Departamento de Artes da UFPr
Revista Eletrônica de Musicologia
Vol. 3/Outubro de 1998
http://www.humanas.ufpr.br/rem/rem.html

PIERRE SCHAEFFER, 1953: POR UMA MÚSICA EXPERIMENTAL

CarlosPalombini

'Pierre Schaeffer, 1953: towards an Experimental Music', foi originalmente publicado em *Music & Letters*, v. 74, n. 4, pp. 542--57, 1993.

Com autorização da Oxford University Press.

> M. Pierret: --- *Pode-se chegar a dizer que se o senhor escrevesse hoje seja* La coquille à planètes *seja* Orphée *o senhor daria mais atenção à obra, o senhor já não seria vítima de suas próprias experiências...*
>
> P. Schaeffer: --- *Não mesmo! Repetimos os erros de sempre e 'je ne regrette rien'! Confesso: eu prefiro uma experiência, mesmo fracassada, a uma obra bem sucedida.* (Pierret 1969: 105)

Em outro artigo (Palombini 1993) distingui quatro fases do trabalho de Pierre Schaeffer: pesquisa de ruídos (1948--49), música concreta (1948--58), música experimental (1953--59) e pesquisa musical (1958--). Examino aqui o primeiro estágio na transição da música concreta à pesquisa musical: a iniciativa tomada pelo Grupo de Pesquisas de Música Concreta mobilizando *musique concrète, elektronische Musik, music for tape* e as 'músicas exóticas' [1] sob a bandeira da música experimental.

Em 1951 a Radiodifusão e Televisão Francesa presenteou o Grupo de Pesquisas de Música Concreta, que consistia então de Pierre Schaeffer, do engenheiro de som Jacques Poullin e do compositor Pierre Henry, com o primeiro estúdio de música eletroacústica [2] especificamente construído para tal fim. A colaboração entre Schaeffer e Poullin, em seu quarto ano, resultava nos phonogenios cromático e contínuo, no gravador de três pistas e na mesa de espacialização [3]. O estúdio atraía diversos compositores importantes: entre 1951 e 1953, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez e Olivier Messiaen criaram peças concretas ali. De 8 a 18 de junho de 1953 o Grupo de Pesquisas de Música Concreta da Radiodifusão e Televisão Francesa, presidido por Schaeffer, realizou a Primeira Jornada Internacional de Música Experimental na UNESCO em Paris. *Vers une musique expérimentale,* um número especial da *Revue musicale* organizado por Schaeffer e inteiramente dedicado ao evento, foi anunciado. A prova final, revista e aprovada pelos autores e Albert Richard, diretor do periódico, ficou pronta em 10 de julho de 1953. Richard porém decidiu adiar sua publicação, que só veio a ocorrer quatro anos mais tarde, acrescida de suas explicações e desculpas --- 'Quatre ans après...' (Schaeffer org. 1957: 1--2) --- e da introdução eloqüente de Schaeffer: 'Lettre à Albert Richard' (Schaeffer org. 1957: iii--xvi). No que se segue enfoco alguns dos textos originais de 1953, em particular 'Vers une musique expérimentale' (Schaeffer org. 1957: 11--27), o ensaio de Schaeffer que empresta seu nome ao número 236 do periódico. Excertos especialmente relevantes deste texto foram traduzidos pelo autor e são apresentados aqui pela primeira vez em Português.

Dizer que Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez e Olivier Messiaen, além de Pierre Schaeffer e Pierre Henry, criaram obras concretas é perguntar-se: Como podem trabalhos de compositores tão diversos ser todos classificados como música concreta? Ou, o que é a música concreta? Em vez de responder à segunda questão, mostro a música concreta como ela se apresenta à luz dos textos mais antigos de *Vers une musique expérimentale.* É portanto o estado da música concreta em 1953 que considero aqui.

No artigo 'Tendances de la musique concrète' (Schaeffer org. 1957: 36--44), supostamente o texto de uma palestra proferida na Jornada, Antoine Goléa identifica quatro tendências na música concreta. Existiria o que ele chama de música concreta 'diretamente expressiva', cujas características seriam a ausência de preocupações estritamente formais e a natureza relativamente primitiva do material [4]. A maioria dos exemplos desta tendência encontra-se entre os trabalhos iniciais. Goléa chama a segunda tendência de 'abstrata'; seus expoentes são compositores para os quais a música concreta representou um campo inesperado para o desenvolvimento de pesquisas que eram essencialmente seriais. Sob o rótulo 'abstrato' Goléa reúne Boulez, Messiaen e --- com certa hesitação --- Henry como criadores de peças concretas seriais. Em suas palavras: 'Ritmos, tessitura, ataques e timbres; é para levar sempre adiante o refinamento destes domínios que compositores como Pierre Boulez, Olivier Messiaen e Michel Plilippot vieram para a música concreta' (Schaeffer org. 1957: 39--40) . Como a tendência abstrata agrupa todos os compositores chamados por Goléa de 'tradicionais e muito avançados' que encontraram na música concreta um meio de promover seu avanço estético, se poderia esperar achar ali tantas estéticas quantos compositores. A terceira tendência identificada por Goléa é a 'musical'. A tendência musical da música concreta reinstaura o instrumento tradicional como fonte sonora principal. Vemos assim a 'música concreta voltando-se, com secreta e culposa volúpia, para a música *tout court*' (Schaeffer org. 1957: 44). Por fim, Goléa ilustra com uma lista de peças a quarta tendência; a 'exemplar'. O traço comum das peças exemplares é 'expressar um mundo completo através de um meio de expressão em si completo' (Schaeffer org. 1957: 44). O *catalogue raisonné* de Goléa se apresenta assim:

'EXPRESSIVA'

1948 Pierre Schaeffer: *Étude aux chemins de fer* ('glorioso e venerável'), *Étude pathétique* (*Étude aux casseroles*)

1949 Pierre Schaeffer e Pierre Henry: *Symphonie pour un homme seul*

1950 Pierre Schaeffer e Pierre Henry: *Bidule en ut*

1953 Pierre Henry: *Astrologie* (música para cinema da qual se extraiu uma suíte em quatro movimentos)

'ABSTRATA'

1952 Pierre Henry: *Antiphonie* (transição às obras 'exemplares'); Pierre Boulez: *Étude à un son;* Olivier Messiaen: *Timbres-durées;* Michel Philippot: *Étude I* (ao mesmo tempo o clássico da tendência 'abstrata' e uma peça de transição à tendência 'musical')

'MUSICAL'

1949 Pierre Schaeffer: *Flûte mexicaine*

1952 André Hodeir: *Jazz et jazz* para piano e fita

'EXEMPLAR'

