

FRANÇOIS DELALANDE:

**TEXTOS SELECCIONADOS SOBRE MÚSICA
ELECTROACÚSTICA**

A ANÁLISE DAS MÚSICAS ELECTROACÚSTICAS (1972)
OMAGGIO A JOYCE DE LUCIANO BERIO (1974)
PERTINÊNCIA E ANÁLISE PERCEPTIVA (1976)
NA AUSÊNCIA DE PARTITURA: O CASO SINGULAR DA MÚSICA
ELECTROACÚSTICA (1986)
MÚSICA ELECTROACÚSTICA, CORTE E CONTINUIDADE (1996)

TRADUÇÃO

ANTÓNIO DE SOUSA DIAS

a.sousadias@belasartes.ulisboa.pt

Rev. 2020

ÍNDICE

PREFÁCIO	I
1. A ANÁLISE DAS MÚSICAS ELECTROACÚSTICAS	1
Nota prévia	1
O caso das músicas electroacústicas	2
Um exemplo de análise: última frase do quarto andamento de <i>Études aux Objets</i> : "Objets Liés"	5
2. OMAGGIO A JOYCE DE LUCIANO BERIO	9
[<i>Omaggio a Joyce</i> — Análise]	9
A propósito de <i>Omaggio a Joyce</i> : Análise musical e psicologia da escuta	14
3. PERTINÊNCIA E ANÁLISE PERCEPTIVA	20
A análise gestaltista	20
Para uma análise funcionalista	28
Exemplo 2: Dominique Collardey: <i>Étude de composition</i>	34
Exemplo 3: Pierre Henry: <i>Variations pour une Porte et un Soupir</i> , 2ème. mouvement "balancement" (início)	35
Referências	36
4. NA AUSÊNCIA DE PARTITURA: O CASO SINGULAR DA MÚSICA ELECTROACÚSTICA	37
I. - Entre produção e recepção	37
II - Uma análise "neutra"?	41
Uma problemática de alcance geral	45
Bibliografia	46
5. MÚSICA ELECTROACÚSTICA, CORTE E CONTINUIDADE	47
A Electroacústica na continuidade histórica	47
O corte do suporte	53
Tradição oral, escrita, electroacústica: as três tecnologias de produção musical	54
Onde termina a electroacústica?	56
A electroacústica na música actual	60
Ensaio de definições	64
Referências	66

LISTA DE FIGURAS

Fig. A-1 - Última frase do quarto andamento de Études aux Objets: "Objets Liés" (a partir de 2':47-8")	5
Fig. B-1 - Luciano BERIO: <i>Omaggio a Joyce</i>	19
Fig. C-1 - François Bayle: <i>Espaces Inhabitables</i> . Frase inicial do primeiro andamento	22
Fig. C-2 - Cubo de Necker (Figura incluída pelo Tradutor)	27
Fig. C-3 - Ilusão de Müller-Lyer (Figura incluída pelo Tradutor)	27
Fig. C-4 - Mounin. Ilustração de exemplo de análise de uma mesa	29
Fig. C-5 - Dominique Collardey: <i>Étude de Composition</i> . <i>Linha superior</i> : a partitura do início da obra, pelo autor. Os planos verticais representam as descontinuidades que têm uma pertinência no projecto do autor. <i>Linha inferior</i> : partitura "gestaltista" realizada através da escuta	34
Fig. C-6 - Pierre Henry: <i>Variations pour une Porte et un Soupir</i> , 2ème. mouvement (início)	35
Fig. E-1 - "Transcrição" morfológica da partitura do início - antes da entrada da banda - de <i>Lumina</i> de Ivo Malec, 1968, para 12 cordas e banda magnética, realizada por Laurent Soulié (cf. Soulié 1996)	61

PREFÁCIO

A tradução dos textos de François Delalande aqui reunidos, integra-se num trabalho iniciado em 1990 e continuado ao longo de sucessivos anos de ensino de música electroacústica.

Nascido em 1941, engenheiro de formação, com estudos de órgão e composição, François Delalande foi responsável por equipas de investigação, nomeadamente no Grupo de Pesquisas Musicais (GRM) da ORTF, entre 1970 e 2006, interessando-se sobretudo pelos domínios da investigação em análise de músicas electroacústicas e pela aplicação das condutas pré-musicais da criança à pedagogia.

Numa vertente musical emergente onde eram (e são) muitas as dificuldades no estabelecimento de uma disciplina de análise, estes textos, datando dos anos 70 e 90 do século XX, apresentam de forma bastante clara, pertinente e problematizante temas em torno da música electroacústica, contribuindo para uma perspectiva mais aprofundada sobre a investigação, em termos do questionamento de métodos, em particular da análise, mas também do lugar e enquadramento histórico desta vertente musical num contexto mais global.

Desta forma, e na continuidade de outras traduções por mim realizadas ou revistas¹, o conjunto de textos a seguir apresentado destina-se a fornecer ao estudante materiais em português procurando contribuir para um contacto directo com um autor representativo da investigação em música electroacústica.

Na presente revisão foram corrigidas algumas gralhas, melhorou-se a normalização da apresentação dos textos, em particular das bibliografias, e recuperaram-se dois textos cuja tradução estava em curso ("Na ausência de partitura: o caso singular da Música Electroacústica", 1986, e "Música Electroacústica, corte e continuidade", 1996). As notas de rodapé são precedidas, onde adequado, do seu número original, entre parênteses. As notas do tradutor são precedidas da menção "N. do T."

Março de 2020

António de Sousa Dias

¹ Como, por exemplo, a tradução, notas e comentários de Schaeffer, P.; Reibel, G.; Ferreyra, B. ([1967] 1998), *Solfège de l'objet sonore*, (Solfejo do Objecto Sonoro trad. António Sousa Dias, rev. 2007) e Eimert, Herbert (1963). *Elektronische Musik*. Wergo Schallplattenverlag. (Música Electrónica, 1992, rev. 1996. Trad. Ansgar Schaefer; rev. António de Sousa Dias).

1. A ANÁLISE DAS MÚSICAS ELECTROACÚSTICAS²

François Delalande

Nota prévia

A linguagem tem sensivelmente a mesma função em todas as etnias e em todas as épocas. Assim, é possível uma análise comparada das línguas naturais permitindo definir uma linguística cujos princípios são gerais.

Infelizmente não se passa o mesmo em música; poucos resultados são aplicáveis indiferentemente para a *Arte da fuga* e para uma música africana destinada à caça das térmitas. No estudo do facto musical a pesquisa de uma generalização supõe a diferenciação prévia de classes de músicas no interior das quais, uma mesma análise seja praticável. Em particular, parece impossível descrever, sem risco de contra-senso, a estrutura de uma música desconhecendo a sua função.

Os linguistas fazem apelo ao teste dos pares mínimos para a determinação dos traços pertinentes dos fonemas de uma língua: os informadores devem indicar se a variação de um traço descritivo modifica a significação de uma palavra, quer dizer, modifica a função dessa palavra na comunicação.

A fonologia, a mais precoce das ciências linguísticas, funda-se mesmo sobre uma semântica incerta; supõe que isto não seria senão um consentimento sobre a identidade dos significados linguísticos.

Ora estamos muito longe de um consentimento sobre a identidade dos significados musicais! Estamos mesmo longe de uma aparência de unidade de opinião acerca da função da música. O corpo de hipóteses e de princípios sobre os quais se fundamenta a análise depende no entanto estreitamente, quer das condições nas quais é fabricada e recebida essa música, quer do seu suporte, das relações humanas das quais ela é o motivo, enfim, daquilo a que chamamos a prática musical da qual a música não é senão o produto audível.

Sobre que suporte analisar as músicas? Partitura? Registo? Seríamos tentados, tal como os linguistas, a afastar provisoriamente os “factos de grafia” e a pesquisar um denominador comum no registo. Isto supõe que as músicas se destinam a serem escutadas, senão, a análise descobrirá uma organização da música que não terá

² (1) Publicado em: *Musique en Jeu* n.8, Paris: Seuil, 1972, pp 50-56. Este texto retoma no essencial um artigo editado em *Etapes* (n. 10, 1972), diário do serviço de pesquisa da O.R.T.F. Os trabalhos de análise nos quais se apoia foram levados a cabo em colaboração com Jack Vidal e um grupo de estagiários no G.R.M.

necessariamente relação com o seu sentido. Ora esta hipótese nem sempre se verificou. Uma música de filme, por exemplo, não se destina a uma escuta atenta, e nos melhores casos (como na música de Michel Fano para *le Territoire des autres*) não tem sentido sem imagem. Este caso limite sugere que talvez se passe o mesmo quer para outras músicas que acompanham um espectáculo, como para a maior parte das músicas extra-europeias.

O desconhecimento do gesto instrumental arrisca-se a ser também uma fonte de sem sentidos. Observemos somente que a virtuosidade do instrumentista cria uma tensão impossível de obter, mesmo que se faça escutar o mesmo ritmo, por meio de uma fonte electrónica.

Algumas observações deste tipo bastam para demonstrar o perigo que há em analisar uma música independentemente da prática musical da qual ela é o traço sonoro. Ainda estas músicas às quais fazemos alusão são, todas elas, manifestações artísticas, destituídas de utilidade prática. Que dizer então das músicas "funcionais", tais como aquelas que curam?

Constatamos assim a necessidade, antes de ousar enunciar o que quer que seja de geral sobre "a Música", de colocar uma certa ordem nesta diversidade de práticas musicais.

