Introdução:
Analisar a criação musical

Nicolas Donin
Laurent Feneyrou
Trad. Michelle Agnes Magalhães (IRCAM)

Por muito tempo, a pesquisa musicológica sobre os processos de criação musical limitou-se ao estudo de esboços e rascunhos, documentando o trabalho dos principais compositores do cânone da música ocidental – a começar por Beethoven, cujos cadernos de esboços foram comentados e analisados a partir da segunda metade do século XIX. O interesse dos pesquisadores por esse tipo de documentos foi particularmente relevante no último terço do século XX, levando a um número crescente de edições e análise de manuscritos, assim como a exposições. Mas, em geral, o interesse desse tipo de trabalho se voltava sempre a períodos relativamente antigos da história da música. Foi apenas a partir dos anos 1980 que a pesquisa sobre os processos de composição durante o século XX se desenvolveu realmente, encorajada pela abertura de arquivos públicos e privados. A lacuna entre o período de composição das obras analisadas e o momento de análise reduziu-se progressivamente, produzindo uma situação relativamente inédita, na qual musicólogos poderiam se especializar na obra de compositores vivos sem ter trabalhado junto a eles, e tendo-os jamais encontrado. Paradoxalmente (ou não), esses musicólogos acabaram por saber mais que os próprios compositores sobre o seu processo criativo. Como testemunho, remetemos à história da conclusão dos *Freeman Etudes* (1977-1980, 1989-1990) para violino, de John Cage. Sua escrita, interrompida durante nove anos, só pôde continuar graças aos conselhos de um especialista de seus métodos de composição, James Pritchett.

Reduzir a distância cronológica e prática entre o compositor e o musicólogo é uma operação que se mostra cheia de surpresas. Como integrar o discurso de um artista à pesquisa científica, sem que esta última perca sua autonomia e sua capacidade crítica? Inversamente, como documentar a ação criativa sem perturbá-la ou influenciá-la? E como relacionar o estudo da criação atual aos processos composicionais passados? Todas essas questões foram postas aos autores deste número especial da revista *Opus*, durante uma década de trabalho da equipe de pesquisa Análise de Práticas Musicais (APM) do Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM). O que reuniu (e ainda reúne)

DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent. Introdução: Analisar a criação musical. Trad. Michelle Agnes Magalhães. *Opus*, Porto Alegre, v. 21, n. 2, p. 9-16, set. 2015. Edição especial.

esses pesquisadores é, entre outros, o objetivo de desenvolver uma musicologia contemporânea, isto é, uma musicologia cujos objetos de estudo pertençam à criação contemporânea e provoquem a invenção de métodos e ferramentas adaptados aos problemas que ela suscita. Apresentaremos brevemente os princípios dessa musicologia nos parágrafos que seguem.

Uma abordagem necessariamente interdisciplinar

No decorrer dos anos 1970, foram desenvolvidas duas correntes de pesquisa muito similares em relação a seus procedimentos, mas que emergiram de maneira completamente independente. No campo da crítica literária, inicialmente, esta foi a época em que um grupo de pesquisadores franceses se reuniu sob a bandeira da "crítica genética", um novo método de leitura, de transcrição e de comentário dos prototextos (*avant-textes*), isto é, de todos os documentos em que se elabora o "texto" finalmente publicado. A crítica genética se mostrava mais atenta aos rastros e à aura da obra do que a seu estado definitivo. Por outro lado, nos Estados Unidos, muitas universitários, especialistas da música do século XIX, situaram o estudo dos esboços na intersecção entre a musicologia histórica e a análise musical: seus *sketch studies* visavam, ao mesmo tempo, reconstruir a história (da obra e do compositor) em uma pequena escala e transformar nossa compreensão da partitura (e, por consequência, nossa escuta ou interpretação). A crítica genética e os *sketch studies* foram, nos seus respectivos domínios, reações ao estruturalismo, que tinha evidenciado as redes de significação internas do texto sem se interessar nem por sua historicidade nem, em certo sentido, por sua materialidade. Ao mesmo tempo em que as duas disciplinas emergentes se apoiavam sobre os métodos da filologia, elas a criticavam violentamente no que diz respeito a sua obsessão pela pureza do texto: rastrear as "variantes", pretender fixar absolutamente um *Urtext* é, de fato, reduzir artificialmente a diversidade, ao invés de levar em conta os vestígios, bifurcações e experimentações do processo de enunciação.

