

Composição e performance podem ser, e frequentemente tem sido, pesquisa¹

Ian Pace | City University of London | Inglaterra

Vitória Liz P. Louveira & William Teixeira (tradução)

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul | Brasil

Resumo: O artigo de John Croft ‘Composição não é Pesquisa’ desafia uma concepção e um ideal de trabalho composicional na academia que ganhou destaque ao longo de várias décadas no Reino Unido. Como performer acadêmico, que também escreve sobre assuntos acadêmicos não relacionados à performance, abordo este desafio, partilhando algumas das restrições de Croft sobre as maneiras pelas quais essas concepções têm se manifestado, e também algumas preocupações sobre a integração indiscriminada de profissionais na academia e as implicações para as formas acadêmicas mais tradicionais. No entanto, eu creio que muitas das formulações e suposições de Croft são limitadas, e, ao invés disso, argumento que boa parte do processo de composição e performance constituem-se em pesquisa ao lidar com questões difíceis, explorando soluções, e produzindo trabalhos criativos que incorporam essas soluções, das quais outros podem se beneficiar também.

Palavras-chave: Metodologia de pesquisa, Performance musical, Composição musical, Política acadêmica, produção artística [nota dos tradutores]

Abstract: John Croft’s article ‘Composition is not Research’ challenges a conception and ideal of compositional work in academia which has grown in prominence over several decades in the UK. As a performer-scholar, who also writes non-performance-related scholarship, I welcome this challenge, share some of Croft’s reservations about the ways in which these conceptions often manifest themselves, and also have concerns about the rushed integration of practitioners into academia and the implications for more traditional forms of scholarship. However, I find many of Croft’s formulations and assumptions too narrow, and instead argue that a good deal of the process of composition and performance does constitute research – grappling with difficult questions, exploring solutions, and producing creative work which embodies these solutions and from which others can draw much of value.

Keywords: Methodology of research, Musical Performance, Musical Composition, Academic politics, Artistic research [translators’ note]

¹ Received on: 05/01/2020. Approved on: 15/02/2020. Online available on: 27/02/2020. Editor: Felipe de Almeida Ribeiro. Originally published: PACE, Ian. Composition and performance can be, and often have been, research. *Tempo*, 70 (275) 60–70, 2015. For this translation, the footnotes (Arabic numerals) are reserved for the Portuguese version; the endnotes (Roman numerals) refer to the original English version.

O artigo de John Croft² levanta muitas questões importantes e já serviu como um catalisador para um debate mais amplo. Agrado-me disso, embora minhas próprias conclusões sobre o assunto sejam bem diferentes das dele. Muito da literatura sobre *prática como pesquisa*, em várias disciplinas, é escrita por aqueles que querem uma aceitação mais ampla do conceito, porém a falta de questionamentos dessas pesquisas leva a um resultado tendencioso.³ O trabalho de Croft, de certa forma, atua como um contrapeso a respeito disso. O que ele identifica é um produto do sistema de ensino superior britânico em que muitas fronteiras entre departamentos de música de universidades e conservatórios foram rompidas.⁴ Isso está em contraste marcante com a situação na Alemanha, por exemplo, com sua exigência inegociável de um doutorado acadêmico mais uma habilitação de qualificação para que se obtenha uma posição permanente em um departamento universitário,⁵ o que poucos músicos práticos terão obtido, a menos que tenham desenvolvido um arcabouço teórico que demonstre experiência em um segundo assunto também.

Mas essa indefinição dos limites levanta tantas questões quanto soluciona, muitas das quais foram abordadas apenas por alguns dos que trabalham na área. Historicamente, as universidades estabeleceram um amplo campo de estudo e pesquisa em música, no qual a performance em particular não é necessariamente uma atividade central, enquanto os conservatórios sempre tiveram treinamento profissional de alto nível como sua vocação. A exclusividade ou não desse treinamento dependia do programa realizado (curso de performance, curso de pós-graduação, curso de graduação, etc.), mas a distinção com uma universidade permaneceu clara. De certa forma ainda existe esta divisão. Há uma competição intensa nos conservatórios, onde muitos daqueles que estudam em

John Croft's article¹ raises many important issues and has already served as a catalyst for a wider debate. I welcome this, although my own conclusions on the subject are quite different from his. Much literature on practice-as-research in several disciplines is written by those who stand personally to gain from wider acceptance of the concept and the lack of more sceptical voices leads to a lop-sided treatment.¹¹ Croft's work in some ways acts as a counterbalance in this respect; what he identifies is a by-product of a British higher education sector in which many boundaries between university and conservatoire music departments have been broken down.¹¹¹ This is in marked contrast to the situation in Germany, for example, with its non-negotiable doctorate + Habilitation qualification in order to obtain a permanent position in a university department, that few practitioners will have obtained unless they have developed large-scale elaborate theoretical frameworks, and demonstrated expertise in a second subject too.

But this blurring of boundaries raises as many questions as it solves, many of which have only been addressed by a few of those working in the sector. Historically, university departments have provided a broad field of study and research in music, within which performance in particular is not necessarily a central activity, while conservatoires have always had high-level professional training at their heart. The exclusivity or otherwise of this training depended upon the programme undertaken (performer's course, graduate course, degree course, etc.), but the distinction with a university remained clear. In some ways it still does: there is intense competition for conservatoire places and many of those studying in university departments would be unlikely to gain entry. The situation is less stark the other way round, not least because most university departments have a much more pressing need to recruit students than do most

² John Croft, 'Composition is not Research', *TEMPO*, Vol. 69, No. 272 (2015), pp. 6–11.

³ Lauren Redhead, "Is Composition Research?" (17 de janeiro de 2012), possui pontos importantes, confiando em tentativas de encerrar o debate com declarações como "alegar que a composição não é pesquisa, é visto apenas como uma técnica de dividir os pesquisadores e desviar a atenção do fato de que a pesquisa pode não ser o que todos do Research Excellence Framework acreditam e gostariam que fosse". Apesar da solidariedade entre os compositores para se protegerem, é improvável que seu próprio canto convença os céticos com menos interesse, especialmente considerando a falta de uma definição alternativa de pesquisa claramente articulada neste artigo.

⁴ Um dos poucos ensaios considerando este fenômeno e suas implicações, enfocando a situação australiana, é Huib Schippers, "The Marriage of Art and an Academy: Challenges and Opportunities for Music Research in Practice-Based Environments". *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 12, n° 1 (2007), pp. 34–40.

⁵ Nota dos tradutores: Há de se notar a distinção que o sistema de ensino alemão faz entre instituições superiores de formação acadêmica e formação musical, respectivamente, *Universität* e *Musikhochschule*.

universidades dificilmente conseguiriam entrar. A situação é totalmente oposta do outro lado, principalmente porque a maioria das universidades tem uma necessidade muito mais urgente de recrutar estudantes do que a maioria dos conservatórios. Atualmente, como os conservatórios têm obtido o seu próprio poder de certificação, eles estão empregando mais músicos acadêmicos e se tornando mais envolvidos nas oportunidades de financiamento oferecidas pelo Research Excellence Framework (REF)⁶, embora isso tenha tido menos efeito sobre a maioria dos professores de instrumento e canto (e seu equivalente em cargos não acadêmicos em departamentos universitários) do que em compositores.

Fundamentalmente, se alguém busca estudar composição, seja em uma universidade ou em um conservatório, estaria a procurar aprender habilidades técnicas essenciais ou se envolver com uma abordagem reflexiva e crítica muito mais ampla da composição? A distinção pode parecer clara, mas não estou convencido de que todos os estudantes dessas instituições, ou seus professores, sejam realmente atraídos por essa última opção. A mesma pergunta se aplica à performance, criando mais dificuldades quando os números são reforçados pela aceitação dos alunos que simplesmente querem se apresentar e fazer carreira, sendo resistentes a um pensamento mais crítico. A necessidade de satisfação do estudante e demonstrações de ‘vocacionalidade’ (repletas de estatísticas de empregabilidade para fins de marketing) exigidas pela administração podem tornar os cursos não reflexivos e tecnicamente focados às opções mais seguras. Mas como compositores e artistas estão integrados à estrutura acadêmica dos departamentos universitários, há pressão sobre eles para produzirem pesquisa. Não estou argumentando que Croft esteja necessariamente defendendo esse estado de coisas, mas é uma das razões pelas quais seu artigo atraiu uma discussão tão ampla.

Eu gostaria de ampliar a discussão para incluir tanto a performance quanto a composição, não apenas para desafiar uma hierarquia percebida na academia a esse respeito. Há muito mais indivíduos cuja atividade principal é a composição do que a performance em posições acadêmicas nas universidades do Reino Unido (há um ou mais compositores em praticamente todos os departamentos, porém performers são muito mais raros). Além disso, os performers enfrentam frequentemente maiores dificuldades em ter seu

conservatórios. Nowadays, as conservatoires gain degree-awarding powers of their own, they are employing more academic musicians and becoming more embroiled in the funding opportunities offered by the Research Excellence Framework (REF), although this has had less effect upon most instrumental and vocal teachers (and their equivalent in non-academic positions in university departments) than upon composers.

Crucially, if one comes to study composition, whether at a university or conservatoire, is one seeking to learn essential technical skills, or to engage with a much wider reflective and critical approach to composition? The distinction may seem clear, but I am not convinced that all students at such institutions, or their teachers, are really so drawn towards the latter option. The same question applies to performance, creating further difficulties when numbers are bolstered by the acceptance of students who simply want to perform and make a career of that, and are resistant to more critical thinking. The need for student satisfaction and demonstrations of ‘vocationality’ (replete with employment statistics for marketing purposes) demanded by management can make unreflective and technically-focused courses the safest of options. But as composers and performers are integrated into the full academic structure of university departments, there is pressure on them to produce research; I am not arguing that Croft is necessarily advocating this state of affairs, but it is one of the reasons his article has attracted such widespread discussion.

I would like to broaden the discussion to include performance as well as composition, not least to challenge a perceived hierarchy in academia in this respect. There are many more individuals whose primary activity is composition than performance in full academic positions in UK universities with music departments (one or more composers in practically every department, performers much rarer). Furthermore, performers often face greater difficulties in having their work accepted as research: a quite typical example is a comment from an academic from a non-artistic field who, when presented with the fact that non-text outputs accounted for 42% of REF 2014 submissions in music,^{IV} expressed surprise that this category would include composition, which was viewed narrowly as the production of ‘texts’. Those

⁶ N. T.: O *Research Excellence Framework* é o organismo britânico de avaliação e financiamento à pesquisa em instituições de ensino superior, semelhante ao papel que atualmente a CAPES exerce no Brasil.

trabalho aceito como pesquisa: um exemplo bastante típico é o comentário de um acadêmico de um campo não artístico, quando, ao ser apresentado ao fato de que a produção não textual representou 42% das submissões ao REF 2014 em música,⁷ expressou surpresa que nesta categoria inclui-se a composição, que era vista estritamente como a produção de “textos”. Aqueles trabalhos são quase exclusivamente na forma de artigos de periódicos, capítulos de livro ou monografias, de maneira que se tem dificuldade em considerar como pesquisa formas sonoras e não escritas (sem falar em um evento ao vivo, e não apenas gravações).