O caso das músicas electroacústicas

Numa tal tipologia, as músicas electroacústicas de concerto constituem um caso privilegiado. Realizadas sem partitura, destinadas a uma escuta desprovida de todo o espectáculo, elas analisam-se à escuta, como objectos de escuta. Mas, do mesmo modo que a sua definição externa seja límpida, também o seu funcionamento interno, o seu sentido musical e a sua ressonância com o inconsciente são um enlace de questões que a musicologia ainda não forneceu nem mesmo um esboço de resposta. A análise destas músicas não é um exercício prático aplicando, para rodagem, o modelo semiológico a um sistema musical bem conhecido, mas um tactear análogo ao decifrar de uma língua desconhecida, que deve por seu turno inventar os seus métodos, decifrar as músicas particulares e compreender as novas musicalidades.

Também somos conduzidos a fundamentar a análise sobre uma hipótese. Admitiremos *a priori* uma distinção correspondendo a três intenções de escuta, entre [1] organização dos sons, [2] os valores musicais e [3] a significação da música. Pode ser que estas noções que inicialmente separámos se revelem confundidas ou estreitamente correlacionadas.

O valor, noção charneira

Para Schaeffer, o valor designa um critério perceptivo ou um feixe de critérios que criam relações entre os objectos. A música tradicional utiliza por exemplo a altura das notas como um valor. Trata-se de uma "qualidade da percepção comum a diferentes objectos ditos musicais entre uma colecção de objectos sonoros (que não a possuem na sua totalidade) permitindo comparar, ordenar e escalonar (eventualmente) estes

objectos entre eles, apesar da disparidade dos seus outros caracteres perceptivos" (T.O.M.: 303).

Provisoriamente não reteremos *a priori* este sentido da palavra valor que privilegia um tipo de estrutura musical. Retornamos ao emprego que dele fazia Saussure e falaremos não de um valor musical, mas sim do valor de um objecto no seu contexto. Para Saussure o valor de uma palavra designa o lugar que esta ocupa no sistema que é a língua, na intersecção de cadeias associativas, e na frase. Na ausência de sistema musical, é sobretudo o contexto musical (sintagmático) que dá ao objecto o seu valor. Ele resulta quer das relações percebidas que o ligam ao objecto vizinho quer da sua situação na obra (no início, após um crescendo, etc.). Finalmente o valor de um objecto não será outra coisa senão a sua função na estrutura musical tal como esta é percebida.

Não se compreende, até aqui, porquê substituir a palavra função pela palavra valor. Para justificar esta escolha retornamos a Saussure:

"Para determinar o que vale uma moeda de cinco francos, é necessário saber: 1) que esta se pode trocar por uma quantidade determinada de uma coisa diferente, por exemplo, de pão; e 2) que a podemos comparar com outro valor similar de um mesmo sistema, por exemplo uma moeda de um franco, ou com uma moeda de outro sistema (um dólar, etc.). Da mesma forma uma palavra pode ser comparada com algo de dissemelhante: uma ideia; ou pode ser comparada com algo da mesma natureza: uma outra palavra" (*Cours de linguistique générale*, p.159).

O valor permite "o equilíbrio entre coisas de ordem diferente" (*Cours de linguistique générale*, p.115).

Assim o valor de um objecto musical é, [1] quer a sua função na estrutura percebida [2] quer um conteúdo semântico (mas não todo o seu conteúdo semântico). Será igualmente correcto dizer que, numa música clássica em dó maior, [1] o **si** é seguido de um **dó**, como dizer que [2] o **si** é uma nota "atractiva". Observamos assim o duplo aspecto do valor do **si**: função na melodia e sentido musical. É a sua função na melodia que dá ao **si** o seu valor atractivo também — as duas palavras são sinónimas — o seu sentido musical, que evoca a designação de "nota sensível".

Concluamos que *função*, *valor* e *sentido* são sinónimos para logo acrescentar duas reservas: a função dos objectos não é a sua organização; o sentido não é o significado.

Valor e organização dos objectos

A análise das relações entre objectos, mesmo que não se muito leve longe, é susceptível de fazer surgir uma infinidade de relações. Não se duvida que um certo número de entre elas concorrem somente para a percepção das estruturas musicais. Um desejo de objectividade poderá levar a ter em conta ao mesmo nível todas as relações audíveis.

No entanto será necessário admitir que a analogia que considera um "desenho imitativo" entre dois objectos separados de dez minutos de intervalo entre eles bem fraca quando comparada com o que ela seria se os objectos fossem vizinhos. Tenhamos então em conta a psicologia do ouvinte para classificar as relações por ordem de pertinência.

Na prática distinguiremos apenas as relações percebidas daquelas que não o são. Aquilo que não é percebido será descrito como “organização dos objectos” ou como “projecto de autor”. Postulamos que toda a relação percebida tem um sentido musical. A escolha deste critério de pertinência conduz a uma análise de relações entre objectos dos quais fornecemos um exemplo em anexo³. A excelência da descrição depende em parte da intenção e competência do seu autor e além disso, a fronteira entre percebido e não percebido é móvel. Esta relatividade de escutas é objecto de experiências de análises de um mesmo excerto. Observemos que não estaremos em contradição com a experiência quotidiana ao concluir que quanto mais escutamos uma música, mais ela faz sentido para nós.

Valor e significação

Assim limitado à percepção das estruturas, o sentido musical dá lugar a uma noção complementar de significação⁴. Encontramos sob esta etiqueta os efeitos da música, as imagens que esta sugere e em geral os factos psíquicos associados à escuta, os quais não são tomados directamente em conta pela descrição interna da música. Sabemos poucas coisas sobre a significação e em particular o que é que ela deve ao sentido da música. Mas duvida-se que o inconsciente do ouvinte intervenha muito na significação que ele dá à música que ouve. O modelo de um conteúdo semântico codificado pelo compositor e decodificado pelo ouvinte deve ser observado com a maior das desconfianças. O estudo das significações tem mais a aprender com a psicanálise que com a teoria da comunicação.

Por falta de um sistema musical, e graças aos vestígios concretos dos seus materiais, a música electroacústica, por oposição à de um Bach, é na verdade a maior parte das vezes uma música mais de significação que de sentido. Isto é o que devem verificar as experiências de transcrição respeitando selectivamente um ou outro nível de pertinência.

Este “teste de transcrição”, a aproximar da comunicação linguística, destina-se a julgar sobre o valor semântico da análise de relações⁵.

³ (2) Foi com este espírito que uma série de excertos de músicas electroacústicas muito diferentes foi analisada pelo atelier de análise do G.R.M. A segmentação em objectos sonoros nem sempre foi possível e o jogo de relações limita-se por vezes a oposições de sequências. O atelier propõe-se mostrar sobre que jogos se fundamentam, nas músicas existentes, as musicalidades.

⁴ (3) O emprego das palavras sentido e significação em música não será fixado pois mal sabemos o que designam. Poder-se-iam legitimamente trocar. Adoptamos aqui a posição de J.-J. Nattiez. “Situação da semiologia musical”, *Musique en jeu*, nº 5, p. 9.

⁵ (4) Uma primeira tentativa de transcrição do *Étude aux Objets* de Pierre Schaeffer, apresentado em público por Xavier Darasse e Alain Savouret em Toulouse e em Paris, em Março e Abril de 1972, tendia a confirmar esta hipótese. Diferentes níveis de imitação foram propostos aos instrumentistas, desde a transcrição palavra por palavra respeitando as relações entre objectos até à improvisação sem esquema dentro do carácter do modelo. Preparámos, em colaboração com Francis Régner, uma redução apelando a um intérprete menos criador, o computador.

Um exemplo de análise: última frase do quarto andamento de *Études aux Objets*: "Objets Liés"⁶

Os objectos da frase são dispostos desde o muito grave ao muito agudo no campo das alturas. Facilmente isoláveis à escuta, são justapostos sem vínculo dinâmico nem relação melódica.

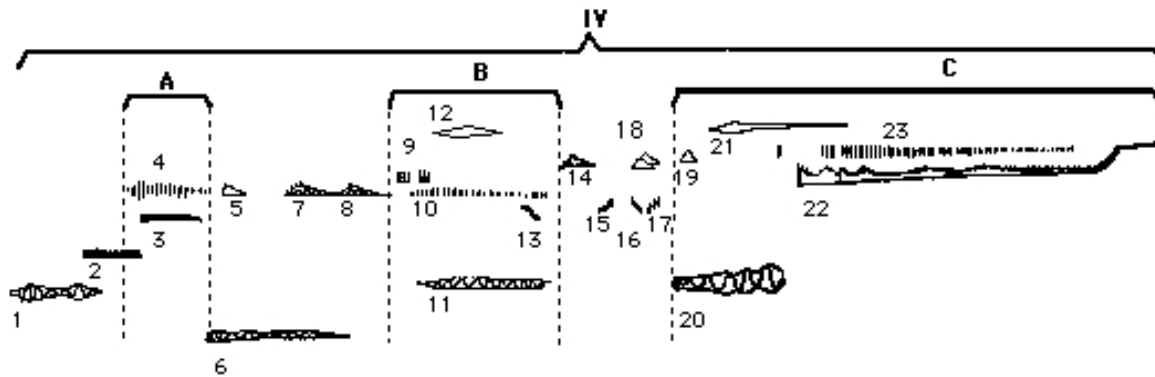


Fig. 1-1 - Última frase do quarto andamento de *Études aux Objets*: "Objets Liés" (a partir de 2':47-8")

Estes objectos repartem-se em três géneros nitidamente diferenciados pelos tipos de execução [*entretiens*]. As especificidades de execução vão-se acentuando para dar origem, no final da frase, a um longo objecto composto cujas características de execução reúnem as características dos três géneros.

A frase organiza-se em três sequências que são a continuação umas das outras, separadas por dois parêntesis que são eles mesmo aparentados entre si. Ouvem-se então em alternância duas vezes. Enquanto que o primeiro parêntesis se encontra ligado por continuidade às duas sequências que o enquadram, o segundo provoca uma ruptura. As duas vezes diferenciam-se então progressivamente, para finalmente se combinar e valorizar o último objecto.