1948 Pierre Schaeffer: *Étude au piano* (*Étude violette*)

1950 Pierre Henry: *Batterie fugace* e *Tam-Tam IV*

1952 Pierre Henry: *Antiphonie*

Esta análise estabelece conexões precárias entre material, ferramentas, técnicas, método e resultado, daí a natureza insustentável de sua formulação, como se primitivismo de material somado a ausência de preocupações formais resultasse em expressividade; serialização total de material concreto eqüivalesse a abstração; aplicação de técnicas concretas a fontes tradicionais correspondesse a musicalidade; e a mistura de 'expressividade', 'abstração' e 'musicalidade' definisse 'exemplaridade'. Além disso, Goléa apresenta serialismo e abstração em relações demasiado amigáveis com o experimentalismo e a música concreta [5]. A relação de Schaeffer com o serialismo se poderia sintetizar na seguinte proposição: em princípio, mas não na prática, rejeito o serialismo aplicado ao material tradicional; em princípio, mas não na prática, aceito o serialismo aplicado ao material concreto. Schaeffer vê duas razões para não aceitar o serialismo aplicado aos sons orquestrais: primeiro, ele aparece como um gesto meramente destrutivo, cujo objetivo é neutralizar relações tonais, que seriam inerentes à construção e à técnica instrumentais; depois, ele impõe ao executante uma ginástica anti-natural. Schaeffer defende o primeiro ponto assim: 'Na medida em que o atonalismo, por exemplo, só mostrava uma face destruidora e pretendia compor os doze sons esquecendo a qualidade de grau e considerando-os apenas como termos de uma permutação algébrica, podíamos nos escandalizar com a negação tão prematura de uma tradição que eu chamaria, sem jogo de palavras, de dominante' (Schaeffer org. 1957: 23). A citação seguinte expõe o segundo ponto e demonstra também que Schaeffer estava disposto a aceitar os resultados práticos do serialismo aplicado ao material tradicional.

> Por outro lado, tendo eu próprio resistido com todas as minhas forças ao espírito de sistema aplicado ao procedimento concreto, ao construtivismo prematuro de músicos que, no meu entender, não respeitavam suficientemente o empirismo experimental, apercebo-me de uma convergência inesperada e, por assim dizer, física. Tomo como prova uma experiência recentemente realizada com a obra do jovem compositor alemão Stockhausen. Tive a oportunidade de ouvi-la executada em Colônia no excelente estúdio da Nordwest Deutsche Rundfunk sob a batuta magistral de Hermann Scherchen. Não pude me furtar ao movimento de recuo que experimento diante de toda a obra atonal (pois continuo persuadido de que seja impor aos instrumentistas uma ginástica contra a natureza). Pois bem, durante a conferência inaugural da Jornada, reescutei através de alto-falante a obra de Stockhausen gravada em fita. Embora freqüentemente em música concreta eu lamente a falta do elemento espetacular do concerto, tive ocasião de me felicitar aqui por sua ausência, graças à qual eu ouvia, acumuladas pelo alto-falante, que atuava como elemento centrípeto, as diferentes notas dos instrumentos então intimamente soldadas [6] e formando objetos sonoros muito brilhantes e delicados. Eu dizia acima que o quebra-cabeça só se explicava completo. Era bem este o caso: a música abstrata de Stockhausen encontrava-se com a experiência concreta; ela era mais válida acusticamente fundida pela cadeia de gravação e escutada por um ouvido há alguns anos habituado a perceber objetos sonoros enquanto tal; ela se tornava muito mais justificada e inteligível; em outras palavras, a mesma obra apresentava duas faces: uma destrutiva, negando um passado que creio sempre duradouro (i.e., a realidade da escala) e outra voltada para o futuro. (Schaeffer org. 1957: 23--24)

Não se vai discutir aqui a aceitabilidade de se construirem peças atonais com material tradicional; o importante é salientar que, para Schaeffer, a *audição* destas peças podia ser validada por um treino especial e pela ausência da fonte sonora original. O que chamei de 'aceitação na prática' implica portanto uma dialética material/construção que se resolve pela introdução de dois elementos extrínsecos: um novo treino musical e a reprodução mecânica. Eu disse que, em princípio mas não na prática, Schaeffer admite o serialismo no domínio da música concreta. Que em princípio ele abra as portas da música concreta ao serialismo e chegue mesmo a fazer pensar que o serialismo encontraria ali um verdadeiro lar, é muito claro.

> Do momento em que se faz a descoberta de objetos sonoros em número praticamente ilimitado, onde a qualidade de grau não aparece mais como a única dominante, a noção de série se aplica com mais evidência e o caráter negativo do atonalismo desaparece. O que ainda ontem parecia um gesto desesperado levando apenas a um beco sem saída, revela-se um gesto de liberação que talvez fosse indispensável para que se pudesse admitir, precisamente, a introdução de objetos sonoros novos. (Schaeffer org. 1957: 23)

Que estas portas estejam na prática hermeticamente fechadas é uma afirmação que Goléa parece descreditar.

> Imaginemos agora gravações originais de ruídos muito mais complexos e difíceis de identificar; imaginemos transformações destes ruídos levadas além de qualquer limite conhecido, graças a aparelhos que permitem o ralentando, a aceleração, a retrogradação, o reforço, a atenuação, a fragmentação e a mudança de registro até o extremo grave e o extremo agudo; imaginemos os resultados assim obtidos combinados entre si, justapostos, alternados e misturados de acordo com a maravilhosa lei das permutações e das combinações algébricas; e teremos uma pálida idéia --- na verdade ainda totalmente abstrata --- dos procedimentos de fabricação da música concreta. (Schaeffer org. 1957: 37)

Viu-se que, para Schaeffer, não existe incompatibilidade entre material concreto e serialismo. Se a música concreta e o serialismo são compatíveis ou não, é outra questão. Para respondê-la seria necessário investigar primeiro o que é a música concreta e se ela chegou a constituir uma estética coerente, além da adoção de um tipo particular de material. Depois seria útil estabelecer uma distinção entre técnicas seriais, método serial e estética serial, antes de definir a que níveis o serialismo e música concreta se opõem ou não. Por técnicas seriais entendo procedimentos identificáveis na música de Bach, Beethoven e Schaeffer por exemplo. Por método serial entendo a aplicação sistemática de tais procedimentos definida a partir do dodecafonismo de Schoenberg. Estéticas seriais seriam os usos pessoais que diferentes compositores fazem do método serial para 'expressar-se'. Da noção de estéticas seriais se poderia derivar uma abstração, *a* estética serial, compreendendo todas aquelas estéticas pessoais baseadas no uso de um método serial. O método e a estética seriais são descartados por Schaeffer sem rodeios.

> A palavra escombros, em meu espírito, não se aplica de modo algum à música tradicional, mas precisamente à destruição que nela operou-se gradualmente e da qual o atonalismo provavelmente represente o estágio mais grave. Na medida em que o procedimento atonal mostra um rigor desesperado e desesperante, uma negação absoluta do universo habitual da música, tornava-se imprescindível buscar outras paragens. Ou neste calabouço só restaria a morte.
>
> Ora, a prisão não tinha barras. Por que doze notas quando a música eletrônica oferece tantas outras? Por que séries de notas quando uma série de objetos sonoros é tão mais interessante? Por que o recurso anacrônico a uma orquestra onde os instrumentos são usados tão evidentemente contra a natureza por Webern e seus imitadores? E sobretudo, por que limitar o horizonte de nossas pesquisas aos meios, usos e conceitos de uma música afinal ligada à geografia e à história, música admirável sem dúvida, mas que nem por isso deixa de ser, e não é senão, a música ocidental dos séculos mais recentes? (Schaeffer org. 1957: 18)

Uma página de *Étude aux chemins de fer* reproduzida no artigo de *Polyphonie* (Schaeffer 1950: 48--50) evidencia a aplicação de técnicas seriais à montagem [7]. Isto não indica uma afinidade entre música concreta e método serial. As novas instalações do Grupo de Pesquisas de Música Concreta podem ter estado abertas a compositores seriais, isto é, compositores para os quais o serialismo representava uma opção estética e, portanto, metodológica; Schaeffer não podia ignorar as tensões desta parceria.

