

A autoanálise, uma alternativa à teorização?

Nicolas Donin

Trad. Michelle Agnes Magalhães (IRCAM)

Resumo: Além dos famosos tratados e artigos redigidos pelos compositores-teóricos do século XX (como Schoenberg, Boulez ou Lachenmann), existe uma categoria de escritos de compositores menos familiar e menos conhecida: as autoanálises. Distinguimos estes textos por seu caráter abertamente subjetivo / introspectivo, descritivo e situado no contexto de uma obra ou de um projeto específico. Ao contrário dos textos teóricos que desenvolvem teses gerais (ou generalizáveis), formais, independentes de todos os particularismos das obras, as autoanálises propõem, em primeiro lugar, relatos ou comentários relativos à experiência criativa dos compositores. Por meio deste artigo, introduzimos e comentamos um conjunto destes textos no âmbito de diversos gêneros e formatos: análise de sua própria música, diário de trabalho, diálogo filosófico. Ao fim, questionamos seu potencial teórico e sua relação com o desenvolvimento atual da “pesquisa em arte”.

Palavras-chave: Diário de trabalho. Relato de compositores. Autoanálise.

Self-analysis, an alternative to theorizing?

Abstract: In addition to the renowned treatises and articles written by composer-theorists of the twentieth century (e.g., Schoenberg, Boulez or Lachenmann) there is a category of writings by composers that is less known and familiar: self-analysis. We distinguish these texts for their openly subjective/introspective, descriptive character situated in the context of a work or specific project. Unlike theoretical texts that develop formal, general (or generalizable) theses, independent of all the particularities of works, self-analysis proposes foremost, accounts of or commentaries on the creative experience of the composer. Through this paper, we introduce and discuss a number of these texts that cover various genres and formats: analysis of the composer's own music, work diary, and philosophical dialogue. Finally, we question its theoretical potential and relationship to the current development of "research in art".

Keywords: Work Diary. Composer Accounts. Self-Analysis.

DONIN, Nicolas. A autoanálise, uma alternativa à teorização?. Trad. Michelle Agnes Magalhães. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 149-200, set. 2015. Edição especial.

Este artigo foi publicado com o capítulo do livro: DONIN, Nicolas. *L'auto-analyse, une alternative à la théorisation?* In: DONIN, Nicholas; FENEYRou, Laurent. *Théories de la composition musicale au XXe siècle*. Lyon: Symétrie, 2013. p. 1629-1664.

De uma desconfiança crescente em relação à teoria

Seria vão procurar, entre os grandes compositores do final do século, esforços de teorização comparáveis aos de Hindemith, Messiaen ou Xenakis (para citar apenas alguns exemplos, aliás bastante diversos, apresentados em diferentes capítulos do livro *Théories de la Composition Musicale au XX siècle* (DONIN; FENEYROU, 2013). Com exceção daqueles, notadamente nos Estados Unidos, cuja carreira se desenvolve essencialmente em contexto universitário e cujas produções teórica e artística vinculam-se uma à outra inclusive em suas modalidades de difusão e reconhecimento, a maior parte dos compositores ocidentais tende, a partir dos anos 1960, a evitar todo posicionamento teórico pronunciado. Não escrevendo senão para redigir as notas que acompanham suas novas obras (textos breves que se encontram no prefácio à partitura editada, nos programas de concerto ou nos encartes de discos), esses compositores preferem frequentemente se exprimir por meio de uma situação dialógica: a entrevista. Ainda raro no início do século XX, esse gênero, que decorre de um discurso oral solicitado por um jornalista ou um musicólogo, apareceu na imprensa musical do período entre guerras e tornou-se em seguida um meio de expressão privilegiado para as grandes figuras da segunda metade do século – citemos as entrevistas radiofônicas concedidas por Edgard Varèse à Georges Charbonnier (VARÈSE, 1955. CHARBONNIER, 1970), por Olivier Messiaen à Claude Samuel (SAMUEL, 1967 e 1999), por Karlheinz Stoskhausen à Jonathan Cott (COTT, 1973), por Pierre Boulez à Célestin Deliège (BOULEZ, 1975) ou, ainda, por Luciano Berio à Rossana Dalmonte (BERIO; DALMONTE, 1981). Todos esses livros, êxitos editoriais traduzidos em várias línguas, tiveram uma recepção importante: tendo-se constituído, para a maior parte dos leitores e ouvintes, como uma porta de entrada privilegiada para o universo dos entrevistados, eles se tornaram – de forma voluntária ou não, intensa ou parcial – verdadeiros guias de leitura para o resto da obra musical e dos escritos desses compositores.

A importância adquirida pelo gênero da entrevista deve ser reportada a uma evolução global dos modos de expressão verbal pública dos compositores. Estes abandonaram progressivamente as revistas especializadas que reuniam confrarias restritas (sobre o modelo de *Die Reihe*. Cf. GRANT, 2001) em favor de periódicos mais generalistas, de obras coletivas suscitadas por terceiros ou, ainda, de publicações promocionais de editoras. Exercitaram-se assim cada vez mais no registro da vulgarização, tanto no rádio ou na televisão, quanto nas múltiplas conferências e *masterclasses* que acompanham a

interpretação de suas obras em concertos, festivais ou em diversos contextos pedagógicos. A tecnicidade musical dessas proposições é decerto menor que aquela dos artigos teórico-analíticos do período anterior ou, pelo menos, sua relação com a atividade criativa dos compositores se enfraqueceu, conforme assinalou Hugues Dufourt:

Para os compositores da geração de Boulez, Berio, Stokhausen, Xenakis e tantos outros, criação e elaboração teórica foram atos solidários e articulados. Não ocorre o mesmo – salvo raras exceções – entre os compositores que produziram nos anos 1960-70, seja qual for, aliás, a abundância de suas justificativas abstratas – das quais é preciso constatar o caráter “fora-do-lugar”, se nos referimos a uma análise efetiva das obras (DUFOURT, 1991 [1985]: 161).

Essa progressiva disjunção entre “criação” e “elaboração teórica” afeta globalmente os compositores ativos no último quartel do século, mas se manifesta diferentemente segundo o caso: entre os compositores da geração de 1925 e de Darmstadt, ela provém de uma mudança de estilo, de formato e de ambição em relação a seus escritos de juventude; entre os compositores nascidos na década de 1950, é o mesmo recurso ao registro escrito que tende a diminuir. Não por acaso, as centenas de páginas de artigos teóricos de Pousseur, Koenig ou Stokhausen não tiveram verdadeira descendência.

Não se deve, entretanto, tirar conclusões caricaturais do quadro que acabamos de esboçar. Antes de tudo, porque a multiplicação das formas de discurso dos compositores dos últimos trinta anos do século XX fornece ao musicólogo – se este faz seu trabalho de luto em relação às formas de expressão teórica que lhe são familiares (como os artigos ou tratados) – um número significativo de fontes que documentam tomadas de posição estéticas, esforços de análise, explicações técnicas: gravações em áudio e em vídeo, transcrições publicadas ou inéditas, notas de aulas etc. Além disso, porque textos de teoria da composição foram também produzidos no contexto de instituições como estúdios e universidades, em configurações nas quais os compositores se encontravam frequentemente ligados a outros músicos ou pesquisadores (psicólogos, técnicos de informática, musicólogos etc.). Finalmente, porque a desconfiança ou a lassidão de muitos compositores em relação às formas mais peremptórias de teorização naturalmente não se traduziram no abandono total da escrita individual. Ao longo do século, surgem, de fato, textos que, prendendo-se ainda à gêneros de escritos de compositores pré-existentes (análise musical, exposição teórica, manifesto poético...), dão, todavia, testemunho de uma

trajetória intelectual que singulariza e incita a aproximar seus autores: estes desenvolvem uma reflexão baseada em sua própria experiência compositiva (relativa a uma obra ou a um grupo de obras), sobre a qual lançam um olhar crítico, analítico, retrospectivo, sem fixar como objetivo principal extrair dela uma teoria geral. Essa experiência se tornou possível devido às evoluções fundamentais da composição musical nos séculos XIX e XX: a prática da análise musical substituiu parcialmente a aplicação de manuais e tratados teóricos como método de aprendizado das regras, noções e valores compositivos; a plena autoridade exercida pelo compositor sobre a partitura se prolonga e incarna de bom grado em comentários (prefácios, guias de escuta e outros textos descritivos) de que ele realiza ou supervisiona a redação; a intimidade do compositor, e notadamente os lugares e os procedimentos de criação, tornaram-se objetos legítimos de curiosidade pública, alimentada tanto pela imprensa generalista quanto por publicações especializadas tais como a edição dos cadernos de esboços de Beethoven; a carreira de um compositor é vista cada vez mais como o desenvolvimento orgânico de um pensamento musical, supondo etapas sucessivas que tiram, cada uma, consequências da etapa precedente.

É essa experiência nova, e a categoria original de textos que ela faz surgir ao longo do século, que vamos estudar. Consideramos *auto-analíticos* esses escritos na medida em que eles engajam ao mesmo tempo, para o compositor, uma *reflexão sobre sua atividade criativa* e um trabalho de *análise musical de suas próprias obras*. Essas duas dimensões implicam uma a outra de bom grado. Por um lado, a “análise” designa aqui todo método para objetivar qualquer coisa de si (“auto”), decompor a obra ou o processo (tais como aparecem em dado momento) e expor diante de si os elementos e a partir daí poder avaliá-la, colocá-la em palavras e reinvestir em uma obra ou em um processo futuro. Por outro lado, a “análise musical” – compreendida em sentido amplo – constitui para o compositor um meio privilegiado de se confrontar à realidade de sua atividade criativa: trata-se de aplicar à sua própria obra ou trajetória uma grade de leitura técnica, comparável àquelas que ele mesmo pôde mobilizar a fim de se apropriar da música dos outros (seja para aprendê-la, reutilizá-la ou, ainda, criticá-la).

Essas duas dimensões da autoanálise encontram-se reunidas e articuladas uma à outra somente em um grupo restrito de escritos de compositores – que serão abordados prioritariamente nas páginas que seguem. Mas é possível encontrá-las em muitos textos sob formas e em graus diversos: escritos e entrevistas sobre a vida do compositor, seu *credo* estético, sua filosofia espontânea; discurso crítico sobre um objeto exterior à atividade principal do criador, podendo ser lido como a caracterização indireta de preocupações compositivas; relatórios de atividades devidos a uma instituição ou solicitados por um

terceiro; produção acadêmica dos compositores e teóricos norte-americanos da segunda metade do século, apresentando a implementação de conceitos musicais inovadores em suas próprias obras. A lista de tipos de escritos, de que somente um subconjunto pertenceria ao campo delimitado pelas definições habituais da “teoria da composição”, decerto não é fechada. A categoria emergente do escrito auto-analítico emancipou-se das precedentes por meio de uma série de diferenciações ora voluntárias, ora involuntárias, por parte dos autores. Pode-se encontrá-la de forma latente ou passageira em compositores como Lachenmann, Ferneyhough ou Sciarrino (que herdaram a relação ambígua com o ato teórico legada pela geração de Darmstadt) e de forma mais explícita e desenvolvida em um número crescente de compositores que pertencem a outras gerações e outros domínios estéticos.

O conceito de “autoanálise” contém em si mesmo uma tensão evidente. É banal, aliás, pôr em dúvida sua possibilidade ou, pelo menos, sua sinceridade: a que título e a que fins um artista nela se engaja realmente? Que tipo de saber pode ele esperar produzir e em que arena coletiva pode este ser posto em debate? Em que condições um diálogo de si a si pode se desenvolver sem instrumentalizar completamente seu objeto – conquanto a necessidade de introduzir um terceiro entre o eu que analisa e o eu que é analisado seja frequentemente invocada, em referência ao dispositivo arquetípico da cura psicanalítica?¹ E como escapar dos efeitos incontornáveis da experiência autobiográfica, que define um gênero particularmente apreciado no século XX, quando testemunho e escritura se misturam intimamente? (LEJEUNE, 1975).

Todo projeto de autoanálise – seja ele artístico ou não – é, portanto, carregado de implicações éticas, epistemológicas e metodológicas. Não espanta que seu interesse seja tão frequentemente proclamado e que sua realização, tão raramente conduzida com êxito. No campo das ciências sociais, a dificuldade deparada por Bourdieu em seu ensaio de “autoanálise” (BOURDIEU, 2004)² é emblemática dessa contradição. Da abordagem crítica da carreira do sociólogo por ele mesmo esperava-se o coroamento de uma reflexão

¹ Todavia, a tarefa autoanalítica solitária tem lugar também na psicanálise. Laplanche e Pontalis a definem como uma “investigação de si por si mesmo, conduzida de modo mais ou menos sistemático e que recorre a certos procedimentos do método psicanalítico – associação livre, análise de sonhos, interpretação de condutas etc.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1967: 41). Didier Anzieu trouxe dados esclarecedores sobre a relação entre autoanálise e psicanálise em Freud e Beckett (ANZIEU, 1992: 357-370).

² Redigido nos últimos meses de vida do sociólogo, este texto desenvolve o último capítulo de *Science de la science et réflexivité* (BOURDIEU, 2001).

epistemológica sobre a produção do saber científico. O medo da anedota biográfica, a falta de reconhecimento dos limites do exercício (o indivíduo Bourdieu não entrega toda a sua intimidade ao sociólogo Bourdieu), ou ainda a ausência de solicitação de outros pontos de vista sobre sua própria trajetória profissional, foram obstáculos encontrados ao longo de uma tentativa reflexiva que Bourdieu não escondeu ter implicado grande sofrimento moral – modo, talvez, de afastar o fracasso da empreitada desde as primeiras linhas do texto³.

No contexto específico da criação artística acrescentam-se outras dificuldades, às quais retornaremos: no plano teórico, a oclusão do caso particular sobre si mesmo sem possibilidade de abstração (por exemplo, no nível da linguagem musical); no plano da psicologia do artista, uma ameaça à espontaneidade criativa devido à tomada de consciência de suas forças ocultas. Não obstante, um número significativo de compositores desenvolveu resolutamente experiências auto-analíticas (de maneira geralmente esparsa e sem conhecimento umas das outras) e as documentou mais ou menos completamente. As páginas que seguem exploram a variedade dessas empreitadas e de suas contribuições teóricas, focalizando de início duas figuras particularmente influentes do século XX, Arnold Schoenberg e Pierre Schaeffer – ambos eminentemente empíricos e reflexivos ao mesmo tempo.

Schoenberg e Schaeffer produziram textos autoanalíticos na mesma época (nos anos 1940, essencialmente), embora em circunstâncias – e em momentos de suas respectivas carreiras – muito diferentes. Esses escritos, que foram muito lidos e citados, mas raramente imitados, têm motivos, lógicas e efeitos diversos, que convém esclarecer para precisar o que a noção de autoanálise compositiva recobre.

A retrospectiva de Schoenberg

Da autobiografia à auto-historiografia. Há um escrito de Schoenberg que recebe justamente o título “Autoanálise”. Nesse texto, datado de 3 de março de 1948 e inicialmente intitulado “Maturidade”, o compositor se interroga sobre o horror quase universal que, a seu ver, sua música atonal e dodecafônica inspira. Sua interpretação do

³ Se o resultado é problemático, a finalidade da autoanálise, em todo caso, é claramente enunciada pelo sociólogo e poderia facilmente ser transposta aos contextos musicais graças à reformulação do objeto e da redução da escala: segundo Bourdieu, a autoanálise deve suscitar no leitor o “sentimento de apreender uma obra e uma vida no movimento necessário de sua realização e de ser, deste modo, capaz de fornecer uma apropriação ativa de ambas, simpraxia ao invés de simpatia, voltada ela mesma para a criação e a ação” (BOURDIEU, 2004: 141-142).

fenômeno repousa sobre a desqualificação das causas aparentes (“Não creio que a atonalidade e a dissonância sejam as características mais marcantes das minhas obras”) e sua substituição por causas mais profundas, indiferentes à distinção entre suas obras tonais e atonais: “A verdadeira razão [da hostilidade encontrada por minhas obras tonais] é sem dúvida minha tendência a dotar cada uma das minhas composições de uma superabundância extravagante de temas” (SCHOENBERG, 1975 [1950]: 76-79. SCHOENBERG, 1977 [1948]: 62). A desconstrução do juízo negativo do público passa por uma releitura da própria trajetória estética, subvertendo a hierarquia comumente admitida entre obras acessíveis ao grande público (a *Noite transfigurada*, de 1899, por exemplo) e obras reputadas difíceis:

Nas minhas primeiras obras encontram-se já traços característicos do meu estilo de maturidade [...]. Arrisco mesmo a dizer que, a meu ver, mesmo obras da minha terceira fase, como, por exemplo, as *Três Peças para Piano Op. 11* ou as *Cinco Peças para Orquestra Op. 16*, ou, particularmente, o *Pierrot Lunaire Op. 21*, são relativamente fáceis de compreender hoje. [...] E confesso que a despeito do que posso pensar delas hoje, continuo a amá-las e essa afeição permanece bastante justificada (SCHOENBERG, 1977 [1948]: 63).