Há certamente muitas dificuldades em avaliar a composição e a performance de acordo com os critérios de pesquisa acadêmica existentes. Ambas escapam da possibilidade de avaliação por pares da mesma maneira que produções em texto e, embora vários estudiosos em campos baseados na prática estejam considerando estabelecer abordagens equivalentes a esses processos⁸, essa investigação permanece em seus estágios iniciais. Acredito também que a equivalência entre doutorados ‘acadêmicos’ e aqueles baseados na prática tenha sido algo precipitadamente tomado como certo⁹, assunto ao qual retornarei no final deste artigo, e que a qualidade destes últimos tem sido frequentemente avaliada por partes que estão longe de serem desinteressadas.

O enquadramento da *prática como pesquisa* – um conceito radical que deve ser distinguido da *pesquisa conduzida pela prática* ou da *prática baseada pela pesquisa*, cada uma das quais pode ser mapeada por um tripé: ‘através’, ‘dentro’ e ‘para’, a arte e o design,

whose work is almost exclusively in the form of the journal article, book chapter or monograph can find it very hard to view some-thing in sonic rather than written form (let alone a live event, not a recording) as research.

There are certainly many difficulties in assessing both composition and performance according to existing academic research criteria. Both elude the possibility of peer review in the manner familiar for text-based outputs, and although various scholars in practice-based fields are considering ways in which equivalents to these processes might be established,^v this investigation remains in its early stages. I also believe that equivalence of ‘academic’ and practice-based PhDs has been taken too much for granted,^{vi} a subject I will return to at the end of this article, and that the quality of the latter has frequently been assessed by parties who are far from disinterested.

The framing of practice-as-research – a radical concept which should be distinguished from practice-led research or research-based practice, each of which can be mapped onto Christopher Frayling’s 1993–94 tripartite of research ‘through’, ‘into’, ‘for’ art and design respectively^{vii} – can simply constitute a means for integrating practitioners into academia without requiring they fundamentally change the types of outputs they would expect to produce. However, as has been demonstrated in other disciplines, such an integration can open up possibilities for and stimulate forms of work that might not otherwise have been considered. Musicians and musicologists have only very

⁷ REF 2014 Panel Overview Reports: Main Panel: <<https://www.ref.ac.uk/2014/panels/paneloverviewreports/>>, pp. 94–6. [N.T.: link e data atualizados para esta edição. Acessado em 05 de fevereiro de 2020].

⁸ Veja Hazel Smith e Roger T. Dean, “Introdução”, *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*, ed. Hazel Smith and Roger T. Dean (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), pp. 25–8 and John Adams, Jane Bacon and Lizzie Thynne, ‘Peer Review and Criteria: A Discussion’, in *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Ludivine Allegue, Simon Jones, Baz Kershaw e Angela Piccini (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), pp. 98–110 para um esboço de algumas das questões e problemas aqui mencionados. Thynne ressalta que os órgãos de financiamento que avaliam a prática como pesquisa não são obrigados a olhar para o trabalho real, apenas aos relatórios de acompanhamento. É claro que os processos de revisão e avaliação projetados para o trabalho escrito precisam ser realinhados para lidar com a prática como pesquisa. A solução apresentada por Schippers, abandonando razoavelmente as evidências de venda de ingressos ou circulação (que, como ele diz, “provavelmente tornaria Kylie Minogue a maior musicóloga da Austrália”), mas oferecendo “apresentações em locais de prestígio ou por organizações”, porque alguma forma de revisão por pares (*The Marriage of Art e Academia*, pág. 37) é imensamente problemática por causa da riqueza de fatores envolvidos em economias de prestígio, muitos deles longe de serem transparentes ou responsáveis.

⁹ Reflexões inteligentes sobre doutorados baseados na prática e sua avaliação podem, contudo, ser encontrados em John Freeman, “Blood, Sweat & Theory : Research through Practice in Performance” (Oxfordshire: Libri, 2010), pp. 35-43, 233-9; e Robin Nelson, ‘Supervision, Documentation and Other Aspects of Praxis’, in *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, ed. Robin Nelson (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), pp. 71 – 92.

conforme as categorias de Christopher Frayling¹⁰ (1993-94) – pode simplesmente constituir um meio para integrar os profissionais na academia, sem exigir que eles mudem fundamentalmente os tipos de resultados que esperariam produzir. No entanto, como tem sido demonstrado em outras disciplinas, tal integração pode abrir possibilidades e estimular formas de trabalho que poderiam não ter sido consideradas. Músicos e musicólogos participaram apenas ocasionalmente de discussões mais amplas e sofisticadas sobre essas questões, desenvolvidas por acadêmicos e profissionais de outras disciplinas artísticas, sobretudo teatrais, que adotaram a performance como pesquisa¹¹. O artigo de Croft não se relaciona com tais discursos, muitos dos quais teriam posto em evidência muitos de seus argumentos e posições (e especialmente suas definições de “pesquisa”). Por exemplo, seu ponto de vista seria contrabalançado por exemplos brilhantes de prática como pesquisa como a *Skin*, uma pesquisa baseada em dança de Henry Daniel, criada na Transnet, em Vancouver, que se tornou o foco de um conjunto de objetivos extraídos de uma turnê mais ampla, incorporando dança baseada em estúdio em um discurso multidisciplinar mais amplo, re-focalizando o dançarino/performer/estudante de pós-graduação no papel de um ‘assistente de pesquisa’, e procurando criar novas diretrizes para práticas mais amplas como pesquisa.¹² A coreografia de vídeo de Dianne Reid teve

occasionally participated in the wider and sophisticated discourses on these issues developed by scholars and practitioners in other artistic disciplines, above all theatre, who have embraced practice-as-research.^{viii} Croft’s article does not engage with these discourses at all, many of which would have set many of his arguments and positions (and especially his definitions of ‘research’) into relief. For example, his standpoint is countered by brilliant examples of practice-as-research such as Henry Daniel’s dance-based *Skin*, created at Transnet, Vancouver, which became the focus for a set of objectives coming out of a wider tour, incorporating studio-based dance into a wider cross-disciplinary discourse, re-focusing the dancer/performer/undergraduate student in the role of a ‘research assistant’, and looked to create new guidelines for wider practices-as-research;^{ix} Dianne Reid’s video choreography aimed to answer the question of how to make her sweat bead on the surface of the TV screen through a work encapsulated in 12 sub-headings relating to its structure and thematic content;^x Jane Goodall’s framing of specialist knowledge, in this case relating to popular fiction, on Renaissance science and other sources, formed an essential part of a research process leading to the production of her own thriller fiction, in a way which is more enlightening than hackneyed talk of intertextuality.^{xi} All of these are not merely new frames,

¹⁰ Christopher Frayling, “Research in Art and Design”, Royal College of Art Research Papers 1/1 (1993-94), p. 5. A estudiosa sueca de teatro Yvla Gislén forneceu um mapa em 2006 para o surgimento de “pesquisa no campo artístico” em vários países, começando na Finlândia nos anos 80 e 90 e na Austrália em 1987, seguido pelos EUA nos anos 90 e UE em final dos anos 90, com o seu surgimento no Reino Unido por volta de 1997.

¹¹ A música não aparece em Estelle Barrett e Barbara Bolt (eds), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Inquiry* (Londres: IB Tauris, 2010), apesar de apresentar uma série de estudos de caso importantes em outras artes criativas e performáticas e, incluindo passagens em Nelson, *Practice as Research in the Arts*, em que são elaboradas algumas observações notáveis sobre visões diferentes sobre a composição e a performance (pp. 7–8); o maior exemplo citado por Nelson é a pesquisa de John Irving sobre a performance de Mozart com base na interação física com o clavicórdio Hass (p. 10). Essa atenção insignificante, no entanto, é sintomática de um isolamento mais amplo da música de outros trabalhos coletivos na pesquisa em artes criativas. Um estudo de caso de Yves Knockaert em Freeman, *Blood, Sweat & Theory*, pp. 200–211, trata de um projeto audiovisual altamente imaginativo, examinado em termos de gênero, voz, espaço e imagem, enquanto, pp. 240-61, abordando o trabalho de Johannes Birringer, trata tanto do som quanto da visualidade. Andrew R. Brown e Andrew Sorensen, em “Integrating Creative Practice and Research in the Digital Media Arts”, em Smith e Dean, *Research-Led Research, Research-Led Practice*, pp. 153–65, discutem o uso da mídia digital a fim de estabelecer uma prática em torno de exposições visuais e audiovisuais, com base na experiência de música computadorizada e softwares relacionados à música. Há também uma pequena seção relevante de Henry Spiller, ‘Universidade Gamelan Ensembles as Research’, em Shannon Rose Riley e Lynette Hunter, *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), pp. 171–8

¹² Henry Daniel, ‘Transnet: A Canadian-Based Cased Study on Practice-as-Research, or Rethinking Dance in a Knowledge-Based Society’, in Allegue et al, *Practice-as-Research*, pp. 148–62.

como objetivo responder à questão de como fazê-la transpirar na superfície da tela da TV por meio de um trabalho encapsulado em 12 subtítulos relacionados à sua estrutura e conteúdo temático;¹³ o enquadramento do conhecimento especializado de Jane Goodall, neste caso relacionado à ficção popular, sobre a ciência da Renascença e outras fontes, formou parte essencial de um processo de pesquisa que levou à produção de sua ficção própria, de uma maneira mais esclarecedora do que meramente intertextual.¹⁴ Todos esses não são apenas novos quadros, mas novas espécies de prática.

O artigo de Croft foi publicado antes de ter sido capaz de dialogar com a primeira monografia substancial sobre a prática como pesquisa em música, uma coleção menos ambiciosa do que as outras publicações mencionadas, mas, no entanto, uma adição valiosa à literatura, incluindo alguns ensaios teóricos verdadeiramente rigorosos e convincentes.¹⁵ Isso foi precedido por uma edição especial do *Dutch Journal of Music Theory* em 2007¹⁶ e a *Swedish Journal of Musicology* em 2013, esse último mais focado no

but new species of practice.

Croft's article appeared too early to have been able to engage with the first substantial monograph on practice-as-research in music, a collection less ambitious or adventurous than other publications mentioned, but nonetheless a worthwhile addition to the literature, including a few truly theoretically rigorous and cogent essays.^{XII} This had been preceded by a special issue of the *Dutch Journal of Music Theory* in 2007^{XIII} and the *Swedish Journal of Musicology* in 2013, the latter more focused upon the looser European concept of 'artistic research';^{XIV} Croft does not engage with the work contained in either of these journals either, in which he might have found at least more nuanced considerations of the ways in which the various expectations and criteria of research can be fruitfully applied to practice, which itself can be construed as entailing knowledge and understanding.

Certainly Croft makes some important points, particularly the suggestion that the concept of composition-as-research privileges certain approaches,

¹³ Dianne Reid, 'Cutting Choreography: Back and Forth between 12 Stages and 27 Seconds', in: Barrett and Bolt, *Practice as Research*, pp. 47–63

¹⁴ Jane Goodall, 'Nightmares in the Engine Room', in: Smith and Dean, *Practice-Led Research, Research-Led Practice*, pp. 200–7. Este exemplo, em particular, lida com as objeções de Croft a como os métodos de pesquisa são ameaçadores ao processo criativo. Poderia, no entanto, ser melhor descrito como prática baseada pela pesquisa, em vez de prática como pesquisa.