> O acaso e o determinismo, cujas implicações incertas suportamos a contragosto, provocam curiosos encontros. Acontece que a música concreta viu reunirem-se a sua volta duas categorias de espírito tão opostas quanto possível.
>
> Eu mal acabara de compreender a necessidade de uma experimentação musical, eu mal acabara de espantar-me da profusão de novos entes sonoros que podiam sair de nossas mãos, eu mal acabara de chamar em meu auxílio quem me pudesse auxiliar nesta descoberta, nesta triagem, nesta curiosidade voltada principalmente para o objeto, neste método cujo empirismo eu defendia, cuja submissão ao achado eu acalentava, e eis que vejo acorrer um grupo de músicos cujo instrumento principal é a régua de cálculo e cujas idéias musicais são rigorosamente opostas.
>
> Dessa prova às vezes austera me aprofundo no sentido apenas. Por dois anos, num convívio que não tinha nada de expressamente fraternal, os abstratos se lançaram ao concreto e vice-versa com uma espécie de raiva no partidarismo, de desafio na emulação. Talvez isto esteja começando a nos fazer sorrir e, como em todos os convívios, a fraternidade acabe aparecendo, mas raramente procedimentos tão opostos estiveram lado a lado.
>
> Dentre os milhares de sons de nossos armários, Pierre Boulez e seus amigos escolhiam deliberadamente os mais ingratos, talhavam-nos em plena massa, só tinham consideração pela série que haviam calculado de antemão. Messiaen, a quem convidáramos para um festim de sons onde tudo, julgávamos, deveria lisonjear sua gula, sequer abria os armários, batia palmas e murmurava: 'algo assim, o mínimo de som possível'. E para completar, houve até aquele aluno de J.J. Grunenwald, que parecia ter herdado tão pouco do gosto de seu mestre pela música encarnada a ponto de perguntar, com um brilho de concupiscência no olhar, se julgávamos possível fazer uma música absolutamente desprovida de evolução em tessitura. (Schaeffer org. 1957: 18--19)

A abordagem de 'Pierre Boulez e seus amigos' é contrastada com a de Schaeffer e Henry nos parágrafos que se seguem.

> Ao mesmo tempo, considerando que a descoberta de objetos sonoros era primordial, que era necessário primeiro fabricá-los em grande número, determinar suas categorias e famílias, antes mesmo de saber como eles podiam evoluir, ser reunidos e combinados entre si, eu procurava impaciente músicos bastante bons e bastante desinteressados para ousar este trabalho gigantesco, que mais se assemelhava ao do botânico do que ao do compositor. Devo dizer aqui que sem a presença de Pierre Henry, ainda que ele também tentado pela construção serial, a música concreta provavelmente tivesse carecido de um experimentador essencial. Tão essencial que ela poderia ter nascido morta e, mal descoberta, já se ter, por assim dizer, perdido. Em vez de ser o ponto de partida de um procedimento musical mais geral, do que estou quase certo agora, ela não teria sido mais que o prolongamento árido e provavelmente efêmero ou do surrealismo ou da música atonal. [retorna]
>
> Passada sua primeira febre de composição, tendo encerrado em alguns anos o ciclo de seu impressionismo pessoal, de seu romantismo, de seu construtivismo, de seu atonihilismo particular, Pierre Henry fez enfim a opção mais sensata e (salvo os fundos sonoros absolutamente indispensáveis às produções radiofônicas ou à sonorização de filmes, necessidade considerada alimentar e portanto respeitável) parou de compor por certo tempo, dedicando-se agora às duas pesquisas que qualquer composição futura requer: pesquisa de objetos sonoros e pesquisa de manipulações instrumentais. (Schaeffer org. 1957: 19)

Na opinião de Schaeffer, embora o material concreto possa validar o método serial, este material em si tem pouco a ganhar com a aplicação sistemática de princípios seriais. 'Da série de doze notas fica uma vontade construtivista que, aplicada talvez prematuramente aos novos materiais, destrói-lhes o frescor. A floração de sons concretos arrisca-se a ser colhida muito cedo quando se toma partido pela abstração. Os resultados são contraditórios ou decepcionantes' (Schaeffer org. 1957: 17). Para ele, as tendências estéticas da música concreta são duas: atonalidade e surrealismo. Todavia a oposição fundamental dentro do Grupo de Pesquisas de Música Concreta é menos entre duas estéticas do que entre 'duas categorias de espírito tão opostas quanto possível'. Mais que dividida entre duas estéticas, em 1953 a música concreta está dividida entre dois usos do mesmo material. Segundo Schaeffer, a fim de compor com material concreto (ou a fim de *compor* material concreto), além de um novo aprendizado instrumental, o aprendizado da própria sonoridade impõe-se. A escolha portanto é entre usar o material concreto para criar obras e pesquisar o sonoro para descobrir o musical. Quando o compositor concreto --- isto é, aquele que opta pelo material concreto --- usa seu material, os resultados estéticos estão fadados a ser atonais ou surreais. Se o resultado for atonal, o material concreto estará se inserindo numa evolução à qual ele não pertence: a atonalidade se define por oposição à tonalidade, que determina os instrumentos da tradição, que determinam a tonalidade. Se o resultado for surreal, existirá uma carência daquela dimensão abstrata que, para Schaeffer, é inseparável da musicalidade: em vez de música se tem literatura. Portanto, antes de usar o material para produzir música, o compositor concreto deve explorar o sonoro para descobrir o musical. 'Vers une musique expérimentale' aponta claramente nesta direção. Aqui porém a música concreta deixa de ser música concreta; ela se torna pesquisa musical. Porém a música concreta não se tornou pesquisa musical em 1953; em vez, ela abrigou-se sob um rótulo de sua própria criação: uma 'música experimental'. Por quê?

Schaeffer precisava ver sua pesquisa gerar composições. Sophie Brunet (1969: 23) afirma que as relações entre o Clan des Rois Mages e o Escotismo prefiguram as relações do Studio d'Essai, do Grupo de Pesquisas de Música Concreta e do Service de la Recherche com a instituição que os hospeda: eles são tolerados [8]. A ânsia de Schaeffer por produzir obras fica clara em seu diário de 1948, que faz parte do artigo 'Introduction à la musique concrète', publicado em 1950: 'Consentem em me emprestar os estúdios na esperança de que terminarei por extrair uma matéria irradiável. A Rádio francesa é obrigada a justificar seus créditos. Os produtores também. Devo admitir que o pesquisador deve dissimular-se cuidadosamente atrás do produtor' (Schaeffer 1950: 37). No mesmo texto ele se pergunta: 'O que é que a administração da Rádio vai pensar deste desperdício de discos, deste tempo aparentemente perdido, desta sinfonia sequer começada?' (Schaeffer 1950: 42) [retorna] . A necessidade de apaziguar com obras o público, a administração, Pierre Henry e a si próprio é lembrada, a propósito de *Bidule en ut* (1950), em 'Vers une musique expérimentale'.