6 (1) Últimos 75 segundos do andamento. O esquema não tem outra pretensão senão permitir designar os objectos sonoros por um número. A pesquisa de uma notação virá num tempo oportuno assim que a análise tenha colocado em evidência os traços pertinentes que deverá reter uma partitura. O leitor que deseje confrontar esta análise com a música deverá remeter-se à gravação feita pela Philips. [N. do T.: Revisão de 1971, CD INA C 1008/#17 — a partir de 1':47-8".]

Os três gêneros de objectos

Gênero	objectos	execução	massa	duração
a	1, 2, 3, 6, 11, 20	contínuo com 'allure'	complexo grave	longo
b	4, 9 X 10, 23	iterativo	complexo agudo	longo
c	5, 7, 8, 14, 18, 19	breve, com grão seguido duma ressonância.	complexo agudo	memorizável

Os objectos 12, 13, 15, 16, 17, 21 e 22 não figuram nesta classificação. 12 e 21 são utilizados como franja aguda de 11 e 20. Sublinham a sua dinâmica ao mesmo tempo que alargam o campo das alturas. 13, 15, 16 e 17 são os únicos objectos de massa variada do andamento (em conjunto com a terminação do último objecto). Não intervêm senão no segundo parêntesis.

A função do objecto 22 será examinada adiante com mais detalhe.

Diferenciação progressiva dos gêneros de objectos

Gênero a:

De 2 a 20 a evolução é tripla:

- Andadura [/allure] cada vez mais marcada.
- Dinâmica cada vez mais modulada.
- Massa de um calibre cada vez mais espesso.

Gênero b: Dupla evolução:

- Crescendo de intensidade.
- Aumento de comprimento.

Logo as iterações serão cada vez mais perceptíveis.

Gênero c: A execução destes objectos é cada vez mais intencional. O objecto 5 é breve e frágil; desempenha um papel de acidente. A forma de 7 é menos acusada que a de 8 cuja fase de manutenção é melhor definida. (O grão torna-se nitidamente iterativo.)

Organização em sequências

Continuidade das sequências A, B e C.

O objecto composto B(9 X 10 X 11 X 12) têm uma matéria semelhante à do objecto composto A(3 X 4) (massa complexa com uma andadura dominada por uma iteração

característica). Mas a sua estrutura enriqueceu-se imenso; 9 serve-lhe de ataque; a massa complexa tornou-se mais grave e dobrada por meio de uma franja aguda 12; a duração aumentou; 13 fornece uma terminação inesperada.

A sequência C retoma a matéria de B mas a iteração 23 é retardada e dobrada por um novo objecto 22.

O primeiro parêntesis

Os dois parêntesis opõem-se às sequências A, B e C pelo emprego de objectos formados. Mas o primeiro parêntesis encontra-se ligado às sequências que o enquadram.

Ele encontra-se ligado a A pelo parentesco de matéria que existe entre os dois homogêneos complexos com andadura 3 e 6 que se encadeiam.

Encontra-se ligado a B através da progressão do grão dos objectos 5, 7, 8 e 9; 5 tem um grão de fricção; 7 um grão de fricção menos cerrado; 8 acrescenta uma fricção e um grão iterativo; o grão de 9 é nitidamente iterativo e introduz a larga iteração 10.

Este parêntesis e a sequência B compõem um grande motivo do qual o parêntesis seria a fase de manutenção, ao ritmo que se vai apertando até 9, e B a fase de ressonância. Observa-se que o desenvolvimento máximo da ressonância (ventre de 12) vem um instante após o fim da fase de manutenção⁷.

O segundo parêntesis

Contrariamente ao primeiro, o segundo parêntesis estabelece uma ruptura com as sequências que o enquadram, B e C.

Os objectos são breves e de massa variada. São aproximados na tessitura aguda, e a ausência de graves é tornada aparente pela interrupção e aparição brutais da trama grave 11 + 20. Estas particularidades opõem o segundo parêntesis ao contexto no qual se insere. A inserção deste corpo estranho não é, no entanto, um artifício de montagem: os objectos 13 e 19 estendem-se progressivamente sobre as sequências B e C.

Um curto contraponto a duas vozes é confiado a dois instrumentos de timbres instrumentais bem distintos pelo timbre harmónico e pelo grão. Os objectos são cada vez mais curtos; o seu ritmo acelera-se até 18 (19 é uma lembrança); as suas melodias ou se respondem ou se imitam.

O objecto 22 X 23

A unidade deste objecto realiza-se no decorrer do seu desenrolar. As evoluções ligadas de 22 e 23 levam à fusão das matérias destes dois objectos inicialmente distintos.

O objecto 22 X 23 é, por conseguinte, híbrido. Pertence ao género **a** pelo seu subgrave, muito grave e pela manutenção contínua e perfil dinâmico modelado de 22;

⁷ (1) Não é raro observar como aqui que um motivo ou um desenho extrai o seu valor da referência a um modelo energético natural. Um gong faz soar o seu timbre harmónico mais rico um instante após a fase de manutenção ou de percussão.

ao género **b** pela manutenção iterativa que lhe acrescenta 23; ao género **c** devido ao seu timbre instrumental (grão de fricção e timbre harmónico).

O contexto da frase prepara duplamente a sua entrada. Primeiramente o objecto 20 é formado em crescendo cujo 22 X 23 constitui a queda. Segundo o retomar da matéria da sequência B pela sequência C faz surgir uma falta; a iteração característica de B não intervém, como um retardo, senão com 22 X 23.

O andamento conclui-se neste jogo de grão e de iteração. O objecto 22 mistura os grãos de fricção, de iteração e de cintilação em proporções que evoluem. À medida que o grão se torna mais fino, confunde-se com a iteração 23 que diminui, para finalmente se mutar numa percepção de altura variada em direcção ao agudo.

2. OMAGGIO A JOYCE DE LUCIANO BERIO⁸

François Delalande

O texto de François Delalande, membro do Grupo de pesquisas musicais da O.R.T.F., é a versão escrita da análise realizada em 4 de Março de 1974 no Fórum de música contemporânea consagrado a Luciano Berio. A análise versava sobre Omaggio a Joyce, obra de música electroacústica com duração de cerca de seis minutos (1958). A análise propriamente dita [I] é prolongada por uma reflexão metodológica sobre a análise musical e a psicologia de escuta [II], também começada em 4 de Março. François Delalande é também o autor, em Musique en Jeu 8, do artigo, consagrado a um excerto de Étude aux Objets de Pierre Schaeffer.

A análise musical tradicional consiste em “desmontar” uma obra, quer dizer, em ver como ela é feita. Há já algum tempo que se vem colocando o problema inverso: interrogamo-nos como é escutada. Quer isto dizer que se adopta como ponto de vista de análise não o ponto de vista do autor, mas sim o do ouvinte.

É isso que será aqui realizado. A obra, *Thema: Omaggio a Joyce*, é considerada como um objecto que se oferece à percepção. É tal como a escutamos, como é percebida (e não como é concebida), que a música é descrita.

Esta análise foi conduzida numa perspectiva mais pedagógica que de pesquisa, o que explica a preferência em diversificar os níveis de comentário, para fazer sentir a riqueza da obra e a complexidade dos problemas da análise, do que propriamente aprofundar um deles.

Em que irá consistir a análise? Em tentar determinar quais são as unidades realmente percebidas na música, e depois qual o jogo que se instaura entre elas, para finalmente tentar responder à questão: “Porque é que esta música nos diz qualquer coisa?”

[*Omaggio a Joyce* — Análise]

Tipos de sons e de condutas perceptivas

Uma rápida tipologia do material sonoro utilizado em *Omaggio* faz surgir quatro tipos de objectos:

1. Palavras, ou restos de frases, manipulados (por meio de filtragem e reverberação) mas identificáveis (ex.: os primeiros 14 segundos, com excepção do primeiro objecto).

⁸ Publicado em: *Musique en Jeu* n° 15, Paris: Seuil, 1974, pp 45-54.

2. Fonemas ou aglomerados de fonemas, muito manipulados (transpostos para o grave ou para o agudo) de cuja origem vocal não se duvida graças à identificação de fonemas (ex.: entre 1:00 e 1:34, com excepção dos sons muito agudos).
3. Objectos complexos obtidos através de misturas sucessivas e cujo perfil é concebido segundo uma dinâmica decrescente, tomando o lugar de percussões-ressonância (ex.: fim da primeira parte, de 0:53 a 0:56).
4. Tramas diversas ou sons homogêneos iterativos cuja origem é de identificação impossível e que poderiam ser electrónicos (ex.: entre 4:13 e 5:00).

É notável que estes objectos não se distingam tanto através das suas morfologias, como pela maneira como são percebidos, pela conduta perceptiva que suscitam no ouvinte. Uns apelam a um processo de identificação, outros frustram a identificação.

Retomando a nossa lista, constatamos que a identificação nos primeiros dois casos se apoia nos nossos hábitos linguísticos. Somos suficientemente anglófilos para identificar, se não as palavras, pelo menos os fonemas.

O caso dos objectos do terceiro tipo, que tomam uma forma de percussão-ressonância, é mais complicado. A percussão-ressonância com a produção brutal de energia e sua dissipação progressiva, corresponde a um modelo de evolução, a uma lei física da qual temos a experiência através de múltiplas escutas. Contrariamente ao caso das palavras, aqui a identificação não se refere a um código convencional como a língua, mas sim a toda uma família de sons já escutados e que constituem um paradigma.

Para esses sons, tal como para as palavras, o sinal é comparado a um código. A identificação, se nos colocarmos de um ponto de vista psicológico, é uma conduta de assimilação do som presente a um tipo gnósico elaborado no decurso de escutas anteriores.