¹⁵ Mine Doğantan-Dack, ed., *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice* (Farnham: Ashgate, 2015). Entre as contribuições mais substanciais neste volume estão a 'Determination and Negotiation in Artistic Practice as Research in Music', de Anthony Gritten, pp. 73–90, que trata do processo de estabelecer a prática artística como pesquisa (APaR) como uma respeitável disciplina acadêmica, implicando um afastamento da pesquisa 'pura', delineando diferentes manifestações para isso, inclusive algumas realizadas fora das instituições acadêmicas, ao mesmo tempo em que solicita que a distinção entre prática e pesquisa seja mantida, embora seus praticantes devam relaxar (nem sempre tão fácil nas instituições, especialmente aqueles com pouca presença das artes performáticas, nos quais a prática de pesquisa ainda precisa obter aceitação de vários estratos de gestão); e Jane W. Davidson, 'Practice-based Music Research: Lessons from a Researcher's Personal History', pp. 93–106, relatando o trabalho da autora, com formação em música, psicologia, através do estudo do corpo na performance musical, desde expressar o ponto de vista do performer e encorajar outros músicos a verbalizar seus processos mentais até a direção de ópera.

¹⁶ *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 12, n. 1 (2007). Ensaios notáveis aqui incluem Marcel Cobussen, 'The Trojan Horse: Epistemological Explorations Concerning Practice-based Research', que trás a ideia de que a música pode incorporar outros tipos de conhecimento, incluindo a de natureza corporal, encontrada na performance; e sobre assuntos semelhantes Tom Eide Osa, 'Knowledge in Musical Performance: Seeing Something as Something', pp. 51–7, também com foco no conhecimento não verbal; Vários outros ensaios são mais pragmáticos e relativamente diretos, relacionados ao uso de instrumentos e técnicas.

conceito europeu mais flexível de ‘pesquisa artística’;¹⁷ Croft não dialoga com nenhum trabalho dessa revista, em que ele poderia ter encontrado pelo menos considerações sutis sobre as várias expectativas e critérios da pesquisa que poderiam ser proveitosamente aplicados à prática, que em si pode ser elaborada de maneira a contemplar conhecimento e entendimento.

Certamente Croft apresenta alguns argumentos importantes, particularmente quando sugere que o conceito de *composição como pesquisa* privilegia certas abordagens, que utilizam sistemas composicionais elaborados e/ou tecnologia de ponta, independentemente dos resultados. A estes, acrescentaria formulações estéticas complexas baseadas em “teóricos” canônicos, ou na situação autoconsciente da prática de alguém em relação a outros compositores que lhe pareçam oportunos para a carreira. No que diz respeito à questão dos sistemas, no entanto, a afirmação de Croft de que “músicas boas e ruins podem ser feitas a partir de qualquer sistema” é superficial e sugere que o papel dos sistemas é essencialmente arbitrário; pelo contrário, é improvável que alguns sistemas rudimentares produzam boa música.

A formulação básica de Croft de que a composição não é intrinsecamente pesquisa é uma que eu aceito nesta forma pura e eu diria o mesmo sobre a performance. Mas ambos são *resultados*, que podem *implicar* uma boa dose de pesquisa. Um novo tipo de manjar branco ou smartphone não podem ser por eles próprios pesquisas intrinsecamente (nem a escrita, como salienta Lauren Redhead),¹⁸ mas poucos teriam problemas em vê-los como resultados válidos baseados em pesquisa. Croft fala sobre explorações técnicas, como maneiras de sustentar eletronicamente uma nota sem parecer mecânica, ou a produção de tratados teóricos, como pesquisa que informa a composição, mas a composição em si não é pesquisa; ele está simplesmente descrevendo a *prática baseada em pesquisa*. Por fim, seu modelo de pesquisa parece exigir um tipo específico de conhecimento conceitual, que

such as those using elaborate compositional systems and/or cutting-edge technology, regardless of the results. To these I would add intricate aesthetic formulations drawing liberally upon canonical ‘theorists’, or the self-conscious situating of one’s practice relative to whichever other composers seem opportune for the career-minded. With respect to the issue of systems, however, Croft’s claim that ‘good and bad music can be made from any system’ is glib, and suggests the systems’ role is essentially arbitrary; on the contrary, some crude systems are unlikely to produce good music.

Croft’s basic formulation that composition is not intrinsically research is one I accept in this naked form, and I would say the same about performance. But both are outputs, which can entail a good deal of research. A new type of blancmange or smartphone may not themselves be intrinsically research either (nor, as Lauren Redhead vitally points out, is writing),^{xv} but few would have a problem seeing them as valid research-based outputs. Croft talks about technical explorations, such as ways to electronically sustain a note without it sounding mechanical, or the production of theoretical treatises, as research informing composition, but the composition itself is not research; he is simply describing research-based practice. Ultimately his model of research seems to require a particular type of conceptually based knowledge which can be communicated verbally, which I find too narrow.

In other ways, Croft’s portrayal and definitions of research can seem myopic and even rather haughtily superior, and do not constitute a significant advance on Piers Hellawell’s more elaborately argued essay on the subject.^{xvi} Here one can sense special pleading:

Croft and Hellawell appear to want all the benefits, financial and otherwise, of secure university positions, jobs which are sometimes envied by more traditional academic researchers in an overcrowded academic workplace, but without being subject to the demands

¹⁷ Swedish Journal of Musicology, vol. 95 (2013). Neste volume, as questões levantadas por Cobussen e Osa são exploradas ainda mais em Erik Wallrup, ‘With Unease as Predicament: On Knowledge and Knowing in Artistic Research on Music’, pp. 25–40 e Cecilia K. Hultberg, ‘Artistic Processes in Music Performance: uma área de pesquisa que pede colaboração interdisciplinar’, pp. 79–95. Sobre as distinções entre a prática como pesquisa da Anglosfera e a pesquisa artística na Europa continental, veja Darla Crispin, ‘Artistic Research and Music Scholarship: Musings and Models from a Continental European Perspective’, em Dog̃antan-Dack, *Artistic Practice as Research in Music*, pp. 53–72, e a resposta de Luk Vaes a John Croft, ‘When composition is not research’ (5 de junho de 2015), em <<http://artisticresearchreports.blogspot.com/2015/06/when-composition-is-not-research.html>> [N.T.: link e data atualizados para esta edição. Acessado em 05 de fevereiro de 2020].

¹⁸ Ver Redhead, ‘Is Composition Research?’

pode ser comunicado verbalmente, o que eu acho muito restrito.

De outras formas, o retrato e as definições de pesquisa de Croft podem parecer míopes e até arrogantemente superiores, e não constituem um avanço significativo no ensaio mais elaborado de Piers Hellowell sobre o assunto.¹⁹ Aqui pode-se sentir um apelo especial: Croft e Hellowell parecem querer todos os benefícios, financeiros e outros, de cargos universitários seguros, empregos que às vezes são invejados por pesquisadores acadêmicos tradicionais em um local de trabalho acadêmico superlotado, mas sem estarem sujeitos às demandas desses outros tipos de acadêmicos.²⁰

Uma boa parte da composição provavelmente não pode ser encapsulada por uma série de questões de pesquisa (exceto talvez em alguns casos da *Konzeptuelle Musik*), mas muitos aspectos da composição podem ser produtivamente informados por elas. Os exemplos apresentados por Croft são perguntas de sim / não, raramente tão frutíferas em qualquer contexto ‘como’, ‘porquês’ e assim por diante. De fato, algumas perguntas podem ser respondidas de maneira não verbal através do trabalho criativo.²¹ As *Sonatas para quarteto de cordas* de Brian Ferneyhough podem ser enquadradas nos termos da pergunta: é possível sustentar uma composição em larga escala com o uso extensivo de um vocabulário pós-Weberniano e, em caso afirmativo, *como*?²² Para mim, a peça de Ferneyhough afirma que esse é realmente o caso, mas não era necessariamente evidente quando ele começou a composição; uma boa parte da pesquisa foi feita no processo e, a natureza da produção sonora resultante está longe de ser direta, constituindo uma resposta diferenciada e multifacetada à questão. O exemplo de Croft da Nona sinfonia de Beethoven também pode ser

made on those other types of academics.^{xvii}

A good piece of composition probably cannot be encapsulated by a series of research questions (except perhaps in some cases of *Konzeptuelle Musik*), but many aspects of the composition can be productively informed by them. The examples proffered by Croft are yes/no questions, rarely as fruitful in any context as ‘hows’, ‘whys’ and so on. Indeed some questions can themselves be answered in a non-verbal manner through creative work.^{xviii} Brian Ferneyhough’s *Sonatas for String Quartet* could be framed in terms of the question ‘is it possible to sustain a large-scale composition with extensive use of a post-Webernian vocabulary, and if so, how?’^{xix} For me Ferneyhough’s piece avows that this is indeed the case, but that was not necessarily self-evident when he began the composition; a good deal of research went into the process and the nature of the resulting sonic output is far from straightforward, constituting a nuanced and multifaceted response to the question. Croft’s example of Beethoven’s Ninth can also be framed in terms of a variety of questions to do with the possibility of expansion whilst preserving certain formal properties: how to integrate voices into the symphony (at which structural moment should one first introduce soloists or the choir? What type of music should occur on this first occasion, and should it be pre-empted earlier by instruments? If a soloist or soloists on this occasion, how would this moment relate to the music of the choir when they enter?).^{xx} I agree that we hear Beethoven ‘composing himself into a corner, necessitating a radical way out of the resulting musical impasse’, but that is a predicament with which many historians or archaeologists, say, will recognise as they try to find a coherent model which incorporates a range of fragmentary, confusing and contradictory primary

¹⁹ Piers Hellowell, ‘Treating Composers as Researchers is Bonkers’, *Standpoint* (May 2014) <<https://standpointmag.co.uk/issues/may-2014/critique-may-14-treating-composers-as-researchers-bonkers-piers-hellowell/>> [N.T.: link atualizado para esta edição. Acessado em 05 de fevereiro de 2020].

²⁰ Hellowell chega ao ponto de dizer que é como se os compositores enfrentassem uma dura entrevista - no que para alguns é uma língua estrangeira - antes que eles possam se sentar para o jantar, apesar de serem incentivados a esvaziar seus bolsos quando a conta chegar. Pode-se imaginar a partir disso que os compositores estão pagando para trabalhar na academia, e não que estão sendo pagos por isso.

²¹ Esse ponto é enfatizado por Brown e Sorensen, em ‘Integrating Creative Practice and Research in the Digital Media Arts’, p. 153, assim como por Cobussen, ‘The Trojan Horse’, Osa, ‘Knowledge in Musical Performance’, Wallrup, ‘On Knowledge and Knowing in Artistic Research on Music’, e por Hultberg, ‘Artistic Processes in Music Performance’.

