Vitória, Espírito Santo. I was in a community, which at that time was considered the most violent in Brazil. I was talking about music to the children and I asked them a question: “what does the word composition mean for you?”. A boy, who was 6 years old and happened to have a surname of Italian origin answered me. This boy at one point said to me: “composition is an evolved inspiration”. Look, I've been looking for that expression that I saw in that boy's eyes for years and years. A child who comes from that social condition and says that composition is an “evolved inspiration”! It is a definition of a complexity that

recebi um sabático no ano acadêmico de 2009-2010, fiquei praticamente nove meses no Brasil, fiz várias palestras em universidades, ONGs, trabalhei disfrutando do projeto federal chamado “Escola Aberta”, e além disso compus várias obras e sobretudo entrei em contato com essa realidade que estamos discutindo, e isso mudou minha perspectiva. Foi o Brasil que mudou isso, seja no ensino universitário, ou em outros níveis, como na educação básica. Vou dar um exemplo. Eu dei aulas de música aos meninos dos conjuntos habitacionais de comunidades carentes da Serra, região da Grande Vitória, Espírito Santo. Eu estive na comunidade que naquele momento era considerada como a mais violenta do Brasil. Eu fui falando de música para as crianças e lhes propus uma pergunta: “o que é pra vocês a palavra composição?”. Um menino, que tinha 6 anos e, por acaso, tinha um sobrenome de origem italiana, esse menino, em um momento, disse para mim: “composição é uma inspiração evoluída”. Olha, eu estou há anos e anos procurando essa expressão que eu vi nos olhos daquele menino. Uma criança que vem daquela condição social e fala que a composição é uma “inspiração evoluída”! É uma definição de uma complexidade que você fica pensando como pode ter surgido ali. Então, isso tem de transformar um professor de um conservatório com um pouquinho de sensibilidade na cabeça e também no coração, de que a música não é uma abstração para duques, é uma coisa universal que abrange o mundo inteiro.

you keep asking how it may have arisen there. So, this has to transform a professor at a conservatory with a little sensitivity in his head and also in his heart, that music is not an abstraction for dukes, it is a universal thing that covers the whole world.

Q: We want to provide the best possible training, but it cannot be training for elected people, we have to make it accessible, in order to serve the students we have. You said yourself that you learned from what you saw in Brazil. But what would you suggest for teaching composition in Brazil? What do you think may still be missing?

A: Besides the composition, I think this is a much deeper position, I would say deeply cultural, it is a cultural question in the true sense, and it is difficult to find an answer. I think it really had to develop a deep reflection, with a lot of conversation and dialogue for ideas to come up. However, I think that at the fundamental level, at the strategic and methodological level, we have to find a well-defined balance between cultural training and musical techniques. You have to have contact with both training and technique, because, I apologize, but I think the basic level of the school here would have to improve a lot.

However, in addition to teaching efforts, I realized something very positive that happens here and that it does not happen for example in Italy. The Italian thinks that, being already Italian and having a large part of the artistic heritage of the

P: A gente quer dar a melhor formação possível, mas também não pode ser uma formação para eleitos, a gente tem de fazer isso ser acessível, de forma a atender os alunos que temos. Você mesmo disse que aprendeu com o que viu no Brasil. Mas o que você sugeriria para o ensino da composição no Brasil? O que você acha que talvez ainda falte?

R: Além da composição acho que esta é uma posição muito mais profunda, diria profundamente cultural, é uma questão cultural no sentido verdadeiro, e é difícil encontrar uma resposta. Acho que se teria de fazer de verdade uma reflexão profunda, com muita conversa e diálogo para que surjam ideias. Mas, acho que no nível fundamental, no nível, digamos, estratégico e metodológico, tem que se encontrar um equilíbrio bem definido entre uma formação cultural e a técnica musical. Tem que ter o contato das duas coisas, formação e técnica, porque, desculpe, mas acho que o nível básico da escola aqui teria que melhorar bastante.