É necessário notar que a identificação permite uma avaliação. Ao mesmo tempo que é identificado um modelo, é avaliada a diferença que existe em relação a esse mesmo modelo. Por exemplo, a filtragem sobre uma palavra além de perceptível, é percebida como intencional pois a origem vocal é reconhecível. O mesmo é válido para uma ressonância cuja evolução fosse perturbada artificialmente.

Compreende-se que a identificação, que extrai as partes da continuidade comparando-as a um código, confere à cadeia sintagmática uma articulação em signos sucessivos (ou simultâneos, pois em música, ao contrário da linguística existe uma leitura "vertical") e não uma simples segmentação morfológica como o faria o silêncio que isola objectos sonoros. Observemos que a identificação dos signos acentua a identificação dos objectos, pois a percepção é descontínua. Por exemplo, os sons de percussão-ressonância são suficientemente referenciados para se tornarem identificáveis desde os primeiros instantes, de forma que a continuação torna-se previsível e não traz mais que uma informação redundante. No entanto, um som ouvido de trás para a frente (virando a banda magnética) parece mais longo que esse mesmo som lido em sentido normal pois se torna imprevisível, retendo a atenção ao longo de toda a sua duração. Assim, a conduta de identificação reduz a atenção aos instantes que trazem informação suficiente sendo a percepção descontínua.

Quanto aos sons da quarta categoria, aqueles que não se prestam a uma identificação nem de forma nem de origem, que não remetem para nenhum código, qual a função

que asseguram e qual a conduta que suscitam? Entramos aqui num domínio semiótico para o qual o modelo linguístico não serve de auxílio.

A função das tramas no contexto da obra estaria fora do nosso propósito se não levantasse um novo problema de identificação. Por exemplo, a parte central de *Omaggio* termina com uma longa trama (44" de duração [c. 4:12]) que evolui do grave ao agudo, que não tem grande interesse morfológico nem poder associativo, mas que desempenha um papel evidente na composição e toma um valor sintagmático. Ela situa-se após o desenvolvimento central e o seu perfil, a sua evolução, o tempo que leva para terminar fazem pressentir a conclusão. Então é a função da trama que é identificada. Ainda aí torna-se possível uma avaliação através da identificação: a forma como esta trama realiza esta função torna-se o suporte de uma intenção expressiva.

É sem dúvida nestas sequências que os compositores são mais conscientes da conduta de escuta que provocam nos ouvintes. Enquanto nenhuma identificação possa intervir, a exploração é o mais activa possível.

A estratégia do compositor pode consistir em manter-se constantemente aquém dos limiares de identificação tudo vigiando por forma a suscitar uma forma de identificação pouco constrangedora. A música favorece então as condutas projectivas. Ou ainda, os sons podem ser utilizados como estímulos, escolhidos pelas reacções fisiológicas que provocam. Segundo Umberto Eco:

"É necessário considerar estes tipos de estímulos: a) do ponto de vista do receptor; b) do ponto de vista do emissor.

a) Do ponto de vista do receptor tratam-se sem dúvida de condicionamentos fora dos signos, mas que intervêm para determinar a escolha dos subcódigos conotativos, necessários para descodificar aquilo que é próprio ao signo numa mensagem; quer isto dizer que agem emocionalmente na interpretação, e logo fazem parte do circuito de comunicação.

b) Do ponto de vista do emissor, devemos supor que este articula estes estímulos porque conhece os seus efeitos. Articula-os então como signos — aos quais atribui uma resposta codificada — e dispõe-nos a fim de suscitar no destinatário escolhas interpretativas particulares. Estes estímulos, mesmo que não surjam como signos para o receptor, são manipulados como tais na origem, e logo, torna-se necessário então estudar a sua organização segundo a lógica do signo. Provavelmente poder-se-á descobrir que também eles são definíveis em termos de oposição e de diferença (som agudo vs. grave; vermelho-fogo vs. verde-esmeralda; excitação vs. calma; etc.).

Em qualquer dos casos é necessário considerá-los como sistemas de estímulos pré-significantes que são empregues por já se encontrarem codificados como tais."⁹

Observa-se então, em *Omaggio*, surgirem dois tipos de condutas perceptivas (às quais não se deve reduzir toda a psicologia de escuta): [1] uma conduta de identificação e [2] uma conduta na qual a identificação é colocada em cheque.

⁹ (1) Umberto Eco, *La Structure absente*, Mercure de France, 1972, p.161.

A “Escrita” Electroacústica

Após termos descrito os diferentes tipos de som que intervêm nesta obra de Berio, iremos examiná-la sob um outro ângulo, tentando analisar a sua escrita. A palavra escrita¹⁰ é empregue aqui por analogia com a música tradicional. Ela evoca o jogo que se instaura entre as unidades do discurso musical e que lhe conferem o seu poder expressivo.

Um exemplo é dado através de um excerto situado a um terço da obra (2:38 a 2:50) e que marca a passagem de um tratamento de sons pelo seu valor linguístico a um tratamento inteiramente musical da matéria sonora. Este desenho [figure /motivo] é constituído por quatro objectos sonoros. Os três primeiros instalam uma lógica e constituem uma referência em relação à qual o quarto objecto toma o seu valor.

Os três primeiros objectos estimulam uma dupla progressão:

São cada vez mais breves:

- o primeiro, “*solssolstis*”, é alongado; quase desdobrado;
- o segundo, “*tword*”, é breve, mas escuta-se uma evolução, uma forma marcada por um ventre;
- o terceiro reduz-se a um impulso, um ataque.

Estes objectos seguem um crescendo de intensidade:

- o primeiro é cochichado, o que é reforçado pelo efeito das consoantes sopradas;
- o segundo é sempre pianíssimo, mas mais nítido, devido ao ataque do “t” inicial;
- o terceiro é por um lado mais forte, por outro mais agudo.

Podemos notar que este crescendo de intensidade não se reduz à variação de um parâmetro físico, mas que intervêm também nesta “intensidade” percebida factores tais como o cochichar, o ataque e uma ligeira variação de altura. O efeito de um tal crescendo, obtido aqui empiricamente, é evidentemente muito mais subtil que outro, calculado, utilizado por exemplo por Berio na primeira frase de *Omaggio* (segundos 0:34 a 0:41).

O conjunto destes três objectos constitui uma primeira sequência que se vai estreitando e reforçando.

O quarto objecto constitui a outra vertente de uma figura; ele traz, se assim o quisermos, a fase de repouso.

Efectivamente, comparado com o primeiro período que se ia contraindo cada vez mais, este segundo período vai-se alargando. É muito estendido, em primeiro lugar devido à duração, pois este som é muito mais longo que os três que o precederam, em segundo lugar encontra-se registado em duas pistas enquanto que os três primeiros sons se encontravam registado apenas na pista esquerda, e em terceiro lugar ele estende-se no campo das alturas pois, contrariamente aos três primeiros

¹⁰ N. do T.: *Écriture* no original. Refira-se que nos países francófonos, o termo *Écriture* é utilizado para designar classes e cursos de teor equivalente às *Análises e Técnicas de Composição* em Portugal.

sons que se encontravam no registo da voz, é dobrado por uma franja que se estende em direcção ao agudo.

Desta forma os três primeiros objectos, devido à sua progressão regular, constituem uma referência suficiente para que Berio possa executar e carregar o quarto objecto com uma intenção expressiva.

Os níveis de significação

Terceira entrada na análise: tentaremos saber como é que a música pode tomar um significado.

Independentemente do sentido das palavras, uma primeira chave é-nos sugerida pela sequência que acaba de ser analisada: os objectos assemelham-se de maneira a formar estruturas que fazem pensar em estruturas das quais temos a experiência vivida. Por exemplo, os objectos agrupam-se segundo um esquema dinâmico, como um esquema de tensão e de relaxe. Aqui os três primeiros objectos conduzem à fase de tensão, o quarto representando o relaxe. Esta interpretação é uma hipótese essencial de R. Frances (*La Perception de la musique*, Vrin, 1958).

Segunda hipótese: o perfil melódico adquire um valor expressivo pois imita uma entoação vocal. Encontra-se um exemplo representativo no início de *Omaggio a Joyce* (segundos 0:17 a 0:26) no qual se ouvem distintamente duas vozes. Uma, melodiosa, é uma mistura de palavras muito ligadas: “*I flew*”, “*so alone*”. Poder-se-ia aparentar a uma voz feminina.

A segunda voz é masculina (se bem que se trate de uma voz de mulher). Ligeiramente mais grave, articulada nítida e regularmente, toma o valor dramático do tema do destino de uma sinfonia romântica...

Finalmente certas passagens prestam-se a uma interpretação mais pessoal e incitam a uma escuta projectiva. É o caso do centro de *Omaggio* (de 3:00 a 3:30) onde se escuta uma sucessão de regiões harmónicas sem contornos definidos. É certo que a parte de escuta projectiva é importante em música, a ponto que muitos psicólogos e músicos tenham tido a ideia de testes projectivos análogos aos de Rorschach. Numa tal sequência as formas são muito imprecisas para permitir uma identificação. Exactamente da mesma maneira que a observação de um objecto de muito perto — para que se consiga perceber os seus contornos — não permite a identificação, mas revela os detalhes da sua matéria, o seu grão e uma infinidade de microestruturas nas quais cada um reconhece aquilo que lhe é familiar.

É claro que o modelo da comunicação e dos signos articulados não é adaptado a este género de música, pois o processo de análise válido para uma música de relações entre unidades identificadas é aqui em vão.

Estas duas condutas de escuta definem duas semióticas distintas.

O texto que se segue é uma tentativa de generalização e uma afinação desta constatação sumária.

A propósito de *Omaggio a Joyce*: Análise musical e psicologia da escuta

A psicologia da percepção não está muito em moda. A nova análise musical invoca mais voluntariamente a linguística, cujo maior orgulho é o de se ter desembaraçado da psicologia.