²² Isso é discutido em Andrew Clements, ‘Brian Ferneyhough’, *Music and Musicians*, 26/3 (1977), pp. 36–9; Brian Ferneyhough, ‘Interview with Andrew Clements’ (1977), em Ferneyhough, *Collected Writings*, editado por James Boros e Richard Toop (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995), pp. 204–16; e em Jonathan Harvey, ‘Brian Ferneyhough’, *The Musical Times*, 120/1639 (1979), pp. 723–8.

enquadrado em termos de uma variedade de questões relacionadas com a possibilidade de expansão, preservando ao mesmo tempo certas propriedades formais: como integrar vozes na sinfonia (em qual momento estrutural deve-se apresentar primeiro solistas ou o coro? Que tipo de música deve ocorrer nesta primeira ocasião e deve ser antecipada anteriormente por instrumentos? Se há um solista ou solistas nesta circunstância, como esse momento se relacionaria com a música do coro quando eles entrassem?).²³ Concordo que ouvimos Beethoven “se recompondo em um canto, necessitando de uma maneira radical de sair do impasse musical resultante”, mas essa é uma situação com a qual muitos historiadores ou arqueólogos, dizem reconhecer enquanto tentam encontrar um modelo coerente que incorpora uma variedade de material de fonte primária fragmentária, confusa e contraditória.

Eu me pergunto regularmente sobre a música que toco, ‘como é possível manter o interesse, o momento e a diversidade sônica em uma textura contrapontística sem obviamente colocar uma voz em primeiro plano acima de todas as outras?’ ou ‘como manter um senso geral coerente no desempenho, mantendo um senso de fragmentação e não fechamento?’²⁴ Essas são questões complexas, que continuam emergindo em diferentes contextos, e as respostas possíveis estão longe de serem auto evidentes. Em alguns casos, abandonei a busca, mas essa é a natureza da pesquisa; outros estudiosos também perseguiram obstinadamente uma hipótese por um longo período de tempo, apenas para abandoná-la quando a consideravam inconciliável com os dados disponíveis.

Contrariamente à afirmação de Croft, muitas pesquisas de fato desconsideram faixas de pesquisas anteriores, quando não são particularmente relevantes ou úteis para a tarefa em questão, e rejeitam influências indesejadas (alguns historiadores da Alemanha do século XIX se esforçaram muito para se afastar da teoria de Sonderweg, por exemplo;²⁵ alguns que olham para o

source material.

I regularly ask myself questions about the music I play, such as ‘how is it possible to maintain interest, momentum and sonic diversity in a contrapuntal texture without obviously foregrounding one voice above all others?’ or ‘how can one maintain a sense of overall coherence in performance whilst maintaining a sense of fragmentation and non-closure?’^{xxi} These are complex questions, which continue to emerge in different contexts, and possible answers are far from self-evident. In some cases I have abandoned the quest, but that is the nature of research; other scholars have also doggedly pursued a hypothesis over an extended period of time only to abandon it when they find it irreconcilable with data to hand.

Contrary to Croft’s claim, much research does indeed disregard swathes of previous research when it is not particularly relevant or useful for the task in hand, and rejects unwanted influences (some historians of nineteenth-century Germany have worked hard to move away from the Sonderweg theory, for example; ^{xxii} some looking at the Chartists in Britain have tried to shake off much of the baggage of earlier Marxist interpretations^{xxiii}). Croft also criticises the need to specify the nature of an original contribution before a work is even composed, but it should be pointed out that a similar problem exists for written academic research when one has not yet devoured sources, archives, done field work, let alone interpreted what is to be found there. Composers are far from alone in finding such demands difficult to sustain.

Croft claims that certain research questions come down to whether one can write music that convinces oneself. In one sense this is of course true, but the business of needing to convince others – whether performers, audiences, funding bodies, promoters, or whoever – exists well beyond the academic world; most art is subject to judgement by others who may not share the view of its creator, and this is no bad thing. He

²³ Michael Naimark, baseando-se nas ideias de Nam June Paik, cita Beethoven, e especificamente a Nona Sinfonia, como um exemplo de onde a ‘arte realmente não começa a funcionar até que uma área de prática seja estabelecida’ (neste caso, anteriormente por Haydn), como uma forma de arte ‘última palavra’ que é impossível sem compromisso crítico com a prática anterior. Veja Naimark citado em Simon Biggs, ‘New Media: The ‘First Word’ in Art?’, de Smith e Dean, *Practice-Led Research, Research-Led Practice*, p. 79.

²⁴ Um dos manifestos mais extremos desta abordagem explicitamente questionadora da performance pode ser encontrado no trabalho de Stephen Emmerson e Angela Turner em torno do Rondo, com extensa dissecação de escolhas na interpretação do Rondo de Mozart em A menor, K 511, apresentando os resultados de tal pesquisa em um DVD-ROM, discutido em Schippers, ‘The Marriage of Art and Academia’, p. 36

²⁵ Veja, por exemplo, Richard J. Evans, ‘The Myth of Germany’s Missing Revolution’, in *Rethinking German History: Nineteenth-Century Germany and the Origins of the Third Reich* (London: HarperCollins, pp. 93–122.

Cartismo na Grã-Bretanha tentaram retirar grande parte da bagagem das interpretações marxistas anteriores²⁶). Croft também critica a necessidade de especificar a natureza de uma contribuição original antes que um trabalho seja composto, mas deve-se salientar que existe um problema semelhante para a pesquisa acadêmica escrita quando ainda não devoramos fontes, arquivos, trabalho de campo realizado, muito menos interpretamos o que deve ser encontrado lá. Os compositores estão longe de serem os únicos a encontrar tais demandas difíceis de sustentar. Croft afirma que certas questões de pesquisa se resumem a saber se alguém pode escrever música que convença a si mesmo. Em certo sentido, é claro que isso é verdade, mas a questão de precisar convencer a outros – sejam artistas, audiências, órgãos de fomento, promotores ou quem quer que seja – existe muito além do mundo acadêmico; a maior parte da arte está sujeita a julgamento por outras pessoas que podem não compartilhar da visão de seu criador, e isso não é ruim. Ele não gosta da ideia de que o objetivo de uma composição musical é “relatar descobertas”; eu também. Mas essa não é a única possibilidade: pode ser um resultado que aplica descobertas e, no processo, as põe à prova mais vividamente do que possa um resultado puramente teórico. A obra HPSCHD de John Cage, por exemplo, incorpora as descobertas de uma abordagem específica de uma maneira que fico feliz em chamar de pesquisa.²⁷

As narrativas de ‘impacto’ são muito problemáticas para os praticantes, devido à dificuldade em mensurá-las. Mas muitos o fizeram com sucesso, e de maneiras que eu não acredito que seja simplesmente constituídos por trapaças. As realizações composicionais podem gerar outras conquistas, assim como conquistas na performance e, é claro, cada uma pode informar a outra, bem como informar o trabalho em outras disciplinas artísticas e outros estudos. Se fôssemos avaliados pelo ‘número de pessoas que ouvem uma peça, seria impossível reivindicar o impacto de muita música contemporânea radical em comparação com suas contrapartes comerciais; Eu, pelo menos, estou feliz que a definição não seja simplesmente populista.

dislikes the idea that the purpose of a musical composition is to ‘report findings’; so do I. But that is not the only possibility: it can be an output that applies findings and in the process puts them to the test more vividly than a purely theoretical output might be able to. John Cage’s HPSCHD, for example, embodies the findings of a particular approach in a way I am happy to call research.^{XXIV}

The narratives of ‘impact’ are very problematic for practitioners, because of the difficulty in measuring them. But many have done so successfully, and in ways I do not believe simply constitute trickery. Compositional achievements can beget other achievements, as can achievements in performance, and of course each can inform the other, as well as informing work in other artistic disciplines and other scholarship. If we were beholden to ‘the number of people that hear a piece’, it would be impossible to claim impact for much radical contemporary music compared to its commercial counterparts; I for one am glad that the definition is not simply a populist one.

Does Croft really believe his own description of the compositional process: picking up a pencil, starting at the beginning, stopping when the piece is finished (does he never work on sections in an order different from that of the final work?), maybe asking performers some questions? Most composers regularly ask themselves a great many questions when composing, often relating these to wider ideas and paradigms, even if working alone. What is being asked, not unfairly, of a composer employed in a research-intensive university is that at the least they verbally articulate the questions, issues, aims and objectives, and stages of compositional activity, to open a window onto the process and offer the potential of use to others. As a performer I am happy to do this (and wish more performers would do so) and I do not see why it should be a problem for composers too (the argument that this is unnecessary, as all of this can be communicated solely through the work itself, is one I find too utopian).

Reticence on the part of some practitioners in doing this might well be a reason why funding bodies and research panels are less familiar with these possibilities,

²⁶ Veja Gareth Stedman Jones, ‘Rethinking Chartism’, em *Languages of Class: Studies in English Working Class History of 1832 a 1982* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp.178

²⁷ Para outro bom exemplo, veja o relato de Graeme Sullivan da tentativa de Cézanne de romper com a prática convencional, a fim de incorporar um mundo dinâmico, incorporando múltiplas perspectivas, enquadradas como uma tentativa de abordar questões teóricas complexas, a fim de chegar a uma produção artística que implica novas conhecimentos e ideias, em ‘Making Space: The Purpose and Place of Practice-driven Research’, de Smith e Dean, *Practice-Led Research, Research-Led Practice*, pp. 41–3.

Será que Croft realmente acredita em sua própria descrição do processo de composição: pegar um lápis, começar no início, parar quando a peça estiver concluída (ele nunca trabalha em seções em uma ordem diferente do trabalho final?), talvez perguntando algo aos intérpretes? A maioria dos compositores se fazem diversas perguntas ao compor, geralmente relacionadas às ideias e paradigmas mais amplos, mesmo trabalhando sozinho. O que está sendo pedido, não injustamente, a um compositor empregado em uma universidade com programas em pesquisa é que, pelo menos, articule verbalmente as questões, metas, objetivos e estágios da atividade composicional, abrindo uma janela para o processo e oferecendo um potencial de uso para outras pessoas. Como artista, fico feliz em fazer isso (e desejo que mais artistas façam) e não vejo por que isso deveria ser um problema para os compositores (o argumento de que isso é desnecessário, já que tudo isso pode ser comunicado somente através do trabalho em si, é um que eu acho muito utópico).

A reticência por parte de alguns profissionais em fazer isso pode ser uma razão pela qual os órgãos de financiamento e os painéis de pesquisa estão menos familiarizados com essas possibilidades e, como tal, achariam mais fácil financiar um projeto como o que Croft descreve como 'sustentabilidade'. Ao contrário de Croft, no entanto, não acredito que seja impossível defender a originalidade do material musical, ou abordagens interpretativas, mas mais profissionais precisam tentar fazer isso com mais frequência. Croft pergunta se o trabalho de um compositor é "ajudado de alguma forma pelo pensamento de que é pesquisa ou resultado de pesquisa". Mas essas são interpretações próprias, já que tal reflexão poderia ajudar os outros também. Os compositores podem desejar receber um salário para compor ou tocar da maneira que sempre fizeram, mas talvez estivessem mais bem empregados em um contrato de ensino para composição com o reconhecimento e remuneração por sua composição ou performance vindo de outro lugar.

O problema está no financiamento de pesquisa se tornar um dos principais parâmetros para a progressão na universidade moderna, especialmente à medida que os fundos se tornam mais escassos, mas isso está além do escopo deste artigo. No entanto, fora do meio acadêmico, é comum buscar dinheiro para projetos práticos e os critérios envolvidos podem ser tão estreitos e constritivos, quanto mais suscetíveis aos caprichos pessoais daqueles envolvidos com órgãos de financiamento que não precisam ser transparentes ou responsáveis com seus critérios. No painel de discussão do REF em fevereiro de 2015, argumentou-se que o REF pode envolver uma grande quantidade de apoio

and as such would find it easier to fund a project like the one Croft describes to do with 'sustainability'. Unlike Croft, however, I do not believe it is impossible to make a convincing case for the originality of musical material, or interpretive approaches, but more practitioners need to try doing this more often. Croft asks whether a composer's work is 'helped in any way by the thought that it is research, or the presentation of research "findings"?' but these are selfish reservations, as such reflection might well help others too. Composers may wish to be paid a salary to compose or perform in the way they always have done, but perhaps they would then be better employed on a teaching contract for composition with the recognition and remuneration for their composition or performance coming from elsewhere.