Relativamente limitado, o elemento autoanalítico de um texto como esse encontra-se essencialmente a serviço de uma narração alternativa em relação à da crítica da música moderna. Esse tipo de autoanálise se inscreve na série de estratégias de contra-ataque desenvolvidas por Schoenberg ao longo de toda a sua vida diante das avaliações negativas de sua obra – emitidas pelo público e pelos críticos, assim como por seus colegas compositores (cf. BUCH, 2006). Assim como há uma coerência subjacente sob a superfície por vezes desnorteadora da obra serial, existiria, segundo Schoenberg, uma profunda continuidade no plano de fundo dos escândalos que balizam o seu percurso revolucionário: o aspecto exterior de suas obras mudou muito com o passar dos anos, reconhece o autor, mas suas “ideias” musicais resistem ao tempo.

Considerações como esta se encontram em grande número no discurso de Schoenberg, sempre associadas ao testemunho de uma prática de análise musical de suas

primeiras partituras⁴. Mas é nos textos de seu período americano, em particular, que esse tipo de proposição se encontra desenvolvido e ilustrado por exemplos musicais, a começar por “Como alguém se torna só” (1937), a primeira conferência em língua inglesa do compositor (SCHOENBERG, 1977 [1937]: 17-39. SCHOENBERG, 1975 [1950]: 30-53). Schoenberg realiza, nesse texto, várias aproximações entre excertos da *Noite Transfigurada*, do terceiro (1927) e do quarto (1936) quartetos de cordas – passagens que, mais do que se identificarem como tonais ou dodecafônicas, teriam essencialmente em comum o caráter ora “cantante”, ora “áspero”, ora “acessível”. Extrair, categorizar, comparar, comentar, são tantos gestos elementares da análise musical (cf. CAMPOS; DONIN, 2009) que serviram aqui para preparar e influenciar a escuta, uma vez que a conferência acompanhava um Festival Schoenberg organizado em Denver, com a participação do quarteto Kolisch. Mas o compositor convoca igualmente sua experiência e suas lembranças para erigir uma construção autobiográfica que consiste em identificar fases de criação, obras-chave (o *Primeiro Quarteto*, 1904-1905), fenômenos históricos (evolução do gosto estético) e processos sociais (tais como a constituição de grupos favoráveis ou contrários às inovações introduzidas por Schoenberg).

Em outro texto, “Como evolui” (SCHOENBERG, 1977 [1949]: 63-75. SCHOENBERG, 1975 [1950]: 79-92), redigido um ano depois de “Autoanálise” – portanto, em 1949 – a consideração autobiográfica assume um caráter explicativo de certas opções estéticas do compositor. Assim, o encontro com Zemlinski, em uma época em que o jovem Schoenberg nutre uma veneração sem reserva por Wagner, é apresentado como a causa direta e única de sua compreensão da importância de Brahms (culminando, pouco depois, em suas primeiras obras importantes, em uma síntese original das duas estéticas antagônicas). Mas a concepção histórica que prevalece aqui é evidentemente menos dominada pela contingência de seus atores que pelo desdobramento necessário de seu objeto – a linguagem musical. Quando Schoenberg, mais adiante no texto, volta ao desenvolvimento de seu método de composição com doze notas, ele o faz para sublinhar o caráter gradual e inexorável, quase independente dos indivíduos que foram seus heróis: trata-se de “passos” para o dodecafonismo, de um “progresso” da expressão, de “etapas” distintas de uma tomada de consciência individual e coletiva (“acabamos por compreender [...] que a música podia agora dispensar justificativas teóricas e, no entanto, permanecer

⁴ Para outro exemplo em um contexto muito diferente (em um *script* de um programa radiofônico dialogado na Rádio Berlimense em (1931), ver *Diskussion im Berliner Rundfunk mit Dr. Preussner und Dr. Strobel* (SCHOENBERG, 1976: 272-282).

coerente e compreensível”, “isso se torna mais claro no [op.23]” e assim por diante. SCHOENBERG, 1977: 72).

Retornos analíticos sobre intuições criativas. Todavia, o discurso de Schoenberg sobre sua trajetória criativa não é sempre tão seguro, conforme sugere, entre outras, uma nota por ele escrita no fim de sua vida: “Quando revejo hoje as etapas da minha evolução, tenho a impressão de que não divaguei pouco, avançando ora rapidamente, ora lentamente, dando mesmo, às vezes, alguns passos para trás” (SCHOENBERG, 1977 [1950]: 91)⁵. Detenhamo-nos, agora, nesses aspectos de seus escritos autoanalíticos, nos quais a obsessão da justificação historiográfica é atenuada, contrabalançada ou colocada em suspenso.

Se Schoenberg pode reivindicar ao mesmo tempo a retidão do caminho em direção à nova música e as sinuosidades do livre exercício da invenção, é porque ele crê na importância do instinto e do inconsciente nos processos criadores⁶. Seguindo essa concepção de atividade artística, os momentos de tomada de consciência podem se inscrever em um desenvolvimento histórico percebido posteriormente como necessário; cada etapa desse processo não foi menos vivida na imprevisibilidade e na incerteza de uma heurística dirigida por uma necessidade interior inefável. Ora, o exercício da autoanálise, ainda que tenha sido muitas vezes instrumentalizado por um discurso militante de representação de si (cf. AUNER, 2005: 64-93), constituiu certamente para Schoenberg um dos meios pelos quais essa contradição potencial foi superada. Um dos exemplos mais flagrantes é exposto em um texto de 1941, “A composição com doze sons” (SCHOENBERG, 1977 [1941]: 162-187. SCHOENBERG, 1975 [1950]: 214-244). Uma passagem trata dos dois temas principais da exposição da *Sinfonia de Câmara Op. 9* (1906):

Quando terminei essa obra, me entristeci ao constatar que meus dois temas não tinham aparentemente nada em comum. Absorvido como estivera por meu sentimento da forma e pelo curso das minhas ideias, eu não pusera para mim questões desse gênero no momento em que compunha; mas, como ocorre de hábito comigo, as dúvidas começaram a me invadir assim que pus o ponto final. Essas incertezas foram tão longe que eu pegara, já, o machado do carrasco (ou seja, o lápis

⁵ “Ma technique et mon style” (redigido em 1950). Sintomaticamente, as obras “realmente decisivas” em seguida enumeradas não coincidem em nada com os opus 7, 9 ou 23, mais frequentemente invocadas nos outros textos retrospectivos: Schoenberg retém aqui os opus 11, 12 (na verdade 14), 25 e 29.

⁶ Ver Poirier (1955), em particular p. 155-181.

vermelho do crítico) para riscar o tema b. Felizmente, detive nesse passo meu impulso e deixei de lado minhas torturas mentais. Pois aproximadamente vinte anos depois, descobri que os dois temas eram realmente aparentados. Seu parentesco é de uma natureza tão complexa que duvido que um compositor jamais se empenhasse voluntariamente na tarefa de construir assim um segundo tema, mas nosso subconsciente é capaz de proezas desse tipo, independentemente de nossa vontade (SCHOENBERG, 1977: 169-170).



Fig. 1: Relações escondidas (c, d, e, f) entre os dois temas (a, b) da *Sinfonia de Câmara Op. 9* de Arnold Schoenberg (SCHOENBERG, 1977: 169. SCHOENBERG, 1975 [1950]: 222).

As notas principais de *a*, invertidas, formam *b* (Fig. 1). A revelação dessa propriedade notável supõe um encadeamento de várias operações analíticas nada evidentes, em particular no que concerne o primeiro tema: supressão da anacruse, supressão de boa parte da escala de tons inteiros que caracteriza a frase ascendente, conservação de uma nota de passagem (Fá#), supressão de uma nota de apoio (Lá#) vista como a *appoggiatura* do Si extraído na figura arpejada seguinte. Da complexidade da frase inicial, sobra uma estrutura de cinco notas que se inscreve com facilidade em uma tríade maior. Abstração

feita de seus *tempi* e de seus ritmos respectivos, assim como de toda consideração harmônica, essa estrutura e o tema *b* são rigorosamente simétricos. Encontra-se aqui, sob uma forma muito mais complicada, o tipo de redução da frase musical a seu esqueleto de alturas que permite a Schoenberg, alhures, realizar magistrais percepções analíticas sobre as obras do repertório, por exemplo, sua demonstração da afinidade entre uma variação do quarto movimento da *Quarta Sinfonia* de Brahms e o tema inicial do primeiro movimento (SCHOENBERG, 1977 [1947]: 312-313). No contexto do ensaio teórico sobre o método de composição com doze sons que acabamos de comentar, a autoanálise dos temas da *Sinfonia de Câmara* servia como ilustração da “lei da unidade do espaço musical” (SCHOENBERG, 1977: 170), segundo a qual as relações recíprocas entre sons devem ser percebidas justamente por meio da abstração de suas posições absolutas no tempo da obra e no espaço das alturas.

Schoenberg voltou em diversas ocasiões ao *Op. 9*, lugar de um esforço compositivo muito particular, caracterizado ao mesmo tempo pelas dificuldades encontradas na escritura de uma parte da obra e pela complexidade interna do tecido de relações motivicas urdido por meio dela. Em “O coração e a cabeça na música” (1946), ele ilustra a natureza ora laboriosa, ora inspirada, do trabalho de composição, recopiando e comentando diversos esboços de temas *a* e *b* antes de remeter o leitor a outras passagens da mesma obra, agora escritas “de uma vez” (SCHOENBERG, 1977: 39-60)⁷. E em “Como evolui” (1949), que comentamos anteriormente, ele recorda sua autoanálise dos temas da *Sinfonia de Câmara* e a completa por meio de uma nova demonstração de afinidades ocultas: dessa vez, é a anacruse do tema *a* e o Sol# a que ela conduz que fornecem os dois intervalos estruturais do tema secundário da primeira parte da sinfonia (compassos 84-92) (SCHOENBERG, 2006: 181-182)⁸. Essa aproximação entre os motivos principais de dois temas contrastantes fora estabelecida de longa data pelo compositor. Disso dá testemunho uma nota de 1934 para seu tratado sobre a ideia musical (jamais escrito), na qual Schoenberg critica a ideia corrente segundo a qual os temas contrastantes de uma seção de uma obra não teriam pontos comuns, isto é, seriam no fundo “incoerentes, na medida em isso seja realmente possível em música”. Ao contrário, escreve Schoenberg ao analisar as implicações melódicas e harmônicas recíprocas dos dois temas do *Op. 9*, “um espírito lógico é incapaz de escrever algo incoerente, mesmo quando [...] ele contenta em seguir

⁷ “Le cœur et la tête en musique” (1946) – mais particularmente p. 44-49; (SCHOENBERG, 1975 [1950]: 53-76).

⁸ Para um comentário desta nota, assim como outras análises do tema secundário redigidas pelo compositor, ver Schoenberg (2006: 29-39).

seu instinto” (SCHOENBERG, 2006: 181-182)⁹. Um bom contraste formal não exclui, portanto, uma forma de coerência em um plano mais profundo.

De acordo com os exemplos precedentes, a autoanálise, sob seu aspecto mais técnico, constitui para Schoenberg um meio de revisitar suas obras antigas e fazer transparecer estratos compositivos profundos – “subcutâneos”, como diria Adorno – que ainda não podiam se revelar à época de sua gênese. Trata-se de descobrir, ou ainda de explicar, a lógica construtiva que formas mais tradicionais de análise musical não poderiam constatar senão em um nível superficial. De fato, quando se relê a análise temática detalhada da *Sinfonia de Câmara* feita por Alban Berg e validada por Schoenberg em 1918, nota-se que ela não indica nem sugere quaisquer das relações evocadas acima (BERG, 1918)¹⁰. A autoanálise teria portanto, como objeto prioritário, afinidades até então invisíveis e inaudíveis tanto para o criador quanto para os ouvintes e exegetas.

Consagra-se desse modo o primado da necessidade interior do artista sobre toda forma de decreto estético prévio. Justificando *a posteriori* escolhas intuitivas que, quando foram feitas, não podiam reivindicar qualquer lógica formulável e consciente, a autoanálise de Schoenberg põe retrospectivamente em relação recíproca de coerência estes dois momentos necessariamente dessincronizados, o avanço artístico e o avanço teórico. Ao mesmo tempo, ela pretende abrir uma janela para a *psychè* do criador, mostrando como, em um compositor verdadeiro, a lógica musical pode se desenvolver mesmo em situações arriscadas ou restritivas. O interesse de Schoenberg por esse assunto o levou, aliás, a responder de maneira bastante detalhada ao questionário de um jovem psicólogo, Julius Bahle, sobre as etapas e as características cognitivas do processo de criação, questionário enviado em 1931 a diversos compositores europeus e analisado em um estudo publicado em 1936 (BAHLE, 1936). Se a resposta de Schoenberg foi transmitida a um de seus exegetas por Bahle, e nos é portanto conhecida (SCHOENBERG apud REICH, 1968: 299-307)¹¹ (ao contrário das respostas da maior parte dos outros compositores que

⁹ Para um comentário desta nota, assim como outras análises do tema secundário redigidas pelo compositor, ver Schoenberg (2006: 29-39).

¹⁰ Reimpressão e tradução inglesa por Devoto (1993: 236-268).

¹¹ Este texto, por outro lado, sugere uma razão segundo a qual Schoenberg tenha retomado frequentemente a análise de suas obras do pré-guerra: a riqueza de seu idioma musical durante a passagem para a atonalidade solicitava uma investigação orientada, que não poderia ser realizada em termos compositivos na época: “Sempre me arrependi muito do fato de que me foi recusado repentinamente [por sua rápida evolução estilística] continuar a explorar o estilo da minha *Sinfonia de Câmara*, pois eu via ali, possibilidades imensuráveis e inexploradas” (SCHOENBERG apud REICH, 1968: 307).

participaram da sondagem), ela não propõe todavia uma verdadeira auto-observação, a que convidava um questionário que pedia aos sujeitos que compusessem uma curta obra vocal para a ocasião e que relatassem, de acordo com um protocolo preciso, as ações e emoções relacionadas a essa composição. Portanto, é antes a dimensão da análise musical, solidária de uma concepção da história, que prima no legado autoanalítico de Schoenberg.

A reflexividade de Schaeffer

Enquanto Schoenberg multiplica as revisitações de sua obra e de sua carreira devido a uma distância temporal e espacial em relação à civilização germânica que ele deixou em 1933, Schaeffer desenvolve, no contexto da invenção de um novo universo sonoro baseado na gravação (a música concreta), um modelo de escrita autoanalítica muito diferente – “presentista” e prospectiva – em comparação ao de Schoenberg, essencialmente retrospectivo.

Em busca da música concreta (SCHAEFFER, 1952) se inscreve em uma série de textos dos anos 1950 e 1960 que, do ensaio teórico ao manual (destinado à popularização), permitem a Schaeffer definir os contornos de uma nova prática artística, científica e técnica, da qual ele é o iniciador, o primeiro autor, o primeiro teórico e o primeiro responsável institucional. Dividido em duas partes principais e completado por um breve relatório de pesquisa, que anuncia o *Tratado dos objetos musicais*, sobre o qual não nos deteremos aqui, o livro justapõe a história e a teorização de uma prática inovadora. De início, o “Primeiro diário da música concreta” (capítulos I a VII), em seguida o “Segundo diário da música concreta” (capítulos VIII a XIII), descrevem dia a dia a descoberta de modos operatórios e gestos musicais inéditos nos estúdios da Radiodifusão francesa. Segue-se “A experiência concreta em música”, pequeno tratado da “abordagem concreta” (primeiro capítulo) e do “método experimental” (segundo capítulo), da noção de objeto sonoro e do tipo de linguagem musical correspondente. *Em busca da música concreta* conjuga, portanto, um diário de bordo (supostamente escrito tal qual) e uma síntese magistral. A invenção se realizando, com suas bifurcações, suas alegrias e dores; e a formalização, posterior, daquilo que ela produziu.

