

tradução provisória, sem revisão, de silvio ferraz, 2009

Pascal Dusapin
Cadeira de Criação artística
2006-2007

COMPOR
Música, paradoxo, fluxo

Collège de France/Fayard
2007
trad. Port. Silvio Ferraz, 2009

As aulas inaugurais do Collège de France

Desde sua fundação em 1530, o Collège de France, tem como principal missão ensinar, não saberes constituídos, mas “o saber enquanto se faz”: a pesquisa científica e intelectual. Os cursos são abertos a todos, gratuitamente, sem inscrição nem entrega de diplomas.

Conforme o seu lema (*Docet omnia*, ele ensina todas as coisas”), o Collège de France está organizado em cinquenta e duas cadeiras cobrindo um vasto conjunto de disciplinas. Cada ano são oferecidas, dentre outras, uma cadeira européia, uma cadeira internacional, uma cadeira de criação artística e uma cadeira de inovação tecnológica.

Os professores são escolhidos livremente por seus pares, em função da evolução das ciências e do conhecimento. Ao ingresso de um novo professor, uma nova cadeira é criada e pode tanto retomar, ao menos parcialmente, a herança de uma cadeira anterior, ou bem inaugurar uma nova linha de ensino.

O primeiro curso de um novo professor é sua Aula Inaugural.

Solenemente pronunciada na presença de seus colegas e de um grande público, ele é para ele a ocasião de situar seus trabalhos e sua linha de ensino com relação à de seus predecessores e aos desenvolvimentos mais recentes da pesquisa.

Não apenas as aulas inaugurais tecem um quadro do estado de nossos conhecimentos e contribuem também à história de cada disciplina, mas elas nos introduzem ao ateliê do intelectual e do pesquisador. Muitos dentre eles constituíram, em seus domínios e seus tempos, eventos marcantes, ou mesmo sensacionais.

Elas foram destinadas a um grande público esclarecido, desejoso de melhor compreender as evoluções da ciência e da vida intelectual contemporânea.

tradução provisória, sem revisão, de silvio ferraz, 2009

tradução provisória, sem revisão, de silvio ferraz, 2009

Aula inaugural
Pronunciada na segunda feira, 1º de fevereiro de 2007
Por Pascal Dusapin
Professor

Aula Inaugural nº 191

A handwritten musical score consisting of five systems of staves. Each system contains a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (bass clef). The music is written in a complex style, likely a bossa nova or similar genre, featuring intricate rhythmic patterns and melodic lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and markings on the staves, including a '1' above the first system and a '2' above the fifth system. The paper shows signs of age and use.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 15, 18, 22, 25, 28, and 30 are clearly visible at the beginning of their respective systems. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on white paper. At the end of the sixth system, there is a handwritten signature and the date '2006'.

Pascal Dusapin, *Samedi 8 juillet / Dimanche 20 août*
2006 (manuscrit original)

Senhor Diretor,
Meus colegas,
Meus amigos,
Senhoras e senhores,

No ano passado, Christan de Portzamparc inaugurou esta nova cadeira anual dedicada à criação artística. Não é de surpreender o fato de terem escolhido num primeiro momento um arquiteto, visto esta disciplina simbolizar rigor e invenção. Existem ligações diversas entre a música e a arquitetura. O mais importante é sem dúvida a disposição natural destas duas arte de focarem seus espaços respectivos sobre paradigmas de formas e de proporções.

De 1974 a 1978, segui os cursos de Iannis Xenakis a Universidade de Paris-I. É conhecida a dupla formação de Xenakis. Ele era engenheiro, tendo colaborado com Le Corbusier por doze anos, antes de tornar-se o compositor tão singular que conhecemos. Xenakis me foi muito importante. Ele falava sempre de arquitetura e isto sem dúvida me levou a estudar um pouco esta disciplina que ele amava bastante. É também para mim uma história de família: dois de meus irmãos são arquitetos. No departamento pedagógico de arquitetura nas Belas Artes, me lembro de ter me apaixonado por todas as questões afeitas ao urbanismo. Por exemplo: como uma construção moderna se ajustaria a um conjunto de imóveis mais antigos? Como devemos fazer para escolher angulo e esquadro desta mesma construção se a quina das

paredes adjacentes tem de ser imperativamente preservadas? Como mudar este espaço ao aumentá-lo, como reduzir aquele outro, como deslocar uma simetria, como desemparelhar as linhas de um volume, como compor outros, como recompô-los ao invertê-los e depois os desfazendo de uma nova maneira? Todas estas questões realçam uma multiplicidade de técnicas de construção. Eu apenas resvalava nas respostas a estas questões no domínio da arquitetura: para mim, elas se davam interrogações apropriadas à composição musical. Como passar desta linha melódica aguda àquela mais grave, como associar esta outra linha a este conjunto de sons mais complexos, como isolar este instrumento da massa sinfônica, como passar de um andamento rítmico a um outro, como reduzir o volume de uma orquestração apenas acelerando a sua velocidade, como tornar mais adensar uma linha ao reduzir o volume harmônico dos instrumentos que a acompanham, como podemos bruscamente mudar o “ângulo” de uma música (e, precisamente, no domínio da música, o que vem a ser um “ângulo”, um “volume”, ma “linha”, uma “massa”)?

Para além de uma proximidade conceitual de ocasião, sempre gostei de observar o modo como os arquitetos abordam seus problemas de formas e de composição. Isto sempre me ajudou a resolver um pouco os meus.

Senhor Diretor, meus caros colegas, tenho indubitavelmente a honra de ter sido escolhido para falar de criação musical a vocês. Mais do que tudo, é a minha profissão que este convite dá a distinção, e os

agradeço calorosamente pelo interesse que demonstraram.