The problem of research funding becoming a major yardstick for progression in the modern university is a very real one, especially as funds become scarcer, but is beyond the scope of this article. Nevertheless, outside academia it is commonplace to seek money for practical projects and the criteria involved can be just as narrow and constricting, as well as more susceptible to the personal whims of those involved with funding bodies who are not required to be transparent or accountable about their criteria. At a REF panel discussion in February 2015, it was argued that the REF can entail a large amount of financial support for innovative practice-based work.^{xxv} There remain various obstacles towards achieving this (not least from individual institutions inclined to downgrade practice-based work in general), but it is not an unrealistic goal. If this requires practitioners to articulate ways in which their work has value and consequences not just in and of itself but also to others as a contribution to knowledge, this seems a fair price to pay.

Croft's description of research as something which 'describes' rather than 'adding something to' the world is also too narrow, and it suggests categories beholden to analytical philosophy (notwithstanding the references to Gadamer, Schopenhauer, Langer and Heidegger) and a Popperian view of scientific knowledge which has been cogently argued against by Hazel Smith and Roger T. Dean.^{xxvi} Those who develop a new type of drug to ease aging symptoms, find a new bridge structure (in the engineering rather than musical sense of the term) which is not only aesthetically striking but also secure, are obviously adding something to the world not wholly unlike what a composer or performer might do, but those who provide a vivid and well-sourced portrayal of everyday life and cultural practices in a fifteenth-century Sicilian village, or posit a type of dinosaur which none have

financeiro para o trabalho inovador baseado em práticas.²⁸ Continuam a existir vários obstáculos para alcançar este objetivo (sobretudo de instituições individuais inclinadas a rebaixar o trabalho baseado na prática em geral), mas não é um objetivo irrealista. Se isso requer que os profissionais articulem maneiras pelas quais seu trabalho tem valor e consequências não apenas em si, mas também para os outros como uma contribuição para o conhecimento, isso parece um preço justo a pagar.

A descrição de Croft da pesquisa como algo que “descreve” em vez de “acrescentar algo ao mundo” também é estreita demais, e sugere categorias atribuídas à filosofia analítica (não obstante as referências a Gadamer, Schopenhauer, Langer e Heidegger) e uma visão popperiana de conhecimento científico que tem sido argumentado de forma convincente por Hazel Smith e Roger T. Dean.²⁹ Aqueles que desenvolvem um novo tipo de droga para aliviar os sintomas do envelhecimento, encontram uma nova estrutura de ponte (no sentido da engenharia e não no sentido musical do termo) que não só é esteticamente impressionante como também segura, estão obviamente acrescentando algo ao mundo não totalmente diferente do que um compositor ou intérprete pode fazer, mas aqueles que fornecem um retrato vívido e de boa fonte da vida cotidiana e práticas culturais em uma aldeia siciliana do século XV, ou postulam um tipo de dinossauro que ninguém tenha imaginado anteriormente, não estão meramente descrevendo, mas moldando e construindo o mundo. Mesmo a análise musical, para não mencionar o estudo contextual, histórico e sociológico, acrescenta algo à experiência, pelo menos para mim; nem todo estudo literário poderia ser tão corajosamente criativo quanto Benjamin sobre Baudelaire, ou Barthes sobre Balzac,³⁰ mas esses exemplos mostram como tal estudo pode ser uma prática imensamente criativa em si.

Não posso aceitar a descrição de Croft, de forma

previously imagined, are not merely describing but shaping and constructing the world. Even musical analysis, not to mention contextual, historical and sociological study, adds something to experience, at least for me; not all literary study might be as boldly creative as Benjamin on Baudelaire, or Barthes on Balzac,^{xxvii} but these examples show how such study can be an immensely creative practice itself.

I cannot at all accept Croft's portrayal of either scientific or musical discoveries. It is by no means necessarily true that, as Croft says 'if Einstein had not existed, someone else would have come up with Relativity'; someone might have come up with a quite different, but equally influential paradigm. Yefim Golyshv and Josef Matthias Hauer came up with ways of using twelve-note rows very different from those of Schoenberg;^{xxviii} the history of modern music is beholden not simply to a phenomenon that Schoenberg happened to chance upon, but to a very particular individual approach. Without the person of Schoenberg, twentieth-century music history might have been very different, and twelve-tone music a minor development known only to a few people interested in Golyshv and Hauer. It is certainly simplistic to say that Schoenberg would 'correct and supersede Bach', but the assumption that science follows a model of linear progress is not much better. There may be a reason we prefer Darwin to Lamarck, but there is also a reason why the apparent scientific 'progress' represented by racial theories of Social Darwinism can be viewed as a retrogressive step compared to what preceded it. Similarly, there is such a thing as 'good music badly composed': an obvious example would be music marred by a lack of understanding of some of the physical characteristics of particular instruments, which can however be improved with some care and instruction (and maybe that dreaded collaboration with a performer).

There is a good deal of practice-based research,

²⁸ Discussão sobre “Survival of the fittest? Promotion of Dance, Theater and Music through UK Higher Education”, Instituto de Pesquisa Musical, Londres, sábado, 28 de fevereiro de 2015. Eu não pude comparecer a isso, mas agradeço a Roddy Hawkins por me deixar ver suas anotações da ocasião.

²⁹ Smith e Dean, “Introdução”, pp. 3, 6–7. Defendem o papel vital das artes criativas no conhecimento, que não é nem verbal nem numérico, em um contexto onde o trabalho artístico deveria ser visto como pesquisa; isto é inteiramente consistente com os tipos de pesquisa que compuseram uma grande porcentagem de submissões de REF em música e outras artes performáticas.

³⁰ Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, traduzido por Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingstone e Harry Zohn (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006); Roland Barthes, *S/Z: Um Ensaio*, traduzido por Richard Miller, com prefácio de Richard Howard (Nova York: Farrar, Straus & Giroux Inc, 1991).

alguma, sobre descobertas científicas ou musicais. Não é necessariamente verdade que, como diz Croft, “se Einstein não existisse, alguém teria inventado a Relatividade”; alguém poderia ter um paradigma bastante diferente, mas igualmente influente. Yefim Golyshev e Josef Matthias Hauer encontraram maneiras de usar linhas de doze notas muito diferentes das de Schoenberg;³¹ a história da música moderna não se deve apenas a um fenômeno que Schoenberg identificou por acaso, mas a uma abordagem individual muito particular. Sem a pessoa de Schoenberg, a história da música do século XX poderia ter sido muito diferente, e a música dodecafônica um desenvolvimento menor conhecido apenas por algumas pessoas interessadas em Golyshev e Hauer. Certamente é simplista dizer que Schoenberg ‘corrigiria e substituiria Bach’, mas a suposição de que a ciência segue um modelo de progresso linear não é muito melhor. Pode haver uma razão pela qual preferimos Darwin a Lamarck, mas há também uma razão pela qual o aparente “progresso” científico representado pelas teorias raciais do darwinismo social pode ser visto como um retrocesso em comparação com o que o precedeu. Da mesma forma, existe uma coisa como ‘boa música mal composta’: um exemplo óbvio seria a música marcada pela falta de compreensão de algumas das características físicas de determinados instrumentos, que podem, no entanto, ser melhoradas com algum cuidado e instrução (e talvez a temida colaboração com um performer).

Há muitas pesquisas baseadas na prática, algumas delas publicadas na forma verbal, que sem dúvida desvalorizam todo o conceito: especialmente várias manifestações da prática frequentemente narcísica, às vezes chamada de ‘autoetnografia’.³² Elas incluem,

some of it published in verbal form, which undoubtedly devalues the whole concept: especially various manifestations of the frequently narcissistic practice sometimes called ‘auto-ethnography’.^{xxxix} These include often unremarkable ‘performance diaries’, given some apparent theoretical weight by the mention of a few treatises and other texts, texts from composers reproducing long letters or e-mails between composer and performer/dancer/film-maker, or new work deemed distinctive and research-like simply by virtue of the use of one or two unusual techniques, or a less familiar instrument. Nor does musical practice become research simply by virtue of being accompanied by a programme note, which funding and other committees can look at while ignoring the practical work.

The major problem is surely not whether outputs in the form of practice can be research but how we gauge equivalence with other forms of research, when practitioners and other academics are all competing within the same hierarchical career structures in universities. I have some doubts as to whether some composition- and performance-based PhDs, especially those not even requiring a written component, are really equivalent in terms of effort, depth and rigour with the more conventional types.^{xxx} Other inequities exist: composers and performers often teach ‘academic’ subjects in university music departments, but rarely are non-practitioner academics deemed able to teach high-level composition or performance. This can contribute to the downgrading of more traditional approaches to research, compounded by the inconvenience of the time they require – especially those that require mastery of foreign or archaic

³¹ Para considerações detalhadas das enormes diferenças entre as abordagens de Hauer e Schoenberg, consulte Dixie Lynn Harvey, ‘The Theetice Treaties of Josef Matthias Hauer’, (dissertação de doutorado, North Texas State University, 1980), pp. 21–37 e Deborah H. How, o ‘Prelude to Arnold Schoenberg’ ‘Prelude from the Suite for Piano’, op. 25: Da composição com doze tons ao método dos doze tons’, (dissertação de doutorado, University of Southern California, 2009), pp. 45-9, 58-65, 125-223; em Golyshev, ver Detlef Gojowy, ‘Jefim Golyscheff - der unbequeme Vorläufer’, *Melos / Neue Zeitschrift für Musik*, maio de 1975, pp. 188–192, ‘Frühe Zwölftonmusik in Rußland (1912–1915)’, *Beiträge zur Musikwisscha* (1990), pp. 17–24; e *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre* (Regensburg: Laaber, 1980), pp. 102-3; e meu ‘Yefim Golyshev, Arnold Schoenberg, and the Origins of Twelve-Tone Music’ (2 de setembro de 2014), em: <<https://ianpace.wordpress.com/2014/09/02/yefim-golyshev-arnold-schoenberg-and-the-origins-of-twelve-tone-music/>>. Acesso em: 04 fev. 2020. [N.T. link e datas atualizados para esta edição]

³² Uma defesa da auto-etnografia pode ser encontrada em Freeman, Blood, Sweat & Theory, pp. 181–4, que reconhece o tipo de perigo mencionado acima, abordado anteriormente, com algumas sugestões para evitar o narcisismo e a auto-indulgência, em Amanda Coffey, *The Ethnographic Self: Fieldwork and the Representation of Identity* (London: Sage, 1999) e Nicholas L. Holt, ‘Representação, Legitimação e Autoetnografia: Uma História de Escrita Autoetnográfica’, *International Journal of Qualitative Methods*, 2/1, Artigo 2 (2003), em <https://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/2_1/html/holt.html> (acessado em 6 de setembro de 2015).

muitas vezes, ‘diários de performance’ não dignos de nota, dado algum peso teórico aparente pela menção de alguns tratados e outros textos, textos de compositores que reproduzem cartas longas ou e-mails entre compositor e intérprete/dançarino/cineasta, ou um novo trabalho considerado distinto e semelhante a uma pesquisa simplesmente em virtude do uso de uma ou duas técnicas incomuns ou de um instrumento menos familiar. A prática musical também não se torna pesquisa simplesmente por ser acompanhada de uma nota do programa, que os fundos e outros comitês podem observar enquanto ignoram o trabalho prático.