Documentar um processo de descoberta. Que formas assume o processo de autoanálise nas centenas de páginas consagradas ao diário de bordo? Antes de tudo, ele se apresenta como a descrição de um caminho em que o sujeito criador descobre, pouco a pouco, de acordo com as possibilidades materiais e logísticas particulares, o conteúdo de seu próprio projeto, que ele inicialmente entrevia graças apenas à sua intuição. A terceira

entrada do diário fornece, já, uma definição mínima da obra imaginada, por meio da formulação de um título combinado a uma postura estética (no caso, um acréscimo em relação a um título do repertório da música moderna) e do esboço de um modo operatório que permita sua realização:

Março [1948]. De volta a Paris, comecei a colecionar os objetos. Tenho em vista uma “*Sinfonia de ruídos*”: já existe uma sinfonia de salmos. Vou ao serviço de sonoplastia da Radiodifusão francesa. Ali encontro claquetes, côcos, *klaxons*, buzinas de bicicleta. Imagino uma escala de buzinas (SCHAEFFER, 1952: 12).

Ao longo das primeiras páginas do diário, transparece claramente a sua função de documentação. Do processo complexo de elaboração, ele registra: as “iluminações” e decepções, a lógica experimental e sua obstinação (“levemos a experiência até o fim”), sua seletividade (“de todos esses ensaios, não aproveito senão duas ou três curiosidades”), sua volúpia (“procuro o contato direto com a matéria sonora”) (SCHAEFFER, 1952: 13, 14, 15). Em troca, esse processo complexo age incessantemente sobre o projeto artístico, de que o diário indica as transformações. O leitor é desse modo informado sobre uma evolução significativa a partir de 28 de maio de 1948:

Renunciei à minha proposta inicial, a toda ideia de “Sinfonia”. O título “Estudo” conviria melhor aos meus ensaios de composição, limitados cada um a um campo específico (SCHAEFFER, 1952: 23).

Essa atividade de documentação relativamente sistemática leva Schaeffer a integrar a seus textos documentos de trabalho (material musical, esquemas formais), em pé de igualdade com os exemplos musicais didáticos que fundamentam suas explicações das técnicas de base da música concreta. Schaeffer se dedica, sobretudo, a uma exegese comparada de três versões sucessivas, reproduzidas integralmente, do projeto da *Sinfonia para um homem só* – desde a formulação “poético-dramático-musical” (SCHAEFFER, 1952: 58) inicial, espécie de roteiro de uma emissão radiofônica, até o esquema formal mais imediatamente musical que serviria efetivamente de base para o trabalho de realização da obra com Pierre Henry.

São igualmente documentados os aspectos do processo de composição que, sem

esse diário, não teriam deixado qualquer traço material: diversas projeções, reflexões, ficções e antecipações que se associam a um momento da composição e que desaparecem logo depois. Em 25 de maio, por exemplo, após duas entradas consagradas às diferenças de concepção e resultados entre “sequências dramáticas” e “sequências musicais” (incluindo uma verdadeira “protodescrição” daquilo que ele denominaria mais tarde “escuta reduzida”, o compositor imagina a recepção futura de seu *Estudo das ferrovias* e exprime o anseio de que se forme um público “que preferirá as sequências, em princípio mais ingratas, em que se deve esquecer o trem para escutarem-se apenas os encadeamentos de cor sonora, as mudanças de tempo, a vida secreta das percussões”. De modo mais geral, convencido de ser exposto a “riquezas sonoras [...] inauditas, no sentido etimológico da palavra” (SCHAEFFER, 1952: 22, 24), Schaeffer expõe algumas características de sua própria escuta à medida em que ela se transforma ao contato de sons e meios técnicos novos. Compor – e particularmente compor música concreta – é elaborar um circuito de ação recíproca entre fazer e escutar, de modo que o segundo termo é tão estratégico que o primeiro, e deve, portanto, ser também documentado.

Esse jogo entre fazer e escutar escande o tempo do compositor e, por conseguinte, estrutura seu diário. Tomemos um exemplo que remete a um dos gestos inaugurais da música concreta:

19 de abril [1948]. Fazendo bater em um dos sinos, registrei o som depois do ataque. Privado de sua percussão, o som do sino se torna um som de oboé. Ponho-me à escuta, com atenção (SCHAEFFER, 1952: 15).

Mas a cronologia é incerta: Schaeffer torna-se atento, em sua escuta, ao momento da tomada do som (que ele dirige, desde a véspera, não mais do estúdio, mas da cabine de som) ou ao longo da escuta ulterior da última série de gravações? O diário é a ocasião, depois de alguns parágrafos de teorização que demonstram a fecundidade desta manipulação fortuita, de voltar ao episódio para assinalar a disjunção, nele, entre dois elementos decisivos:

Fim de abril [1948]. [...] Onde reside a invenção? Quando ela se produz? [...] Separar o som do ataque constituía o ato gerador. Toda música concreta estava contida nessa ação propriamente criativa sobre a matéria sonora. Não tenho qualquer

lembrança especial do instante em que essa tomada de som se realizou. O achado passou despercebido de início (SCHAEFFER, 1952: 16).

Para além dos casos particulares da música concreta ou mesmo da criação artística, Schaeffer evidencia aqui a “diferência”¹² que opera em muitos processos de invenção e descoberta: é somente no momento posterior, na representação, que tal fenômeno notável adquiriu todo seu sentido e pode ser definido como um “achado”. O momento da ação inventiva (ou criativa) e aquele de seu reconhecimento são ao mesmo tempo distintos e solidários.

Essa “diferência” é particularmente evidente, deve-se reconhecer nas situações que implicam uma separação *de facto* entre ação e percepção – como é tipicamente o caso da tomada de som. Mas a separação não é forçosamente programada: no fluxo da atividade criativa aparecem inúmeras ocasiões de retornar a esta ou àquela etapa anterior que parecera inicialmente fechada sobre si mesma e de criar novas relações significativas entre situações criativas distantes, que poderiam permanecer independentes. O “Primeiro diário” oferece alguns exemplos eloquentes disso:

Retomando, algumas semanas depois, o disco que testemunha esses esforços vãos, tive a ideia não considerá-lo senão como uma matéria-prima, na qual eu poderia realizar coletas (SCHAEFFER, 1952: 26).

Ou ainda o caso seguinte, no qual a ideia diretriz de uma obra se revela muito anterior à sua exploração, mas formulada em circunstâncias tais que não havia chance de que ela fosse sequer notada e, ainda menos, tivesse consequências:

¹² Em relação à riqueza do uso desse neologismo (estabelecido por Derrida em vários de seus escritos), empregamos aqui o termo em um sentido deliberadamente redutor: a *diferência* como propriedade do que difere no tempo, distinta da *diferença* como propriedade do que não é idêntico. Nota do Tradutor: A palavra *différance*, inventada por Jacques Derrida, recebeu diversas traduções em português: “diferência”, “diferença”, “diferância”, entre outras. Optamos pela tradução brasileira mais comum – “diferência” – que se encontra nas edições locais da *Gramatologia* (DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1973) e de *A escritura e a diferença* (DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971).

[Assim] imaginava a *Sinfonia* sem mesmo me lembrar de que um de meus primeiros ouvintes tivera a mesma ideia. (Dei-me conta disso folheando antigas cartas para escrever este pequeno livro) (SCHAEFFER, 1952: 55).

O gênero literário do diário permite a Schaeffer dar conta da perpétua “diferência” ou dessincronização entre achado e consciência do achado, produção e autopercepção, fazer e significação. Enquanto a teorização abstrai e sintetiza o que se deseja reter da composição, a autoanálise faz um passo para o lado ao explicitar, de certa forma do exterior, a relação complexa entre momentos teóricos e momentos compositivos no seio da atividade criativa, compreendida esta, aqui, em seu sentido amplo. Longe de simplesmente se subordinar à teoria, ela constitui um terceiro termo em relação ao par composição/teorização, o qual ela completa e questiona.

Uma exibição calculada. O “Primeiro diário da música concreta” foi publicado inicialmente sob a forma de uma contribuição de Schaeffer ao número da revista *Polyphonie* [*Polifonia*] dedicado às “Músicas mecanizadas” (SCHAEFFER, 1950: 30-43)¹³. Primeira publicação do conceito de música concreta, esse texto apresentava, portanto, duas originalidades: falava de uma invenção e inventava uma maneira de falar dela.

Testemunho de um espião à espreita do momento em que um dispositivo técnico irá adquirir sentido musical e validar esteticamente o processo experimental, o diário valoriza errâncias e tateios, abunda em monólogos deliberativos e chega a expor a incerteza do autor quanto à natureza de sua produção sonora: pertence ela ao domínio da música? Ou seria exterior à definição desta? Ou, ainda, alargaria ela mesma essa definição¹⁴? O texto encena com grande realismo as questões, noções, problemas que caracterizam, desde suas premissas, esse vigoroso deslocamento das fronteiras da arte musical. Ele deve, portanto, ser compreendido como uma espécie de manifesto para a “música nova”, oposta por Schaeffer à “música habitual” em um célebre esquema que descreve a gênese dessas duas categorias de música segundo três fases inversas: para a música habitual, do abstrato (concepção mental) ao concreto (execução instrumental), passando pela “expressão (cifrada)”; para a música nova, do concreto (fabricação dos materiais) ao abstrato

¹³ Correspondendo pouco a pouco às páginas 11 a 36 de *À la recherche d'une musique concrète* (SCHAEFFER, 1952: 26).

¹⁴ Schaeffer escreve, por exemplo, ao comentar sua tentativa de segmentação múltipla de uma tomada de som de uma orquestra no momento de sua afinação (28-29 de maio de 1948): “Meu ensaio teve êxito além de toda expectativa. [...] Desta vez, trata-se mesmo de música” (SCHAEFFER, 1952: 24).

(composição material), passando pela experimentação (SCHAEFFER, 1952: 35). Em outras palavras, o forte contraste estabelecido por Schaeffer entre os dois gêneros discursivos do diário e do tratado, no seio de *Em busca de uma música concreta*, servia entre outras coisas para simbolizar de maneira exemplar duas lógicas complementares e sucessivas cuja relação estava no coração tanto de seu projeto pessoal como de seu projeto institucional: a experimentação primeiro, a teorização depois.

O diário, longe de referir-se apenas à composição musical, visa tornar sensível um novo modo de ação, ao mesmo tempo artístico, técnico e teórico, que logo assumirá o nome oficial de “busca musical”¹⁵, da qual ele enuncia com insistência algumas ideias essenciais: a criação é um trabalho; esse trabalho é necessariamente coletivo e institucionalizado; não há separação possível entre ideias musicais e objetos materiais. Sob essa perspectiva, a composição musical não é um fim em si mesma: ela serve ao mesmo tempo para validar ou, pelo menos, sustentar uma ou mais hipóteses. O *Estudo dos Torniquetes*, recém-terminado, será considerado como a prova do caráter “criador de forma” das manipulações concretas, do qual já havia indícios na obra que anterior, *Diapason concertino* (SCHAEFFER, 1952: 24-25). Apesar de seu caráter aparentemente personalizado e privado, o diário escrito por Schaeffer é um lugar de exposição pública: ao leitor esclarecido de *Polyphonie* (revista de intelectuais e profissionais da música engajados em uma profunda dinâmica de renovação e experimentação após a Liberação), depois àquele, mais amplo, das edições do Seuil, onde ele já publicara um romance antes da guerra (SCHAEFFER, 1938), Schaeffer destina um texto cuja dimensão propriamente literária não deve ser subestimada.

Também nos perderíamos se víssemos em Schaeffer o autoanalista por excelência, tanto sua construção e sua retórica estão a serviço de um projeto intelectual e artístico que estão acima delas, ou mesmo que as determinam. A maior parte do diário foi escrita *a posteriori*¹⁶ (ainda que Schaeffer possa ter se apoiado em notas tomadas nesses meses

¹⁵ Eis como o primeiro parágrafo do artigo de *Polyphonie* (que não foi retomado no livro de 1952) enuncia o objeto do diário: “Que aquele que ama as exposições sistemáticas, as profissões de fé e a intemperança dogmática pare aqui, pois ele se decepcionaria; mas que aquele que procura o testemunho de uma pesquisa, o espanto de uma curiosidade e a inquietude de um resultado queira continuar. Nós o convidamos a compartilhar um diário de bordo de um cruzeiro solitário. Solitário, se se trata dessa música que chamamos concreta, para que coincidam etimologia e embriologia. Muito pouco solitário, em verdade, se se trata de uma *atitude*, de uma empreitada do espírito e de um partido diante do acontecimento” (SCHAEFFER, 1950: 30).

¹⁶ O momento preciso do início da redação permanece oculto quando Schaeffer comenta retrospectivamente o projeto do diário: “[As cartas recebidas de ouvintes em reação à radiodifusão do

cruciais), e a parte inicialmente publicada em *Polyphonie* foi reescrita aqui e ali (inserções e cortes de texto, correção de datas) por ocasião da passagem para o livro. Se o recurso à forma do diário de bordo é significativo, não o é, portanto, porque esta forma seria o reflexo fiel do conteúdo de cada dia de trabalho do compositor e ofereceria mecanicamente cada estado sucessivo de sua reflexão *in statu nascendi*, mas porque Schaeffer a escolheu como o meio de expressão mais apropriado à novidade de seu projeto. Alternativa à teoria, como ele mesmo escreve explicitamente (ver nota 21), a autoanálise schaefferiana permite ainda assim mostrar os fundamentos e esboçar os conceitos da teoria, sem por isso escamotear nem deslegitimar o grau de incerteza particularmente elevado que caracteriza o processo de invenção artística, técnica e teórica a que se dedica o músico concreto.

Dadas sua função de prelúdio à teoria e a intromissão de uma componente retrospectiva na lógica de efeméride, o “Primeiro diário da música concreta” comporta inúmeros desenvolvimentos que transbordam em descobertas e conceituações posteriores ao momento narrado. A partir do capítulo IV, o discurso se torna mais francamente retrospectivo, à imagem do desenvolvimento das páginas 46 a 49, que retraça num raciocínio de grande clareza o que Schaeffer diz “não ter compreendido senão progressivamente” (SCHAEFFER, 1952: 46), a saber: a preeminência, entre as forças da invenção concreta, dos métodos de exploração-manipulação sonoro sobre a origem deste.

Quanto ao “Segundo diário”, se seu modo de redação parece mais direto, ele nos informa menos sobre as angústias da composição como tal, do que sobre questões logo clássicas da pesquisa musical: dificuldade de denominação e de descrição dos sons, primeiras tentativas de classificação práticas, primeiro ensaios de registro em partitura. A “selva” da invenção mudou de aspecto após dois anos de prática e com a chegada de um colaborador excepcional, Pierre Henry, que rapidamente irá desenvolver uma técnica de composição concreta individual. Desde então, Schaeffer não mais retornará à prática intensiva da

primeiro ‘concerto de ruídos’ em outubro de 1948 me] demandavam esclarecimentos. Decidi oferecer-lhes um diário, a narração dia a dia das minhas diferentes experiências, uma vez que qualquer teoria seria prematura” (SCHAEFFER, 1952: 32). Somente no capítulo IX (entrada de 1º de abril de 1951), aparece um claro projeto de sincronização entre pesquisa musical e escrita do diário (“Tomo hoje a decisão de anotar tudo que se relacione à gênese de uma nova obra de música concreta: *Orfeu*, a fim de marcar nossas pesquisas com balizas indispensáveis para eventuais sucessores”. SCHAEFFER, 1952: 87). A forte implicação musical de Pierre Henry na pesquisa antes solitária de Schaeffer talvez tenha facilitado para este o desenvolvimento de uma reflexividade à medida da ação, e não mais posterior a ela.

composição nem à escrita do diário, mas se orientará essencialmente para a animação de coletivos de pesquisa musical e para a ação institucional, as quais nutrirão uma reflexão ambiciosa sobre a música, as mídias e a comunicação. A autoanálise terá sido apenas um momento dessa trajetória, mas um momento decisivo, que coincide com o surgimento da música concreta e da pesquisa musical.

Nos textos precedentes, Schaeffer e Schoenberg tomam distância da dialética composição/teorização por meio de um procedimento de autoanálise. Esse distanciamento assume formas muito diferentes em cada um deles.