A música não é uma desconhecida do Collège de France. A primeira vez que adentrei suas portas foi em 10 de dezembro de 1976 para assistir a uma aula inaugural proferida por Pierre Boulez, *Invention, technique et langage*. Esta aula e todas aquelas que se seguiram impressionaram por muito tempo o mundo da música. Lembremos apenas que seu objeto foi a teoria musical. Ao longo de todos estes anos, Pierre Boulez reconsiderou todos os princípios da linguagem musical no seio do projeto teórico e estético estruturado de modo extraordinário. A noção de linguagem musical é uma das mais complexas e controversas que existem. Designando a existência subjacente de uma lógica, a concepção bouleziana da linguagem supõe uma organização do material sonoro em estratos claramente hierarquizados que nem sempre é fácil de analisar em todas as expressões musicais. Pierre Boulez se lançou a uma síntese de grande envergadura e, hoje em dia, seus escritos não deixam de ser lidos e pensados por aqueles que sustentam estéticas musicais as mais diversas e por vezes opostas. É neste sentido que os escritos de Pierre Boulez, cuja presença eu agradeço nesta noite, são obras de uma grande liberdade.

“O saber enquanto ele se faz”, é o que expõe, a princípio, o ensino no Collège de France. Eu escolherei assim: *“A criação enquanto ela se faz”*. Tal é o modelo explícito, o programa desta cadeira de criação artística. Portanto, em sua aula inaugural, Christian de Portzamparc perguntou se era possível “ensinar a

criação”. O que será testemunhar uma criação musical enquanto ela se faz? Será possível dar-se conta de uma composição em curso? Não acredito, tanto que o exercício da composição me ensinou o fenômeno da invenção dos sons parece irreduzível à sua exposição. Por outro lado, podemos revelar o contexto de uma criação musical descrevendo a seqüência das decisões que permitiram (ou autorizaram) sua escrita. mas descrever um procedimento de progressão, em uma obra musical, não é a criação enquanto se faz. Não passa de uma descrição.

Se existe uma coisa para a qual minha vida de compositor não me preparou, é – exatamente – me colocar diante de todos vocês para tentar resolver esta questão. Perdoem-me esta impertinência mas, para criar música, é necessário muitas vezes não saber nada do que está “em vias de se fazer”. Falar sobre ela é insensato. Então não se diz mais nada. Jamais. Ao invés de poder dizê-la, apenas falamos. Mas falar de música parece sempre mergulhar na obscuridade tanto que seu assunto extrapola. A música se fala mas condena todo comentário. Não se vê nada. Nenhuma imagem objetiva certa, nenhum conteúdo, nenhum objeto. Não é por nada que ela não designa nada mais, visto que se cala, a cada vez, apenas subsistindo em nós um sentimento vivo, quase incômodo, delicadamente doloroso. Como uma dor. A música brilha e depois se dissipa, como uma ilusão. Secretamente, ela ressoa. Mas seu eco vem sempre depois. A música, é o luto incessante do instante.

Roland Barthes dizia: “A música, é o que não volta nunca”... Ao que poderíamos acrescentar: está sempre

adiantada. Em suma, ela está sempre acabada. A ameaça de que “já tenha acabado”. Então, nos obstinamos. escutamos mais uma vez. E ainda mais uma vez, ela não está lá. E ainda menos do que antes. E tudo recomeça. Antes da música, há o silêncio. Logo após, tudo não passa de uma lembrança. Uma “lembrança do silêncio” que a antecedia. A ambigüidade da escuta reside toda nestes fragmentos de instantes que não estão mais. Aquele que escuta presume captar o tempo. No entanto, o tempo, não há. Pode-se até saber-se que isto designa algo. Então, a tentação nos toma. Escutamos mais uma vez. E tudo recomeça. Como fazer para dizer este tempo que “não para de não se deixar dizer”?

Observemos que a natureza do tempo que se passa a escutar consiste sobretudo em uma retomada de ordem topográfica. A escuta se desfaz dela mesma, por assim dizer. Qualquer coisa conduz nosso cérebro a analisar extremamente rápido os encadeamentos e os limites enunciados pelo fluxo. Escutar, é localizar as bordas de uma forma. De fato, trata-se de um mecanismo de reconhecimento das bordas mais do que de limites reais, pois não podemos ainda conceber a forma/tempo da música que estamos a ouvir. Assim que ela se acaba, acreditamos então ter atingido uma totalidade, uma demonstração deste tempo específico. Gosto de pensar que estamos enganados. Toda obra musical, penso eu, nos convoca, pelo contrário, a uma errância. Pode até mesmo fugir ao sentido, ao menos daquele do qual nosso mundo está saturado. A música, é um outro sentido, uma outra lógica. Eis porque é irredutivelmente paradoxal.

E meus propósitos como compositor, acredito, serão sempre paradoxais à mesma proporção.