O principal problema certamente não é se os resultados na forma de prática podem ser pesquisa, mas como podemos avaliar a *equivalência* com outras formas de pesquisa, quando profissionais e outros acadêmicos estão competindo dentro das mesmas estruturas hierárquicas de carreira nas universidades. Eu tenho algumas dúvidas sobre se alguns doutorados em *composição e performance*, especialmente aqueles que nem sequer exigem um componente escrito, são realmente equivalentes em termos de esforço, profundidade e rigor aos tipos mais convencionais.³³ Existem outras desigualdades: compositores e intérpretes costumam ensinar disciplinas “acadêmicas” nos departamentos de música da universidade, mas raramente os acadêmicos *não praticantes* são considerados capazes de ensinar composição ou performance de alto nível. Isso pode contribuir para o rebaixamento de abordagens mais tradicionais de pesquisa, agravadas pelo inconveniente do tempo necessário – especialmente aquelas que exigem domínio de idiomas estrangeiros ou arcaicos,³⁴ ou viagens longas para locais remotos – em uma época em que o tempo dos acadêmicos é cada vez mais exíguo. As instituições podem preferir contratar alguém que possa produzir uma composição em alguns meses, em vez de levar um ano para um artigo importante ou capítulo de livro que exija muito trabalho preliminar de base.

languages,^{xxxii} or lengthy trips to remote locations – in an era when academics’ time is squeezed ever more. Institutions may prefer to employ someone who can produce a composition in a few months, rather than taking a year over a major article or book chapter that requires much preliminary groundwork.

However, issues of equivalence can also drive wedges between academics producing different types of textual outputs: I have difficulty accepting an equivalence between many essays in the field of popular music studies (many of them saying a minimal amount about the sounding music) that rehash the ideologies and paradigms to be found in any cultural studies primer, with detailed, painstaking and highly specialised study of medieval musical manuscripts, subtle exegeses of musical practices in remote communities, or sustained application of sophisticated analytical techniques to already-complex music. But the former may receive a comparable REF ranking when judged by peers engaged in work of a similar nature; the result could be a regrettable deskilling of the academic study of music.

For me, learning and performing repertoire both new and old has often been accompanied by questions for which I have to find answers, by studying compositional structure, style, genre, allusions, and all the forms of mediation which accompany these, then making decisions about which aspects to foreground, play down, elicit, how doing all this in a manner with which will be meaningful to listeners. If I say that I have learned a good deal from listening to performances and recordings of Walter Gieseking, György Cziffra, Charles Rosen, or Frederic Rzewski, or Barbara Bonney, or Nikolaus Harnoncourt, or even Marcel Pérès, this is not simply in the sense of old-fashioned conceptions of ‘influence’ and osmosis (not that these do not also occur). I listen to these performers to garner some idea of what is distinctive about their approach, and how they have set about achieving this. In a critical,

³³ Paul Draper e Scott Harrison, em ‘Through the Eye of a Needle: the Emergence of a Practice-Led Research Doctorate in Music’, *British Journal of Music Education*, 28/1 (2011), pp. 87-102, trazem um caso de prática como pesquisa no DMA australiano; isso é bem diferente de muitos outros programas com esse nome, devido à exigência de um mínimo de cinco anos de experiência profissional e frequentemente de uma qualificação formal de pesquisa. Outros DMAs baseados em performance que encontrei frequentemente envolvem apenas uma monografia considerando um recital, mais apropriado para um diploma de bacharel ou mestrado.

³⁴ Para um exame de como funcionam vários estudos supostamente multiculturais, da nova musicologia, música popular e cinematográfica, é necessário afastar-se do envolvimento com fontes multilíngues (ironicamente especial no caso daquele acompanhado pela retórica da diferença, ‘outros’ e multiculturalismo), veja ‘Multicultural Musicology for Monolingual Academics’: <<https://ianpace.wordpress.com/2015/04/22/musicological-observations-3-multicultural-musicology-for-monolingual-academics/>>.

No entanto, questões de equivalência também podem criar barreiras entre acadêmicos que produzem diferentes tipos de textos: tenho dificuldade em aceitar uma equivalência entre muitos ensaios no campo dos estudos de música popular (muitos deles dizendo uma quantidade mínima de informação sobre a música em si) que enfatizam as ideologias e paradigmas encontrados em qualquer cartilha de estudos culturais, com estudo detalhado, meticoloso e altamente especializado de manuscritos musicais medievais, sutis exegeses de práticas musicais em comunidades remotas ou aplicações embasadas de técnicas analíticas sofisticadas à música já complexa. Mas o primeiro pode receber uma classificação REF equivalente quando julgado por colegas envolvidos em trabalhos de natureza semelhante; o resultado pode ser uma desilusão lamentável do estudo acadêmico da música.

Para mim, aprender e executar repertórios novos e antigos tem sido frequentemente acompanhado de perguntas para as quais tenho de encontrar respostas, estudando estruturas composicionais, estilos, gêneros, alusões e todas as formas de mediação que os acompanham, e depois tomando decisões sobre quais aspectos colocar em primeiro plano, menosprezar, provocar, como fazer tudo isso de uma maneira que seja significativa para os ouvintes. Se eu disser que aprendi bastante ouvindo performances e gravações de Walter Gieseking, György Cziffra, Charles Rosen, Frederic Rzewski, Barbara Bonney, ou Nikolaus Harnoncourt, ou mesmo Marcel Pérès, não é simplesmente no sentido de concepções antiquadas de ‘influência’ e osmose (não que estes também não ocorrem). Eu ouço esses artistas para reunir uma ideia do que é distinto em sua abordagem e como eles se empenharam em alcançar isso. De maneira crítica e não servil, é possível recorrer a suas realizações e também discernir quais outras possibilidades podem existir, abrindo uma nova gama de perguntas interpretativas – e eu diria de pesquisa.

Essa abordagem está em desacordo com ideais nebulosos de instinto e autenticidade interna, ou (pior) com a busca pelo estilo necessário para obter sucesso (embora isso também seja uma forma de pesquisa), os aspectos mais desanimadores de escolas de música, conservatórios e algumas partes da profissão. Mas minha abordagem está longe de ser incomum³⁵ e, nesse

non-slavish manner it is then possible to draw upon their achievements and also to discern what other possibilities might exist, opening up a new range of interpretive – and I would say research – questions.

This approach is at odds with nebulous ideals of instinct and inner authenticity, or (worst) with the search for the style required to make a success (though this is itself also a form of research), the most dispiriting aspects of music school, conservatoire and some parts of the profession. But my approach is far from uncommon, and in this sense the articulation of practice in research terms is a positive and productive activity.^{xxxii} It may be less spectacular than some of the wilder fringes of theatre and visual performance – such as Lee Miller and Joanne “Bob” Whalley’s joint PhD project, collecting urine-filled bottles on the M6, replacing them with other detritus, renewing their wedding vows in a service station, then grounding this in the thought of Deleuze and Guattari, Bakhtin, dialogism, heteroglossia and semiotic multi-actuality, deliberately framed in such a way as to frustrate Popper’s criteria of falsifiability^{xxxiii} – but is no less ‘research’ as a result.

Unlike Croft, I believe that composition-as-research, and performance-as-research (and performance-based research) are real activities; the terms themselves are just new ways to describe what has gone on earlier, with the addition of a demand for explicit articulation to facilitate integration into academic structures. This process is made problematic by other factors but that is no reason to give up on the best ideals.

Croft argues that we should ‘guard against actually believing in our research narratives’; I believe we should guard against believing in myths of compositional autonomy and individualism, and be less surprised when demands to do whatever one wants, whilst being paid reasonably generously for it out of the public purse, fall upon deaf ears.

³⁵ Como Andrew R. Brown e Andrew Sorensen colocam bem: Existe uma maneira geral pela qual a pesquisa faz parte de muitas atividades. Dessa maneira geral, a pesquisa se refere ao ato de descobrir algo e está envolvido na aprendizagem de um assunto, na extensão de uma habilidade, na resolução de um problema e assim por diante. Em particular, quase todas as práticas criativas envolvem esse tipo geral de pesquisa e na maior parte muito dela. (‘Integrating Creative Practice and Research’, p. 153).

sentido, a articulação da prática em termos de pesquisa é uma atividade positiva e produtiva. Pode ser menos espetacular do que alguns números mais selvagens do teatro e da performance visual – como o projeto de doutorado conjunto de Lee Miller e Joanne “Bob” Whalley, coletando garrafas cheias de urina no M6, substituindo-as por outros detritos, renovando seus votos de casamento em uma estação de serviço, fundamentando-o no pensamento de Deleuze e Guattari, Bakhtin, dialogismo, heteroglossia e multiacentuação da semiótica, enquadrados deliberadamente de maneira a frustrar os critérios de falseabilidade de Popper.³⁶ – mas não é menos “pesquisa” como resultado.

Ao contrário de Croft, acredito que a composição como pesquisa e a performance como pesquisa (e pesquisa baseada em performance) são atividades reais; os termos em si são apenas novas maneiras de descrever o que aconteceu anteriormente, com a adição de uma demanda por articulação explícita para facilitar a integração nas estruturas acadêmicas. Esse processo é problemático por outros fatores, mas isso não é motivo para desistir dos melhores ideais.

Croft argumenta que devemos “nos proteger contra realmente acreditar em nossas narrativas de pesquisa”; acredito que devemos nos precaver em acreditar nos mitos da autonomia composicional e do individualismo, enquanto somos pagos razoavelmente bem pelo dinheiro público, e ficarmos menos surpreendidos quando ignorados perante nossas exigências de fazer o que bem quisermos.

³⁶ Veja Lee Miller e Joanne ‘Bob’ Whalley, ‘Partly Cloudy, Chance of Rain’, em Freeman, *Blood, Sweat & Theory*, pp. 218–31 sobre este projeto. Para uma descrição de seu exame, consulte Kershaw, ‘Practice as Research through Performance’, pp. 108–13.