Em Schaeffer, a autoanálise passa por manter um diário, verdadeira ferramenta de pesquisa (semelhante aos “cadernos” promovidos pelas ciências experimentais e àqueles do campo antropológico) cujo conteúdo tende a ser vinculado ao sujeito que se encontra em meio à criação (mais que àquele que reflete *a posteriori*), e que preludia uma teorização desejada. Na passagem para a escrita, os episódios de reflexividade que sobrevêm espontaneamente no curso do processo criador são assinalados, mas também se encontram reformulados, amplificados e postos em relação uns com os outros.

No caso de Schoenberg, ao contrário, o “passo de lado” consiste em aplicar a sua própria música um olhar analítico – no sentido de análise musical – habitualmente reservado às obras de outros compositores (aquelas do repertório clássico ou recente). A autoanálise vem apreender a verdade de um conteúdo já estabelecido – no caso, a obra acabada e publicada –, justificando posteriormente uma aparente imperfeição compositiva: lá onde um defeito de coerência subsistira ao final do processo de composição (do ponto de vista do autor antes da autoanálise), o esforço hermenêutico retrospectivo revela uma coerência mais profunda e, nesse sentido, *acaba* a obra. Assim, o procedimento de Schoenberg, atrelando a autoanálise ao sujeito que reflete sobre o produto da criação passada, contrasta com o de um Schaeffer, mais preocupado em garantir a abertura indefinida do processo de pesquisa musical, que passa de uma situação incerta a uma obra perdida.

Num plano mais geral, não obstante, tanto Schoenberg quanto Schaeffer relacionam os resultados de seus métodos respectivos de autoanálise a um projeto mais amplo (artístico, científico, historiográfico), que autoriza a difusão e determina a

interpretação do registro autoanalítico – no primeiro caso, segundo o paradigma do gênio criador movido por forças inconscientes que ele faz aceder à simbolização, como um pioneiro do progresso espiritual da humanidade; no segundo, conforme o paradigma do inventor visionário que conjuga sensibilidade para o achado e capacidade de abstração, de modo a fazer aparecer um campo inteiro de exploração que escapa às categorias admitidas. Nesses dois casos de escritos autoanalíticos, a fronteira entre conhecimento de si e encenação de si é permeável – uma mistura que torna sua interpretação às vezes difícil e que supõe, no exegeta, atenção ao detalhe e senso da contextualização.

Vejamos agora como os diferentes elementos de definição da autoanálise que estudamos uma primeira vez nesses dois pioneiros se desenvolveram e combinaram nas trajetórias de diferentes compositores das gerações posteriores, levando a uma diversificação de gêneros e de formatos empregados.

Os diários de composição e suas funções

A manutenção de um diário de bordo constitui um meio privilegiado de engajamento em um processo de autoanálise. Mas o sentido atribuído a essa prática varia evidentemente bastante segundo as modalidades efetivas de sua realização e as consequências dela extraídas.

Diário de composição ou diário de compositor? Uma modalidade muito conhecida do diário é a prática do diário íntimo, que se encontra em diversos compositores – por exemplo, Tchaikovsky no século XIX (TCHAIKOVSKY, 1923) ou, sob uma forma deliberadamente literária e mundana, Rorem no século XX¹⁷. A composição não é necessariamente o objeto nem o epicentro de um diário desse tipo. Ela pode mesmo ser, nele, o primo pobre – devido a todo tipo de razão, do pudor à impossibilidade de verbalizar a própria atividade criadora, passando pela preocupação de ser compreendido por qualquer leitor, inclusive por aquele que não é músico. Mesmo nesses casos, entretanto, nada impediria o leitor de postular uma determinação integral da obra pela vida e, portanto, de interpretar o conjunto desse diário (em que se informam os lazeres, pensamentos e observações cotidianas, sonhos, sexualidade, relações profissionais e amizades etc.) sob o ângulo da criação artística. Contudo, seria por isso o diário um escrito autoanalítico?

¹⁷ Os mais famosos diários publicados por Ned Rorem são os de Paris e Nova York (reunidos em ROREM, 1983). O primeiro deles foi traduzido para a língua francesa: Rorem (2003).

Tomemos o exemplo de *Cran d'arrêt du beauctemps*, a parte publicada do diário mantido por Gérard Pesson (2004)¹⁸. A obra admite leituras diversas: literária, musical (nada do que diz o diário, nem da maneira como ele o diz, é então considerado estranho à obra musical de Pesson) ou ainda misturando essas duas dimensões. Do trabalho compositivo em sentido estrito, de todo modo, não aparecem, ao longo dessas notas heterogêneas e de cronologia irregular, senão alguns componentes. Estas podem ser situações: lugares, momentos, condições psicológicas que favorecem ou inibem a atividade criativa¹⁹. Podem ser também reflexões – sobre sua própria música ou sobre a música em geral – que surgem por ocasião da composição mesma²⁰ ou, ao contrário, que acompanham o trabalho desde muito tempo, à maneira de uma máxima ou um credo²¹. Podem ser ainda momentos favoritos ou salientes, como o achado de um título ou a solução de uma dificuldade, mas também o abandono de um projeto. Podem ser enfim uma etapa em que se registra um balanço, uma enumeração, uma lista²².

Escritas no calor da hora, essas notações diversas não esboçam qualquer processo explicativo ou reflexivo sobre os atos de composição. Entre a constatação do sofrimento ou da facilidade do trabalho e a enunciação aforística de uma arte poética em construção, nenhum lugar é reservado para o mergulho empírico na fábrica da própria obra. O diário é um registro – libertação passo a passo, das coisas vividas – e não o lugar dos remorsos. Quando um trecho específico de uma obra é evocado, como na citação seguinte, trata-se de certa forma, portanto, de aí depositar um marca-página, mais do que de comentar sua intenção, conceituar sua singularidade, ou ainda reconsiderar sua lógica interna ou suas implicações: “Jamais reescrevi, sobrescrevi e ‘desescrevi’ música tanto como os compassos 52 a 60 de *Respirez ne respirez plus* [*Respirai não mais respira*]. Mais de cinco dias de trabalho para nove segundos, ainda mais quase inaudíveis se eles soarem como espero” (PESSON, 2004: 121).

¹⁸ A esta publicação convém acrescentar as crônicas radiofônicas produzidas pelo compositor, baseadas nesse mesmo modelo, em seu programa *Boudoir et autres* (France Musique, 2006-...).

¹⁹ Ver, por exemplo, as entradas de novembro de 1993 (PESSON, 2004: 120-121).

²⁰ “Pulsção rápida atravessando um tempo lento: meu esforço tangencial em música. É a inquietude entrelaçando a tranquilidade do sujeito amoroso seguro de seu outro”.

²¹ “Aquilo que podemos dizer, varia pouco; o que gostaríamos de dizer avança lentamente. O querer se renovar se torna logo patético quando nos apoiamos no novo com a ilusão que tínhamos realizado o inaudível. Fazer-se a pergunta é ligeiramente apropriado. Não fazê-la seria uma negligência” (PESSON, 2004: 8).

²² Assim, por exemplo, a lista de partituras em andamento, encomendadas ou planejadas (PESSON, 2004: 113-115).

A autoanálise assume, pois, no seio de um diário não especificamente concentrado sobre o processo de criação, um caráter fragmentário e involuntário: o exemplo de Person mostra bem em que um diário de compositor não constitui forçosamente um diário de composição. Haveria toda uma gradação a percorrer entre os dois tipos de diário – entre as práticas de escrita personiana e schaefferiana (para mencionar apenas autores já discutidos aqui). Encontraríamos a meio caminho diários como aquele mantido por Hans Werner Henze durante a gênese de sua ópera *The English Cat* (*A gata inglesa*) sobre libreto de Edward Bond (1983) (HENZE, 1983): explicitamente qualificado como “diário de trabalho”, ele reproduz e comenta documentos, correspondências e excertos de partitura, sempre dando lugar às dimensões pessoais e sociais do ambiente no qual se desenvolve o processo de composição. Aqui, é o compositor quem faz a escolha de incluir ou não uma informação considerada pertinente em relação ao “trabalho”, lá onde um diário menos temático deixaria implicitamente essa escolha hermenêutica a seu leitor. Mas em todos os casos que citamos, o diário se dirige a um terceiro – um público de leitores mais ou menos definido no seio mesmo do texto – e inscreve a experiência privada em um espaço (ao menos parcialmente) público.

Da tomada de notas à tomada de posição: Jean-Luc Hervé. Conforme sugerem vários dos exemplos precedentes, a contribuição de um diário de composição para o conhecimento pode ser maior ou menor e mais ou menos explícita. Um caso de integração clara a um projeto de conhecimento autoanalítico é fornecido pela tese de doutoramento do compositor Jean-Luc Hervé. Este manteve um diário durante a composição de uma de suas obras, *Dans l'heure brève* [*Na hora breve*] (1996), documentando assim os aspectos mais pregnantes da atividade de composição de acordo com seu ponto de vista. Esse diário apresenta *in extenso* na tese, por meio de uma transcrição que comportou, segundo o próprio compositor, inúmeras reformulações. Após o trabalho criativo, Hervé pode, dessa forma, retornar aos momentos importantes do processo de composição, extrair uma lógica subjacente a este e analisar-lhe alguns traços significativos.

O compositor recorda notadamente as fases de trabalho em que a invenção procedeu por simulações, “em tempo real imaginado” (isto é, em escuta interior), do futuro desenrolar temporal da obra em concerto. Essas fases se revelam cruciais para a qualidade de realização daquilo que ele chama “imagens sonoras”, concebidas e depois agregadas umas às outras de uma maneira bem distinta do “material” baseado em notas e

parâmetros²³. À dispersão inicial de suas ideias parcelares de imagens sonoras e de materiais sucede uma focalização progressiva, que culmina na redação de um plano formal que serve como trama ao trabalho de redação. Essa sucessão de fases “ex-cêntricas” e “con-cêntricas” (correspondendo aproximadamente ao par conceitual pensamento divergente / pensamento convergente comumente utilizado em psicologia da criatividade), Hervé a representa por um esquema (Fig. 2) que sintetiza sua interpretação do diário²⁴.

O movimento de concentração assim posto em evidência é, segundo o compositor, a garantia de uma integração esteticamente satisfatória de dois campos intrinsecamente diferentes – o das imagens sonoras e o do material – os quais, sempre de acordo com o autor, foram demasiadamente explorados de maneira desequilibrada pela música contemporânea. O discurso de Hervé faz eco, assim, àquele do espectralismo, tanto histórico (preconizando o processo como superação do pensamento serial) quanto contemporâneo (ele cita, por exemplo, a aplicação da lógica de processo às “ações sonoras” em Philippe Leroux). O contexto desse discurso – uma tese de doutorado – faz dele o lugar de um diálogo com os colegas, sejam eles compositores ou musicólogos interessados pela criação contemporânea e por seus problemas estéticos.

Se a autoanálise baseada na manutenção e, depois, no comentário de um diário ocupa o primeiro lugar na abordagem de Hervé, ela não é por isso exclusiva de outras modalidades de autoanálise – no caso, a consideração retrospectiva de antigas partituras do compositor. Efetuadas no prolongamento da interpretação do diário, as análises de *Intérieur rouge* [*Interior vermelho*] (1993) e de *Le temps scintille* [*O tempo cintila*] (1995) permitem “revelar princípios contidos nessas obras, que não estavam formulados conscientemente no momento da composição” (HERVÉ, 1999: 215). Por exemplo, para a primeira obra, o crescimento de um “sentimento de presença”:

Quando escrevi esta peça, minha preocupação foi sobretudo refletir sobre a maneira de engendrar um material melódico que possui também características harmônicas muito definidas [...]. O que me parece mais importante hoje concerne o aspecto exterior da música, mais que sua construção interna: a ideia de passar de texturas, de tramas, no começo da obra, a uma música (no final da primeira parte) em que

²³ “Entendo aqui por imagens sonoras as situações musicais que o compositor imagine independentemente de uma realização em alturas e durações. Por material, a estruturação das alturas e das durações que realiza o compositor. Enfim, por forma, a organização do material e das imagens sonoras no decurso temporal” (HERVÉ, 1999: 8).

²⁴ Um comentário detalhado desse processo é fornecido na tese de Hervé (1999: 67-78).

emergem gestos individuais bastante nítidos. Seria possível dizer que o projeto da obra é o de ir em direção a uma *presença* cada vez maior [...], [como se] a música [se] aproxima[sse] do ouvinte (HERVÉ, 1999: 223-224).

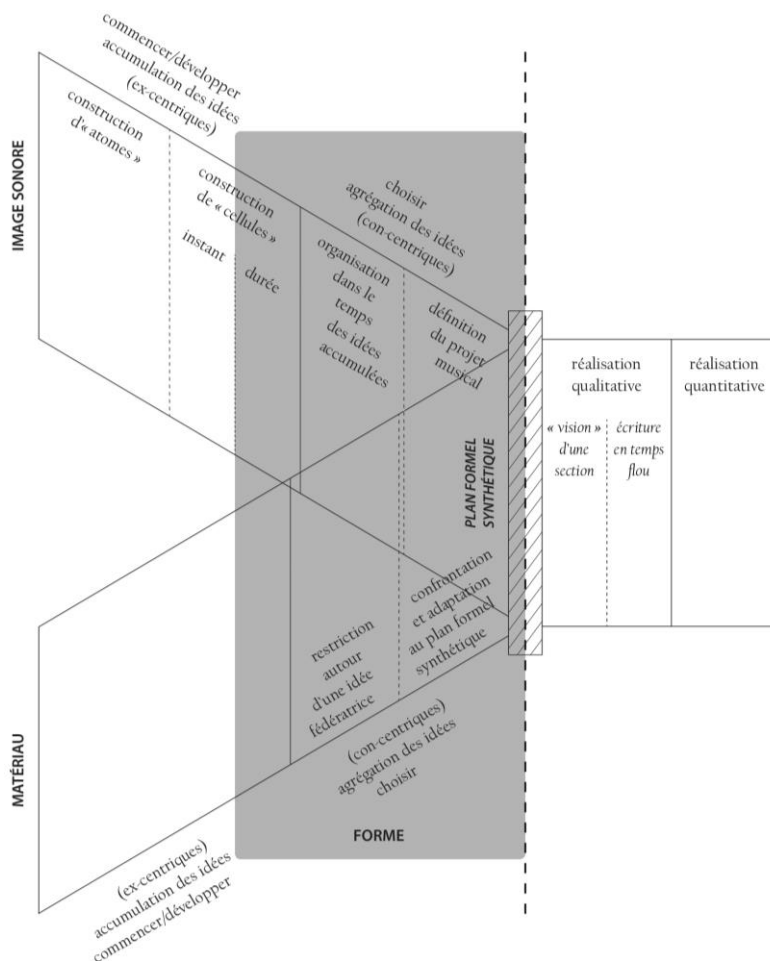


Fig. 2: Esquematização do processo composicional de Jean-Luc Hervé por ele mesmo, com base em uma autoanálise da gênese de *Dans l'heure brève* (HERVÉ, 1999: 66, figura 12, com campos e fases de composição).

No termo desse percurso autoanalítico multiforme, o equilíbrio que o compositor constata em si mesmo entre duas heranças contrastantes (de um lado, a cultura do material, da nota, da combinatória; de outro, a do objeto sonoro, do primado da percepção) torna-se um posicionamento estético consciente e assumido. Significativamente, a metodologia da autoanálise, ao permitir alcançar essa tomada de posição, pode também ser remetida tanto à linhagem concreta (através da heurística schaefferiana do diário de bordo) quanto àquela da escritura rigorosa (através da análise musical retrospectiva das partituras, que evoca Schoenberg), mesmo se o compositor não as cite nem seja talvez consciente da existência dos textos que comentamos acima para modelizar esses dois polos.

Jean-Luc Hervé retira também da autoanálise um benefício potencial para seus futuros projetos de composição:

Ao estudar o fazer, podemos esclarecer o que parece importante e aquilo que o parece menos. Podemos valorizar certos aspectos de nosso trabalho e assim mudar nossa maneira de proceder, o que nos permitirá inventar impossíveis (HERVÉ, 1999: 362).

Além de tornar mais firmes os seus conceitos compositivos e de pôr em perspectiva sua trajetória artística futura, Hervé conclui sua tese por uma tomada de posição político-estética sobre a necessidade de situar a escuta no coração das motivações e dos métodos de trabalho do compositor (HERVÉ, 1999: 365-366) – como permitem, justamente, os processos de coordenação entre “imagens sonoras” e “material”, postos em evidência no curso de sua autoanálise.