esta escuta caminhante é a experiência do tempo que pensamos real enquanto trata-se apenas de uma intenção. Corresponder-se com o tempo de uma obra, apreender sua existência, é um “caminho que não leva a lugar nenhum”. Estamos cansados de constatar que a música escapa a toda apreensão material. De fato, a música não deixa nenhum traço. Sua aparição se confunde com sua desapareção. A música se desfaz tão rápido que é impossível de segurar o que se ouviu. Visto seu caráter interpretado, a música foge do mundo das definições concretas e reencontra uma pura intencionalidade. Escutar nos leva às portas de um mundo infinitamente sutil: aquele das emoções. Não nutrimos nenhuma desconfiança quanto a este termo. A emoção é uma condição mental da qual não escapamos. O que recebemos de uma música é uma emoção. De fato, emoções se combinam e se confundem em conjuntos confusos, mas elas nos transformam. A emoção é um movimento e é pela emoção que o espírito e o corpo se recompõem. Escutar, é provar a consciência de um fato psíquico e um fato físico. Onde nasce esta experiência? Ou antes, de onde nasce uma música? Talvez uma obra não tenha origem bem definida pois sua proveniência se perde e é esquecida na profusão de suas interpretações. Escutar, é reencontrar esta perda do sentido. Escutar a música, é inventar as exigências deste abandono. Mas compor não é escutar. Aquele

que compõe entende, mas ele não escuta.¹ Quando adolescente, eu acreditava que tudo isto vinha do mesmo lugar e, por muito tempo, confundi compor e escutar. Acreditava que estava compondo, pois ignorava todo o resto. (“O ouvindo, órgão da crença”, nos lembra Nietzsche). Eu não tinha nenhuma ideia sobre o que era a composição. Escutar era o único meio que tinha disponível para esta impensável transgressão. A escuta era como uma sombra. Sombra do compositor.

¹ NT [as noções de *écouter* e *entendre* não possuem tradução direta em português. *Entendre* corresponde à escuta musical (*to listen*, em inglês), *écouter* à escuta do som].

ESCUTA DO EXCERTO Nº 1

Pascal Dusapin, *Samedi 8 juillet / Dimanche 20 août 2006*, extrait nº 1.

O tempo do filósofo, aquele do físico, não são aqueles do músico. Nenhuma das demonstrações espacio-temporais da filosofia ou das ciências são convenientes à música. Os músicos prejulgam que o tempo é sua matéria principal mas podem ter uma consciência rudimentar. É a famosa síndrome da centopéia: este pequeno inseto rastejante deixaria de andar se ele se interrogasse do funcionamento de

suas patas. Os compositores conhecem bem este paradoxo: não se escreve música com o tempo mas com durações. Compor, é reunir blocos de durações. Compor, é fragmentar ainda mais estes blocos, depois dilatá-los até esgotar escondendo os traços de sua incessante metamorfose.

Compor não é ordenar no tempo. Quando se compõe, não se ordena as coisas com o tempo mas ao lado do tempo. O que pensamos como um evento anterior não é mais ou menos importante daquele que virá depois. Compor não é demonstrar. Compor, é inventar impulsos e fluxos. É como a água de um córrego. Vem do alto, passa, sabemos onde vai, mas não é isto que nos preocupa. A verdadeira questão, é como fazer para compor aquilo que atravessa. Compor, é inventar caminhos que atravessem, afastamentos, e distâncias. É como estar sempre fugindo. Mas compor é demorado. É lento. Muito lento. Muito, muito lento... Não avança nunca. É porque não sabemos no que *isto* vai dar. A questão paradoxal não é como começar mas como não terminar. Compor é não acabar nunca. Vai tomar muito tempo para acabar, todo o nosso tempo. E mesmo assim, nunca teremos acabado.

Para compor é preferível esperar. É neste tempo longo, quase perdido (e que se perde nos detalhes de escrita) que se dá a espera. Esperar é encontrar. Para encontrar é preciso perder tempo. Esta perda é a espera. Me surpreendo sempre ao constatar como aquilo que era um objeto de minha busca aparece quando estou esperando. Mas esta espera não é inativa, pelo contrário. A escrita de uma partitura é tão complexa (e aqui eu quero dizer, “complicada”),

tão generosa na perda de tempo, que ela produz naturalmente, quase que de si mesma, o espaço desta espera.

Quando um pássaro voa, o ar se divide ao seu redor em finas linhas. Cada um desses traços infinitos produz outros, e ainda outros que se dividem ao infinito, engendrando finas cadeias de turbilhões. O ar é sulcado por inúmeras superfícies vibrantes cujos períodos não deixam nunca de tornar-se outros. Tal qual todos estes turbilhões de ar, assim é compor, é se confraternizar com todo este movimento infinito. É um ato vitalista. O desafio da música, sua verdadeira beleza, é vir a ser. Vir a ser outra. A música é um puro mundo de vir a ser em que tudo é movimento e retorno ao movimento que a engendra. Compor é não começar nunca, nem recomeçar, nem acabar. Compor é continuar. Na verdade, a música não precisa de tempo. Ela é o tempo. Mas um outro tempo que passa, ao lado, sem jamais acabar, seria ele o verdadeiro continente dos eventos musicais por vir, já que não podemos conhecer jamais o desenvolvimento daquilo que nosso ouvido descobre pela primeira vez? Quando dizemos: “é preciso escutar [entend] de novo”, isto acontece pois nosso cérebro não assimilou a separação de tempo entre o silêncio de antes e a lembrança do depois. Escutar [entendre] é assim reconhecer o caminho. Portanto, escutar, é antes de mais nada procurar este caminho. As músicas que podemos qualificar de criativas, aquelas que preferem ser re-ouvidas antes mesmo que sejam escutadas, estas que reconhecemos já antes que retornem ao silêncio, são aquelas que substituem, à escuta, as conveniências da memória. Esta memória é a

quebranto do compor. A memória que conta não é aquela não é a intuição daquele que reencontra um caminho já percorrido, mas a experiência daquele que procura ao atravessar o caminho. A memória é fazer surgir um campo de coincidências vivas e radiantes. É sob esta condição que a memória pode tornar-se a verdadeira substância da música. Sabemos que o princípio de repetição é um dos fundamentos os mais potentes do pensamento musical. Compor é assim voltar. Minha música é quase sempre construída sobre a repetição de pequenos motivos. Como a imagem das ondas, ele articula numerosas rotações harmônicas, melódicas e rítmicas. Esses ciclos se tocam, se cortam e se recortam sem interromper seus respectivos crescimentos. Pode até acontecer de o ouvinte se envolver de conexões mentais parasitas (ele se encarrega de ligar todos motivos) e que se cérebro, finalmente, custe a se recordar dos eventos antecedentes. É melhor assim. Escutar não é uma atividade reacional. Sempre prestei atenção de compreender e de assumir este embaraço. Compor não é convencer. Pelo contrario, espero sempre que aquele que escuta não espere nem pressuponha nada do que ele procura.