NOTAS DA VERSÃO EM INGLÊS

- I. John Croft, 'Composition is not Research', *TEMPO*, Vol. 69, No. 272 (2015), pp. 6–11.
- II. Lauren Redhead, 'Is Composition Research?' (17 January 2012), at http://weblog.laurenredhead.eu/post/16023387444/is-composition-research#disqus_thread (accessed 6 September 2015), whilst making some important points, relies on partisan attempts to close down debate with statements like 'claiming that composition is not research can be seen as merely a technique of dividing researchers and distracting attention away from the fact that research might not be what the REF would have us all believe that it is'. Solidarity amongst composers to protect their own corner is unlikely to convince sceptics with less of a vested interest, especially considering the lack of a clearly articulated alternative definition of research in this article.
- III. One of the few essays considering this phenomenon and its implications in this context, in this case focusing upon the Australian situation, is Huib Schippers, 'The Marriage of Art and Academia: Challenges and Opportunities for Music Research in Practice-based Environments', *Dutch Journal of Music Theory*, Vol. 12, No. 1 (2007), pp. 34–40.
- IV. REF 2014 Panel Overview Reports: Main Panel D at <http://www.ref.ac.uk/panels/paneloverviewreports/> (accessed 6 September 2015), pp. 94–6.
- V. See Hazel Smith and Roger T. Dean, 'Introduction', in *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*, ed. Hazel Smith and Roger T. Dean (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), pp. 25–8 and John Adams, Jane Bacon and Lizzie Thynne, 'Peer Review and Criteria: A Discussion', in *Practice-as-Research in Performance and Screen*, ed. Ludvine Allegue, Simon Jones, Baz Kershaw and Angela Piccini (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), pp. 98–110 for an outline of some of the issues and problems here. Thynne points out that funding bodies assessing practice-as-research are not required to look at the actual work, only at accompanying reports. It is clear that review and assessment processes designed for written work need re-calibrating in order to deal with practice-as-research. The solution presented by Schippers, reasonably forsaking evidence of ticket sales or circulation (which as he says 'would probably make Kylie Minogue the greatest musicologist in Australia'), but offering instead 'presentations in prestigious venues or by organisations', because 'they suggest some form of peer review' ('The Marriage of Art and Academia', p. 37) is immensely problematic because of the wealth of factors involved in economies of prestige, many of them far from transparent or accountable.
- VI. Intelligent thoughts on practice-based PhDs and their assessment can however be found in John Freeman, *Blood, Sweat & Theory: Research through Practice in Performance* (Oxfordshire: Libri, 2010), pp. 35–43, 233–9; and Robin Nelson, 'Supervision, Documentation and Other Aspects of Praxis', in *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, ed. Robin Nelson (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), pp. 71–92.
- VII. Christopher Frayling, 'Research in Art and Design', *Royal College of Art Research Papers* 1/1 (1993–94), p. 5. Swedish theatre scholar Yvla Gislén provided a map in 2006 for the emergence of 'research in the artistic realm' in various countries, beginning in Finland in the 1980s–90s and Australia in 1987, followed by the USA in the 1990s and EU in the late 1990s, with its emergence in the UK around 1997. This map is reproduced in Baz Kershaw, 'Practice as Research through Performance', in *Practice-Led Research, Research-Led Practice*, p. 106. Kershaw himself notes that practice was not explicitly part of the criteria for the RAE in the UK until 1996, when practice-as researchers were asked for the first time for a 'succinct statement of research content' and 'supporting documentation' (*ibid.* p. 111). The most recent definition of research employed by the REF can be found in REF 2014: Assessment framework and guidance on submissions, at <http://www.ref.ac.uk/media/ref/content/pub/assessmentframeworkandguidanceonsubmissions/GOS%20including%20addendum.pdf> (accessed 24 September 2015), p. 48.
- VIII. Music does not feature at all in Estelle Barrett and Barbara Bolt, eds, *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* (London: I.B. Tauris, 2010), despite featuring a range of major case studies in other creative and performing arts, and mostly appears in passing in Nelson, *Practice as Research in the Arts*, though there are a few notable observations about some different views of composition and performance in this respect (pp. 7–8); the major example cited by Nelson is John Irving's research into Mozart performance on the basis of physical interaction with the Hass clavichord (p. 10). This rather paltry attention is how-ever

- symptomatic of a wider isolation of music from other collective work in creative arts research. One case study by Yves Knockaert in Freeman, Blood, Sweat & Theory, pp. 200–211, deals with a highly imaginative audiovisual Lied project examined in terms of gender, voice, space and image, whilst another, pp. 240–61, on the work of Johannes Birringer, deals with both sound and visibility. Andrew R. Brown and Andrew Sorensen, in 'Integrating Creative Practice and Research in the Digital Media Arts', in Smith and Dean, Practice-Led Research, Research-Led Practice, pp. 153–65, discuss their use of digital media in order to establish a practice surrounding visual and audio-visual exhibitions, drawing upon experience of computer music and music-related software. There is also a short relevant section by Henry Spiller, 'University Gamelan Ensembles as Research', in Shannon Rose Riley and Lynette Hunter, Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), pp. 171–8.
- IX. Henry Daniel, 'Transnet: A Canadian-Based Cased Study on Practice-as-Research, or Rethinking Dance in a Knowledge-Based Society', in Allegue et al, Practice-as-Research, pp. 148–62.
- X. Dianne Reid, 'Cutting Choreography: Back and Forth between 12 Stages and 27 Seconds', in Barrett and Bolt, Practice as Research, pp. 47–63.
- XI. Jane Goodall, 'Nightmares in the Engine Room', in Smith and Dean, Practice-Led Research, Research-Led Practice, pp. 200–7. This example in particular deals with Croft's objections to how research methods are inimical to the creative process. It might however be better described as research-led practice rather than practice-as-research.
- XII. Mine Dog̃antan-Dack, ed., Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice (Farnham: Ashgate, 2015). Among the more substantial contributions to this volume are Anthony Gritten's rather abstract 'Determination and Negotiation in Artistic Practice as Research in Music', pp. 73–90, dealing with the process of establishing Artistic Practice as Research (APaR) as a respectable academic subdiscipline, entailing a turn away from 'pure' research, delineating different manifestations to this, including some undertaken outside of academic institutions, whilst urging that the distinction between practice and research be maintained though its practitioners should relax (not always so easy in institutions, especially those with small performing arts components, in which practice-as-research has still to gain acceptance from various strata of management); and Jane W. Davidson, 'Practice-based Music Research: Lessons from a Researcher's Personal History', pp. 93–106, tracing the author's own work, from a background in music psychology, through study of the body in performance, then 'talk-aloud' approaches in which musicians are encouraged to verbalise their mental processes, to opera directing.
- XIII. Dutch Journal of Music Theory, Vol. 12, No. 1 (2007). Notable essays here include Marcel Cobussen, 'The Trojan Horse: Epistemological Explorations Concerning Practice-based Research', pp. 18–33, which considers both fundamental incompatibilities between music and language and also the idea that music can embody other types of knowledge than concrete ideas, including that of a corporeal nature as found in performance; and on similar issues Tom Eide Osa, 'Knowledge in Musical Performance: Seeing Something as Something', pp. 51–7, also focusing upon non-verbal knowledge; Various other essays are more pragmatic and relatively straightforward, relating to the use of instruments and techniques.
- XIV. Swedish Journal of Musicology, Vol. 95 (2013). In this volume, the questions raised by Cobussen and Osa are explored further in Erik Wallrup, 'With Unease as Predicament: On Knowledge and Knowing in Artistic Research on Music', pp. 25–40, and Cecilia K. Hultberg, 'Artistic Processes in Music Performance: A Research Area Calling for Inter-Disciplinary Collaboration', pp. 79–95. On the distinctions between Anglosphere practice-as-research and continental European artistic research, see Darla Crispin, 'Artistic Research and Music Scholarship: Musings and Models from a Continental European Perspective', in Dog̃antan-Dack, Artistic Practice as Research in Music, pp. 53–72, and Luk Vaes's response to John Croft, 'When composition is not research' (5 June 2015), at <http://artisticresearchreports.blogspot.co.uk/2015/06/when-composition-is-not-research.html> (accessed 6 September 2015).
- XV. See Redhead, 'Is Composition Research?'
- XVI. Piers Hellowell, 'Treating Composers as Researchers is Bonkers', Standpoint (May 2014) at <http://standpointmag.co.uk/critique-may-14-treating-composers-as-researchers-bonkers-piers-hellowell> (accessed 6 September 2015).
- XVII. Hellowell even goes so far as to say that 'it feels very much as if composers face a stiff interview – in what for some is a foreign language – before they may sit down to the dinner, despite being encouraged nonetheless to

empty their pockets once the bill arrives'. One might imagine from this that composers are paying to work in academia, not being paid for doing so.

- XVIII. This point is emphasised by Brown and Sorensen, in 'Integrating Creative Practice and Research in the Digital Media Arts', p. 153, as well as Cobussen, 'The Trojan Horse', Osa, 'Knowledge in Musical Performance', Wallrup, 'On Knowledge and Knowing in Artistic Research on Music', and Hultberg, 'Artistic Processes in Music Performance'.
- XIX. This is discussed in Andrew Clements, 'Brian Ferneyhough', *Music and Musicians*, 26/3 (1977), pp. 36–9; Brian Ferneyhough, 'Interview with Andrew Clements' (1977), in Ferneyhough, *Collected Writings*, edited James Boros and Richard Toop (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995), pp. 204–16; and Jonathan Harvey, 'Brian Ferneyhough', *The Musical Times*, 120/1639 (1979), pp. 723–8.
- XX. Michael Naimark, drawing upon the ideas of Nam June Paik, cites Beethoven, and specifically the Ninth Symphony, as an example of where 'art does not really start to get going until an area of practice is established' (in this case earlier by Haydn), as a form of 'last-word' art which is impossible without critical engagement with prior practice. See Naimark cited in Simon Biggs, 'New Media: The 'First Word' in Art?', in Smith and Dean, *Practice-Led Research, Research-Led Practice*, p. 79.
- XXI. One of the most extreme manifestations of this explicitly questioning approach to performance can be found in the work of Stephen Emmerson and Angela Turner in *Around a Rondo*, featuring extensive dissection of choices in interpreting Mozart's Rondo in A minor, K 511, presenting the findings of such research on a DVD-ROM, discussed in Schippers, 'The Marriage of Art and Academia', p. 36.
- XXII. See for example Richard J. Evans, 'The Myth of Germany's Missing Revolution', in *Rethinking German History: Nineteenth-Century Germany and the Origins of the Third Reich* (London: HarperCollins, 1987), pp. 93–122.
- XXIII. See Gareth Stedman Jones, 'Rethinking Chartism', in *Languages of Class: Studies in English Working Class History 1832–1982* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 90–178.
- XXIV. For another good example, see Graeme Sullivan's account of Cézanne's attempt to break with conventional practice in order to embody a dynamic world, incorporating multiple perspectives, framed as an attempt to address complex theoretical questions in order to arrive at an artistic output which itself entails new knowledge and ideas, in 'Making Space: The Purpose and Place of Practice-led Research', in Smith and Dean, *Practice-Led Research, Research-Led Practice*, pp. 41–3.
- XXV. Discussion on 'Survival of the Fittest? Promoting Dance, Drama and Music through UK Higher Education', Institute of Musical Research, London, Saturday 28 February 2015. I was unable to attend this, but am grateful to Roddy Hawkins for letting me see his notes from the occasion.
- XXVI. Smith and Dean, 'Introduction', pp. 3, 6–7. Smith and Dean argue for the vital role for the creative arts of knowledge which is neither verbal nor numerical, in which context should be viewed artistic work as research; this is entirely consistent with the types of research which have made up a large percentage of REF submissions in music and other performing arts.
- XXVII. Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, translated Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingstone and Harry Zohn (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006); Roland Barthes, *S/Z: An Essay*, translated Richard Miller, with preface by Richard Howard (New York: Farrar, Straus & Giroux Inc, 1991).
- XXVIII. For detailed considerations of the huge differences between Hauer and Schoenberg's approaches, see Dixie Lynn Harvey, 'The Theoretical Treatises of Josef Matthias Hauer', (PhD Dissertation, North Texas State University, 1980), pp. 21–37 and Deborah H. How, 'Arnold Schoenberg's Prelude from the Suite for Piano, Op. 25: From Composition with Twelve Tones to the Twelve-Tone Method', (PhD Dissertation, University of Southern California, 2009), pp. 45–9, 58–65, 125–223; on Golyshev, see Detlef Gojowy, 'Jefim Golyscheff – der unbequeme Vorläufer', *Melos/Neue Zeitschrift für Musik*, May 1975, pp. 188–192, 'Frühe Zwölftonmusik in Rußland (1912–1915)', *Beiträge zur Musikwissenschaft* 32/1 (1990), pp. 17–24; and *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre* (Regensburg: Laaber, 1980), pp. 102–3; and my 'Yefim Golyshev, Arnold Schoenberg, and the Origins of Twelve-Tone Music' (2 September 2014), at <https://ianpace.wordpress.com/2014/09/02/yefim-golyshev-arnold-schoenberg-and-the-origins-of-twelve-tone-music/> (accessed 6/9/15).
- XXIX. A defence of auto-ethnography can be found in Freeman, *Blood, Sweat & Theory*, pp. 181–4, which acknowledges the type of danger I mention above, which has been addressed earlier, with some suggestions for

avoidance of narcissism and self-indulgence, in Amanda Coffey, *The Ethnographic Self: Fieldwork and the Representation of Identity* (London: Sage, 1999) and Nicholas L. Holt, 'Representation, Legitimation, and Autoethnography: An Autoethnographic writing story', *International Journal of Qualitative Methods*, 2/1, Article 2 (2003), at https://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/2_1/html/holt.html (accessed 6 September 2015).