> John Cage por sua vez descobrira o piano preparado. Sem nada lhe dever expressamente, pois fazíamos a mesma descoberta mais ou menos na mesma época com nossos próprios meios, só podíamos ser-lhe gratos por criar uma ponte entre a linguagem musical tradicional e uma possível língua [9] dos objetos sonoros concretos. O piano preparado, instrumento polivalente para tudo fazer e tudo fazer ouvir, tinha da linguagem tradicional o meio de expressão essencial, o teclado, e tinha do novo universo sonoro a matéria [10], isto é, os milhares de novos sons que se podem extrair de uma caixa de ressonância convenientemente arranjada. Ter-nos-ia sido difícil dizer de chofre quais eram as limitações deste piano preparado --- limitações no material, as cordas logo se tornando gamelões, a forma oscilando entre o tantã e a sonata --- mas, como tal, o piano preparado ajudou-nos a passar momentos difíceis, forneceu-nos obras de transição destinadas a fazer esperarem o público, a administração e a nós próprios. Na verdade, a mais célebre destas peças, a famosa *Bidule en ut,* mal chega a ser música concreta. Construída por combinação em fugato de três monodias de piano preparado reunidas no prato, ela é, face a uma terminologia rigorosa, uma mistura de piano preparado e *music for tape.* Bem que ilustrando o 37 rue de l'Université, ela se aproxima mais da Escola Americana do que daquilo que parece estar surgindo paulatinamente das pesquisas parisienses e que não ouso ainda chamar de uma escola francesa. (Schaeffer org. 1957: 20--21)

Seria razoável pensar que os eventos dos anos 1948--53 tivessem dado a Schaeffer alguma proeminência. Esta suposição é confirmada pela reformulação que seus diários sofreram para publicação em *À la recherche d'une musique concrète* em 1952 [11]. O parágrafo acima demonstra que, em 1950, Schaeffer estava disposto a tolerar algumas contradições no procedimento concreto, desde que elas gerassem obras. Tal atitude é marcadamente distinta da que presidiu à criação dos *Études de bruits;* contradições eram um elemento essencial destas peças. Durante a elaboração dos *Études,* elas se manifestavam solicitando soluções. Assim uma dialética material/composição aparecera sob uma luz até então desconhecida, justificando o gênero *étude* como tal. Para Schaeffer em 1953, a aplicação do método serial ao material concreto é certamente contraditória. Contudo, os trabalhos de 'Boulez e seus amigos' estão mostrando que este material se presta à abstração, transcendendo o caráter anedótico das peças surreais.

> A medida em que avançavam porém as duas tendências, ainda que de início tão opostas, terminavam por enlaçar-se em guirlandas. Afora a emulação necessária, talvez fosse útil, por um ano ou dois, colocar uma camisa de força nessas matérias novas para demonstrar ao menos a possibilidade de submetê-las a uma construção. Assim P. Boulez realizou seu primeiro estudo. Messiaen, infelizmente um pouco distante do realizador, deixou produzir-se este espantoso *Timbres-durées* [12] , que provavelmente ficará como o maior sucesso e o maior fracasso do período.
>
> Entrementes os próprios abstratos reconheciam o caráter ingrato dos materiais que haviam escolhido, recomendavam a pesquisa da matéria sonora e, mesmo a contragosto, aproveitavam os progressos realizados na colheita de materiais, em sua classificação, no aperfeiçoamento sistemático de novas manipulações. Assim nascia, no início de 1953, um estudo de Michel Philippot que, como um estudo, satisfez a todos. A construção serial era aplicada ali a materiais válidos cuja substância fora respeitada e com os quais se jogara sutilmente, redescobrindo, com uma austeridade que só surpreenderá aos neófitos, os caracteres imortais da música: sensibilidade e sensualidade. (Schaeffer org. 1957: 19--20)

No âmbito da música concreta era possível àquelas 'duas categorias de espírito tão opostas quanto possível' encontrar terreno comum a nível do material. Um tipo de simbiose no qual os concretos investigariam o sonoro e os abstratos criariam obras pode ter parecido um acordo possível. O rótulo 'música experimental' porém tencionava mais que reconciliar abordagens distintas do material concreto. 'Pour commencer...' de Philippe Arthuys (Schaeffer org. 1957: 8--10) afirma: 'O objetivo desta Jornada era reunir, sob a bandeira da música experimental e por iniciativa do grupo de pesquisas da música concreta, todas as investigações realizadas neste sentido. Não se tratava absolutamente de um festival de Música Concreta com um vasto público, mas de uma reunião de trabalho da qual se esperava que saísse alguma coisa' (Schaeffer org. 1957: 8). Mas o que precisamente se esperava que saísse? Vimos o Grupo de Pesquisas de Música Concreta num impasse estético e metodológico. Schaeffer por sua vez já pensava na música concreta como 'ponto de partida de um procedimento musical mais geral' (vide supra). A Primeira Jornada Internacional de Música Experimental respondeu à necessidade de uma reformulação radical no grupo concreto.

> Alguns anos haviam passado. O que nos parecia uma excursão sem futuro revelava-se uma exploração fecunda. O que tomávamos por uma ilha talvez fosse um continente que outros tivessem abordado por outras praias. Precisávamos retornar a nossas bases, comparar nossas máquinas e maquinações, reconhecer os colegas de equipe de uma aventura necessariamente coletiva e, para tanto, viajar, corresponder-nos com as cinco partes do mundo, com os que conhecem o passado musical deste planeta e os que imaginam seu futuro. (Schaeffer org. 1957: 14)

Em 'Vers une musique expérimentale' não é esclarecido como esta reformulação se realizaria. Mais tarde, em 'Lettre à Albert Richard', Schaeffer confessaria que sua intenção fora 'realizar uma síntese dos diferentes esforços dedicados não só a uma comparação de métodos mas ao estabelecimento de programas de pesquisas complementares' (Schaeffer org. 1957: iv). Quando 'Lettre à Albert Richard' é reimpressa no primeiro volume de *Machines à communiquer* (Schaeffer 1970: 189--201) isto se formula assim: 'Contribuir para uma síntese dos diferentes esforços, provocando não só uma comparação de métodos mas o estabelecimento de programas de pesquisas complementares' (Schaeffer 1970: 190). As impressões de Schaeffer acerca de desenvolvimentos da *elektronische Musik* e da *music for tape* são contudo pouco lisonjeiras.

> Enquanto em Colônia ou em Bonn, na confluência da fonética, da acústica e da musicologia, nascem seres sonoros inquietantes, sons terríveis concebidos com todo o rigor científico possível (o que não é nada tranqüilizador), eis que à sombra das universidades americanas, que como se sabe, fazem vez de Conservatório, Faculdade e Studio d'Essai, outros gravadores giram, outros personagens se agitam e fazem com que as máquinas façam o que a agilidade dos dedos já não sabe fazer, esperando também chegar, com elas, até onde o espírito e a invenção não os poderiam preceder. (Schaeffer org. 1957: 14)

Adiante ele se torna ainda menos cortês: 'Os alemães, trabalhadores e obstinados, só acreditam no elétron musical. Os americanos, satisfeitos e ingênuos, enguiçam seus pianos e aplicam à composição (com certa imprudência) a lei das probabilidades' (Schaeffer org. 1957: 14). Reunir compositores obstinados, ingênuos e concretos é tarefa de interesse discutível. Para o historiador francês Jean-Alexandre Roche porém, existe uma diferença fundamental entre o humor francês e o britânico: enquanto o britânico ri de si para escarnecer dos outros, o francês ri dos outros para escarnecer de si.