No entanto, além dos esforços para o ensino, eu me dei conta de uma coisa muito positiva que tem aqui e que não tem, por exemplo, na Itália. O Italiano acha que, sendo já italiano e tendo uma grande parte do patrimônio artístico do mundo em sua casa, acha-se culturalmente preparado. Isso é uma forma de arrogância inaceitável. Eu gosto muito da ideia de apresentar, de convidar e de estimular a atenção do público, dos ouvintes em

world in his home, he is culturally prepared. This is an unacceptable form of arrogance. I like the idea of presenting, inviting and stimulating the attention of the public, the listeners in general, which is done in Brazil. It could be driven by training, by understanding that there are things you have to know to get in contact, for example, with music. It is a way of approaching the subject of music, of musical composition. To think, for example, that musical forms are, yes, crystallizations, but they are also gradual processes that come from afar and that encompass a multitude of different subjects of a social, economic and historical nature. We have to understand the need to contextualize it, because there are many needs, and we also have many in Italy still with that arrogance. Finally, it is also necessary to work with a maieutic philosophy, that is, at the same time to form and offer ethics in this formation.

Q: I understand this as something that I have been trying to convey to my students, which is the idea of rigor, which is fundamental, they have to learn rigor. This does not mean fighting with the world. You can apply rigor in a rap or a four-voice fugue, but they have to learn it and they don't have that notion.

A: I think you have found the right word for this, because it is probably a question of a manner of rigor really. If I can change your definition a little

geral, que vejo praticada aqui no Brasil. Poderia ser movida pela formação, por entender que tem coisas que se tem que conhecer para entrar em contato, por exemplo, com a música. É uma forma de aproximação à matéria da música, da composição musical. Achar, por exemplo, que as formas musicais são, sim, cristalizações, mas também são processos graduais que vêm de longe e que abrangem uma multidão de assuntos diferenciados de natureza social, econômica e histórica. Temos que entender a necessidade de contextualizar, porque há muitas carências, e temos muitas também na Itália, algumas ainda com aquela arrogância. Enfim, é preciso também trabalhar com a maiêutica, ou seja, ao mesmo tempo formar e oferecer uma ética nessa formação.

P: Eu compreendo isso como algo que tenho tentado transmitir aos meus alunos, que é a ideia de rigor, que é fundamental, eles têm que aprender rigor. Isso não quer dizer brigar com o mundo. Você pode aplicar rigor num rap ou numa fuga a quatro vozes, mas eles têm que aprender isso e eles não têm essa noção.

R: Eu acho que você encontrou a palavra correta para isso, porque provavelmente é uma questão mesmo de um jeito de rigor. Se eu posso mudar um pouquinho sua definição, o rigor que forma mentes, mas não forma o jeito cultural. Isso porque aqui no Brasil, às vezes, também no nível institucional há um pouco de bagunça. Eu falo,

bit, the rigor forms minds, but does not form the cultural path. Here at times, also at the institutional level there is some disorganization, this I say as if I were Brazilian. On the other hand, this simplicity has a way or an attitude to offer something that can help to adjust this confusion.

Q: Basically, we as are trying to find a solution in the middle of darkness, the darkness of excess and social inequality. Incoming students do not know what dodecaphonism is, they have not heard or know a Bach Brandenburg Concerto.

A: I see that you have a great responsibility. Brazil must win with your competence, with seriousness, with your experience. It's a political issue. It's a problem now and I realized it after 15 years. I started to come to Brazil in 2005, arriving in São Paulo first. I have lived a long time in this country, I have met many people, many musicians not only from Minas Gerais, but also from Rio de Janeiro, Bahia e Rio Grande do Norte. I have given courses in São Paulo, Espírito Santo, Paraíba, Rio Grande do Sul, from different realities: that of classical music, as well as that of popular music. Of course, I don't personally know Chico Buarque, Maria Betânia, I got to know Hermeto Pascoal and I met some popular singers.

I was talking about the fact that you have a great responsibility, you inevitably have a relationship with music that are not originally yours, but in the end I say one thing: it is not a question of

como se eu fosse brasileiro. Por outro lado, essa simplicidade que tem uma maneira, ou uma postura, de oferecer é algo que pode ajudar a ajustar essa confusão.