- XXX. Paul Draper and Scott Harrison, in 'Through the Eye of a Needle: the Emergence of a Practice-Led Research Doctorate in Music', *British Journal of Music Education*, 28/1 (2011), pp. 87–102, make a strong case for practice-as-research in the Australian DMA; this is quite different to a lot of other programmes of this name, though, because of the requirement of a minimum of five years professional experience and frequently a formal research qualification. Other performance-based DMAs I have encountered have frequently involved just a loosely-linked recital and thesis more appropriate for a Bachelor's or Master's degree.
- XXXI. For an examination of how various supposedly multicultural, new musicological, and popular and film music studies work entails a retreat from engagement with multilingual sources (especially ironic in the case of that accompanied by rhetoric of difference, 'others' and multiculturalism), see my 'Multicultural Musicology for Monolingual Academics?' (22 April 2015), at <https://ianpace.wordpress.com/2015/04/22/musicological-observations-3-multicultural-musicology-for-monolingual-academics/> (accessed 6 September 2015).
- XXXII. As Andrew R. Brown and Andrew Sorensen put it well, 'There is a general way in which research is a part of many activities. In this general way, research refers to the act of finding out about something and is involved in learning about a topic, extending a skill, solving a problem and so on. In particular, almost all creative practice involves this general type of research, and often lots of it' ('Integrating Creative Practice and Research', p. 153).
- XXXIII. See Lee Miller and Joanne 'Bob' Whalley, 'Partly Cloudy, Chance of Rain', in Freeman, Blood, Sweat & Theory, pp. 218–31 on this project. For an account of its examination, see Kershaw, 'Practice as Research through Performance', pp. 108–13.

REFERÊNCIAS

ADAMS, John; BACON, Jane; THYNNE, Lizzie. Peer Review and Criteria: A Discussion. In: ALLEGUE et al. *Practice-as-Research*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

BARTHES, Roland. *S/Z: An Essay*. Tradução de Richard Miller. Nova York: Farrar, Straus & Giroux Inc, 1991.

BENJAMIN, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Tradução de Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingstone e Harry Zohn. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006.

BIGGS, Simon. New Media: The 'First Word' in Art? In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.

BROWN, Andrew R; SORENSEN, Andrew. Integrating Creative Practice and Research in the Digital Media Arts. In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.

CLEMENTS, Andrew. Brian Ferneyhough. *Music and Musicians*, 26/3, pp. 36–9, 1977.

COBUSSEN, Marcel. The Trojan Horse: Epistemological Explorations Concerning Practice-based Research. *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 12, n. 1, 2007.

COFFEY, Amanda. *The Ethnographic Self: Fieldwork and the Representation of Identity*. Londres: Sage, 1999.

CRISPIN, Darla. Artistic Research and Music Scholarship: Musings and Models from a Continental

- European Perspective. In: DACK, Mine. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Londres: Ashgate, 2015.
- CROFT, John Croft. Composition is not Research. *TEMPO*, Vol. 69, No. 272, pp. 6–11, 2015.
- DANIEL, Henry. Transnet: A Canadian-Based Cased Study on Practice-as-Research, or Rethinking Dance in a Knowledge-Based Society. In: ALLEGUE et al. *Practice-as-Research*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- DAVIDSON, Jane W. Practice-based Music Research: Lessons from a Researcher's Personal History. In: DOGANTAN-DACK, Mine. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Londres: Routledge, 2016, pp. 93-106.
- DOGANTAN-DACK, Mine. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Londres: Routledge, 2016.
- DRAPER, Paul; HARRISON, Scott. Through the Eye of a Needle: the Emergence of a Practice-Led Research Doctorate in Music. *British Journal of Music Education*, 28/1, pp. 87-102, 2011.
- EVANS, Richard J. Evans. The Myth of Germany's Missing Revolution. In: EVANS, Richard J. Evans. *Rethinking German History: Nineteenth-Century Germany and the Origins of the Third Reich*. Londres: HarperCollins, 1987.
- FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.
- FRAYLING, Christopher. Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers*, 1/1, p. 5, 1993.
- FREEMAN, John. *Blood, Sweat & Theory: Research Through Practice in Performance*. Budapeste: Libri Publishing, 2010.
- GOJOWY, Detlef. Jefim Golyscheff - der unbequeme Vorläufer. *Melos/Neue Zeitschrift für Musik*, 189/190, pp. 188–192, maio de 1975.
- _____. Frühe Zwölftonmusik in Rußland (1912–1915). *Beiträge zur Musikwisscha*, 32, pp. 17–24, 1990.
- _____. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Regensburg: Laaber, 1980.
- GOODALL, Jane. Nightmares in the Engine Room. In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.
- HARVEY, Dixie Lynn. The Theoretical Treatises of Josef Matthias Hauer. Dissertação (Doutorado, Música). North Texas State University, 1980.
- HARVEY, Jonathan. Brian Ferneyhough. *The Musical Times*, 120/1639, pp. 723–8, 1979.
- HELLAWELL, Piers. Treating Composers as Researchers is Bonkers. *Standpoint*, Maio 2014) <<https://standpointmag.co.uk/issues/may-2014/critique-may-14-treating-composers-as-researchers-bonkers-piers-hellawell/>> [N.T.: link atualizado para esta edição. Acessado em 05 de fevereiro de 2020].
- HOLT, Nicholas L. Representation, Legitimation, and Autoethnography: An Autoethnographic Writing Story. *International Journal of Qualitative Methods*, 2/1, Artigo 2, 2003.
- HOW, Deborah H. Arnold Schoenberg's Prelude From The Suite For Piano, Op. 25: From Composition With Twelve Tones To The Twelve-Tone Method. Dissertação (Doutorado, Música). University of Southern California, 2009.
- HULTBERG, Cecilia K. Artistic Processes in Music Performance: A Research Area Calling for Inter-Disciplinary Collaboration. *Swedish Journal of Musicology*, vol. 95, pp. 79–95, 2013.

- JONES, Gareth Stedman. *Languages of Class: Studies in English Working Class History from 1832 to 1982*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- KERSHAW, Baz. Practice as Research through Performance. In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.
- MILLER, Lee; WHALLEY, Joanne. Partly Cloudy, Chance of Rain. In: FREEMAN, John. *Blood, Sweat & Theory: Research Through Practice in Performance*. Budapeste: Libri Publishing, 2010.
- NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.
- NELSON, Robin. Supervision, Documentation and Other Aspects of Praxis, In NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.
- OSA, Tom Eide. Knowledge in Musical Performance: Seeing Something as Something. *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 12, n. 1, pp. 51–7, 2007.
- PACE, IAN. Yefim Golyshhev, Arnold Schoenberg, and the Origins of Twelve-Tone Music. Disponível em: <<https://ianpace.wordpress.com/2014/09/02/yefim-golyshhev-arnold-schoenberg-and-the-origins-of-twelve-tone-music/>>. Acesso em: 04 fev. 2020. [N.T. link e datas atualizados para esta edição]
- REDHEAD, Lauren. Is Composition Research? Texto de 17 de janeiro de 2012. Disponível em <https://weblog.laurenredhead.eu/post/16023387444/is-composition-research>. Acesso em: 04 fev. 2020. [N.T. link e datas atualizados para esta edição]
- REID, Dianne. Cutting Choreography: Back and Forth between 12 Stages and 27 Seconds. In: BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Bloomsbury: Londres: I.B. Tauris, 2010, pp. 47–63.
- SCHIPPERS, Huib. The Marriage of Art and Academia. *Dutch Journal of Music Theory*, Vol 12/1, 34-40, 2007.
- SCHIPPERS, Huib. The Marriage of Art and an Academy: Challenges and Opportunities for Music Research in Practice-Based Environments. *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 12, n ° 1, pp. 34–40, 2007.
- SMITH, Hazel; DEAN, Roger. Introduction. In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.
- SPELLER, Henry. University Gamelan Ensembles as Research. In: RILEY, Shannon Rose; HUNTER, Lynette. *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- SULLIVAN, Graeme. Making Space: The Purpose and Place of Practice-driven Research. In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.
- VAES, Luk Vaes. To John Croft: When composition is not research. (5 de junho de 2015), em <<http://artisticresearchreports.blogspot.com/2015/06/when-composition-is-not-research.html>> [link atualizado pelos tradutores. Acessado em 05 de fevereiro de 2020].
- WALLRUP, Erik. With Unease as Predicament: On Knowledge and Knowing in Artistic Research on Music. *Swedish Journal of Musicology*, vol. 95, pp. 25–40, 2013.

SOBRE OS AUTORES

Ian Pace é um pianista de reputação estabelecida, especializado nos mais distantes pontos do modernismo musical e do virtuosismo transcendental, além de escritor e musicólogo com foco em questões de performance, música e sociedade e vanguarda. Ele nasceu em Hartlepool, estudou na Escola de Música de Chetham, The Queen's College, Oxford e, como Fulbright Scholar, na Juilliard School, em Nova York. Seu professor principal, e uma grande influência em seu trabalho, foi o pianista húngaro György Sándor, um aluno de Bartók. Atualmente é professor da City University London. E-mail: ianpace1@city.ac.uk

William Teixeira é Doutor em Música pela USP e Professor Adjunto da UFMS. Como violoncelista já atuou como solista frente a grupos como a Orquestra Sinfônica da UNICAMP, Orquestra Sinfônica de Rio Claro, Orquestra de Câmara da USP e a USP-Filarmônica. E-mail: william.teixeira@ufms.br

Vitória Louveira é acadêmica do Curso de Música - Licenciatura da UFMS e ministra aulas de violão na Escola de Música da UFMS. Atualmente é bolsista de iniciação científica do PIBIC-CNPq. E-mail: vitorializparaguassu@gmail.com