> É tocante às vezes e freqüentemente cômico ver os mesmos êxitos e fracassos coroarem tentativas feitas com meios diversos em Paris, Nova Iorque ou Colônia por pessoas que não se conheciam, pelo menos até então, não são suscetíveis de se terem copiado, de terem usado os mesmos procedimentos, adotado as mesmas práticas, dito as mesmas coisas. É bem interessante, em todo o caso, que elas tenham procedido aos mesmos titubeios, se tenham deparado com os mesmos impasses e apresentem apenas, pouco a pouco, suas contribuições e seus métodos talvez divergentes. (Schaeffer org. 1957: 17)

Dentro do grupo concreto de 1953, compositores e pesquisadores podiam achar terreno comum na escolha --- deliberada no caso do pesquisador, circunstancial no do compositor --- de um material particular. Schaeffer tentou estender este arranjo à arena da vanguarda internacional. Assim, *musique concrète, elektronische Musik, music for tape* e as 'músicas exóticas' foram aliadas sob a bandeira da música experimental pelo grupo concreto. Nos parágrafos iniciais de 'Vers une musique expérimentale' Schaeffer delineia a comum contenda. Porém os itens 6--9 expõem claramente suas objeções à extensão do método e da estética seriais aos novos instrumentos, como se, buscando um acordo, ele não pudesse deixar de indicar as concessões a que se dispunha.

> Se não existe hoje uma experiência em curso a qual se deva realmente chamar de experiência de uma música experimental (alguns dizem 'nova música', mas atenhamo-nos à experiência sem pre-julgar os resultados), é mister minimizar assim os seguintes fatos, enumerados por ordem de entrada em cena.
>
> 1° A produção de sons por via eletrônica não tem nenhum interesse musical. Estes instrumentos, quando muito bons para imitar (e para quê?) os instrumentos clássicos, devem guardar-se de estender suas possibilidades ao domínio em que os instrumentos acústicos são impotentes: variações sistemáticas dos timbres, controle absoluto da dinâmica, extensão das tessituras.
>
> 2° O recurso a instrumentos preparados ou exóticos, vindo juntar-se aos meios clássicos de se obterem sons ditos musicais, não tem interesse. Além de que estes sons de pureza duvidosa perturbam nossos hábitos de escuta, estamos realmente decididos a não compor e não ouvir outra música senão aquela manufaturada com o instrumentário ocidental cristalizado há um século, digamos desde Bach [sic].
>
> 3° Os meios de aceleração, ralentando, sobreposição, montagem e retrogradação que os procedimentos de gravação oferecem não apresentam interesse algum, assim como as filtragens ou reverberações artificiais: trata-se de truques de engenheiros, quando muito bons para sonorizar desenhos animados.
>
> 4° Também não apresenta qualquer interesse a produção de objetos sonoros complexos obtidos a partir de sons ou ruídos, musicais ou não, pela combinação de todas as técnicas precedentes, praticadas sistematicamente sob o nome de *música concreta* e aperfeiçoadas por meio de aparelhos especiais como o phonogenio (cromático ou contínuo), o morphophone, o gravador multi-pista, etc.
>
> 5° Quanto à consideração do espaço sonoro tridimensional no qual se projeta, conscientemente ou não, toda a música (direta ou gravada), se trata de um fenômeno menor que não deve ser tido como importante, seja ele estático (i.e., afetando a origem dos sons fixos) ou cinético (i.e., afetando o movimento possível destes sons no espaço de recepção).
>
> A estas observações sobre os meios de se produzirem sons, combiná-los entre si e fazê-los ouvir, se deveriam acrescentar, para ser completo, outras proposições negativas.
>
> 6° A música, inteiramente contida nos símbolos do solfejo, deve excluir toda a consideração por sonoridades que, demasiado complexas ou inauditas, escapariam a este sistema de notação e por isso mesmo não poderiam ser convenientemente dispostas em uma partitura acessível aos músicos de formação tradicional e passível de registro oficial na Sociedade dos Autores, Compositores e Editores de Música.
>
> 7° O próprio problema da composição musical só se deve colocar em termos preconcebidos. O compositor é capaz de imaginar todos os sons possíveis, todas as combinações desejáveis, sem recurso à experimentação sonora. Ele assume seus efeitos psicofisiológicos da mesma forma, fora de qualquer experiência sensorial.
>
> 8° Em particular, é por um procedimento teórico puro e não por titubeios experimentais que ele pede aos instrumentos novos formas novas. Escrevendo cada vez menos 'para o instrumento', o compositor moderno entende, com a ajuda da eletrônica, absolutamente não se preocupar com os meios de execução, dos quais já não recebe ajuda ou restrição.
>
> 9° Enfim, a obra musical existe em si como inaudita e o público deve ser considerado como não partícipe de sua gênese (ou pelo menos de sua razão de ser). Ele não é mais que a testemunha, limitada apenas por sua capacidade de adesão ou de recusa.
>
> Não me deterei nos quatro últimos pontos, que correm o risco de acrescer o mal-entendido de uma controvérsia possível, ainda que eles às vezes se tenham implicado nas exposições ou discussões da Primeira Jornada de Música Experimental organizada pelo Grupo de Pesquisas de Música Concreta da Radiodifusão e Televisão Francesa. Esta jornada tinha por objetivo principal colocar em evidência a noção de uma música experimental, reunir a seu respeito o máximo de informações objetivas e fazer encontrarem-se em Paris as personalidades não muito numerosas que se acham comprometidas com os diversos procedimentos agrupáveis sob esta rubrica. O que importa no momento é, exatamente, tomar o rumo oposto ao de um debate estético, certamente necessário mas prematuro, fazer o balanço das pesquisas: constatar primeiro a existência de uma música em curso de experimentação, aperceber-se das tendências, comparar os resultados. Em suma, comecemos por aplicar aos próprios experimentadores o procedimento experimental. (Schaeffer org. 1957: 11--13)

Como é que as proposições de Schaeffer ressoam nos representantes da música eletrônica e da 'tendência abstrata' da música concreta, isto é, em Herbert Eimert e Pierre Boulez respectivamente? Em 'Musique électronique' (Schaeffer org. 1957: 45--49) Eimert expõe a opção por um tipo particular de material, opção inerente à música eletrônica. Como Schaeffer, ele descarta o uso do equipamento para imitar instrumentos tradicionais, observando que 'a utilização de instrumentos eletrônicos especiais como virtuoses numa orquestra sinfônica moderna permanece no âmbito da maneira habitual de se tocar' (Schaeffer org. 1957: 45) . O que Eimert afirma, Schaeffer expressa com arroubos de retórica; o comprometimento de Schaeffer para com as implicações estéticas do novo material tem um radicalismo estranho a Eimert.