E a propósito da composição musical contemporânea? Seu ambiente social restrito e comentários também restritos que ele suscita tenderiam a implicar que a pesquisa musicológica parece às vezes um diálogo entre especialistas - como uma *musicologia riservata* sobre uma música também *riservata*. Mas a música contemporânea, além da riqueza de experiências estéticas e éticas que ela inaugura, tem o interesse de prolongar de maneira direta a tradição musical ocidental; ela permanece uma música de escrita, de concerto, de interpretação, da reflexão sobre o material e a forma, da crítica dos hábitos e das

convenções, da pesquisa do inaudito erigida em valor cardeal. Seu estudo permite, portanto, interrogar não apenas o repertório atual a que ela se reduz presentemente, mas também toda uma tradição artística que se inscreve na longa duração de décadas ou mesmo de séculos passados. Assim como os compositores de hoje foram formados a partir de técnicas de escrita e de pensamento seculares e originários de escolas nacionais (contrariamente aos músicos de outros universos estéticos), os musicólogos que os estudam devem pensar seu objeto em várias escalas: a do imediatamente contemporâneo, a das gerações e correntes de vanguarda da segunda metade do século XX, a do longo desenvolvimento da notação musical moderna, assim como a partir de escalas intermediárias. Essa mesma preocupação de variar a perspectiva da análise não se aplica apenas à dimensão histórica, mas vale também para a delimitação espacial ou social dos objetos: não podemos nos limitar ao estudo da ação dos compositores, é preciso também direcionar o olhar aos outros parceiros da criação (intérpretes, colaboradores diversos, improvisadores, engenheiros de som, atores institucionais, científicos, críticos…).

O presente número se limita deliberadamente à figura do compositor, e permite avaliar como as abordagens desenvolvida pela equipe "Análise de práticas musicais" renovam nossa compreensão do trabalho de criação. Quais são as lógicas práticas deste modo de produção artística? Que janela a análise nos abre sobre a cognição e o pensamento musical? Qual relação se estabelece entre o processo e o produto, entre a ação composicional e a obra acabada? Como podemos ver, essas questões não podem ser respondidas no seio de uma única metodologia ou de um ramo isolado. É por isso que a pesquisa, ao integrar diversas contribuições disciplinares, abre um campo mais largo que o da análise de documentos que testemunha a gênese dos "grandes músicos", questionando, de maneira mais geral, o fenômeno da produção musical. A pesquisa inscreve, assim, a musicologia nas ciências do homem e da sociedade, entre as quais a crítica genética, a análise musical, a sociologia, o estudo da ação situada (um campo, ele mesmo na confluência da sociologia, da antropologia, da psicologia e da ergonomia), a estética, a acústica, a filosofia etc.

Temporalidades e facetas do processo de criação

A abordagem da criação que acabamos de esboçar permite-nos abarcar a multiplicidade e a complexidade dos procedimentos de composição contemporâneos. Ela reconhece a importância, nesse campo estético particular, das dimensões verbais do processo de criação - qualquer que seja seu tipo de suporte (livro, artigo, nota de concerto,

entrevista, correspondência e blog, entre outros) e o contexto de sua emissão (comunicação, comentário fundamentado, educação etc.). Os discursos sobre a obra estendem-se no tempo, de seu projeto inicial às reflexões que ela suscita *a posteriori*. Trabalhamos, portanto, ora sobre o aspecto intencional do autor, se a obra está apenas em um estado liminar, ora sobre o aspecto da introspecção crítica, analítica, teórica ou estética, se a obra for acabada - e seu distanciamento no tempo modifica constantemente a perspectiva - ora, enfim, sobre a verbalização das questões de uma obra em devir, por intermédio de cadernos de composição, diálogos ou coletâneas de dados que o musicólogo inicia ele mesmo quase em tempo real. Nesse último caso, conservamos sempre em mente o seguinte: assim como fazer e dizer são coisas diferentes, ainda mais na medida em que o dizer orienta singularmente a relação entre o compositor e o musicólogo, do mesmo modo o ato criador e o retorno reflexivo sobre esse ato o serão também. Não se trata, portanto, de tomar como certo o discurso dos compositores que recolhemos (ou às vezes suscitamos), mas antes de compreender a relação dialógica, senão dialética, que esses discursos mantêm com o atos.