P: No fundo, a gente, enquanto professor, está tentando achar uma solução no meio de uma escuridão, a escuridão do excesso e da desigualdade social. Os alunos que chegam não sabem o que é dodecafonismo, não ouviram e nem conhecem um concerto de Brandenburgo de Bach.

R: Eu vejo que vocês têm uma grande responsabilidade. O Brasil deve ganhar com a competência de vocês, com a seriedade, com a experiência de vocês. Há uma questão política, é um problema agora, e me dei conta ao largo de 15 anos. Comecei em 2005 a vir ao Brasil, cheguei primeiro em São Paulo. Já vivi muito nesse país, conheci muitas pessoas, muitos músicos não somente aqui de Minas Gerais, mas também do Rio de Janeiro, Bahia e Rio Grande do Norte. Ministrei cursos e palestras em São Paulo, Espírito Santo, Paraíba, Rio Grande do Sul, em realidades diferentes: aquela da música erudita assim como aquela da música popular. Claro, eu não conheço pessoalmente Chico Buarque, Maria Betânia, cheguei a conhecer Hermeto Pascoal e conheci alguns cantores populares.

Eu estava falando do fato que vocês têm uma grande responsabilidade, vocês inevitavelmente têm um relacionamento com músicas que não são

European / non-European, it is a question of vanity or kindness of the proposals. Bach is not European, Bach is a universal figure. And besides, I can say that, Villa-Lobos, his whole life as a composer, was an attempt to bring these traditions together... did it work? Did it not work? History will speak ... I don't know, but it is interesting and it is not a matter of contamination, another complicated word, between low and high, popular and erudite. It is not simply an idea of "let's put on an Indian tabla" or "let's do a concert for zither and symphony orchestra", that kind of contamination. Now, this may be the result of a project, that is the question, it does not mean that different references cannot be added.

For example, I have a great friendship with the composer Marcus Siqueira, from Minas Gerais who graduated in São Paulo. He lives in Italy, so I had the opportunity to invite him to the Conservatory of Parma to teach an advanced rhythmic masterclass. He made an excellent masterclass and even the teachers were dazzled in front of him, it was fantastic. Why am I talking about this? Because rhythm is a huge potential in Brazilian musical culture. That polyrhythm, the heterophony, are things that are part of the Brazilian culture that we have to learn, we Europeans have to learn.

I do not think that the Europeans should come to "colonize" with Bach, and that the teacher imposes to the student that he has to learn a culture from afar, from the outside. Because he

suas originalmente, mas ao final eu lhes digo uma coisa: não é a questão de europeu/não-europeu, é questão da vaidade ou da bondade das propostas. Bach não é europeu, Bach é uma figura universal. E além disso eu posso falar que, Villa-Lobos, a vida inteira dele como compositor, foi uma tentativa de juntar essas tradições. Deu certo? Não deu certo? A história vai falar... não sei, mas é interessante e não é uma questão de contaminação, outra palavra complicada, entre baixo e alto, popular e erudito. Não é simplesmente uma ideia de “vamos colocar uma tabla indiana” ou “vamos fazer um concerto para cítara e orquestra sinfônica”, esse tipo de contaminação. Agora, isso pode ser consequência de um projeto, essa é a questão, não significa que não se pode juntar referências distintas.

Por exemplo, eu tenho uma ótima amizade com o compositor Marcus Siqueira, mineiro que se formou em São Paulo. Ele mora na Itália, então tive a oportunidade de convidá-lo ao Conservatório de Parma para ministrar uma masterclass de rítmica avançada. Ele fez uma excelente masterclass e inclusive os professores ficaram impressionados na frente dele, foi fantástico. Por que estou falando disso? Porque a rítmica é um potencial enorme na cultura musical brasileira. Aquela polirritmia, a heterofonia, são coisas que são próprias da cultura brasileira que a gente tem que aprender, nós europeus temos que aprender.