No entanto, ao analisar *Omaggio a Joyce* fomos levados a classificar os sons segundo a conduta perceptiva que suscitavam no ouvinte. De uma maneira geral, descrever a música tal como esta é percebida, é reconduzir o problema da divisão em unidades estruturais a um estudo experimental da segregação de unidades perceptivas.

A bem dizer, esta questão essencial da determinação das unidades está longe de ser resolvida, pois remete para o problema da pertinência e logo, para a semântica. Com efeito, das duas uma: [1] ou se divide a cadeia sonora em unidades morfológicas, em objectos sonoros, apoiando-nos nas descontinuidades energéticas ou [2] se isolam os “signos” de uma “mensagem” musical.

No primeiro caso, a análise é uma descrição formal da obra, reconstruída a partir das unidades sonoras; não se poderá afirmar que as relações descobertas entre as unidades tenham uma função musical.

O segundo caminho, de cima para baixo, supõe que se saibam reconhecer as significações musicais, ou de uma forma mais geral — pois que não é certo que todas as músicas se destinem a veicular um significado — que se saiba determinar uma função para cada excerto, função essa que será tomada como ponto de vista de análise.

Até ao momento presente, e uma vez que nos encontrávamos tão mal informados quer sobre as funções como sobre as estruturas, era necessário, como para os utensílios pré-históricos, nos socorrermos de uma descrição morfológica para podermos emitir pelo menos hipóteses referentes às funções. Um procedimento mais sistemático consistiria em verificar a função de um excerto ou de um corpo de excerto por meio de uma investigação que saia do domínio da análise musical (sem dúvida, por meio de testes psicológicos, considerando uma conduta dos ouvintes como índice de uma função da música) de forma a retornar à análise, mas agora munidos de um critério de pertinência.

Iremos encontrar aqui os desenvolvimentos desta hipótese.

Estrutura e função

Entendamo-nos bem acerca da palavra estrutura. Pode-se sempre descrever a música em termos de estrutura. Isso não implica que a reduzamos a uma combinatória formal de unidades dadas *a priori*. A estrutura de uma obra é mais complexa que isso. Em primeiro lugar, a segmentação em unidades não é única. Por outras palavras, uma obra não tem uma estrutura, mas sim estruturas sobrepostas. Por exemplo, pode-se dividir uma simples melodia em frases, períodos, desenhos, intervalos, notas ou outras unidades (não sendo as mais pequenas necessariamente elementos das maiores) consoante o ponto de vista pelo qual nos interessemos. Cada uma destas estruturas confere às suas unidades um valor “sintagmático” (como se diz em linguística).

Em segundo lugar, as unidades de cada uma destas estruturas sobrepostas são também elas pequenas estruturas que, enquanto tal, podem ter um sentido, um valor “associativo” (como diria Saussure) em relação diversas referências codificadas por convenções ou usos, ou simplesmente aprendidas, desde a infância, através da escuta natural das coisas.

Observa-se assim que o termo estrutura ao ser aplicado em música, não supõe uma escala de segmentação (por exemplo, em objectos ou em notas) nem uma definição particular da música (como um conjunto de relações que tomam um sentido num sistema musical), mas mais como um método que adopta a identidade e a oposição, a articulação e o signo como aparelho descritivo, e os contextos sintagmático e associativo como eixos da descrição.

Relembremos também que, analisar um objecto numa estrutura supõe que se conheça a sua função. A análise reduz o objecto concreto não retendo como traços descritivos senão aqueles que são pertinentes, ou seja, aqueles graças aos quais o objecto assegura a sua função. Por exemplo, não são pertinentes em fonologia senão os traços que contribuem para assegurar a função de comunicação da linguagem.

É inútil distinguir em francês sete **a**, como o fez o abade Rousselot, pois que a diferença entre o **a** de *pâte*¹¹ tem por função, na comunicação, distinguir os pares mínimos tais como *pâte, palle; bâle, balle; hâle, halle; mâle, malle*, etc.¹² A função de comunicação da linguagem fornece um critério de pertinência à análise linguística.

Mas, qual é a função da música, quais os traços descritivos que se deverão reter como pertinentes e, definitivamente, qual a estrutura que a análise musical deverá evidenciar?

Colocaremos aqui como hipótese que música é para ser escutada (não mencionaremos senão músicas que obedecem a esta definição) e retiraremos daí algumas consequências metodológicas. De uma forma mais precisa, admitiremos que a música tem por função suscitar no ouvinte uma conduta de escuta fazendo-se acompanhar daquilo que se convencionou chamar de “efeitos”. Logo deverá ser a psicologia da escuta que deverá fornecer um critério de pertinência para a análise estrutural.

Os esquemas de expectativa¹³ perceptiva

Para decifrar a mensagem musical, muito complexa, o ouvinte deverá fazer escolhas. Por um lado, é confrontado com todas as combinações de sentidos oferecidas pelas múltiplas estruturas, sobrepostas ou encaixadas, da obra; por outro, ele pode comparar cada unidade com referências diferentes, colectivas ou pessoais. Em face

¹¹ N. do T.: *Pâte* – empada.

¹² N. do T.: *Pâte* - pálido, *palle* - pala (peça quadrada ou rectangular e dura, um cartão revestido de linho, que cobre o cálice durante a missa), *bâle* - Basileia (Suíça), *balle* - invólucro do grão de espiga, *hâle* - vento seco e quente, *halle* – mercado, *mâle* - macho, *malle* - baú.

¹³ N. do T.: *Attente* no original. Baseados em indicações do próprio Delalande e em Doron, R. e Parot, F. (dir.) *Dicionário de Psicologia*, Lisboa: Climepsi Editores, 2001, p.319-320, parece-nos que o termo apropriado deverá ser *expectativa* e não *espera*.

de todos os sentidos possíveis da mensagem estética, o ouvinte pratica uma leitura “aberta” (Umberto Eco).

Sabe-se muito bem que o ouvinte não explora a música de qualquer maneira. Ele espera qualquer coisa e tem uma atitude de escuta particular.

A percepção e “descodificação” da música apelam a um certo número de actividades mentais que confrontam os dados do ouvido e da memória (associação e memória imediata das formas). O espírito faz o trabalho de um computador. Mas, contrariamente ao computador que efectuará todas as comparações possíveis, o ouvinte realiza uma triagem das informações em função da sua importância e das suas próprias motivações. O ouvinte decifra a mensagem através de uma grelha que depende por um lado da música em si, por outro da sua expectativa pessoal. É programado, preparado (como um piano), para reagir de uma forma particular a apenas certos estímulos.

Sabe-se muito pouco sobre aquilo que caracteriza esta expectativa, além do que, ao que parece, nenhum estudo tenha sido efectuado sobre o caso da música. Ela define-se qualitativamente por um esquema de conteúdo, isto é, um repertório de significações desigualmente prováveis, e quantitativamente por um nível de vigilância que rege a percepção da duração, a sensibilidade às rupturas, à intensidade, etc.

Estas diferentes características de uma expectativa não são independentes; certas significações são incompatíveis e a sua probabilidade depende do nível de vigilância. É neste sentido que a expectativa é estruturada, que constitui um sistema. Modificar um dos elementos conduz à modificação do próprio sistema.

Segundo este modelo, a conduta é informada alternadamente pelo objecto-música e pela expectativa do sujeito. Assegura assim uma função de ajuste com um duplo sentido.

No sentido projectivo, a conduta perceptiva (exploração, identificação, avaliação) é guiada pela expectativa. Em consequência disso, o ouvinte recebe melhor aquilo que corresponder à sua expectativa, e finalmente a estrutura musical tal como é percebida é a imagem da estrutura da expectativa.

No sentido receptivo, ao longo da escuta, a conduta perceptiva adapta-se ao objecto percebido, graças ao que, a expectativa se conforma aos dados da mensagem. O esquema de conteúdo da expectativa perceptiva, que na escuta actual não depende senão das escutas anteriores, modela-se pouco a pouco sobre o conteúdo da mensagem.

Finalmente, a conduta perceptiva realiza um duplo ajuste que tende a tornar isomorfos a expectativa e a música percebida.

Se se quiser imaginar dinamicamente o processo de adaptação pode-se pensar que, nos primeiros segundos de escuta, a conduta não é orientada senão pelas suas motivações e pelas circunstâncias. Rapidamente, o ouvinte, dependendo da sua competência, identifica o “género” de obra que desde logo influi no seu sistema de expectativas. No melhor dos casos, uma vez que a música se imponha, esta expectativa dependerá essencialmente do objecto-música. Então, a expectativa fornece uma chave de interpretação objectiva para a escuta e para a análise, e também um sentido definido à mensagem musical.

Unidade da resposta

Resta situar o lugar da conduta de escuta na “resposta” do ouvinte ao “estímulo” musical.

O estímulo aqui é tomado em sentido lato: está bem claro que a música é percebida como mensagem (se bem que os sons estridentes, graves ou intensos possam agir como *stimuli* directamente para modificar a conduta perceptiva). Quanto à resposta, esta depende sobretudo dos condicionamentos do sujeito, das motivações anteriores à escuta, conscientes ou inconscientes e das circunstâncias. Manifesta-se por meio de dois aspectos que nos interessam; os “efeitos” directos ou indirectos da música e da conduta perceptiva que traduzem a expectativa do sujeito. Logo, a coerência da resposta mede a correlação que existe entre os “efeitos” e a conduta perceptiva.

Uma conduta de escuta, conforme se observou, corresponde a uma classe de músicas que são escutadas da mesma maneira e por conseguinte, analisam-se sob o mesmo ponto de vista.

Mas uma conduta de escuta corresponde também a uma classe de respostas capazes de provocar esta conduta e assim encontrar-nos-emos perante os mesmos efeitos.