tradução provisória, sem revisão, de silvio ferraz, 2009

ESCUA DO EXCERPTO Nº 2

The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 92. The score is written in treble and bass clefs. It features various dynamic markings such as *mf*, *mp*, *fz*, *f*, *mf*, *p*, *mp*, *p < mf*, *mf*, *f*, *mf*, *p*, *mf*, *mf sub*, and *mp*. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers 1, 7, 10, 13, 16, and 19 are indicated at the start of their respective systems.

Pascal Dusapin, *Samedi 8 juillet / Dimanche 20 août*
2006, extrait n° 2.

Os dois fragmentos de música para piano que vocês escutaram (tocados pela pianista Vanessa Wagner) não permitem ainda que vocês apreendam a peça no seu conjunto. Com certeza, os ouvidos de vocês já se deram conta de algumas recorrências harmônicas ou rítmicas que permitem discernir um caminho. No começo, não há quase nada. Dois acordes de três ou quatro notas que giram em torno de um si natural, depois subitamente recaem sobre um dó #, etc. Isso gira, volta-se sobre si mesmo, vai no sentido oposto, retorna, recomeça, se apresenta invertido, depois um pouco de através. Sobre esses acordes a mão direita propõe uma linha melódica impávida que gira levemente sobre si mesma. A mão esquerda, como se não estivesse certa do que quer, parece tropeçar sobre um ritmo um tanto quanto manco. Esta mão pulsão tempo mas um pouco ao largo, nunca exatamente em um primeiro plano. Como se ela estivesse sempre um pouco em retardo. Uma passagem bastante difícil porém delicada de se tocar.

Assim que me dediquei a compor uma pequena peça musical para esta aula, me fixei uma regra bastante simples: simplesmente fazer. Reduzi assim ao máximo os elementos com os quais desejava jogar. Minha ambição é não apenas *fazer simples*, mas pensar que alguma coisa *busca se busca simplesmente*: como fazer para que esta música tão curta, quase sem ambição, de um só lance se estire e cresça um pouco. Mas – para o momento – espero que compreendam que não é difícil já pressentir um futuro a estas notas tomando seu passado como hipótese. Escutar uma obra musical não é um trabalho de especialistas em previsão. É uma incessante conversão mental que renova os

elementos passados por uma complexificação instantânea dos momentos presentes.

O ESCUTA/COMPOR

Será que o futuro de uma obra toma sua significação em vista de um sentido que lhe liga ao passado? (por exemplo, como é que esta pequena peça para piano vai terminar?) Para compor, ou seja vislumbrar um certo tempo, é preciso saber mudar as concepções com as quais pensamos o eixo presente/passado/futuro. De modo que prever um futuro seja de antemão condenado pela simples proposição. De mesmo modo que pensar o passado por um fato que qualificamos sempre mais rapidamente (ou seja, já tarde demais!) do presente. Nos é difícil pensar antecipando os eventos por vir. Notamos que as condições de previsibilidade de uma obra possam constituir verdadeiros desafios musicais. É uma estética. É também um meio de reconhecimento estilístico, portanto social. Mas é preciso evitar corromper a qualidade da escuta e do compor convocando velhos protótipos impessoais. Compor é como insinuar uma quebra no interior de modelos anteriores, como se tratasse de inocular um forte dose de infidelidade. Este incessante deslocamento do pensamento se constrói por acumulação, recobrimentos, reuniões e desvios sucessivos, logo desmentidos por uma configuração inesperada. É preciso sempre se perguntar quais as resoluções este movimento revela. Trata-se de

intuições confusas ou de uma aptidão para inventar sem cessar técnicas de diferença? Compor, não seria como decompor e recompor sem cessar esta oscilação, entre o modelo de uma forma preexistente e a ideia de uma outra?

É preciso verificar que duas ou mais ideias se mesclam em uma só, visto que seus porvires são previsivelmente concebidos segundo mecanismos autônomos. Poderíamos ficar com a hipótese paradoxal de que esta semelhança é assim produzida por antagonismos. Muitas vezes uma ideia muda de ideia e se torna a Idéia. Quero dizer que toda ideia evolui e cresce ao elaborar um dispositivo animado de intenções antinômicas ao seu impulso inicial. E que para além desta contradição perpetuamente renovada, novos objetos se determinam, implicando novas estratégias de aquisição de território. Assim poderemos imaginar compor “pelo” contrario. Pelo avesso. Em um outro sentido. Claro que é apenas um exemplo, mas é também uma ideia.

Nós dissemos “ideia”. Quando então se fundem as “boas ideias”, um dia o pintor Degas fez uma observação a Mallarmé: “Não consigo escrever poemas, mas não me faltam ideias”, com o que Mallarmé lhe respondeu: “Degas, a poesia não faz com ideias mas com palavras”. É bom lembrar que a música se faz com os sons e não com as ideias. Ouvir o menor som pode ter mais conseqüências para um compositor. O desejo de música se constitui muitas vezes de modo tão simples que é quase temerário confessá-lo. A cada instante o ouvido do compositor capta sons e as vozes do mundo, por vezes os mais

incongruentes, vindo de fontes as mais diversas, as quais se metamorfoseiam em música, sua música. Desde que não se confunda a ideia de que falamos com sua definição comum como “objeto de uma representação ou coisa do espírito”, é preciso no entanto salientar que em música uma ideia é quase nada. Em música a ideia é um auxiliar do pensamento, mas não é o que torna audível (eu ia dizer visível) a forma. Para mim, o fundamento de uma obra musical é principalmente dado por uma vontade dinâmica de fazer (ou agir). É deste “vitalismo” que falo. E pouco importa a ideia.