> Como explicar então a carência na qual estes instrumentos permaneceram por quase vinte anos? Então Martenot e Trautwein, precedidos por Mager e outros que me abstenho de citar, haviam descoberto o essencial. O melocórdio de Bode, que hoje equipa certos estúdios alemães, e os novos modelos do Martenot ou da Ondioline simplesmente apresentam, com mais conforto, as possibilidades outrora vislumbradas. Certamente com demasiado conforto. Estes instrumentos para virtuoses não só da melodia como da *Klangfarbenmelodie,* do superagudo e do supergrave, do quíntuplo forte e do sêxtuplo pianíssimo, inicialmente apenas aumentam o embaraço do compositor. Ao invés de destruir a nota, último bastião da música tradicional, eles acrescentam outras: notas de timbres, de intensidade, de registro. 'Músicos, enriquecei-vos' teria dito Guizot. Ao que o Prix de Rome responde, como diante da inundação: 'Quanta nota!' (Schaeffer org. 1957: 16)

Como Schaeffer, Eimert considera os efeitos sonoros para o cinema e o rádio como formas artísticas menores. A música eletrônica e a música concreta partilham a aspiração pelo abstrato musical. Nas palavras de Eimert, 'falar de música eletrônica só faz sentido se os processos centrais são processos musicais, isto é, se todas as decisões essenciais relativas à forma e ao som são tomadas a partir de pontos de vista musicais' (Schaeffer org. 1957: 46). Schaeffer não hesitaria em afirmar o mesmo da música concreta. Eimert subscreve até o credo do empirismo de Schaeffer. Assim, 'Vers une musique expérimentale' e 'Musique électronique' apresentam como epígrafe a mesma citação de Van Gogh: 'Acredito que pensamos com muito mais sanidade quando as idéias surgem do contato direto com as coisas do que quando nos pomos a olhar para as coisas com o intuito de encontrar ali uma idéia ou outra' (Schaeffer org. 1957: 11 e 45). Contudo, a incompatibilidade entre a música concreta e a música eletrônica está implícita nos seguintes parágrafos de Eimert.

> O fato de se poder criar neste sistema uma nova matéria musical impossível de obter-se com os instrumentos clássicos constitui um verdadeiro critério da música eletrônica. Poder-se-ia dizer, numa fórmula geral que não compromete com nada, que a música eletrônica começa onde cessa a música instrumental. Que os meios de construção sejam hoje levados ao limite da possibilidade de realização e que justo neste momento os novos meios eletrônicos se tornem disponíveis não é um acaso do ponto de vista histórico. Certamente devem existir portanto verdadeiros pontos de contato, determinadas conexões entre as músicas tradicional e eletrônica. Valores rítmicos complicados por exemplo, que já não podem ser executados pelos instrumentistas, podem ser representados sem dificuldade como valores de comprimento, isto é, em centímetros. Entretanto, é igualmente importante aprender a conhecer e dominar as leis imanentes da matéria dos sons eletrônicos.
>
> Ainda estamos bem longe de conhecer estas leis em detalhe; digamos, por analogia, as *leis de tonalidade* da música eletrônica. Em tal situação, só se pode escancarar a porta para este mundo sonoro novo e, ao dar-lhe forma, operar por analogia com os processos de produção musicais. (Schaeffer org. 1957: 49) [retorna]

Eimert sabe das possibilidades que o estúdio de Colônia oferece para pesquisa acústica por síntese subtrativa e aditiva, e reconhecendo a necessidade de tal pesquisa, afirma que 'existe uma espécie de *tonalidade* da música eletrônica; nós ainda não a conhecemos em detalhe, mas provavelmente se trate de uma tonalidade de timbres' (Schaeffer org. 1957: 48). Para Eimert porém a introdução de novo material não implica ruptura com a evolução da música ocidental. Em sua opinião, as assim chamadas 'leis de tonalidade da música eletrônica' surgirão, de um lado, da análise de sons por síntese subtrativa e aditiva e, de outro, da criação de peças no contexto da tradição ocidental.

Quando se examina o tipo de preocupações expresso por Pierre Boulez em 'Tendances de la musique récente' (Schaeffer org. 1957: 28--35), a tenuidade de sua conexão com a música concreta torna-se evidente. Boulez considera que a 'linguagem musical' esteja passando por um período de avaliação e organização, após pesquisas destrutivas que aboliram o mundo tonal e a métrica regular: por um lado, estruturas rítmicas complexas combinadas com centros muito elementares de atração tonal foram desenvolvidos por Stravinski; por outro, a Segunda Escola de Viena trabalhou pela dissolução das atrações tonais, descobrindo a série, que foi explorada diversamente por Schoenberg, Berg e Webern. Boulez enfatiza a idéia de que só Webern tinha consciência da série como 'uma maneira de dar uma estrutura ao espaço sonoro, de *trama-lo* de algum modo' (Schaeffer org. 1957: 29). Ele explica: 'Enquanto a melodia permanecia no interior mesmo da polifonia como o elemento principal, pode-se dizer que com o sistema serial, como concebido por Webern, é o próprio elemento polifônico que se torna o elemento de base; daí que este modo de pensamento transcenda as noções de vertical e horizontal' (Schaeffer org. 1957: 31). E acrescenta que ainda assim o ritmo permaneceu desligado da 'linguagem serial' [13] , mesmo em Webern.

Boulez enfoca então a música de Varèse, ressaltando dois pontos: em Varèse, 'a função dos acordes não é mais tradicionalmente harmônica, ela aparece como valor de um corpo sonoro [14], calculado em função dos harmônicos naturais, das ressonâncias inferiores e das diversas tensões necessárias à vitalidade deste corpo sonoro' (Schaeffer org. 1957: 29); além disso, em Varèse a intensidade desempenha um papel estrutural. Boulez reduz estes dois pontos ao que considera a preocupação principal de Varèse: a acústica propriamente dita. 'Considerando o fenômeno acústico como primordial nas relações sonoras, Varèse aplicou-se a verificar de que maneira ele poderia reger uma construção musical' (Schaeffer org. 1957: 30). Boulez observa ainda a rejeição do temperamento por Varèse, bem como sua proposta de 'escalas não-oitavantes, reproduzindo-se por um princípio *espiral,* ou para ser mais claro, um princípio segundo o qual a transposição das escalas sonoras não se organiza mais de acordo com a oitava, mas de acordo com diferentes funções intervalares' (Schaeffer org. 1957: 30). Para Boulez, Cage representa a necessidade de romper com o instrumentário tradicional, obsoleto desde o eclipse do sistema tonal; daí o interesse de Cage, partilhado por Varèse, pela percussão. Boulez acredita que, no domínio da percussão, só o ritmo possa fornecer um elemento arquitetônico poderoso, além das relações de timbre e das relações acústicas entre as diversas categorias de instrumento (pele, madeira, metal).