Não acho que o europeu deva vir colonizando com Bach, e que o professor encaixe dentro do

begins to have an internal struggle; a cultural struggle. On the contrary, one has to try to fit in, try to do that kind of empirical way, sort of fantastic, similar to Villa-Lobos with the “Bachianas Brasileiras”.

Look, what did Stockhausen do? That profoundly European, profoundly German head found Eastern culture, which radically changed his compositional thinking. In addition to the fact that I like or dislike that thought, even if I like or dislike that music, perhaps I see this as a positive example, a *virtuoso* as spoken in Italian, open to new, different and stimulating experiences. Quoting an old Stockhausen companion at the time of the post-Webern vanguards, Luigi Nono: to the “*infiniti possibili*” of learning, teaching and composing.

aluno que ele tem que aprender uma cultura de longe, de fora, porque começa a ter uma briga, uma problemática cultural. Pelo contrário, tem que tentar encaixar, tentar fazer aquela coisa de uma maneira meio empírica, meio fantástica como o Villa-Lobos com as “Bachianas Brasileiras”.

Veja só, o que fez o Stockhausen? Aquela cabeça profundamente europeia, profundamente alemã, encontrou a cultura oriental, a qual modificou profundamente, radicalmente o seu pensamento compositivo. Além do fato de gostar ou não gostar daquele pensamento, mesmo de gostar ou não gostar da sua música, talvez eu veja nisto um exemplo positivo, *virtuoso* como se fala em italiano, de abertura a novas, diferenciadas e estimulantes experiências. Citando um antigo companheiro de Stockhausen na época das vanguardas post-webernianas, Luigi Nono: aos “*infiniti possibili*” do aprender, do ensinar e do compor.

REFERENCES

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.
- BARBEITAS, Flavio Terrigno. Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. *Revista da ABEM*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 7, pg. 75-81, 2014.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

ABOUT THE AUTHORS

Luigi Abbate has been a Professor at the Conservatory in Parma since 1989 and Visiting Professor in European and South American Universities. Graduated in piano and composition from the Conservatory in Milan, he specialized in composition with new technologies, at the *Les Ateliers Upic* center and at IRCAM. He was winner of the “Wiener Internationaler Kompositionswettbewerb”, under the Artistic Direction of Claudio Abbado. He has received commissions and performances at: SIMC Amsterdam, Tel Aviv Biennale, Settimane Musicali di Stresa, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Teatro alla Scala Milan, Orchestra ORT Firenze, Teatro La Fenice Venice, Rai Turin, Biennale Musica Venice, among others. His compositions were broadcasted on Rai-Rome and abroad, and published by Casa Ricordi and Edizioni Suvini Zerboni Milan. E-mail: luigi.abbate@conservatorio.pr.it

Eduardo Campolina is a professor at the Federal University of Minas Gerais in the area of Composition. He completed his undergraduate and graduate studies in Musicology at the Université de Paris VIII. He attended the IRCAM analysis courses (Paris) with Robert Piencikowski. He obtained the first guitar prize by the Conservatoire de Saint Maur. He studied composition with Philippe Manoury, at the Musical Center Edgar Varèse. He completed his master's degree at the Faculty of Education, and his doctorate at the Faculty of Fine Arts at UFMG / Université de Paris 8. He published with Virgínia Bernardes the book ‘Ouvrir para escrever ou comprendre para criar’ (Atêntica Editora, 2001). ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1381-2473>. E-mail: ecampoli@ufmg.br

Igor L. Maia is a composer and conductor, Assistant Professor at the Federal University of Minas Gerais (UFMG). He holds a PhD in Musical Composition from King's College London where he was supervised by Silvina Milstein and George Benjamin. He did a Master's Degree in Music from the State University of Campinas and a Bachelor's Degree in Music Composition from the Royal Conservatory of The Hague. He participated in several festivals and concerts in Europe, Argentina, Brazil, United States and Japan and was also awarded important national and international awards. His music is published by Babel Scores (France) and Donemus (Netherlands). ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9936-5023>. E-mail: imaia@ufmg.br