Esse número especial da revista *Opus* apresenta quatro artigos expondo vários tipos de pesquisa da equipe.

O primeiro, de François-Xavier Féron, é um mergulho no coração dos métodos de composição de Gérard Grisey na época em que o compositor começou a trabalhar no que se tornou o ciclo monumental *Les Espaces acoustiques* (1974-1985). Féron foi o primeiro a consultar na Fundação Paul Sacher (Basileia) os numerosos prototextos das obras que compõem este ciclo. Sua investigação levou-o também a se debruçar sobre *Dérives*, uma obra essencial que prefigura (e precede cronologicamente em alguns meses) a primeira peça composta para o ciclo, *Périodes*. Féron mostra em detalhes a maneira como Grisey transformou as noções teóricas provenientes de compositores de sua época (especialmente Stockhausen) e de tratados de acústica que apareceram no decorrer dos anos 1960 e 1970. Ao fazê-lo, ele renova nossa compreensão não apenas da música de Grisey, mas também dos fundamentos da estética "espectral".

No segundo artigo, Laurent Feneyrou estuda as *Vanités*, de Brice Pauset, para um grupo barroco que carrega a obra de referências instrumentais e retóricas históricas. A obra faz uso de uma combinação numérica, duplamente referenciada por sua fonte renascentista (a *Melancholia I* de Dürer) e por seus princípios complexos, na linha de Brian Ferneyhough. A análise implica aqui uma decifração de cada um dos elementos de sua historicidade, no libreto de ecos filosóficos e na música, ambos compostos por Pauset.

O terceiro artigo foi selecionado entre uma série de publicações de Nicolas Donin e Jacques Theureau, consagradas à análise da atividade criativa do compositor Philippe Leroux, em relação às obras *Voi(rex)* (2002) e *Apocalypsis* (2006). Escritos com a colaboração de Leroux, os artigos propõem uma construção genética detalhada. Para esse trabalho, Donin e Theureau desenvolveram uma metodologia, a "reconstituição da situação de composição baseada nos traços da atividade", que se apoia na pesquisa em ergonomia cognitiva e na psicologia do trabalho, articulada com a musicologia e a crítica genética. Esse tipo de trabalho supõe a colaboração do compositor no processo de coleta de dados sobre sua produção, e requer repensar, ao mesmo tempo, o modo de conduzir a pesquisa (o confronto com a pessoa do compositor coloca as mesmas dificuldades e vantagens que um terreno etnográfico) e a maneira de expressá-la - como apresentar o cruzamento dos dados genéticos (esboços, notas, *patches*) com os dados verbais (entrevistas) de uma maneira coerente, inteligível e autônoma do ponto de vista do criador?

Em paralelo às pesquisas precedentes, que levavam Leroux (e os outros compositores estudados segundo a mesma abordagem) a produzir descrições precisas e concretas sobre sua prática quotidiana, Nicolas Donin pesquisou, na literatura existente, os lugares em que os compositores poderiam ter produzido um discurso semelhante, em circunstâncias necessariamente outras que este dispositivo de pesquisa inédito. Existe, de fato, nos séculos XX e XXI, certo número de textos que respondem a esse critério. Para Donin, eles constituem uma categoria específica no seio dos escritos dos compositores: as autoanálises. O artigo do autor sobre esse tema propõe uma definição do termo, um comentário detalhado do seu conteúdo e uma análise dos diferentes gêneros literários e teóricos aos quais elas se conectam.

Esses ensaios representariam de maneira incompleta o trabalho da equipe Análise das Práticas Musicais se não tivéssemos acrescentado outros tipos de texto que consistem em duas entrevistas com compositores: a primeira, de Jonathan Harvey a Nicolas Donin e a segunda, de Pierluigi Billoni a Laurent Feneyrou. Essas fontes, traduzidas e anotadas, constituem novos dados produzidos pela musicologia e destinados à comunidade científica assim como às instituições culturais[1].