A concepção musical de Boulez começa a tomar corpo quando ele comenta *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen. Para ele, esta peça materializa 'necessidades dispersas por quase toda a música contemporânea válida' (Schaeffer org. 1957: 31): a noção de um universo organizado não se aplica só a tessituras mas também a durações, intensidades e ataques. Boulez está convencido de que enquanto na música de Varèse a intensidade desempenha um papel estrutural devido à preocupação com a acústica, em *Mode de valeurs et d'intensités* todos os elementos sonoros são parte de uma pesquisa formal. Na peça de Messiaen este 'universo' é organizado modalmente; o que Boulez tem em mente é a organização serial de todos os planos por meio de um só princípio unificador. O interessante é que esta unificação total tem raízes 'em quase toda a música contemporânea válida': de Stravinski ele toma a elaboração rítmica; de Webern a série como forma de entretecer as dimensões horizontal e vertical e também a orquestração como um elemento estrutural; de Varèse o papel estrutural da intensidade e a exploração do universo não-temperado, esta também encontrada em Cage. Além disso, a série de Boulez estende seu braço forte sobre a definição de escalas e a criação do próprio material sonoro. Schaeffer por sua vez se concebe como fruto da autofecundação de Varèse: 'Nos caminhos por onde andávamos, Varèse, o americano, fora por muito tempo nosso único grande homem e, em todo o caso, o precursor exclusivo' (Schaeffer org. 1957: 20). Porém do mesmo modo em que Boulez menciona o instrumentário de Cage desconsiderando sua estética, é a originalidade do instrumentário de Varèse que Schaeffer sublinha em 'Vers une musique expérimentale'.

Viu-se que, para Eimert, a introdução de novos sons levaria à descoberta do que ele denominou 'leis de tonalidade da música eletrônica'. Por omissão, o meio para tal seria a inserção destes sons na estética atonal. Já Boulez se preocupava com a elaboração de um método composicional, ou antes, com o enraizamento deste método 'em quase toda a música contemporânea válida'. Para Eimert e Boulez os novos instrumentos não implicavam uma ruptura radical com a tradição; pelo contrário, eles contribuíam para sua evolução. Aqui a nova tecnologia é essencialmente neutra, um simples meio para o avanço da tradição ocidental.

> Estamos à espreita de um mundo sonoro inaudito, rico em possibilidades e ainda praticamente inexplorado. Apenas começamos a nos aperceber das conseqüências implicadas na existência de tal universo. Notemos, em todo o caso, a feliz coincidência --- não a imaginemos demasiado fortuita, não nos espantemos se os músicos interessados nestas pesquisas em diversos países estão ligados por uma inquestionável comunhão de opiniões --- a feliz coincidência que ocorre na evolução do pensamento musical: este acontece ter necessidade de certos meios de realização no exato momento em que as técnicas eletroacústicas estão em condições de fornece-los. (Schaeffer org. 1957: 34)

A argumentação de Boulez se desconstrói como a de Eimert (vide supra): embora 'a música eletrônica comece onde a música instrumental termina', uma fórmula que --- Eimert sabiamente observa --- não o compromete com nada, 'existem provavelmente verdadeiros pontos de contato, certas conexões entre as músicas tradicional e eletrônica'. Não surpreende portanto que Eimert escancare a porta diante deste mundo sonoro novo para Boulez entrar, perceber o vazio e retroceder: em Boulez a forma musical (i.e., a tradição) tem precedência sobre a forma sonora. Tanto Boulez quanto Eimert parecem sugerir que não é pelo fato de haver novos sons disponíveis que novas formas musicais se tornam possíveis, mas pelo fato do compositor ter necessidade de novas formas musicais que novos sons aparecem. Uma mística da atividade do compositor está em operação aqui; o processo composicional está fora de questão. Existiria uma evolução de formas musicais, independente de fins e meios; e, contudo, é a liberdade suprema do compositor que se afirma assim. Para Schaeffer, os novos sons, concretos, eletrônicos, magnéticos ou exóticos, são essencialmente um repositório de potencialidades musicais inimaginadas. Ele propõe uma renovação das formas pela análise do material e uma reavaliação dos fins. Poder-se-ia dizer, parafraseando Martin Heidegger, que é papel do compositor experimental considerar cuidadosamente e reunir matérias, formas e fins; matérias, formas e fins por sua vez estão em débito para com o ponderar do compositor experimental pelo 'que' e pelo 'como' de seu entrar em jogo na produção da obra experimental (cf. Heidegger 1954: 8). Os parágrafos finais de 'Vers une musique expérimentale', onde Schaeffer mostra o que todas as equipes experimentais, sejam 'eletrônicas, concretas, magnéticas ou seriais', têm em comum, confirmam esta suposição.

> 1° Todas colocam em questão a noção de instrumento. O som não pode mais ser caracterizado por seu elemento causal, ele deve ser caracterizado pelo efeito puro. Assim, ele deve ser classificado não de acordo com o instrumento que o produz, mas de acordo com sua morfologia própria. Ele deve ser considerado em si. A melhor prova disso é que uma vez gravadas em fita magnética as sonoridades mais interessantes produzidas pelas novas técnicas, é impossível dizer como elas foram geradas ou que conjunto de processos ou instrumentos as produziu.
>
> 2° Em contrapartida, é necessário admitir que a noção de nota musical, intimamente ligada ao caráter causal do instrumento, não é mais suficiente para dar conta do objeto sonoro. A definição que se fornece de nota complexa (um objeto sonoro simples com um começo, um corpo e uma queda) já é infinitamente mais geral. O importante é compreender que o instrumento tradicional, seja exótico ou clássico, dada a sua constituição acústica e manipulação humana, só pode produzir notas, no sentido restritivo conhecido. Não é de se estranhar portanto que a introdução de objetos sonoros novos e de notas mais complexas coincida com a introdução de instrumentos não acústicos e de manipulações só indiretamente manuais.
>
> 3° As relações clássicas entre composição e execução, entre autores e instrumentistas, vêem-se da mesma forma profundamente modificadas. Nas novas músicas o compositor é freqüentemente seu próprio executante, a partitura é só uma decupagem. A realização é obtida de uma vez por todas, numa divisão diferente de responsabilidades, que lembra a das equipes de realização cinematográfica.
>
> 4° O contato com o público também é diferente. O concerto não é mais um espetáculo, pelo menos não no sentido ao qual estávamos habituados. As condições de audição comportam novos dados, ao mesmo tempo físicos e fisiológicos, individuais e sociais.
>
> Como se vê, estas quatro transformações maiores do fenômeno musical e de sua comunicação estão aquém de qualquer problema diretamente relacionado à expressão e à impressão.
>
> Também há muito para ser dito a este respeito. Não se deixará de fazê-lo e não se deixou durante esta Jornada. Mas quão preferível seria, em minha opinião, ater-se por ora à consideração dos elementos precedentes. Isto simplificaria muito o novelo terrivelmente emaranhado de nossos problemas e certamente permitiria a todos os que pesquisam partilhar com mais lucidez e eficácia, e menos acerbidade, o fruto de seus achados diversos. (Schaeffer org. 1957: 26--27)

Após a Jornada de 1953 Schaeffer distanciou-se do Grupo de Pesquisas de Música Concreta para dirigir a fundação e administração da Radiodifusão da França de Ultramar na África do Norte. Seu retorno a Paris em 1957 coincidiu com a publicação de *Vers une musique expérimentale.* Em 'Lettre à Albert Richard', datada de 18 de maio de 1957 e publicada como introdução à *Vers une musique expérimentale,* Schaeffer renunciou ao ideal de sincretizar técnicas e propôs o que chamou de 'método de pesquisa em música concreta'. No ano seguinte ele revogou o termo 'música concreta' a fim de se distanciar de suas conotações estéticas. Ao mesmo tempo ele começou a definir seu trabalho como pesquisa musical e o Grupo de Pesquisas de Música Concreta foi reestruturado e rebatizado como Grupo de Pesquisas Musicais, uma instituição diferente com objetivos diferentes. Schaeffer não abandonou o termo 'música experimental', mas este perdeu suas conotações sincréticas; e o termo 'música concreta' dissociou-se dos procedimentos técnicos da música concreta para reaparecer com um sentido mais amplo nos escritos posteriores. Em relação à música concreta, a música experimental correspondeu à necessidade de generalizar a abordagem concreta, de abri-la a novos sons e novas técnicas, de reavaliar seus princípios e definir seu método. A criação de peças concretas havia gerado hipóteses; a música experimental se orientava para a verificação dos postulados que fundamentavam as primeiras obras. O método para tal era ainda uma incógnita. Embora se esforçando por uma síntese, o ideal Schaefferiano de uma música experimental situa-se em meio à controvérsia *concrète/elektronische*, que durou de 1950 a 1955 (vide Schaeffer 1966: 24).