Aprender a música me foi muito difícil. Não apenas a aquisição das ferramentas fundamentais da técnica. Isto é muito simples e no fundo não é mais do que uma estocagem de dados. O que quero dizer é de “aprender” no sentido de “ter acesso a”. Alguma coisa resistia ao ponto de constantemente me manter em um estado de imobilidade total. Nós sabemos, o aprendizado musical é o triunfo absoluto do pragmatismo. O ato de aprender música é –como compreendem os militares – uma instrução. A aquisição forçada (quase sempre mesmo dada pela força) de uma técnica prejulgada ideal. O refinamento está no centro deste processo de aquisição. Aprender não é apenas adquirir uma habilidade. Aprender é tornar-se outro. Um outro, livre e soberano. A dificuldade estava em metamorfosear meu desejo em uma experiência. Minhas motivações continuavam intactas, mas a emergência improvável. Para emergir era preciso forçar esta conjuntura (que era bem uma conjuntura) ao revertê-la. Visto que a música não podia vir a mim, era preciso encontrar um meio de ir

até ela. Então aprender passou a ser compor. E neste ponto, compor era reconstituir um itinerário cujo destino eu desconhecia. Minha ignorância estava no centro deste dispositivo. De fato, eu não sabia mais nada. Enfim, quase que por “acaso”, me tornei “autodidata por vontade própria”. Foi difícil acreditar. Fazer o que? E tudo isto antes mesmo de saber o suficiente.

COMPOR, SIM, MAS COMO?

Compor é formar. Mas como se forma uma forma? Como formar uma forma? Formar o que? Criar uma música, compor, é criar uma forma. Formas é inventar bordas. Mas não é preciso se enganar sobre o sentido da palavra “forma”. A forma é antes de mais nada um conceito. É a estrutura temporal de uma obra. A história da música está cheia de palavras como sinfonia, sonata, cantata, oratório, ópera, rondó, fuga, passacalia, etc. Na verdade, são apenas gêneros mais sempre supõe-se que sejam ideia de uma forma específica. Nunca tive para mim um ponto de vista muito “histórico” sobre este debate tão importante para os músicos e muitas vezes me achei mal preparado quanto tinha de responder sobre este tema tão delicado. Duramente a questão colocada, uma litania de definições pré-pensadas, se impunha diante da menor tentativa de buscar uma resposta em outro lugar. Longe de mim querer contestar toda reflexão que diz respeito a esta questão, mas podemos atribuir à forma musical um sentido bem mais geral.

Apaixonado pelo mundo das artes plásticas e pela arquitetura, para mim a palavra forma quer dizer “forma”. Deste modo não se trata mais apenas de uma estrutura temporal mas de uma estrutura espacial. Vale dizer que, ao imaginar uma música eu vejo formas. Poderia até detalhar mais, eu “escuto” formas e este deslocamento entre visão e ouvido interior me é familiar. Uma parte de meu trabalho se articula em torno desta representação alegórica. Como se a invenção musical passasse pelo filtro mental de uma produção de formas geométricas muito flexíveis, como a imagem de uma dança de figuras abstratas entrelaçando linhas, massas, ângulos, turbilhões, blocos, volumes... Esses movimentos interiores emanam de uma essência sem dúvida quimérica, mas tomam realidade nas formas acústicas como o uso dos instrumentos, sobretudo aqueles da orquestra sinfônica. Assim, pode acontecer de o primeiro projeto de uma nova composição nasça de puras relações de formas desenhadas antes mesmo de existir como notas. Não esqueçamos jamais que a música escrita repousa sobre um estranho paradoxo. Ainda um paradoxo. A coisa não é a coisa. Uma partitura ao é a música, ela é apenas o meio. A música não é a partitura, mas a que escrevo não pode aparecer sem ela. Me é impossível construir uma música sem escrevê-la. O “corpo” de meu trabalho está no papel, e é por esta estranha transferência da escrita que eu posso transcrever minhas intenções para o mundo incorporeal dos sons. Muitas vezes gosto de pensar que a música não é uma arte precisa. Assombrada por uma lógica de possessão, a escrita da música nos faz adotar técnicas de desvios e distanciamentos entre diversos gestos antinômicos. O

que se escuta não pode ser sempre anotado, o que se escuta não corresponde sempre ao que está escrito. Não é sempre que o que escrevemos pode ser ouvido e o que tocamos não pode ser sempre escrito. Compor é aceitar ter de deixar com que pequenos equívocos migrem para zonas e bordas dissimuladas à nossa capacidade de consciência. Compor é aceitar o fato que este desejo de equivalência perfeita entre partitura e música seja perpetuamente inalcançável.