[1] A equipe tem trabalhado também em edições críticas de escritos e entrevistas de compositores, entre os quais destacamos os de Jean Barraqué (Paris, Publications de la Sorbonne, 2001), Giacomo Manzoni (Paris, Basalte, 2006), Luigi Nono (Genève, Contrechamps, 2007), Louis Saguer (Paris, Basalte, 2010) e Salvatore Sciarrino (Paris, L'Itinéraire, 2012 e Paris, éditions mf, em preparação), assim como a correspondência entre Eunice Katunda e Luigi Nono (São Paulo, Perspectiva, em preparação).

Um programa de pesquisa a seguir

Conforme dito, os trabalhos apresentados aqui são deliberadamente limitados à figura e à ação do compositor. Mesmo se este último é absolutamente central na cultura musical à qual nos dedicamos (diferentemente de outras culturas que não lhes posicionam no mesmo lugar), o estudo do papel dos colaboradores, dos intérpretes, dos engenheiros etc. mostra bem que a criatividade é "distribuída"; as pesquisas atuais da equipe se concentram também no papel de alguns desses atores no seio dos processos criativos.

Por outro lado, enfatizamos aqui a música mais recente, mas algumas pesquisas da equipe baseiam-se em outros períodos históricos, mais antigos. Relatar o contemporâneo implica também historicizar, retraçar as genealogias e os sinais antecipadores. Este é particularmente o caso de três projetos que descreveremos brevemente:

. O projeto Musicologia das Técnicas de Composição Contemporânea (MuTeC), que consistiu em estudar um grupo de técnicas de composição características da música ocidental, cada uma delas representando uma tecnologia específica (montagem de gravações, música mista com sons de síntese, instalação sonora com tratamento em tempo real etc.), de Charles Koechlin a Bernd Alois Zimmermann, de Gérard Grisey a Marco Stroppa etc. Esses estudos de caso trouxeram uma nova compreensão de um grupo de obras de referência, assim como da relação entre dispositivos técnicos e criatividade, colocando em evidência, de maneira geral, algumas características da cognição musical através dos séculos XX e XXI;

. O volume coletivo *Teorias da Composição Musical no Século XX* (*Théories de la Composition Musicale au XX*e *siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, 2 volumes), vasta síntese das teorias de composição do último século, individuais ou coletivas, sistemáticas ou parciais, de Vincent d'Indy e Arnold Schoenberg aos mais contemporâneos. Enquanto no curso dos séculos anteriores a teoria se situava antes da obra, e era então uma condição de possibilidade desta, prescritiva, ela ocupa agora um lugar mais instável, antes ou depois da obra. Mas o que contribui ainda mais para a singularidade do século XX é a teoria se situar na obra: a composição como tal engaja uma ambição teórica, de prospecção ou de consolidação, uma atualização.

. O volume coletivo em andamento, *Horizontes da música na França* 1944-1954 (*Horizons de la musique en France 1944-1954*, Paris, Vrin, em preparação), que descreve a emergência de problemáticas e instituições que nos permitem apreender um período da história musical de uma fecundidade e de uma riqueza até então insuspeitada, entre a publicação, em 1944, de *Técnica de minha linguagem musical* (*Technique de mon langage musical)*, de Messiaen, e a

primeira apresentação, em 1954, dos *Concerts du Petit-Marigny* (que na temporada seguinte se tornariam o *Domaine musical*). Os fundamentos políticos e culturais sobre os quais a França musical vive, em parte, ainda hoje, estabeleceram-se no decorrer desta década. Fazem parte do estudo desse momento histórico a edição crítica, por Bärenreiter (Kassel), de obras inéditas que Jean Barraqué compôs de 1947 a 1951, assim como seu comentário analítico.

Todos os temas que listamos acima fazem parte de uma musicologia histórica (no sentido mais amplo, incluindo as dimensões filológicas e analíticas), que aborda com métodos próprios algumas das questões descritas mais acima a propósito da música mais recente: a questão das lógicas que subjazem aos processos de composição; a questão do papel desempenhado pela técnica e pela tecnologia, das relações entre ação criativa e discurso sobre esta última; e a questão das perspectivas que permitem apreender de modo mais global, na análise da produção das músicas, o papel dos parceiros do compositor, o papel das redes de difusão e crítica, o papel dos sistemas e das instituições em uma configuração histórica dada.