Assim, a conduta de escuta pode ser adoptada como critério de uma tipologia comum a músicas e respostas. Esta é a chave para um estudo correlativo das estruturas musicais e dos efeitos da música.

Consequências

Em resumo, antes da escuta, existe, na música, um conjunto de estruturas enredadas e no ouvinte um conjunto de motivações.

No acto de uma escuta particular, a resposta do ouvinte caracteriza-se pelos efeitos e por uma conduta perceptiva. O objecto-música torna-se para ele uma música percebida através de um sistema de expectativas: ele escolhe, na música, uma estrutura, segundo as motivações, mas sobretudo segundo o que essa música faz prevalecer como sons, formas ou associações. A própria música encarrega-se de orientar a expectativa e, devido a isso, influencia a resposta do sujeito. É a sua função essencial. Analisar a música tal como é escutada não significa outra coisa senão tomar esta função como ponto de vista de análise. É analisá-la através da própria direcção que ela impõe à atenção. Qualquer outra análise colocaria em evidência uma estrutura, referências e, definitivamente um sentido que nunca serão percebidos por ninguém. O ponto de vista da análise deve ser o ponto de vista do ouvinte.

Propomos então interpor entre a análise das estruturas musicais e o estudo dos efeitos da música um elo intermédio: o estudo das condutas de escuta.

Primeira consequência, uma mesma tipologia de condutas de escuta deve permitir arrumar em classes homogêneas por um lado as músicas (ou excertos de músicas), por outro os efeitos. Uma música não produz certamente os mesmos efeitos sobre todos os ouvintes em todas as circunstâncias. Mas, um tipo de efeitos não poderá acompanhar senão um tipo de condutas de escuta e, por conseguinte, um tipo de

músicas. (Por exemplo, músicas que apelam à identificação fazem-se acompanhar de um mesmo tipo de efeitos.)

Esta segunda consequência, esta classificação por conduta de escuta define domínios semióticos em cujo interior é aplicável um mesmo processo de análise. Será apenas quando o conhecimento das condutas de escuta tiver permitido definir um teste de determinação dos traços pertinentes (análogo à comutação na linguística) que, em cada domínio, uma análise musical poderá isolar o objecto do seu estudo e especificar o seu método, no qual a psicologia não intervirá directamente.

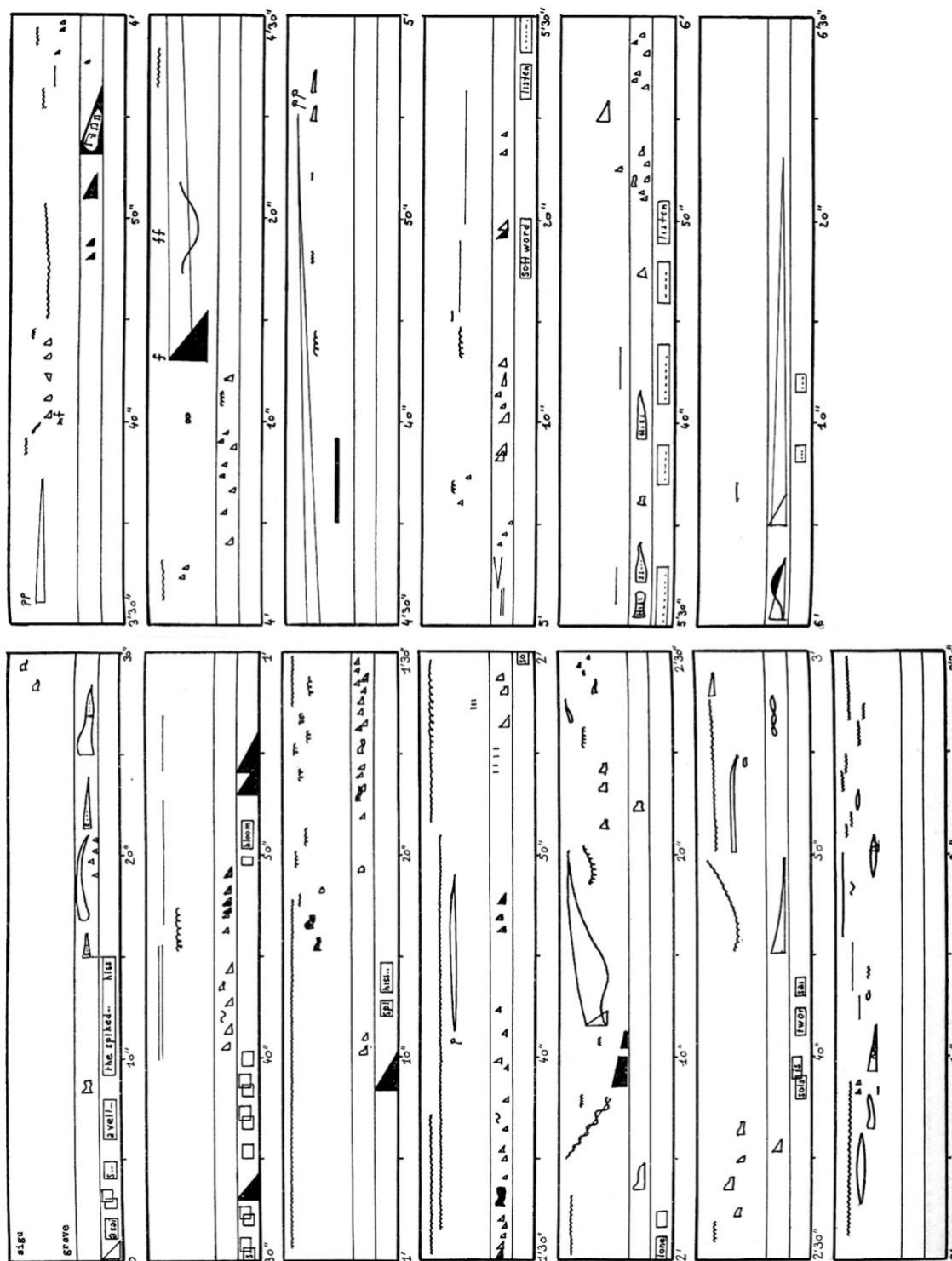


Fig. 2-1 - Luciano BERIO: *Omaggio a Joyce*

Cada sistema é dividido em três linhas correspondentes a três condutas perceptivas:
Linha inferior, compara-se a um código (a língua inglesa) ou a um modelo (percussão-ressonância);
Linha média, identificação da origem vocal mas não das palavras: apercebêmo-nos dos perfis que são representados aqui por um grafismo análogo;
Linha superior, os sons não se prestam nem à referência de um código nem à identificação de uma fonte. Contrariamente aos dois primeiros tipos de sons, que se mantinham circunscritos ao registo da voz, estes estendem-se do grave (em baixo) ao agudo (ao alto).

3. PERTINÊNCIA E ANÁLISE PERCEPTIVA¹⁴

François Delalande

Privada desta facilidade — a menos que seja uma armadilha — que é a partitura para a análise das músicas escritas, a análise de obras electroacústicas levanta um problema particular: ela é necessariamente, pelo menos devido à sua técnica, perceptiva.

Segunda circunstância que distingue estas composições de outras músicas não escritas: elas são realizadas pela [e através da] escuta e para a escuta. O compositor, entre os seus dois altifalantes é directamente guiado pelo efeito. Razão suplementar justificando a análise perceptiva, desta vez pela sua efectiva pertinência.

No entanto, a aproximação de uma música apenas pelo registo, através de uma escuta “acusmática”, segundo a expressão de Schaeffer, não é uma simples restrição, mas sim um método susceptível de generalização. É necessário compreender esta aparente “lapalissada”, segundo a qual “a música é feita para ser ouvida”, como uma opção de pesquisa considerando como essencial esta função auditiva da música, de não importa que música, e tomando-a como ponto de vista de análise.

É para uma tal descrição da obra considerada como “objecto sonoro” efeito na percepção, independentemente das intenções de autor, e das condições de produção, que o caso da música electroacústica será aqui tomado como exemplo.

A análise gestaltista

O vocabulário morfológico

O modelo mais utilizado ainda hoje para descrever o som como fenómeno perceptivo, se bem que dê uma imagem falsa dos mecanismos perceptivos, assenta na noção de parâmetro (duração, altura, *loudness*¹⁵). Toda a psicoacústica tradicional se apoia neste modelo estabelecendo leis de correlação destes “parâmetros perceptivos” com as medidas físicas do sinal acústico. Na realidade a percepção é mais complexa. A partir do momento em que se abandonam os ruídos brancos ou os sons sinusoidais do laboratório, ouvidos fora do contexto sonoro, em favor de um estímulo acústico complexo, o ouvido isola figuras sobre um fundo e organiza o campo perceptivo. O problema não é mais o de medir parâmetros, mas sim o de descrever o campo percebido. A pesquisa de leis quantitativas de correlação deve ser precedida da pesquisa, qualitativa, de leis de organização perceptiva. Uma série de impulsos

¹⁴ Publicado em: *Cahiers Recherche/musique* n.2, Paris: INA, 1976, pp.73-90.

¹⁵ N. do T.: *Sonie* em fr.

repetidos pode originar, conforme a frequência de repetição, percepções qualitativamente tão diferentes como um ritmo ou uma altura (Schaeffer e Reibel, 1966). As riscas distintas que constituem um espectro são ouvidas (em certas condições) como um som único. Assim, a percepção de uma estrutura não se deduz dos seus objectos constituintes: os grandes princípios gestaltistas aplicam-se tanto ao domínio sonoro como ao visual.