Para melhor dizer, é preciso também observar os movimentos contínuos da mão que folheia o papel de música. Cada um desses movimentos é breve mas determina numerosas dessemelhanças instrumentais. Ir para o alto da folha, descer, depois ir para a esquerda, para a direita, voltar ao alto, não, à direita, etc. Esses movimentos da mão transplantam e fecundam por estacas os ritmos e os timbre entre eles. A vitalidade de um engendra a substância de um outro e reciprocamente. É por este incessante movimento que nasce a música. Teria mais a dizer sobre esta pequena dança da mão e o modo como ela participa da fabricação de uma obra. Me lembro aqui de Franco Donatoni que se divertia me dizendo que não escrevemos a mesma música no alto ou no pé da página. Eu era muito novo e fiquei surpreso com esta declaração tão pouco ortodoxa, mas ele tinha razão pois acontece de as dimensões da página travam ou desorientam o curso de uma composição. Aqui o ponto decisivo não é o estatuto do tempo nem da duração nem do espaço, mas os fatores inertes dos meios empregados: formato da página, qualidade do papel, lápis, borracha, régua, tinta, etc.

“Mas como você faz?” É como perguntam sempre aos compositores. É verdade que escutar [entendre] os sons interiormente é um grande mistério para aqueles que praticam a escrita musical. Mas nem todos compositores possuem esta técnica. Muitos são aqueles que podem se valer de um piano para compor. Precisam escutar [entendre](no sentido mesmo da palavra) sua música antes de transcrevê-la. Hoje as extraordinárias possibilidades de simulação sonora que oferecem os computadores tentem a tomar o lugar desta escuta interior da qual falei acima. Devemos negá-lo? Sim, quando o meio informático impõe suas soluções próprias. Mas já não é necessário negá-lo assim quando um pensamento é anterior à realização. Michel Foucault dizia que “o pensamento é a liberdade com relação ao que se faz, o movimento pelo qual nos desligamos, nos o constituímos como objeto e o refletimos como um problema”. Se temos necessidade de um piano, de um computador, nenhum meio de escrever sua música não deve prejudicar a qualidade da obra. De minha parte (e mesmo eu não deixando de gostar de verificar ao piano), considero como um grande privilégio a aptidão de imaginar a música só com papel e um lápis. É importante ressaltar esta particularidade pois é neste espaço que pratico meu ofício. Sou um “músico de mesa” e é a partir deste lugar que se desdobra o *ouvido-pensamento*.

ESCUITA DA PEÇA INTEIRA

Musical score for piano, measures 1-13. The score is in 2/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 92$. The key signature has one sharp (F#). The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 1, 7, 10, and 13 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *mp*, *f*, *mf*, *p*, and *mf*. The piece features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with various articulations and phrasing slurs.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system contains a treble and bass clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *ff*, *p*, and *pp*, along with articulation marks like slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and a *pp* marking.

Pascal Dusapin, *Samedi 8 juillet / Dimanche 20 août 2006* (pièce entière).

“Nossa” pequena peça para piano termina aqui. Deslocando levemente seus acentos, os acordes são progressivamente alterados, um pouco por cima, um pouco por “dentro”. A linha melódica se estendeu

mais amplamente, depois foi docemente quebrada, então “por baixo”, levemente pulsada por um ritmo interrogativo, uma outra linha (mas de onde ela vem?..) obstinou-se a repetir duas só notas (*si/sl#*) enquanto, “por de baixo, a linha que pensávamos principal volta enfiam a reafirmar a nota *ré* natural, sua nota, aquela para a qual ela exigia voltar...

Nas verdade esta peça não passa de um pequeno capítulo de um grande ciclo ainda inacabado, dividido e coordenado em numerosas seções. A composição deste ciclo me acompanha há dois ou três anos pois sempre gostei, *de loin en loin*, de escrever peças nas beiradas de uma outra partitura de maior envergadura. Para além de sua simplicidade e sua pouca ambição formal, esta peque música se expões e se desdobra em muitas partes cada uma sendo o palimpsesto da seguinte. Mas não é essencial saber disto, nem saber que cada um dos elementos sonoros que acabaram de ouvir provêm de fato de uma outra composição que tem muito pouca relação com este projeto para piano. É como um enxerto ou, mais exatamente um “rizoma”, como diria Deleuze. “Qualquer coisa” escapa de um projeto mais importante que, “este”, me ocupa a cada dia, e se dispersa-se em uma miniatura para piano. É como que inventar fissuras, os interstícios e as fendas de onde escaparão outras músicas. Muitas de minhas peças de música de câmara foram assim compostas “entre”, ou mais exatamente “por entre” a matéria de uma outra mais importante. No fundo é como se compor revelasse uma outra escuta no interior da “entrecoisa”. Como se certas músicas revelassem um gesto de escrita cujo movimento deveria encobrir o

movimento de um outro. Muitas vezes me dou conta de que meu trabalho se articula desarticulando as partituras já concluídas: entro no interior, escavo, afasto, e descubro conexões que (naturalmente...) eu sinto como novas. Vou procurar no mais profundo da matéria, a extirpo, volto à sua superfície e, com poucos elementos, produzo uma “outra” música. Uma outra música “entre”... Cada música é assim ligada às outras de modo implícito ou explícito, e todas permanecem conjugadas pela rede secreta que asseguram a coerência estrutural do conjunto e do fluxo que as anima.

Pois a música, como a compreendemos, é tudo menos um objeto inerte. No sentido da biologia, ela é vivente. Uma forma musical é como um organismo animado pela vida em que cada parte se elabora e se desenvolve em função de um dinamismo global. As forças que modelam esta forma agem como empurrões de energia que emerge do próprio coração da matéria. Como é como esculpir vindo do interior ao invés de esboçar do exterior como o faria um escultor. Assim, o vitalismo de uma obra musical é sustentado sobretudo por sua capacidade de inventar em permanência seus próprios critérios de vontade. Uma forma não é apenas uma configuração dependente de um contexto, é também um conjunto de energias dedutivas, formuladas pela imaginação. Compor uma forma é determinar e afirmar uma proposição por modalidades de sua construção.