A obra e o diário como projeto comum. Um caso extremo é aquele em que o projeto da obra e o projeto do diário são concomitantes – ou mesmo são um –, prendendo uma à outra a ação e sua análise de uma maneira ainda mais estreita e permanente do que nos exemplos precedentes. Escritos de Gerald Bennett e de Robert H. B. Platz apresentam instâncias desse caso muito diferentes.

Em seu “Diário de uma composição”, Bennett se propõe a “descrever, tão claramente e francamente [quanto ele é] capaz, algumas das etapas da composição de *Aber dir Namen der seltenen Orte und alle Schoene hatt’ er behalten* [Mas ele sabia ainda o nome dos lugares ilustres e toda esta beleza, 1979]”, para barítono, cinco instrumentos e fita magnética.

Eis como ele caracteriza o projeto inicial dessa obra:

Uma preocupação principal da peça era empregar somente técnicas que eu [...] poderia mais tarde modelizar em um computador, pois eu queria analisar retrospectivamente o processo de composição, examinar a relação entre meu juízo musical largamente intuitivo e os processos de decisão que eu havia inventado para a peça²⁵.

A experimentação é dupla: trabalho coletivo com pesquisadores em acústica no IRCAM (Xavier Rodet e seus colaboradores) para a elaboração de um programa de síntese vocal, mas também a consideração, na definição do projeto, da visada autoanalítica. Por seu hibridismo, a primeira dimensão caracteriza um projeto de “pesquisa musical”²⁶ (o que não surpreende, sabendo que Bennett é, nessa época, o diretor de um departamento multidisciplinar no IRCAM); a segunda dimensão, muito menos clássica, embora coerente com o espírito da pesquisa musical, especifica uma orientação reflexiva da qual o *Journal of a composition*, baseado em notas tomadas durante o processo, é a concretização.

O alcance do projeto revela-se, todavia, limitado. Primeiramente, o registro das etapas principais da composição não dá lugar a qualquer conclusão ou interrogação aberta a um prolongamento ulterior. Além disso, a descrição em pequena escala – muitos meses de trabalho em uma quinzena de páginas – força o autor, conforme ele mesmo reconhece, a simplificar complexos causais (notadamente entre programação informática e projeto compositivo) que deveriam precisamente ter feito parte dos fenômenos a serem prioritariamente estudados, considerando-se o objetivo de “analisar retrospectivamente o processo de composição”.

Em Platz, o desejo de manter um diário implanta-se em uma empreitada artística singular: a gestação não de um ciclo, mas de uma só partitura totalizante no seio da qual diferentes partituras compostas ao longo dos anos vêm se integrar, como camadas sonoras parcialmente superpostas segundo pontos de intersecção e sincronização precisamente definidos. Essa vocação englobante não deixa de lembrar aquela do diarista, conforme Platz

²⁵ Gerald BENNETT, *Journal of a composition*. Paris: texto datilografado depositado na mediateca do IRCAM, 1980, p. I.

²⁶ Ver, por exemplo, Delalande (1986) sob a direção de Michel Chion e François Delalande.

sugere na carta de intenção destinada ao comitê dessa multi-obra e reproduzida no diário, finalmente publicado (PLATZ, 2010)²⁷:

Desde 1989, trabalho em uma obra que progride como um diário e cujos trechos isolados se recortam, se interpenetram, se comentam. À parte as execuções isoladas dos trechos respectivos, uma seção maior da obra (5 partituras) foi apresentada nas *Journées musicales* de Donaueschingen em 1996 [...].

É aí que intervém o projeto TOP, apresentado aqui e composto de várias partes que se superpõem. [...] O trecho para orquestra terá uma forma bastante aerada; ele integrará efetivos parciais de trechos anteriores (repartidos na sala); haverá sem cessar “janelas” para as outras peças (PLATZ, 2002: 12).

O diário registra a evolução do projeto ao longo de sua realização, abrindo também “janelas” para diversos aspectos da vida criativa e da biografia do compositor. Nele são de fato reproduzidas tanto as reflexões do compositor no trabalho quanto sua correspondência (privada e profissional) com diversos interlocutores, conversa informais com amigos, o texto de algumas de suas conferências ou a transcrição de entrevistas dadas ao rádio. A relação entre o projeto de composição e seu ambiente sócio profissional aparece claramente quando Platz relaciona as interconexões que ele estabelece entre diferentes oportunidades de encomenda, de maneira que os subgrupos de sua obra possam finalmente se organizar uns com os outros. A escritura do diário aparece ela mesma intrinsecamente ligada à natureza autorreferencial e rizomática do projeto, apagando as fronteiras entre vida e obra. Também não surpreende ver aparecer, no curso do caminho, um novo projeto, que consiste em pôr em música o diário no seio de uma obra radiofônica, *Tagesschichten* [Depósitos dos dias, 2003]²⁸.

Balanços e relato

Manter a posição conquistada. Pode-se considerar como uma categoria à parte de escritos autoanalíticos o conjunto de textos nos quais um compositor recapitula os aspectos significativos (para ele) de um determinado trabalho criativo. Trata-se de textos

²⁷ Uma seleção de entradas da primeira parte do jornal foi publicada em francês: “Journal de bord de ‘TOP’” (PLATZ, 2002: 12-21).

²⁸ Ver a formulação inicial do projeto (agosto de 2002) em Platz (2010: 54).

que registram, a propósito de um processo compositivo acabado, reflexões, ideias, questões, decisões associadas a esse processo. Esse exercício de retrospectiva pode advir imediatamente ao final do processo ou numa ocasião posterior. Ele pode dar conta das etapas do processo enquanto tais, ou não as recordar. Todos os elementos registrados no texto, ou apenas alguns deles, podem ser objeto de comentários, de análises detalhadas, de disposições em perspectivas teóricas mais gerais. Trata-se em todo caso a cada vez, para o compositor, de consignar por escrito aquisições técnicas ou estéticas, a tomada de consciência de aspectos até então despercebidos (não escutados) de sua arte, o resultado de uma experiência inscrita em uma concepção do trabalho artístico como pesquisa ou aventura criativa. Tais escritos permitem a seu autor fazer o ponto – de “manter a posição conquistada” (RIMBAUD, 1972 [1873]: 117)²⁹, para empregar uma expressão rimbaudiana pertencente aos artistas e exegetas da modernidade.

Vimos, já, uma forma particular de escritos desse tipo através do exemplo de Schoenberg, cujos comentários autoanalíticos sobre seu *Op. 9* podem aparecer como um caso extremo nesse contexto, considerando-se que o recuo do compositor sobre a obra é, ali, máximo (a retrospectiva advém após muitos anos); Schoenberg não se entrega a nenhuma lembrança das etapas da composição; enfim, ele se concentra sobre um ou dois traços salientes da obra, em detrimento de qualquer descrição do resto. No outro extremo, encontram-se textos quase exclusivamente descritivos, comentando linearmente uma partitura para nomear as noções e procedimentos aplicados – textos escritos durante ou logo após a composição, a fim de memorizar os problemas técnicos e teóricos implicados na obra, ou mesmo de constituir esses problemas como um modelo didático para outrem³⁰. A “análise”, nesse segundo caso, tende a ser não a extração de regras de construção subjacentes por meio de um exame exterior à obra, mas antes a determinação, segundo convenções que o compositor conhece porque as estabeleceu ele mesmo, de um sentido preciso a unidades muito bem identificadas.

Detenhamo-nos um instante nos casos em que o texto não deixa lugar à primeira dessas duas concepções – a análise como forma de “tensionar” o texto musical, enfatizando, nele, aspectos absolutamente singulares –, mas pertence integralmente ao domínio da segunda – a análise como recenseamento e paráfrase, por meio de um vocabulário técnico pré-estabelecido dos elementos de material e estrutura. Muitas “notícias” ou “análises” acompanhando as obras (no programa do concerto de estreia, nos

²⁹ Nota do tradutor: Vale reproduzir a expressão de Rimbaud em francês: “tenir le pasgagné”.

³⁰ Ver, por exemplo, a análise de *Metastasis* por Xenakis (BARTHEL-CALVET, 2003: 129-187).

encartes de discos e de outros suportes de difusão, enfim nas coletâneas de escritos do compositor) pertencem a esse campo, em compositores tão diferentes como Messiaen ou Reich, ou ainda Schoenberg, cuja conferência radiofônica sobre as *Variações Op. 31* é tão didática quanto a própria partitura (SCHOENBERG, 1976: 255-271). Stockhausen é talvez quem levou mais longe essa prática, redigindo para a maioria de suas composições um comentário estrutural e linear que tende à exaustão e chegando inclusive a tratar como uma obra à parte sua análise musical de *Inori* (1973-1974), intitulada *Vortrag über Hu* [Conferência sobre Hu, para voz, 1974] e incluída no catálogo de partituras comercializadas pela Stockhausen Verlag. Na medida em que todos esses textos recorrem aos léxicos e aos modos de exposição próprios à análise musical, e uma vez que seus autores falam de sua própria música, eles deveriam logicamente ser qualificados como “autoanálises”. Todavia, tendo explicitamente em vista enquadrar a recepção das obras (inclusive suas futuras apropriações compositivas ou musicológicas por outrem) e pondo para isso em curto-circuito toda forma de recuo crítico em relação a elas, esse tipo de texto se põe cuidadosamente à distância das vontades reflexivas, questionadoras, incrementais ou mesmo experimentais, pelos quais caracterizamos, aqui, a contribuição específica dos textos autoanalíticos.

Convém, portanto, distinguir uma acepção ampla e uma acepção restrita do termo “autoanálise”: a primeira abrange todo texto de um compositor sobre sua própria obra, dedicado a uma descrição (extensiva ou parcial) desta; a segunda acrescenta à definição anterior uma condição de reflexividade, reconhecendo as distâncias entre intenção (o projeto de composição inicialmente formulado) e invenção (aquilo que se produz no processo de sua realização). A primeira acepção é útil porque mede a amplitude do fenômeno autoanalítico na história moderna e contemporânea da composição musical, mas somente a segunda levanta questões epistemológicas novas que interrogam (e, até certo ponto, transformam) nossas concepções habituais da teoria da composição. Daí nos concentrarmos, no texto presente, apenas nessa segunda acepção.

Berio e Huber, autoanalistas dentro e fora do contexto de Darmstadt.

Se certas formas de escritura autoanalítica, tais como a manutenção de um diário, indicam seguramente a recusa de seus autores a teorizar à maneira das vanguardas seriais do pós-Segunda Guerra, não é esse o caso dos balanços e relatos: esses textos são encontrados tanto no caso desses compositores quanto no caso dos compositores de gerações anteriores³¹ e posteriores³², e em múltiplas correntes estéticas³³.

³¹ Ver por exemplo “Note per un’analisi dei ‘Canti di liberazione”” Dallapiccola (1980: 472-485).

Para ilustrar essa forma de autoanálise, detenhamo-nos em um exemplo característico: o texto “Aspectos de um artesanato formal” (BERIO, 2010 [1956]: 121-135), redigido em 1956 por Berio para o primeiro número de sua revista *Incontri musicali*. Reconhecendo e assumindo “essa contínua necessidade de observar a partir do exterior, necessidade que, na maioria das vezes, coincide com um desejo objetivo de conhecimento e de purificação do dado imediato e vivido” (BERIO, 2010 [1956]: 121), o compositor expõe “algumas considerações particulares sobre as caracterizações formais de uma obra”, baseando-se em “[sua] última experiência”: *Allelujah* (1955-1956) para cinco grupos instrumentais. Sua “estrutura formal se baseia no retorno contínuo do mesmo material”: a mesma sucessão de alturas, exposta nos 21 primeiros compassos da partitura, é sucessivamente repetida em diferentes disposições (de instrumentos, de registro, de ritmo e de tempo, de nuances etc.). Esse princípio “comportava riscos” (BERIO, 2010 [1956]: 122) ligados à perceptibilidade da repetição, em particular aquele de fazer da obra um simples rondó ou uma forma cíclica, criando uma confusão com a tradição da música tonal – conotação evidentemente indesejada pelo compositor à época. Berio então evidencia alguns dos critérios que presidiram sua concepção do material inicial das alturas, em função de um imperativo de maleabilidade máxima ditado pelo projeto formal. No curso de sua exposição, a explicação dessa concepção procede por comentários de excertos da partitura, mas também por outros meios, como o raciocínio por meio da negação, quando ele sugere a contraprova seguinte:

Penso, de fato, que substituindo e subvertendo completamente as relações de frequência dos três primeiro grupos de *Allelujah* [...], mas conservando a cada vez uma mesma atribuição instrumental e dinâmica, obter-se-ia essa impressão de repetição quase uniforme que desejo precisamente evitar. O interesse que pus em apagar os sinais da presença contínua do material do primeiro grupo de frequências não era um fim em si mesmo. Nada, de fato, poderia ter-me impedido de reconstituir os grupos sobre a base de uma série de doze sons, permutando e transpondo os elementos desta. [Mas] o que me interessava era secundar as sugestões formais derivadas da “destruição” desse material inicial e, inversamente,

³²A coletânea de escritos autoanalíticos inéditos recolhidos por Wolfgang Gratzer fornece múltiplos exemplos disto (GRATZER, 1996-1997).

³³ Como o ilustram especialmente as coletâneas de Robert Stephan Hines, *The Composer's Point of View. Essays on Twentieth-Century Choral Music by Those Who Wrote It* (1963); e *The Orchestral Composer's Point of View: Essays on Twentieth-Century Music by Those Who Wrote It* (1970).

descobrir que material teria satisfeito essas sugestões, ultrapassando o conceito de séries de intervalos e alturas (BERIO, 2010 [1956]: 128).

A realização do projeto formal inicial aparece portanto como a aplicação de uma heurística capaz de se emancipar progressivamente de seu quadro de referência (a composição serial estrita), como mostra também o apelo de Berio à superação da tradição weberniana (onde a série era “encarregada [...] de evitar e não de estabelecer relações de altura impertinentes”) em benefício de um gesto compositivo mais positivo e holístico: “é possível, hoje, operar uma escolha simultânea e unificada de valores sonoros, apreendendo a totalidade de suas predisposições formais recíprocas” (BERIO, 2010 [1956]: 128, 129). A autoanálise serve portanto a Berio, em um contexto em que uma grande exigência teórica influenciava as escolhas artísticas individuais das principais figuras de Darmstadt, como método para examinar e ratificar as dimensões mais empíricas de seu artesanato, justificando assim a heterodoxia da concepção serial implementada em *Allelujah*³⁴.

Ao mesmo tempo, esse texto apresenta características mais gerais que não limitam seu significado e alcance ao horizonte teórico compartilhado pelo grupo informal de compositores europeus aos quais pertencia então Berio: definição dos pressupostos do projeto de composição, descrição de seu material (aí compreendidas as dificuldades práticas e as questões poéticas ligadas a sua escolha), reivindicação de um posicionamento em relação a um estado da teoria e da estética, menção da negatividade intrínseca ao trabalho criador (aqui, por meio da evocação das consequências prejudiciais que teriam sido provocadas por modalidades de implementação do material alternativas àquelas efetivamente utilizadas). Essas características se encontram em textos de outros compositores produzidos em contextos muito diferentes. Na resposta de Klaus Huber, por exemplo, à solicitação autoanalítica do musicólogo Wolfgang Gratzer (apud HUBER, 2012: 193-204), por volta de quarenta anos depois do texto de Berio e escrita por um criador cujo trabalho procura decididamente romper – em chave crítica – com a tradição associada ao nome de Darmstadt.

³⁴ Ver o parágrafo sobre a concepção intuitiva do primeiro bloco de material, assim como sua reafirmação ao final da primeira parte estritamente autoanalítica do artigo: “É a confiança nesses princípios gerais e nessas intuições de forma que me sugeriu a escolha inequívoca do primeiro grupo de *Allelujah*, que é preciso aceitar como um fato estabelecido, de mesma maneira como se aceita o som de um instrumento” (BERIO, 2010 [1956]: 131).