Se se pretende descrever o sinal tal como ele é efectivamente ouvido deve-se então, em vez de medir parâmetros, descobrir quais os critérios graças aos quais o ouvido identifica e qualifica os objectos sonoros. É este o papel da tipologia e da morfologia (Schaeffer 1966, livros V e VI). O objecto é descrito tal como é percebido fora de contexto, e sem referência a uma causa ou um código (escuta “reduzida”). Um caso limite teórico, no qual o efeito de contexto é eliminado, pela comparação de diferentes experiências de escuta: numa escuta musical particular, que determinará uma atitude perceptiva — donde as “centragens”, os reforços —, o objecto será por vezes percebido de forma diferente da sua descrição morfológica. Mas, apesar disso, será necessário o vocabulário morfológico para descrever o objecto sonoro na sua função musical, como o é o vocabulário fonético para uma análise fonológica.

É necessário, no entanto, não deduzir como o fez o próprio Schaeffer, ou mais recentemente Dürr (1975), que estes mesmos objectos sonoros resultantes da organização perceptiva, desempenharão o papel de unidades funcionais no plano musical. Mas este ponto será discutido adiante, quando dispusermos de exemplos concretos fornecidos por uma análise “gestaltista”.

Primeiro exemplo¹⁶

O excerto apresentado constitui a frase inicial do primeiro andamento de *Espaces Inhabitables* de François Bayle. O andamento — e em particular esta primeira frase — é um contraponto entre dois géneros de sons: [1] objectos sonoros de origem instrumental (ressonâncias de cordas dedilhadas ou friccionadas, a direito ou invertidas) formam a primeira voz; estes objectos misturam-se com [2] os sons da segunda voz, não instrumentais, em geral breves e de massa complexa (estas duas vozes correspondem na partitura às duas linhas de cada sistema).

A frase divide-se em três períodos: [1] durante o primeiro (primeiro sistema da partitura) os sons instrumentais são preponderantes; [2] os sons não instrumentais ocupam o segundo período (segundo sistema) enquanto que [3] o terceiro período (terceiro sistema) é um jogo entre estes dois géneros de sons.

¹⁶ (1) Análise efectuada em colaboração com J. Vidal e com o apoio de alguns músicos estagiários no G.R.M.

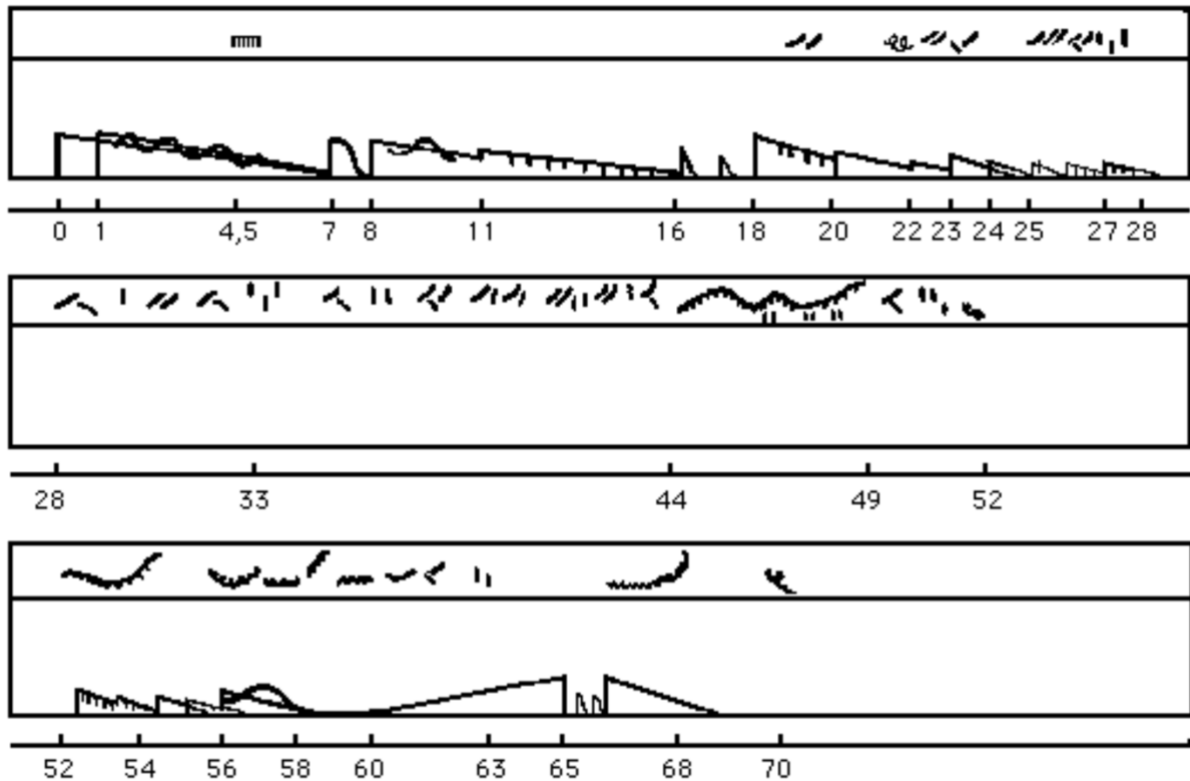


Fig. 3-1 - François Bayle: *Espaces Inhabitables*. Frase inicial do primeiro andamento

Desenho imitativo formado pelos primeiros 16 segundos do excerto

Descrição estrutural

Este desenho é constituído por dois motivos, [1] o primeiro, do início 0:00" ao segundo 0:07", [2] o outro, dos 7 aos 16 segundos, entre os quais existe uma relação de imitação. Quer dizer, estes motivos são idênticos sob certos aspectos e opostos sob outros.

Identities:

- 1.- Cada um dos dois motivos é constituído por três unidades cujos ataques são repartidos pela duração segundo a mesma fórmula rítmica: os dois primeiros ataques estão próximos (um segundo); o terceiro intervém após cerca de quatro segundos (a identidade rítmica é mais precisa para o ouvido que para o cronómetro).
- 2.- O timbre instrumental dos dois primeiros objectos de cada um dos motivos é o mesmo.
- 3.- A ressonância do segundo objecto de cada motivo é modulada por uma ondulação lenta de dinâmica.
- 4.- O terceiro objecto de cada motivo caracteriza-se por um ganho de fricção muito aparente.

Oposições:

- 5.- O primeiro motivo é uma sobreposição de três elementos enquanto que os objectos que formam o segundo motivo se sucedem.

- 6.- Enquanto que 4,5 (os objectos são designados pelo instante da sua aparição) é breve, o seu homólogo na relação, 11, estende-se durante 5 segundos.
- 7.- A esta extensão na duração acrescenta-se uma extensão no campo harmónico: 4,5 era surdo; 11 é aumentado progressivamente com uma franja harmónica aguda.

Interpretação semântica

Esta descrição puramente morfológica da relação de imitação coloca em evidência uma estrutura “homóloga de um conjunto indefinido de outras estruturas que podem reencontrar-se no real ou no vivido”, para parafrasear uma proposição de Nicolas Ruwet (1972, 14), numa relação simbólica que já havíamos discutido anteriormente (1975). O esquema de “alargamento” agrupa os três traços opostos desta imitação: justaposição em vez de sobreposição, extensão temporal, extensão harmónica.

Uma segunda observação de ordem semântica deve ser feita ao nível supra-segmentário das “marcas intencionais”. A sequência em questão não é apenas percebida como uma organização de objectos numa escuta reduzida, mas também como índice de um gesto instrumental e composicional. Deste ponto de vista é necessário notar que a execução [*facture*] dos objectos do segundo motivo (de 7 a 16) é reveladora de intenções: enquanto que a modelização da ressonância do objecto 1 poderia ser natural (batimentos acústicos), os perfis das ressonâncias 7 e 8 são percebidas como artificiais quando comparadas com o perfil natural de uma ressonância.

Da mesma forma, enquanto que o objecto breve 4,5 poderia ser assimilado durante um instante a um acidente, o objecto 11 que lhe responde evoca uma fricção prolongada e voluntária. Vê-se que estas características de execução [*facture*] têm um valor de sinais, segundo a definição de Prieto (1968, 96): foram produzidas para servir de índices e este objectivo é reconhecido pelo ouvinte.

Imitação melódica de 7 por 16

A fórmula melódica dó, si, ré bemol dada a ouvir pelos objectos 7 e 8 é imitada aproximadamente pelo motivo de três objectos em 16. Mas, no primeiro caso as duas primeiras notas encontram-se ligadas por um glissando, enquanto que da segunda vez às três notas (atacadas) correspondem três objectos sonoros. Eis um caso em que a segmentação em objectos sonoros não coincide com a delimitação de unidades musicais.

Bayle observou-nos que este motivo é retomado uma terceira vez no grave e ao *ralenti*. Mas mesmo sabendo disso e escutando separadamente as três notas, a mutação é tal que a imitação não é perceptível. É por este motivo que esta declaração de autor não deve ser tomada em conta numa análise perceptiva. (As questões de método serão criticadas adiante em 3-1.)

Entrada da segunda voz

Entre os segundos 19 e 28, a segunda voz (sons não instrumentais, linha superior do primeiro sistema) substitui a primeira.

A primeira voz não desaparece acusticamente, tornando-se cada vez menos audível, mas sim funcionalmente ao empobrecer-se em informações. De 7 a 16 as ressonâncias encontravam-se carregadas de “marcas intencionais”. De 16 a 25 elas são progressivamente anamorfoseadas (Schaeffer 1966: 216-58). Tornam-se inteiramente previsíveis, redundantes, pois seguem a evolução natural. Os objectos reduzem-se a um ataque, sempre idêntico, e em vez de serem explorados na sua morfologia ao longo da sua evolução, desempenham o papel de pontuações descontínuas. Durante este tempo, a segunda voz, primeiramente muito dispersa, comprime-se em motivos imprevisíveis. Desta forma resulta que, enquanto os primeiros objectos (4,5 e 19) da segunda voz se ouviam como acidentes sobre a primeira, são agora os últimos objectos (26 e 27) da primeira voz que se tornam acidentes para a segunda.