Todavia, a composição musical pode livrar-se das induções e este não é o menor de seus privilégios. Compor não é agenciar em cadeias causais de dados

empíricos para oferecer um racionalismo que a música não solicita. A música não se submete a uma lógica de auto-regulação.

Deixemos por um instante o mundo das determinações puramente musicais e vejamos a seguinte afirmação: *“uma forma é o que se deforma”*.

Imagine. Uma linha. Sinuosa e ondulante, muito docemente ela se inclina um pouco, depois sobressai, rascunhando curvas irregulares. Isto poderia ser uma linha musical. Algumas notas que cantam. Guardemos a imagem da linha. Cada um de vocês pode então imaginar uma linha que possuiria este simples aspecto. Ela é como que a metáfora de um impulso. Ela é algo que – subitamente – inventamos, quase que fechando os olhos. Se assim quisermos ela pode ser um espectro visual, o traço fugidio de uma inspiração”. É como que a aparição de algum movimento misterioso da vida. Esta linha deve sua forma apenas ao encadeamento de decisões quase que arbitrárias. Como um mecanismo cujas engrenagens são animadas por intuições ocultas em nossa consciência. Mas é possível “alegrar com”, como se prolonga uma brincadeira de criança. Vou então brincar com esta inspiração simples, esta “visão inicial”, por exemplo brincando de segmentá-la e depois reconstruí-la em algo diferente. Procurar diferentes harmonias nas proporções. Vou trabalhar este impulso primeiro, reordená-lo, como se trabalha com um quebra-cabeça. Posso também brincar de “deixar intacto” meu primeiro impulso, para reencontrar mais pura ainda, mais intensa, sua inspiração inicial, intensificá-la ao comprimi-la ou

dilatá-la para – subitamente – lhe conferindo um fulgor vertical, etc. Compor pode ser mais ou menos isto.

Compor é confundir o fenômeno e o princípio vital que cria e agencia uma forma. Todavia, criar uma música não nasce sempre de uma inspiração exclusivamente musical. A música é evidentemente a matéria na qual o compositor tem necessidade para exprimir o universo de seus desejos, para viver e irradiar, a música tem necessidade de confrontar-se com a complexidade dos diferentes modos de pensamento artístico. Em arte, o solipsismo não é desejável. Nenhuma expressão pode permanecer autônoma, e acredito que para além dos materiais escolhidos ao criar, existem universais e invariantes de pensamento que se lhe assemelham. Em meus cursos insistirei sobre o cruzamento dos saberes artísticos. Falei antes quanto à arquitetura, mas muitas vezes, para resolver um problema de composição busco uma solução no estudo de uma fotografia, lendo um livro, vendo um filme ou contemplando uma pintura. Por esta razão (como anterior a qualquer realização) gosto de pensar de um modo o mais geral possível. O imaginário, sem distinguir suas razões profundas na sua menor presença. Ele é todo bem vindo. O que lhe importa é construir. Construir uma forma, é inventar as condições de um desenvolvimento. O desdobramento deve ser incansavelmente enriquecido por novos princípios de crescimento.

A escutar tudo isto que expus, vocês devem estar se perguntando em que consiste um método hoje em dia.

A resposta pertence àqueles que enfrentam a composição musical. Aos compositores. Em todos os séculos eles refletiram sobre tal questão. Um método é um conjunto de relações que mantém e transforma as coisas que reúne. Nós sabemos disto pois a teoria esteve no centro da história da música do século XX, mas é difícil encontrar hoje em dia um compositor que se interesse por definir uma metodologia universal da composição musical. Não me cabe – eu também não sou um musicólogo ou historiador – lamentar este fato, mesmo acreditando ter definitivamente compreendido que é vão tratar racionalmente uma questão tão irracional como esta que diz respeito à organização dos sons entre eles. Além do que o mundo, nosso mundo, se tornou muito complexo para tentar qualquer totalidade. No entanto tentei imaginar a música, assombrada por esta questão quase faustiana. De fato é um pouco tranquilizante. Como outras pessoas, eu pensava ser possível descobrir uma linguagem que nos permitisse construir um mundo musical insólito e novo.

Por muito tempo acreditei que as ciências proporiam uma resposta a uma pergunta que repousava no fundo da filosofia. Mas qual ciência, vocês me diriam? E para qual música? Desde os anos 50, a história da música sustenta a dignidade dos paradigmas que impôs. Um deles foi o desafiar, de afrontar, os velhos trilhos do pensamento musical. Arriscando-se cair em excessos, excessos aos quais não faltava estilo ou grandeza, numerosos compositores não admitiam qualquer coisa de novo. A ciência (tomemos o termo em sua acepção comum e que os cientistas me perdoem...) oferecia à imaginação destes artistas

musical múltiplos campos de interpretação e de pesquisas formais, muitas vezes tingida, é claro, de um forte lirismo. Edgard Varèse, Iannis Xenakis foram alguns deles, e a eles devo o entusiasmo dos meus anos de aprendizagem. Pertencço assim a uma geração de compositores que esperou muito da ciência, pois sua ambição foi a de um mundo voltado para o futuro. Este mundo era para nós uma promessa. Em porvir *a vir*, como um sonho que, no horizonte de nossas certezas, se apresentava sem dúvidas. Fomos todos mais ou menos inclinados a acreditar que a ciência poderia nos ajudar sem dúvida por que a confundíamos com a tecnologia que é uma coisa bem diferente. A ciência forneceu os códigos, as regras, os sistemas e mesmo os princípios. Muitos compositores precisam reunir teorias de origens diversas (sobretudo matemáticas) afim de estruturas suas obras, e eu mesmo não o deixei de fazer. É rápida e tem lá sua elegância conceitual. Cruzar um capítulo da teoria de grupos sobre um quadro de acordes ou de escalas de alturas e ritmos é um exercício extremamente prazeroso, mesmo se se trata de um uso que para mim está em segundo plano. Se assegurar de proporções por analogias ou transferências de um modelo retirado da física ou da biologia permite um vertigem bem particular: aquela de acreditar que a estrutura de uma obra pode ser garantida por princípios de um mundo que nós concebemos mais ordenado que o nosso.