Como Berio, Huber começa enfatizando a necessidade e o interesse, para um compositor, de “pensar a música *a posteriori*”, advertindo não obstante “que um comportamento analítico adequado em face da própria obra somente é possível sob reserva” (HUBER, 2012: 193). Como Berio, ele dá testemunho de uma prática de dinâmica da composição, definindo um projeto específico para cada obra e não se limitando a métodos compositivos já empregados, que ele poderia decerto mobilizar de novo com sucesso. Huber evoca as experiências sem amanhã que, tanto quanto os ensaios transformados, pavimentam seu caminho para a composição de *Des Dichters Pflug* [O arado do poeta, 1989], a obra aqui considerada. Como Berio – mas mais do que ele e sem a sua má consciência difusa –, Huber valoriza o concurso de circunstâncias e constrictões pragmáticas de que decorrem o projeto e em seguida a obra. Os dois compositores tomam distância dessa realização, um por meio do raciocínio contrafactual³⁵, o outro lançando sobre a partitura um olhar estatístico³⁶. Enfim Huber, ao contrário de Berio, sublinha a dimensão de autoaprendizagem que acompanha a experimentação em que ele se aplicou (no caso, a escritura com base em terços de tom): a “escolha reduzida de intervalos e notas [à qual seus procedimentos de geração do material conduzem] traz, com a concentração do registro sonoro, vantagens ‘didáticas’ consideráveis para exercitar a escuta nesse sistema em terços de tom que lhe é novo!” (HUBER, 2012: 200).

Jonathan Harvey: processo de pesquisa e inspiração. Se Berio e Huber, à maneira da maioria dos outros compositores autores de escritos autoanalíticos, dedicaram-se a essa atividade de forma excepcional, não ocorre o mesmo com Jonathan Harvey, cuja filosofia da arte confere explicitamente um lugar eminente aos fenômenos de conscientização:

Tornar-se consciente do que é inconsciente é um processo absolutamente essencial na criação. Mas seria preciso dizê-lo talvez de maneira menos absoluta: tornar-se mais consciente do semiconsciente. Quando se compõe, está-se sempre a perseguir, a caçar um animal fabuloso na penumbra – fantasma poderoso, mas inicialmente sem forma, e depois feito cada vez mais de carne e sangue. Se não fosse assim, o processo

³⁵ Ver, mais acima, a última citação de Berio (2010 [1956]: 128).

³⁶ “Uma análise estatística das durações da sequência revela que não há uma só duração que se repita na sequência inteira” (HUBER, 2012: 202).

não seria arte, mas artesanato – a parte consciente do trabalho –, e um artista se entediaria ao fazê-lo³⁷.

Essa convicção se reflete em diversas reflexões do compositor ao longo de sua vida. Desde *Music and Inspiration [Música e inspiração]*, sua tese de 1964 (revista e publicada em 1999), Harvey desenvolveu uma espécie de antropologia da inspiração musical, baseada em numerosas citações de compositores³⁸ do século XVIII (assim como em algumas anotações provenientes de sua própria experiência), a fim de cartografar o que ele chamou de “campo de ação” criativo do compositor (HARVEY, 1999: xxii). Depois disso, Harvey aproveitou muitas ocasiões para ampliar seu *corpus* de escritos de compositores sobre a inspiração, comentando desta vez suas próprias obras em relação ao ambiente de sua composição: leituras marcantes, momentos de arrebatamento (por exemplo, diante de um fenômeno natural), incidências da encomenda (lugar, músicos, programa previstos para a estreia da obra) etc. Para Harvey, a inspiração consiste – literalmente – em uma interação com o exterior, diferentemente da criatividade, vista como uma disposição pessoal (DELIÈGE; HARVEY, 2006: 397-404). A seu modo, Harvey portanto formula uma das teses de Julius Bahle (ver acima) que, desde seus primeiros trabalhos, também se baseara em testemunhos históricos para mostrar que a inspiração não era uma graça divina situada no seio do indivíduo genial (*Eingebung*), mas algo que vem do exterior (*Einfall*) e que é efetivamente inspirado, e em seguida transformado, pelo artista (cf. BAHLE, 1939).

O texto em que essa concepção da inspiração é ilustrada de modo mais literal e radical é sem dúvida a primeira Ernst Bloch Lecture, de 1995 (HARVEY, 1999: 10-16). Preocupado em desconstruir o mito do “autor” total e onipotente (de quem teria pessoalmente emanado cada nota de cada obra), Harvey tenta descrever “aquilo que estava escondido em [s]eu espírito, tanto quanto [ele se] lembra, ao compor *The Riot*” (1993), para flauta, clarone e piano. Segue-se uma lista sistemática das influências diretas exercidas sobre as principais ideias desse trio por diferentes obras (de Stravinski, van Roosaendaal, Scriabin etc.), assim como por discussões entre amigos e por ensinamentos dados durante a gênese desse projeto de composição. Longe de fornecer uma resposta definitiva à questão da

³⁷ DELIÈGE, Irène; HARVEY, Jonathan. *How can we Understand Creativity in a Composer's Work? A Conversation Between Irène Deliège and Jonathan Harvey*. In: Deliège; Wiggins (2006: 398).

³⁸ “The present book is concerned largely with inspiration as experienced by the *composer*. It identifies the place of inspiration in the *process of composition*, not in the *result* of that process. [Este livro se interessa sobretudo pela inspiração tal como ela é experimentada pelo *compositor*. Identifica o lugar da inspiração no *processo de composição*, não no *resultado* desse processo]” (HARVEY, 1999: xvi-xvii).

originalidade de uma obra tão fortemente derivada de empréstimos de toda ordem, Harvey se interroga em voz alta: “Não deveríamos, talvez, exaltar sinceramente polifônicas, “plurivocais”, que nós somos realmente?” (HARVEY, 1999: 15), abrindo sua investigação para a problemática mais geral da espiritualidade na música, tratada em detalhe nas conferências seguintes.

Os outros textos autoanalíticos dão essencialmente conta de obras com processamento eletrônico, concebidas em parte durante estadias no IRCAM: *Bahkti* [Devoção, 1982] HARVEY. In: PAYNTER et al., 1992: 736-750. EMERSON, 1986: 175-190), o *Quarto Quarteto* [2003] (HARVEY. In: CROSS et al., 2004: 43-53) e *Wagner Dream* [Sonho de Wagner, 2007] (HARVEY, 2008: 38-43). Harvey aí torna públicos os aspectos coletivos e as dimensões de pesquisa próprias a sua atividade de composição e dá uma imagem menos caricatural, mais complexa que no exemplo anterior, das relações entre impulsões criativas interiores e exteriores. Para o *Quarto Quarteto*, por exemplo, o compositor desejava realizar um trabalho de “destilação” do som que ele havia explorado em seu quarteto precedente e em outras obras – uma música em que “os sons se tornam menos substanciais, mais delicados, mais próximos do ‘espírito’ ou da ‘vacuidade’, no sentido budista desses termos” (HARVEY, 2004: 43). Resumindo as etapas importantes da realização do projeto com Gilbert Nuono, seu assistente para a parte eletrônica, Harvey põe em evidência a maneira pela qual sua poética se torna mais precisa ao contato das possibilidades técnicas: assim, a exploração de uma técnica de síntese granular a partir de amostras captadas em tempo real produz classes de som que, num momento dado do trabalho em estúdio, fazem eco a categorias pertinentes para o propósito inicial da obra (sons “espirituais” contra sons “materialistas”) (HARVEY, 2004: 47). Mas é também a alternância entre trabalho em estúdio e trabalho solitário que determina a evolução do projeto musical: “[saindo] desse período de pesquisa no IRCAM com a cabeça cheia de sons volantes e sombras sonoras”, o compositor procura aprofundar sua intuição quanto à destilação do som e se engaja na leitura de *O ar e os sonhos*, de Gaston Bachelard. Ele se mostra particularmente impressionado por uma passagem em que o filósofo, percorrendo o registro das metáforas de elevação, põe em evidência a forte valorização poética da verticalização³⁹. A forma do quarteto – um encadeamento de cinco movimentos (ou “ciclos”) que descreve a passagem sucessiva por estados de consciência cada vez mais elevados – desenvolverá precisamente essa ideia bachelardiana, reinterpretando-a numa perspectiva budista estimada pelo compositor. A consideração retrospectiva das principais

³⁹ A passagem é citada *in extenso* e comentada por Harvey (2004: 48-49).

etapas da gestação da obra atribui assim um papel notável tanto a essa fonte de inspiração (para a forma final assumida pela composição) quanto a esse momento particular (para o processo de criação), espécie de interstício entre um período de trabalho em estúdio e uma fase de escrita da partitura.

A informática e a pesquisa musical como provocações reflexivas.

Conforme visto no exemplo precedente, a concepção de uma obra com eletrônica implica a confrontação com a vida de um estúdio ou de um laboratório. A colaboração com um realizador de informática musical e o aprendizado de tecnologias novas incidem diretamente sobre a formulação e o processo de realização do projeto de composição. A concomitância de autoanálise e pesquisa musical, longe de se restringir aos casos particulares de Schaeffer, Bennett ou Harvey, assume portanto a forma de uma necessidade que se prende à provocação reflexiva implicada num ambiente coletivo e tecnológico. Emanuel Nunes formulou essa ideia claramente nas primeiras linhas de um texto que se inscreve tipicamente nesse mesmo gênero:

Após uma dezena de anos de trabalho mais ou menos constante no IRCAM, percebo que certo número de convicções e intenções que eram minhas anteriormente não cessaram de me orientar, sobretudo quando sou confrontado às especificidades de cada ambiente informático que, pela multiplicidade de suas conexões lógicas, me obriga a reformular minhas intenções, aprofundá-las, mas em nenhum caso me constrange a desfigurá-las (NUNES, 1998 [1997]: 153).

Pierre Boulez afirmou uma ideia análoga durante um colóquio do IRCAM dedicado à relação entre o compositor e a máquina informática:

Se há algo a que a utilização do computador nos obriga, é decerto a refletir sobre os próprios mecanismos da composição. [...] Em qualquer circunstância da invenção, ele nos força a um itinerário diferente, a considerar os eventos sob outro ângulo — o que tem por consequência perturbar nossos hábitos, forjados pela educação e pela prática (BOULEZ, 1981: 46).

Boulez insiste na perturbação das expectativas e hábitos pela informática. Nunes insiste antes no desafio, ao qual a informática induz, de elevar a intuição artística a um nível

superior (lógico) de coerência e de expressão que a reforce – em vez de a deformar, ou mesmo de a subjugar às “especificidades” do sistema técnico utilizado. Ambos, de todo modo, concordam em um conjunto de constatações: a informática é exterior à composição; ela lhe impõe fortes restrições; estas estimulam e transformam a invenção criativa; esse estímulo é benéfico. Esse raciocínio é compartilhado por vários compositores, em particular quando eles fazem parte, como Boulez e Nunes, daqueles para quem o encontro com a informática se deu, por um lado, após a formação de sua técnica compositiva e de seu estilo – engendrando um processo de descoberta, de aprendizado tardio e por vezes de questionamento não isento de distância crítica ou desconfiança – por outro, no contexto de instituições de pesquisa musical onde esse encontro é deliberadamente programado, inscrito no seio de um projeto mais amplo de exploração experimental das relações entre arte, ciência e tecnologia. De fato, na maioria dos casos, não basta um encontro solitário entre compositor e computador para provocar o ato de escritura autoanalítica: é a solicitação institucional do estúdio ou do centro de pesquisa que favorece um projeto artístico desse gênero e o compartilhamento dessa experiência com outrem, oralmente ou por escrito.

Um texto inédito de Henri Pousseur, *Les Temps des paraboles* [*O tempo das parábolas*] (POUSSEUR, 1972)⁴⁰, representa um caso particularmente consequente de autoanálise aparentemente desencadeado pelo trabalho em estúdio: já engajado na composição de estudos eletrônicos no estúdio da Westdeutscher Rundfunk (W.D.R.), o compositor é informado de uma encomenda “prevendo [...] a confecção, uma vez terminada a obra, de uma partitura desta” (POUSSEUR, 1972: 3). Mas a natureza da música que ele está produzindo não se presta a isso:

[Meu trabalho] se desenvolveu segundo eixos às vezes fortemente qualitativos [...], [não temendo] assumir taxas por vezes elevadas de fatores (aparentemente) aleatórios (noção que poderia ser examinada e criticada, precisada em seu sentido real, à luz dessa experiência) [...].

Não dispomos de meios de investigação que permitam analisar até as profundezas esses fenômenos acústicos. Não os dispomos na forma de aparelhos porque não temos ainda o pensamento teórico que permitiria imaginar-lhes inteiramente as

⁴⁰ *Le Temps des paraboles : Description d'un travail de musique électronique (Cologne 1972)*, datilografados. l. n. d., cópias conservadas no Centro de Pesquisas musicais de Wallonie (Liège) e na fundação Paul Sacher (Basileia). Agradeço à Gaël Navard e Pascal Decroupet por terem me apresentado este texto.

modalidades. Consequentemente, faltam-nos também, de maneira considerável, os meios *gráficos* (no sentido mais geral do termo) para representar as coisas de maneira tão pertinente e imediata quanto possível (POUSSEUR, 1972: 3-4).

Pousseur opta então por uma estratégia alternativa.

A descrição que segue se apresenta muitas vezes sob os traços de uma narração de caráter autobiográfico: um trabalho é narrador, com seus aspectos técnicos em primeiro plano decerto, mas também com as circunstâncias que o acompanharam, o influenciaram, às vezes o determinaram de maneira decisiva. [...]

Sempre o empirismo operatório, perceptivo e conceitual se exprime em termos bastante literários; em muitas ocasiões, utilizam uma terminologia metafórica, que recorre a imagens (POUSSEUR, 1972: 3-5).

Partindo de descrições técnicas da aparelhagem utilizada e de sua parametrização, Pousseur retrança em seguida, para cada um de seus oito *Estudos parabólicos*, as principais etapas, ações e decisões que resultaram nas realizações entregues ao autor da encomenda – realizações *in progress*, não exclusivas de versões alternativas e de remixagens (pelo autor ou por outrem), de acordo com sua concepção aberta, empírica, “aleatória”, e graças à documentação genética detalhada redigida pelo compositor.

Formas dialogadas

Desde o começo do presente estudo, fizemos referência à proliferação sem precedente, na segunda metade do século XX, de um modo particular de expressão dos compositores: a entrevista a um jornalista ou a um musicólogo. A importância, de fato, assumida por esse gênero na bibliografia dos compositores contemporâneos pode ser relacionada à desconfiança em relação à teorização que constituiu um contexto favorável à multiplicação de textos autoanalíticos. Mas esta não é a única razão para evocá-lo neste capítulo. A entrevista interessa também nossa discussão sobre a autoanálise do ponto de vista de seu próprio conteúdo, mais precisamente de sua estruturação discursiva: do preâmbulo de *Penser la musique aujourd'hui* (Pensar a música hoje), intitulado “De mim a mim”, onde Pierre Boulez defende a “introspecção analítica” (BOULEZ, 1963: 5) sob a patronagem de Baudelaire e Debussy, até as “50 questões” e respostas de Michèle Reverdy

sobre o que é *Compor a música hoje* (REVERDY, 2007)⁴¹, a reflexão sobre o *métier* se exprimiu de bom grado pela mediação de uma forma dialogada. Nada há de surpreendente nisso, uma vez que o exercício implica uma espécie de desdobramento entre o sujeito que age e aquele que retorna a essa ação. Dessa ressonância entre o dialogismo implícito da autoanálise e o dialogismo explícito da entrevista, indiquemos as principais figuras.

A entrevista musicográfica fornece por vezes ao compositor a ocasião para uma reflexão sobre seu trabalho que vai além do discurso de apresentação de si, até mesmo de autopromoção, a que tal contexto o predispõe. O questionamento de um entrevistador pode abordar muitos planos, convidando o criador ora a expor seu credo acerca de questões fundamentais de sua arte, ora a voltar a detalhes de acontecimentos ou obras de épocas mais ou menos distantes, ou ainda a adotar um discurso de síntese sobre certas características de seu estilo. Ora, não é evidente que o entrevistado tenha jamais refletido por iniciativa própria a todos os assuntos suscetíveis de serem abordados, nem, para aqueles que não lhe são estranhos, que saiba exatamente o que pode ou quer dizer no calor da hora. Momentos de hesitação, de reflexão ou de tomada de consciência podem portanto advir no curso da interlocução. Alguns destes terão desaparecido, por uma ou outra razão, ao final do processo de transcrição, de releituras e revisões que resulta na versão publicada da entrevista. Outros se encontrarão conservados, como nesse trecho de resposta de Elliott Carter, por ocasião de uma longa entrevista.