Enfim, se quisermos apresentar uma imagem completa dos trabalhos e projetos da equipe "Análise das práticas musicais", convém sublinhar três eixos de pesquisa que propõem um retorno crítico sobre as formas do discurso musicológico (pois o enfoque sobre o objeto de estudo especializado não dispensaria o pesquisador de se interrogar sobre os métodos de sua pesquisa): 1. *A historiografia da música de vanguarda* (quais são os tipos de discurso especializados que se constituíram em paralelo e em interação com as músicas "contemporâneas" ao longo do século passado, e quais as suas implicações ideológicas?); 2. *A história das práticas de escuta, de análise musical* e, *de forma mais geral, da musicologia* (quais técnicas específicas engajam nossas maneiras de escutar, particularmente no caso da escuta atenta da música nova, e como essas técnicas se articularam às operações de saber na edificação de uma musicologia como disciplina intelectual e acadêmica depois de um século e meio?); 3. *A instrumentação da escuta* e *do discurso sobre as obras* (quais ferramentas computacionais podemos desenvolver hoje a serviço de nossas próprias práticas de escuta, de leitura e de comentário das músicas que estudamos?).

Em síntese, a pesquisa da equipe Análise de Práticas Musicais, de que esse número especial da revisa *Opus* apresenta alguns resultados significativos, desenvolve um programa que compreende o conjunto das práticas musicais (e suas interações), cujos métodos são submetidos a uma renovação tão constante como seus objetos, e que procura acompanhar

a compreensão do objeto de estudo da musicologia da compreensão da própria musicologia.

Dirigindo esses trabalhos e essas pistas de reflexão aos leitores brasileiros e lusófonos, esperamos que estes encontrarão pontos de convergência, assim como diferenças e complementaridades, com seus próprios questionamentos. Esperamos também que eles possam interagir com esses textos por meio de pesquisas futuras e que possam contribuir para um diálogo entre os objetos, métodos e engajamentos que se desenvolvem em nossos respectivos continentes.

A equipe Análise de Práticas Musicais agradece calorosamente a Michelle Agnes Magalhães, que tornou possível esse número realizando um longo e minucioso trabalho de tradução, assim como à editora da revista *Opus*, Adriana Lopes Moreira, que acolheu favoravelmente a proposta deste número temático.

Nicolas Donin é musicólogo junto ao IRCAM, onde fundou e coordena a equipe de pesquisa Análise de Práticas Musicais (APM), associado ao laboratório Ciências e Tecnologias da Música e do Som (IRCAM-C.N.R.S.-U.P.M.C.). Seu trabalho trata de obras, práticas e estéticas musicais segundo uma dupla abordagem: história da música contemporânea a partir do fim do século XIX; musicologia empírica em colaboração com compositores, intérpretes e ouvintes hoje. Como pesquisador, realizou estudos sobre o início da análise musical na França, a estética de Schoenberg e, ainda, sobre os processos criativos de diferentes músicos contemporâneos. Contribuiu, igualmente, para o desenvolvimento de tecnologias computacionais voltadas à musicologia (ferramentas de publicação multimídia e de auxílio à análise). nicolas.donin@ircam.fr

Laurent Feneyrou é musicólogo. Bolsista Lavoisier do Ministério das Relações Exteriores da França, é conselheiro pedagógico do IRCAM, conselheiro musical junto à direção da Rádio France Culture e diretor adjunto do Instituto de Estética das Artes Contemporâneas (C.N.R.S., Universidade Paris I, U.M.R. 8592). Atualmente, é membro da Equipe Análise de Práticas Musicais (IRCAM-C.N.R.S.-U.P.M.C.). Suas pesquisas têm como tema as relações entre música e política, principalmente relacionadas a estéticas de inspiração marxista, mas abordam também tratados, técnicas de escritura e teorias composicionais contemporâneas como condição de sua existência. laurent.feneyrou@wanadoo.fr