Esta controvérsia tem sido costumeiramente reduzida à uma opção entre dois tipos contrastantes de material, representando, cada um, um dos dois temperamentos mutuamente exclusivos: o intuitivo e o racional. Passou despercebido que duas abordagens radicalmente diferentes da tecnologia sustentam a dicotomia *concrète/elektronische:* para o grupo eletrônico a tecnologia era, por assim dizer, neutra, uma mera ferramenta para o aperfeiçoamento da tradição musical do ocidente; para Schaeffer, nova tecnologia significava espírito novo, o questionamento de toda a construção da civilização ocidental. Caso ficasse demonstrada a afinidade entre o pensamento de Schaeffer e o estruturalismo, se poderia ler o dualismo *concrète/elektronische* à luz daquelas duas *Weltanschauungen* antagônicas que Claude Lévi-Strauss define na 'Abertura' de *O cru e o cozido* (Lévi-Strauss 1964: 9--40): a estrutural e a serial. Numa crítica ao trabalho de Lévi-Strauss, Umberto Eco (1968: 303--22) mostrou que estas chamadas *Weltanschauungen* não são de fato mutuamente exclusivas, redefinindo assim a relação entre o estruturalismo e o serialismo. Segundo Eco, 'toda a técnica serial deve ser explicada (quanto à eficácia de comunicação e em contraposição às técnicas que ela nega) através de uma metodologia estrutural que dê conta dos parâmetros aos quais tanto as formas consagradas como as inovadoras em última instância se referem'. Treze anos após a Jornada Schaeffer ofereceria, em Traité des objets musicaux, seu relato inconcluso do fenômeno musical em sua universalidade.

Notas

[1] A denominação 'musiques exotiques' se traduziria hoje de forma politicamente correta por 'músicas do mundo'.

[2] O adjetivo 'eletroacústico' se emprega aqui em seu sentido amplo, estéticas a parte (cf. Pierret 1969: 52).

[3] Para uma descrição do equipamento disponível no estúdio vide Manning (1987: 27--8) . Peter Manning refere-se a um gravador de cinco pistas. Tanto Schaeffer (?) em 'Historique de la musique concrète' (Schaeffer org. 1957: 138) como Mâche em 'Historique des recherches de musique concrète' (Schaeffer e Mâche orgs. 1959: 58) mencionam um gravador de três faixas.

[4] Por material não se devem entender aqui notas, idéias musicais ou sons em geral, mas sim sons gravados e *desnaturalizados* , isto é, submetidos a manipulações que tornam irreconhecíveis os 'corpos sonoros' (ou 'corpos produtores de som') originais.

[5] Quinze anos mais tarde Schaeffer responderia em 'La sévère mission de la musique' (Schaeffer 1968: 29):

> --- *Quais são as relações entre as músicas dodecafônica, serial e experimental?*
>
> --- As piores.

[6] No original se lê 'sondées' (sondadas), provavelmente um erro de impressão; leia-se 'soudées' (soldadas).

[7] Vejam-se também Schaeffer 1952: 32--35 (com comentários) e Maconie 1976: 32--33 (com comentários).

[8] Esta observação é corroborada por Pierret (1969: 10): 'O senhor foi talvez tolerado apenas; as comunidades que o senhor dirigiu sempre ocuparam, na Instituição, uma posição bastante marginal, mas mesmo assim o senhor sobreviveu, constantemente ocupando posições de responsabilidade.'

[9] É possível que Schaeffer tencione estabelecer uma distinção significativa entre as noções de *langage* e *langue.*

[10] No original *matière:* 'matéria' ou 'material'. Mais tarde, Schaeffer reservará o inequívoco *matériau* para 'material'.

[11] Para a reformulação das duas breves passagens citadas acima ver Schaeffer 1952: 18 e 28.

[12] O produtor de *Timbres-durées* foi Pierre Henry.

[13] Boulez usa a palavra 'linguagem' de forma vaga, referindo-se tanto à música como ao serialismo como 'linguagens'.

[14] Boulez emprega a expressão 'corpo sonoro' em dois sentidos distintos: 'corpo' do próprio som e 'corpo sonoro' como definido por Schaeffer (i. e., 'corpo produtor de som').

Bibliografia

[Para retornar ao texto use o botão back *de seu* browser*]*

BRUNET, Sophie. **Pierre Schaeffer**. Paris: Richard-Masse, 1969.

ECO, Umberto. 'Pensiero strutturale e pensiero seriale'. **La struttura assente**. Milano: Bompiani, 1968.

HEIDEGGER, Martin. 'Die Frage nach der Technik'. **Vorträgre und Aufsätze**. Pfullingen: Günther Neske, 1954.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 'Ouverture'. **Mythologiques: I. Le cru et le cuit**. Paris: Plon, 1964.

MACONIE, Robin. Paris, 1952. **The Works of Karlheinz Stockhausen**. Oxford: Oxford University Press, 1976.

MANNING, Peter. 'Paris and *Musique Concrète*'. **Electronic and Computer Music**. Oxford: Oxford University Press, 1985.

PALOMBINI, Carlos. 'Pierre Schaeffer: from Research into Noises to Experimental Music'. **Computer Music Journal** 17 (3): 14--19. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1993.

PIERRET, Marc. **Entretiens avec Pierre Schaeffer**. Paris: Pierre Belfond, 1969.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Cours de linguistique générale** . Paris: Payot, 1916.

SCHAEFFER, Pierre. 'Introduction à la musique concrète'. **La musique mecanisée: Polyphonie** 6: 30--52. Paris: Richard-Masse, 1950.

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

SCHAEFFER, Pierre (org.). **Vers une musique expérimentale: La revue musicale** 236. Paris: Richard-Masse, 1957.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux: essai interdisciplines** . Paris: Seuil, 1966.

SCHAEFFER, Pierre. **La musique concrète**. Paris: PUF, 1967

SCHAEFFER, Pierre. 'La sévère mission de la musique'. **Revue d'esthétique** 21 (2--4): 279--91. Paris: Union Générale d'Éditions, 1968.

SCHAEFFER, Pierre. **Machines à communiquer: I. Genèse des simulacres**. Paris: Seuil, 1970.

SCHAEFFER, Pierre e MÂCHE, François-Bernard (orgs.). **Expériences musicales --- musiques concrète, électronique, exotique: La revue musicale** 244. Paris: Richard-Masse, 1959.

Copyright©1998 Revista Eletrônicade Musicologia, vol. 3/Outubro de 1998