Quando você empreende a composição de uma nova obra, você começa por imaginar o que eu chamaria de ideias ou passagens “locais” específicas, ou inicia com algo mais global ou geral?

Ao responder a essa pergunta, constato que um dos meus problemas é escrever cada uma das minhas peças de maneira diferente. De início, costumo ter em mente um plano de evolução muito específico para a totalidade da obra, com apenas uma

⁴¹ Publicado em uma coleção intitulada “50 questões”, a obra se apresenta na forma de textos breves que respondem a interrogações exotéricas elementares como, por exemplo: “Como pensa o compositor no momento em que ele compõe?” ou “Pode-se imaginar que uma obra de música erudita tenha hoje a popularidade imediata do *Bolero* de Ravel?”. Na ausência de indicação específica, todos os elementos desse diálogo de si para si devem ao que parece ser atribuídos apenas à própria autora. Na realidade, esta havia pedido a um de seus amigos, Christian Doumet, para lhe endereçar as cinquenta questões às quais seria esperado que um compositor respondesse nessa obra (comunicação pessoal com Michèle Reverdy, 2007).

ideia muito geral para um bom número de detalhes dos eventos locais (CARTER. In: EDWARDS; ROSEN; HOLLIGER, 1992: 64).

Em casos excepcionais, é a entrevista como um todo que é concebida como o lugar de um processo reflexivo, os interlocutores assumindo então em acordo essa ambição, que nesse caso define as próprias regras do diálogo. As entrevistas de Pierre Schaeffer com Marc Pierret são decerto o exemplo mais brilhante desse gênero – ou, em todo caso, o mais cuidadosamente encenado, conforme demonstram as primeiras linhas do texto publicado onde, contra todas as expectativas, não aparecem os inícios convencionais da troca (que existiram sem dúvida na versão gravada da entrevista), o que tem como efeito mergulhar imediatamente o leitor no meio de uma situação de fracasso:

Marc Pierret – Já faz certo tempo que falamos, ou que tentamos... Confesse que você não é um interlocutor fácil.

Pierre Schaeffer – ...

Marc Pierret – Ora você distorce o sentido de uma pergunta para dar a resposta que lhe convém, ora você se recusa a responder sob pretexto de que se trata de uma questão idiota.

Pierre Schaeffer – Encontrar as boas perguntas, é isso a pesquisa... O que detesto é essa forma de ativismo intelectual que consiste em pôr precipitadamente, a qualquer pessoa e sobre qualquer assunto, a grade de análise convencional. Seria preciso, pelo menos, prever uma parada, perguntar se essa grade é mesmo a boa... (PIERRET, 1969: 7).

Nesse diálogo quase teatral, as convenções da entrevista de artista são radicalmente invertidas: é o entrevistador quem diz sua verdade, enquanto o entrevistado se cala; ao invés de as circunstâncias concretas da entrevista se apagarem por trás da palavra artística, são elas que constituem o assunto do discurso; enfim, o entrevistado não toma a palavra senão para criticar o conteúdo e o método das questões que seu interlocutor lhe põe. Mas sempre parecendo eludir dessa forma as perguntas de Pierret, conforme este logo o repreende, Schaeffer de fato se dedica, estrategicamente, a encenar sua arte de permanentemente pôr em causa, introduzindo pelo exemplo o que será o fio condutor da entrevista: a busca musical, sua motivação e sua heurística. Em seguida, o jogo

dialético se desenvolve entre os dois interlocutores ao longo do preâmbulo, por exemplo, quando Schaeffer leva Pierret a discorrer longamente sobre as hipóteses subjacentes de suas perguntas (“Escute, Pierret, vamos lá, pelo menos uma vez, desembrolhe suas intenções secretas...”. PIERRET, 1969: 9), e culmina com sua proposta de “trabalh[ar] sobre documentos”, definindo o método que orientará o conjunto das *Entrevistas*:

M. P. – Que documentos?

P. S. – Um pouco de tudo: roteiros de conferência, resumos de reunião, notas pessoais, rascunhos, diários de bordo, contando decerto o que já foi publicado. Podemos assim partir de acontecimentos, das ocasiões que nos fornecerá a atualidade.

M. P. – Que vantagem você vê nisso?

P. S. – Seguindo esses traços, esses indícios, você pode ter sua ideia e eu, a minha, sem que o diálogo seja bloqueado. Você poderá me perguntar sobre isso ou aquilo, e eu lhe responder, pois é sempre possível, com vontade é claro, discutir a propósito de algo objetivo, de um material que se examina em comum. Além disso, me interessa pessoalmente tentar elucidar a mim mesmo como um desconhecido (PIERRET, 1969: 13)⁴².

Se Schaeffer e Pierret não hesitam, no limiar de seu longo diálogo, assim como em diversos momentos no curso deste, em comprometer a assimetria natural do gênero da entrevista (caracterizado por questões curtas do coadjuvante e respostas longas do protagonista), isso se dá porque a experimentação sobre a qual eles se põem de acordo pressupõe um reconhecimento recíproco entre dois interlocutores igualmente legítimos para conduzir um questionamento compartilhado – espécie de maiêutica cruzada do entrevistador e do entrevistado. Explícito e ambicioso, o objetivo de conhecer a si mesmo formulado aqui por Schaeffer se inspira mais nos diálogos de Platão (não obstante emprestando também de outros modelos, como o diálogo de teatro ou a conversação mundana) do que nas entrevistas de artistas tais como elas eram praticadas nos anos 1960. Atribuir a uma entrevista o objetivo de produzir conhecimentos originais e conceber uma

⁴² Ainda aqui, Schaeffer não faz senão aplicar o método que ele se prepara para defender e ilustrar – ou, como ele diz um pouco depois: “É a elevação do concreto para o abstrato e não mais a diarreia das ideias prontas...” (PIERRET, 1969: 14).

metodologia específica em função desse objetivo representam medidas excepcionais no contexto de uma entrevista musicográfica, mas constituem pelo contrário a norma no contexto científico⁴³. Nesse caso, a entrevista é menos frequentemente um fim em si mesmo do que um meio privilegiado pelos pesquisadores para recolher dados preciosos sobre diversos processos mentais, técnicas artísticas, objetos materiais e intenções criativas que impossível, ou de todo modo difícil, interpretar com base nos traços deixados nas partituras, nos escritos teóricos e nas entrevistas musicográficas do compositor. As publicações originárias desse tipo de projeto de pesquisa não restituem em sua totalidade – ou mesmo em nada – o conteúdo das entrevistas. Entre as restituições mais completas, detenhamo-nos em *L'envers d'une oeuvre* [*O inverso de uma obra*], produto de uma enquête conduzida em 1976-1977 por Jean-Christophe Thomas e Philippe Mion a propósito da concepção de *De natura sonorum* (1975) por Bernard Parmegiani. Sua pesquisa era principalmente orientada pela hipótese de acordo com a qual seria possível identificar na atividade criativa de Parmegiani temas transversais segundo três “níveis”:

1º nível da fabricação (“receitas”, processos de criação, desde a concepção poético-filosófica até os cortes de tesoura na fita magnética);

2º nível da música, da obra acabada (tal como Parmegiani e nós podemos nos escutar, no plano intersubjetivo, para descrevê-la);

3º nível “superior”, ou *infra*, da significação, da temática “obsedante” (ou recorrente) do compositor e, inevitavelmente também, do homem Parmegiani (seus fantasmas, seus problemas psicológicos, filosóficos, em particular diante da composição) (MION; NATTIEZ; THOMAS, 1983: 32).

Essa “análise poiética” (DELALANDE apud MION; NATTIEZ; THOMAS, 1983: 26) se baseava em trocas profundas com o compositor:

As entrevistas com Parmegiani não ocorreram em uma cabine de escuta interrogando o compositor sobre a maneira como ele recebe a própria música, mas de uma parte a outra de uma mesa sobre a qual estavam abertos esquemas de mixagem, notas de trabalho e tudo que poderia ajudar o autor em uma

⁴³ Para uma discussão dos problemas epistemológicos e metodológicos da entrevista com um compositor sobre sua atividade criativa, ver Nicolas Donin (2010: 13-33).

“reconstituição” de seu processo de composição (DELALANDE apud MION; NATTIEZ; THOMAS, 1983: 27).

O texto resultante procura apresentar, para cada movimento da obra, de um lado, uma “ficha técnica” resumindo as operações compositivas e os procedimentos eletroacústicos principais, de outro uma “análise temática” onde se encontra amplamente citada e comentada a palavra do compositor segundo as transcrições das entrevistas. Aqui, o caráter autoanalítico do discurso de Parmegiani provém de início de suas condições de enunciação: ele fora solicitado por terceiros com finalidade de pesquisa, estimulado pela presença de documentos de sua atividade criativa, incitado à reflexão sobre vários aspectos de sua arte e levado, de sessão de entrevista a sessão de entrevista, a certos temas considerados significativos pelos entrevistadores.

Apesar da raridade de entrevistas como essa, duas séries de trabalhos ulteriores podem ser dela aproximados: o projeto de uma equipe de pesquisa em psicologia cognitiva dirigida por Stephen McAdams sobre a concepção e a percepção de uma nova obra composta para a ocasião por Roger Reynolds⁴⁴; e o projeto de uma equipe de pesquisa interdisciplinar em musicologia, dirigida pelo autor do presente artigo, sobre o processo de composição de duas obras de Philippe Leroux⁴⁵. Nos dois casos, o compositor participou, até certo ponto, da definição do projeto, da coleta de dados, de sua análise e da disseminação dos resultados e reflexões da pesquisa. Leroux produziu notadamente um escrito que pode ser plenamente classificado como autoanalítico, no qual ele fez um balanço dos efeitos dessa colaboração artístico-científica sobre seu trabalho de composição (tanto no plano prático quanto no plano teórico, e tanto no curso do processo de composição considerado quanto ao longo dos anos e projetos que se seguiram) (LEROUX, 2010: 55-63). Se seu texto não adota de modo algum a forma dialogada, ele contém não obstante numerosos traços do diálogo multiforme e prolongado com os pesquisadores que suscitaram sua palavra, diante dos vestígios de sua atividade, tendo em vista permitir-lhe realizar uma rememoração desta. O teor autoanalítico do texto procede portanto diretamente de uma forma dialogada, ao mesmo tempo em que assume uma reflexividade suplementar e uma autoridade reinventada em relação a essa etapa. Encontra-se aqui um

⁴⁴ Ver principalmente *Music Perception*, vol. 22, n° 2 (2004) consagrado ao projeto: *Angel of Death (2001)* sob a direção de Daniel J. Levitin e Lola L. Cuddy.

⁴⁵ Para uma exposição dos princípios da coleta de dados empregados nesse projeto, ver, por exemplo, Donin (2010).

caso de solicitação do sujeito criador por um ambiente de tipo “pesquisa musical”, em parte comparável àqueles comentados acima.

Perspectivas críticas

Os diferentes escritos de compositores que percorremos invertem completamente a relação clássica entre expressão teórica e expressão musical: lá onde o discurso teórico cita uma passagem de uma obra como forma de ilustrar uma demonstração, o ensaio autoanalítico parte do mistério da obra (ou de seu processo de criação) para escrutar o potencial de pensamento teórico que ela (ou ele) contém. Esse tipo de escrito manifesta portanto um interesse recorrente por formas de teorização que se poderiam qualificar de “fracas”, em oposição às formas “fortes” das teorias explícitas, sistemáticas, abstratas e normativas que se dão a ler em tratados, ensaios e artigos. As autoanálises se caracterizam de fato pela:

- (1) reivindicação de uma ligação estreita com as dimensões artesanais e aplicativas da prática compositiva: a autoanálise consiste na relação entre gestos de composição, eles mesmos referidos a um contexto específico, mais do que na formalização de deduções lógicas ancoradas em um sistema geral;
- (2) consideração da temporalidade própria da atividade de composição, com seus aspectos planejados e seus aspectos inconscientes, suas etapas interdependentes, seus processos de decisão ou de resolução de problemas;
- (3) ausência, assumida ou mesmo reivindicada, de generalização além do caso estudado: a singularidade artística do que emergiu na obra (e que a autoanálise permitiu discernir) prima sobre toda ambição universal ou coletiva. Se há tomada de posição em nível mais geral, ela será tanto estética quanto teórica, e limitada em todo caso a um ponto de vista pessoal.

Esses elementos de definição não supõem que a relação entre autoanálise e teoria apareça determinada de modo rígido: a primeira pode ser alternativa à segunda, ou mesmo opor-se a ela radicalmente, mas pode também constituir o prelúdio, o substituto provisório, o esboço da teoria (sem que isso implique necessariamente que a autoanálise seja seguida por desenvolvimento teórico finalizado). Desse posicionamento em continuidade com a teoria, pode-se citar o exemplo típico seguinte – que tantos outros autoanalistas poderiam decerto assinar –, extraído de um relato de pesquisa de Marc-André Dalbavie sobre *Diadèmes* [*Diademas*, 1986]:

A vontade de não transformar esse trabalho em um curso de análise sobre a partitura, e aquela de não exprimir de maneira absoluta e dogmática ideias que não encontram, de fato, sua verdadeira expressão senão no interior dos processos de composição, levaram-me a procurar um equilíbrio sempre frágil entre hipótese teórica, sua projeção musical e as mutações conceituais decorrentes desta (DALBAVIE, 1987: [s.n.], Introduction).

A escolha da autoanálise – nem comentário didático do texto musical nem proclamação de princípios abstratos – é aqui claramente associada a uma postura moral: a reserva, ou a prudência, consistindo em concentrar-se no saber da experiência e a reconhecer seu caráter compósito, mutável, dinâmico, nos antípodas das posturas heroicas ou utópicas de compositores das gerações precedentes. Ou ainda, conforme escreveu Roger Reynolds, em uma obra todavia de vocação didática e de formalização: “Não tenho teorias. Tenho maneiras de fazer” (REYNOLDS, 2002: 1)⁴⁶. Explicitar os processos de decisão seria nesse caso mais eficaz do que edificar uma teoria, ainda mais se considerarmos que esta correria o risco de aparecer como uma instância de autolegitimação disfarçada.

Em matéria de autolegitimação, todavia, a reflexão sobre si que a autoanálise permite não é menos suspeita do que o processo de teorização. Esta, pelo menos, se submete a regras de argumentação e de crítica racional, ao passo que a autoanálise se subtrai de toda forma de questionamento e, *a fortiori*, de polêmica, graças ao caráter pessoal e confidencial dos atos criativos sobre os quais ela se fundamenta. De fato, que crédito é possível acordar a um testemunho de que, em regra, nem a veracidade intrínseca nem os motivos e condições de enunciação podem ser corroborados? Não é de espantar que Boulez, no curso de uma meditação sobre o acaso e a necessidade da estruturação das obras musicais, venha citar e criticar precisamente um texto autoanalítico de Schoenberg que comentamos anteriormente:

É cômodo referir-se a uma obra como uma cascata de deduções miraculosas, provindo de uma visão que não cessa de se aprofundar à medida que se avança na obra. [...] Entretanto, os esboços nos mostram que, se em certos momentos a intuição é forte e engendra processos de composição, de desenvolvimento sem

⁴⁶ Esta fórmula faz eco aos parágrafos conclusivos de seu ensaio precedente sobre a composição: Reynolds (1987).

hesitação e sem remorso visível, em outros momentos a formulação da ideia pede tempo, às vezes muito tempo, que ela pode ser desde o início extremamente imprecisa, inclusive trivial, antes de encontrar uma realização definitiva. Não estudei muitos esboços, mas ou poucos que pude ver – diretamente ou por meio de obras de estudos – me incitam a ter muita prudência quanto aos meus próprios reflexos. [...] O que é mais perturbador quando se estudam os processos reais de composição, é muitas vezes a desordem, ou mesmo o caos em que aparecem as ideias destinadas a se sucederem umas às outras, ou a serem afinal ligadas por uma dedução. A análise que fazemos põe ordem, por exemplo, uma ordem cronológica, em uma concepção cheia de curtos-circuitos e de idas e vindas, de espaços vazios preenchidos posteriormente. A análise que fazemos de uma obra acabada nos conduz portanto a exagerar a lógica do encadeamento, a privilegiar a dedução, mesmo aquela que provavelmente não existiu no momento da composição. O exemplo que melhor ilustra esse processo é fornecido pelo compositor que observa sua obra e lê todo o percurso e as relações internas que se estabeleceram entre as diferentes ideias. Schoenberg nos deu esse exemplo ao examinar sua *Primeira Sinfonia de Câmara* a vinte anos de distância e ao expor essa experiência em uma conferência em 1941 [...]. Esse caso permanece para mim o exemplo-tipo daquilo que se põe na obra e que nela não se encontrava, de tudo o que se acrescenta, de tudo o que se faz dizerem os intervalos [ou de tudo o que se faz dizer nos intervalos] [...] de modo que o famoso “tudo está em tudo” pode aplicar-se às vezes a certa visão hiper-analítica da obra (BOULEZ, 2005: 663-665).