Mas a música não trata de um sistema ideal de pensamento. As relações e as interdependências de seus agenciamentos não são sincronizadas pela razão (ou mais exatamente por este “racional”do qual

estava falando). Assim, me cabe lamentar que a ciência (ou mais exatamente a ideia que nós fazemos dela) tenha sido esta “qualquer coisa acima” que colocávamos antes da música, como uma muralha à intuição. De certo modo, o empirismo não é a única saída para compor, mas é necessário constatar que criar música nunca edificou a menor axiomática temporal apta a rivalizar-se com a ciência. Portanto a música não é “menos importante” que qualquer ciência. Por conseguinte ela está em outro lugar. As ciências não parecem demorar-se no estudo da noção de devir e se lançam a localizar as mudanças no curso do tempo por procedimentos de exame mais complexos, mas estes dificilmente podem ajudar um compositor a antecipar o porvir do qual estivemos falando antes.

Um devir subjetivamente composto supõe uma tática de transformação dos contornos. Compor é fazer derivar tais contornos e distendê-los por mutações graduais, segundo agenciamentos turvos e irreversíveis. Compor é liberar esta distensão dos contornos. Para compor é preciso a imaginação e o desejo de agir e pensar o tempo porvir, e fazer não um prognóstico por uma convicção formalista. Compor é, a todo tempo, inventar e reinventar uma fuga do presente para o futuro, depois transpor um pouco deste futuro para o passado, voltar ao presente, e conjugar sem parar os tempos de um verbo imaginário. A motivação de uma forma musical é a confirmação e a sustentação de um desenvolvimento de sua essência, não o fato de convencer-se de um pressuposto doutrinal. Em música não se demonstra nada e uma música não prova nada.

É hora de acabar. Digamos então que criar é decididamente inventar paradoxos. Por exemplo, não respeitar seus próprios procedimentos, inventar outros, depois novamente fazer o contrário, começar e recomençar ao contrário, traís as regras, mudar arbitrariamente suas escolhas subjetivas, atrapalhá-las com uma afirmação antagônica, e renunciar brutalmente ao escolher ainda mais uma vez um outra, duvidar, recomençar, etc. Criar é aceitar e se mesmos e fazer espelho, se assim quiser, dê conflitos e paradoxos fundamentais do ser vivo, por meio do desejo que é, ele mesmo, também conflituoso e paradoxal. Criar é separar e depois reunir, rasgar e depois reescrever a mesma coisa, muda r de escalar, reduzir, comprimir depois dilatar, hesitar mais uma vez, retomar a todo tempo, seguir sempre. O importante é atravessar, evitar jamais. Enunciar paradoxos, é como denunciar os conceitos preestabelecidos sobre a verdade do mundo, pois nosso olhar sobre o mundo nunca é a verdade do mundo. Mas os paradoxos não são contradições. “Quando enuncio uma asserção, dizia Raymond Queneau, seu estrito contrário é quase sempre interessante”. Esta frase tão enigmática e no entanto tão simples de compreender, não visa nada além de um princípio de equivalências: cada coisa não tem necessariamente (e se assim podemos dizer) seu antônimo. Mas as forças as mais vivas de minhas criações, eu as tenho encontrado muitas vezes na encontrando um objeto musical através de seu oposto. Por exemplo (de modo bastante metafórico), quando penso em um som agudo sempre busco encontrar seu equivalente grave. Se penso um som em uma dinâmica muito forte, experimento escrevê-lo

muito fraco, etc. Portanto um grave não é o contrario do agudo, nem um fortíssimo o inverso de um pianíssimo. Mas pouco importa as razões da dialética! Compor é um ato. Um ato de vida. É também uma experiência humana. Convidando os músicos para esta sala ao longo deste curso, terei a oportunidade de sustentar esta concepção dinâmica da composição de modo mais concreto. Como um diário pronunciado em voz alta, terei o prazer de fazê-los participar das pesquisas que tenho feito, desdobrando nota a nota algumas de minhas partituras para música de câmara. Tentarei desenhar suas cartografias e seus princípios de transformação, mas não só isso, pois não me guio pela análise pura. Me interessará mais fazê-los compreender (e talvez mesmo ver...) minhas idas e vindas, as hesitações e imprecisões com as quais trabalho. Eis porque, desnudar os mecanismos estilísticos ou gramaticais de minhas partituras só têm sentido se formularem interrogações, pois não sei (não mesmo) se é possível encontrar um caminho que leve à criação musical. De fato, isto não é assim tão consciente. Mesmo tendo clara que tomar um de decisão sem perceber nitidamente todas as fases indutivas já é um ato consciente. Mesmo que isto pareça revelar uma ignorância das situações e motivações que a fizeram agir, gosto de falar de “inconsciência”. É ainda uma zona sombria... E no tanto, um artista não precisa saber sempre o que se passe, mesmo que ele saiba como fazer. Mas “como fazer” não quer dizer porque ele sabe fazer, nem como ele vai fazer. Ele faz. E é sempre bem mais tarde que ele compreender porque ele fez.

Aqui, acolá, neste momento, exatamente neste momento, precisamente este momento.

É neste sentido que espero me ser possível falar de uma “criação enquanto se faz”.²

² O autor agradece calorosamente Jacques Amblard e Pierre Enrevé por suas atentas revisões.