Certas críticas foram feitas a propósito da possibilidade de uma autoanálise pelo compositor: André Souris, em particular, denunciou vigorosamente essa prática, alegando que não se pode engajar-se ao mesmo tempo no ato artístico e na verbalização dos processos internos que ele põe em jogo (SOURIS, 2000: 92-93)⁴⁷. A discussão desta questão ultrapassaria os limites do presente trabalho. Limitamo-nos a observar que Souris, na época em que formulou essa crítica (ou seja, em 1946) dificilmente teria conhecimento dos textos autoanalíticos de compositores, uma vez que a maioria daqueles que reunimos sob essa rubrica são posteriores. Para levar em conta a existência desses textos, seu argumento teria sem dúvida que ser reformulado sob a forma de uma crítica da validade e do interesse da autoanálise. Ele se assemelharia então certamente à declaração seguinte de Robert Saxon, espécie de anti-Jonathan Harvey em seu modo de conceber a dialética entre consciente e inconsciente:

⁴⁷ Existem múltiplas variantes deste argumento. Para um exemplo recente, ver Pascal Dusapin (2007: 21-28).

Em uma *Introdução às matemáticas* [...], Whitehead declara:

Um truismo profundamente equivocado, repetido por todos os manuais de iniciação assim como por personalidades eminentes, afirma que deveríamos cultivar o hábito de pensar no que estamos fazendo. É precisamente o contrário que é verdadeiro. A civilização progride estendendo o número das operações importantes que somos capazes de efetuar sem ter de pensar nisso. As operações do pensamento são como as cargas de cavalaria num campo de batalha: seu número é limitado, elas supõem cavalos frescos, que não se devem lançar senão nos momentos decisivos.

Basta substituir “civilização” por “composição”, creio, para ver a pertinência dessa observação de Whitehead para o trabalho criador, tanto no plano histórico quanto no interior de cada obra – isto é, tanto em um contexto amplo quanto em uma composição específica. A proporção do consciente em relação ao inconsciente no seio do trabalho criador é evidentemente insondável, mas sei, de minha parte, que aquilo que chamei “etapa nº 2” – a composição detalhada a partir do material inicial e a realização da ideia – é habitualmente mais inconsciente (ou subconsciente) que a “etapa nº 1”, na qual procuro definir para mim mesmo a premissa e suas consequências (WHITEHEAD, 1948: 41-42)⁴⁸.

Além do que essas diferentes críticas dizem sobre a filosofia pessoal de seus autores, seu interesse reside sobretudo na séria advertência que dirigem ao leitor (e, *a fortiori*, ao exegeta) de um escrito auto-analítico: atenção, esta fonte documental deve ser manipulada com precaução. Não se deve tomar ao pé da letra esses textos como partes da realidade bruta que dão acesso ao íntimo do compositor ou à verdade da obra. Conforme escreve François Decarsin:

Ainda que as informações sejam mais significativas quando procedem de uma intenção manifesta de reflexão do criador [do que quando são dadas num digressão de sua correspondência], seu exame deve permanecer crítico em razão de uma possível desconexão, de um hiato entre essa auto-justificação e a realidade da obra (DECARSIN, 1991: 97)⁴⁹.

⁴⁸ Citado em *The Process of Composition from Detection to Confection*, por Robert Saxton (apud THOMAS, 1998: 11).

⁴⁹ O autor precisa mais adiante: “Certos escritos de Cage, de Mâche, de Nono são declarações de atitudes não seguidas sistematicamente de prescrições e que informam mais sobre a situação filosófica

Diante da impossibilidade de identificar todas as lacunas, imprecisões, incoerências, manipulações deliberadas ou inconscientes, ângulos retrospectivos que pode comportar um texto como esse, diversas opções se esboçam, delimitadas por dois extremos: de um lado, a rejeição em bloco, sob a alegação de que a interpretação é travada por um grau demasiado alto de incerteza sobre o sentido e o crédito a serem dados ao texto; de outro lado, a contextualização sistemática e exaustiva acompanhada de um inventário de todas as hipóteses plausíveis sobre o que o texto disfarça, contorna ou não diz. Um posicionamento crítico nesse *continuum* é absolutamente necessário para a determinação daquilo que nos faz conhecer realmente um texto auto-analítico em relação a uma questão dada – garantindo, desse modo, a validade da interpretação que dele se faz.

Essa responsabilidade hermenêutica, caso raro, os musicólogos compartilham amplamente com os compositores. De fato, neste começo de século XXI, quando os primeiros podem já retrair historicamente a emergência de um paradigma auto-analítico emancipado dos modelos pré-existentes de teorização compositiva, são decerto os segundos que determinarão o devir (consolidação, transformação ou perempção) dos diferentes subgêneros categorizados aqui, em função da maneira como abordarão, em sua prática, a função heurística, o teor epistemológico e a forma literária da autoanálise.

Referências

ANZIEU, Didier. Beckett : auto-analyse et créativité. *Revue française de psychanalyse*, v. 56, n. 2, p. 357-370, 1992.

AUNER, Joseph. Composing on Stage: Schoenberg and the Creative Process as Public Performance. *19th-Century Music*, v. 29, n. 1, p. 64-93, 2005.

BAHLE, Julius. *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen*. Leipzig: Hirzel, 1939.

_____. *Der musikalische Schaffensprozess: Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen*. Leipzig: Hirzel, 1936.

BARTHEL-CALVET, Anne-Sylvie. MÉTASTASSIS-Analyse : um texte inédit de Iannis Xenakis sur *Metastasis*. *Revue de Musicologie*, v. 89, n. 1, p. 129-187, 2003.

de seus autores do que a sobre as obras propriamente ditas, que toda análise deve fazer quase independentemente de seus propósitos” (DECARSIN, 1991: 102).

BERG, Alban. *Arnold Schönberg Kammer-symphonie Op. 9: Thematische Analyse von Alban Berg*. Leipzig: Viena: Universal Edition, 1918. [Reimpressão e tradução inglesa por Mark Devoto. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, XVI/1-2, p. 236-268, June-Nov. 1993].

BERIO, Luciano. *Entretiens avec Rossana Dalmont : Écrits choisis*. Genève: Contrechamps Éditions, 2010.

BERIO, Luciano; DALMONTE, Rossana. *Intervista sulla musica*. Roma; Bari: Laterza, 1981.

BOULEZ, Pierre. *L'in(dé)fini et l'instant*. Paris: Ircam - Centre Georges Pompidou, 1981.

_____. *Par volonté et par hasard : Entretiens avec Célestin Deliège*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Penser la musique aujourd'hui*. Genebra: Gonthier, 1963.

BOULEZ, Pierre; NATTIEZ, Jean-Jacques (Ed.); GOLDMAN, Jonathan (Ed.). *Leçons de musique : deux décennies d'enseignement au Collège de France, 1976-1995*. Paris: Christian Bourgois, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris: Raisons d'agir, 2004.

_____. *Science de la science et réflexivité*. Paris: Raisons d'agir, 2001.

BUCH, Estebán. *Le cas Schönberg : Naissance de l'avant-garde musicale*. Paris: Gallimard, 2006.

CAMPOS, Rémy; DONIN, Nicolas (Org.). *L'Analyse musicale, une pratique et son histoire*. Genebra, Droz: Haute école de musique de Genève, 2009.

CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Edgard Varèse (1954-1955) suivis d'une étude de l'œuvre par Harry Halbreich*. Paris: Pierre Belfond, 1970.

COTT, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the Composer*. Nova York: Simon and Schuster, 1973.

DALBAVIE, Marc-André. De l'écriture au timbre. In: SIMPÓSIO SISTEMAS PERSONNELS ET INFORMATIQUE MUSICALE, 11, 12 e 13 out. 1987, Paris. *Anais...* Paris, Centro Georges-Pompidou e IRCAM: [s.n.], 1987.

DALLAPICCOLA, Luigi; NICOLODI, Fiamma (Org.). *Parole e musica*. Milão: Il Saggiatore, 1980.

DECARSIN, François. Les écrits de compositeurs, de l'anecdote à la responsabilité critique. *Harmoniques*, n.8-9, p. 97, 1991.

DELALANDE, François. Qu'est-ce que la Recherche Musicale?. *La Revue Musicale*, Recherche musicale au GRM, n. 394-395-396-397, 1986.

_____. Préface. In: MION, Philippe; NATTIEZ, Jean-Jacques; THOMAS, Jean-Christophe. *L'envers d'une œuvre : De natura sonorum de Bernard Parmegiani*. Paris: Buchet-Chastel – Institut national de communication audiovisuelle, 1983. p. 15-20.

DELIEGE, Irène; WIGGINS, Geraint A. (Org.). *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Hove; Nova York: Psychology Press, 2006.

DELIEGE, Irène; HARVEY, Jonathan. *How can we Understand Creativity in a Composer's Work? A Conversation Between Irène Deliège and Jonathan Harvey*. In: DELIEGE, Irène; WIGGINS, Geraint A. (Org.). *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Hove; Nova York: Psychology Press, 2006. p. 397-404.

DONIN, Nicolas. Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes. *Genesis*, n. 31, p. 13-33, 2010.

DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent. *Théories de la Composition Musicale au XX siècle*. Lyon: Symétrie, 2013.

DUFORT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris: Christian Bourgois, 1991.

DUSAPIN, Pascal. *Composer : Musique, paradoxe, flux*. Paris: Fayard, 2007.

EDWARDS, Allen; ROSEN, Charles; HOLLIGER, Heinz (Org.). *Entretiens avec Elliott Carter*. Genebra: Contrechamps, 1992.

EMMERSON, Simon (Ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. Houndsmill; Londres: The Macmillan Press, 1986.

GRANT, Morag Josephine. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GRATZER, Wolfgang (Org.). *Nähe und Distanz: Nachgedachte Musik der Gegenwart*. Hofheim: Wolke, 1996- 1997. 2 v.

HARVEY, Jonathan; DOWNES, Michael (Ed.). *Music and Inspiration*. Londres; Nova York: Faber & Faber, 1999.

HINES, Robert Stephan (Org.). *The Composer's Point of View: Essays on Twentieth-Century Choral Music by Those Who Wrote It*. Norman: University of Oklahoma Press, 1963.

_____. *The Orchestral Composer's Point of View: Essays on Twentieth-Century Music by Those Who Wrote It*. Norman: University of Oklahoma Press, 1970.

HARVEY, Jonathan. *In Quest of Spirit: Thoughts on Music*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999.

_____. New Directions: The Conception and Development of a Composition. In: PAYNTER, John; HOWELL, Tim; ORTON, Richard; SEYMOUR, Peter (Org.). *Companion to Contemporary Musical Thought*, Londres; Nova York: Routledge, 1992, v. 2, p. 736-750,

_____. The Genesis of Quartet No. 4. In: CROSS, Jonathan; HARVEY, Jonathan; LANCHENMANN, Helmut; WELLMER, Albrecht; KLEIN, Richard. *Identity and Difference, Essays on Music, Language and Time*. Louvain: Leuven University Press, 2004, p. 43-53.

- _____. How do I compose? (Reflections on Wagner Dream). *Circuit*, v. 18, n. 1, p. 38-43, 2008.
- HENZE, Hans Werner. *Die Englische Katze: ein Arbeitstagebuch 1978-1982*. Frankfurt-am-Main: S. Fischer, 1983.
- HERVÉ, Jean-Luc. *L'image sonore : regard sur la création musicale*, Tese de Doutorado em Estética e Ciências da Arte, Universidade de Lille III-Charles de Gaulle, 1999.
- HUBER, Klaus. *Au nom des opprimés : Écrits et entretiens*. Genebra: Contrechamps, 2012.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses universitaires de France, 1967.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEROUX, Philippe. Questions de faire : La génétique musicale *in vivo* vue du côté du créateur. *Genesis*, n. 3, p. 55-63, 2010.
- NUNES, Emmanuel; SZENDY, Peter (Org.). *Lemmes* [1997]. Paris; Montréal: Harmattan; Paris: Ircam – Centre Georges Pompidou, 1998.
- PLATZ, Robert Hugo Philipp; FRICKE, Stefan (Ed.). *TOP-Skizzenstagebuch*. Sarrebrück: Pfau, 2010.
- _____. “Journal de bord de ‘TOP’”, *Dissonanz-Dissonance*, n. 78, 2002, p. 12-21.
- PESSON, Gérard. *Cran d’arrêt du beau temps : Journal 1991-1998*. Paris: Van Dieren, 2004.
- PIERRET, Marc. *Entretiens avec Pierre Schaeffer*. Paris: Pierre Belfond, 1969.
- POIRIER, Alain. *L’Expressionisme et la Musique*. Paris: Fayard, 1995.
- POUSSEUR, Henri. *Le Temps des paraboles : Description d’un travail de musique électronique (Cologne 1972)*. Datilografados. l. n. d., cópias conservadas no Centro de Pesquisas musicais de Wallonie (Liège) e na fundação Paul Sacher (Basileia).
- REVERDY, Michèle. *Composer la musique aujourd’hui*. Paris: Klincksieck, 2007.
- REYNOLDS, Roger. *A Searcher’s Path: A Composer’s Way*. Brooklyn (NY): Institute for Studies in American Music [Brooklyn College, City University of New York], 1987.
- _____; MCADAMS, Stephen. (Ed.). *Form and Method: Composing Music: The Rotschild Essays*. Londres; Nova York: Routledge, 2002.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Collection Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1972.
- ROREM, Ned. *Paris and New York Diaries of Ned Rorem 1951-1961*. São Francisco: North Point Press, 1983. [Edição francesa: *Journal parisien 1951-1955*. Mônaco: Rocher, 2003].
- SAMUEL, Claude. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris: Pierre Belfond, 1967.
- _____. *Permanences d’Olivier Messiaen : Dialogues et commentaires*. Arles: Actes Sud, 1999.

SCHAEFFER, Pierre. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil, 1952.

_____. *Clotilde Nicole*. Paris: Seuil, 1938.

_____. Introduction à la musique concrète. *Polyphonie*, n. 6, p. 30-43, 1950.

SCHOENBERG, Arnold. *Le Style et l'idée*. Paris: Buchet-Chastel, 1977.

_____. Selbstanalyse. In: REICH, Willi. *Arnold Schönberg: oder Der konservative Revolutionär*. Viena; Frankfurt; Zürich: Fritz Molden, 1968, p. 299-307.

_____; STEIN, Leonard (Ed.). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg [1950]*. Londres: Faber and Faber, 1975.

_____; CARPENTER, Patricia (Org.); NEFF, Severine (Org.). *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

_____; VOJTECH, Ivan (Org.). *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1976.

SOURIS, André; WANGERMEE, Robert (Org.). *La lyre à double tranchant : Écrits sur la musique et le surréalisme*. Sprimont: Mardaga, 2000.

TCHAIKOVSKY, Ippolit (Org.). *Piotr Ilitch Tchaikovsky (1873-1891)*. Moscou: Gosudarstvennoelzdatel'stvo, Muzikal'nyisektor, 1923.

THOMAS, Wyndham (Org.). *Composition – Performance – Reception: Studies in the Creative Process in Music*. Aldershot: Ashgate, 1998.

VARÈSE, Edgard. *Entretiens avec Georges Charbonnier, Présentation radiophonique de "Déserts", Déserts (creation mondiale) [1955]*. Paris: INA, 2007 (2 CD).

WHITEHEAD, Alfred North. *An Introduction to Mathematics*. Oxford: Oxford University Press, 1948.

.....

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 nos dias de hoje. Como pesquisador, realizou estudos sobre o início da análise musical na França, a estética de Schoenberg ou, ainda, sobre os processos criativos de diferentes músicos contemporâneos. Contribuiu igualmente para o desenvolvimento de tecnologias computacionais para a musicologia (ferramentas de publicação multimídia e ajuda à análise). nicolas.donin@ircam.fr