Esta organização morfológica da transição de uma voz para outra permitirá, para os ouvintes “aculturados” (por hábitos de escuta) à escrita electroacústica, uma apreciação estilística. O processo clássico que poderíamos encontrar aqui é o simples fundido-encadeado que consiste em subir um potenciômetro enquanto se baixa o outro.

Pode-se interpretar esta observação de duas maneiras. [1] Seja fazendo uma observação “poiética” relativa, segundo a definição de Nattiez (1976, 51), às estratégias de produção, mas na condição de notar que este traço poiético é sensível para o auditor e logo depende também da análise “estésica” (como o observa Nattiez, *ibid.*: 60), conquanto que este disponha da referência instrumental e seja capaz de uma “escuta especializada”¹⁷ (Schaeffer 1966, 121). [2] Seja — segunda interpretação da mesma observação —, fazendo uma observação estilística não por referência às condições instrumentais de produção, mas sim ao conjunto das obras electroacústicas.

Vemos assim alongar-se a lista dos códigos invocados para as tentativas de interpretação semântica. A primeira metade do desenho inicial servia de “marcador”¹⁸ à segunda metade. (É assim que em geometria designamos os dados iniciais — ponto de origem, vectores de base — necessários para definir as coordenadas de um ponto. Da mesma maneira, numa obra tonal, os primeiros acordes anunciam a tonalidade e é relativamente a este “marcador” que é percebida a função tonal de cada nota. A série, enunciada no início de uma obra, é também um referencial, da mesma maneira que um tema é um referencial para perceber as variações.) O código é reduzido aqui a uma estrutura sintagmática presente na obra e em relação à qual outros sintagmas adquirem um valor.

Um segundo tipo de código, exterior à obra mas natural, “aprendido na escuta natural das coisas” (Schaeffer) é constituído pela lei de extinção de uma ressonância.

As condições de produção são o código necessário à apreciação prática ou poiética, da mesma forma que o é o corpo das obras electroacústicas para a apreciação estilística.

¹⁷ N. do T.: *Écoute practicienne* ou *spécialisée*.

¹⁸ N. do T.: *Repère* no original.

A parte central

Durante os vinte e cinco segundos representando o segundo sistema da partitura, a primeira voz cala-se enquanto que a segunda evolui de forma quase aleatória, sob a forma de fragmentação estatística de acontecimentos, ornamentada, após 44, de perfis caprichosos.

Tem-se separação de objectos, de qualquer maneira breves, mas formados, susceptíveis de serem agrupados em motivos, mas de numerosas maneiras, todas igualmente pouco pregnantes¹⁹. O tipo de análise praticado até aqui, por pesquisa de relações entre motivos, não tem nenhuma pertinência perceptiva, motivo pelo qual deveremos extrair, um pouco adiante, a conclusão.

O dueto final

O terceiro período (terceiro sistema da partitura) é um jogo entre os dois “géneros” de sons: concretos (em cima) e instrumentais (em baixo). Ignoram-se inicialmente (52 a 56), respondem-se em seguida (56 a 59). De 60 até ao fim, as duas vozes compõem-se para formar um motivo. Compreender-se-á melhor este jogo examinando a morfologia dos sons de origem instrumental. Esta é artificialmente fluida. Os dois primeiros objectos (de 52 a 54) são encadeados num mesmo perfil dinâmico, sendo o ataque do segundo dificilmente perceptível. (Poder-se-ia observar anteriormente o mesmo encadeamento em 11, seguidamente em 22, o que o permite ser considerado como um traço estilístico.) De 54 a 58, não se escutam três objectos distintos, mas um só motivo, envolvido num mesmo perfil: o ataque fragmentado (triplo) não é nítido e o pico da curva dinâmica não é sobre o ataque, mas deslocado sobre a ressonância artificialmente moldada.

De 58 a 63, os sons concretos (linha superior) fragmentam-se de novo enquanto que a ressonância invertida da primeira voz, perfil muito artificial, compensa progressivamente a sua perda de interesse. Este processo de “escrita”,²⁰ próximo da transição analisada acima em 2-3, surge igualmente como uma característica estilística da obra. Finalmente a frase termina com um longo motivo composto (de 60 até final) cuja unidade deverá ser examinada. Ele é construído como um objecto em “delta” cuja ressonância invertida é a progressão que nos traz um motivo rítmico (em 65) de quatro impulsos (note-se que este motivo retoma a fórmula rítmica dos quatro impulsos ouvida na segunda voz em 60). A queda não é uma ressonância anamorfoseada: é “ornamentada” com uma espécie de trilo, provindo da segunda voz, e cuja morfologia iterativa aproxima ao motivo de impulsos. Em vez da queda esperada após o pico em 65, este iterativo homogéneo introduz, como uma espécie de sobrelanço, um iterativo do mesmo “género” mas variado para o agudo. A queda processa-se comicamente sobre um pequeno som trivial após um silêncio de suspensão. Vê-se que a frase se conclui sobre uma fórmula conclusiva, já clássica como uma cadência perfeita.

¹⁹ N. do T.: *Prégnantes* no original. Cf. Doron, R. e Parot, F. (dir.) *Dicionário de Psicologia*, Lisboa: Climepsi Editores, 2001, p.595.

²⁰ N. do T.: *Écriture* (fr.), cf. nota 10.

Análise desta análise

Procedimento

A primeira tarefa da análise morfológica é de descrever o recorte e os agrupamentos que se operam à escuta, quer dizer, de delimitar os objectos e a sua organização perceptiva. À imagem do campo visual, o continuum sonoro é suposto organizar-se sob a influência de leis gestaltistas a dois níveis. [1] Ao nível interno do objecto a sua unidade é assegurada pela continuidade da sua forma ou pela irregularidade da sua estrutura (se este é compósito). [2] Ao nível externo, as relações que o objecto mantém com o seu contexto condicionam a sua segregação. O objecto destacar-se-á de um fundo se se opõe morfológicamente a este. As repetições, imitações e simetrias contribuirão para a percepção de unidades.

A partitura é o resultado da primeira fase; é feita para mostrar o corte em unidades perceptivas mínimas e, sobretudo, para as designar. Em que é que é contestável a partitura? Pode acontecer que seja delicado julgar se um objecto se cinde ou não em dois objectos. No exemplo precedente, a fricção que acompanha a ressonância no segundo 11 é de tal maneira marcada que seria possível isolá-la como sendo um objecto de massa complexa (com grão de fricção) misturado com o primeiro, tónico. Ao nível da partitura, em virtude da sua modesta ambição de suporte à análise, a ambiguidade não é resolvida. É a pesquisa de relações que a resolverá, sabendo-se que a descrição que é inevitavelmente representada pela partitura será posta em causa.

Mas então, se a delimitação de objectos, excluindo alguns casos ambíguos, é pouco contestável (e retomaremos este ponto), a representação gráfica de cada um deles é francamente tendenciosa. Trata-se de notar as qualificações morfológicas do objecto. Fora algumas excepções, apoiámo-nos nos critérios do *Traité des Objets Musicaux*, (exemplo de excepção: a “presença” da voz em *Gesang der Junglinge* é um critério que não aparece no solfejo de Pierre Schaeffer). Mas a descrição morfológica de um objecto sonoro representa uma página de texto e conseqüentemente os dois ou três traços característicos que figuram na partitura não são senão uma *selecção* (por exemplo, aqui as alturas não são notadas). Por conseguinte, aquando da pesquisa de relações, será necessário desconfiar da partitura e voltar à “escuta *naïve*”.

Poderíamos então crer que uma vez realizado o trabalho de delimitação de unidades e de passagem à partitura efectuada de ouvido, a segunda fase irá então tornar-se rigorosa e sistemática, quer dizer, inventariar todas as repetições parciais (relações) segundo um processo vizinho daquele que propõe Ruwet (1972, 112). Este caminho não é aplicável por razões não apenas práticas, mas também teóricas. De ordem prática, porque a descrição exaustiva de traços morfológicos a partir de uma grelha *a priori* de critérios conteria à vontade uma dezena de itens por objecto e conduziria a um número de combinações inexploráveis. Mas, sobretudo o processo não teria sentido nesta perspectiva gestaltista. Isso equivaleria a reconstituir uma estrutura artificial, não percebida, a partir de unidades perceptivas, enquanto que é a percepção do todo que determina a delimitação das unidades. A relação é um dado fenoménico imediato da mesma maneira que a segregação do objecto.

Aqui o rigor não consiste em ser sistemático, mas sim em decidir, eliminando os factores pessoais e circunstanciais da observação, daquilo que é “percebido” e “não

percebido”. A alternativa tem um sentido preciso na experiência perceptiva. No desenho de um cubo ou se “vê” um cubo convexo, ou se “vê” um triedro côncavo. A percepção pode ser instável, mas não existe caso intermédio.

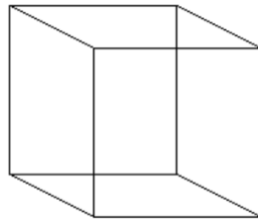


Fig. 3-2 - Cubo de Necker (Figura incluída pelo Tradutor)

Na ilusão de Müller-Lyer *sabemos* que o segmento que junta as duas flechas encontra-se dividido em duas partes iguais, mas não se chegam a *ver* as suas partes como iguais.

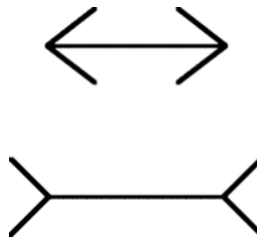


Fig. 3-3 - Ilusão de Müller-Lyer (Figura incluída pelo Tradutor)

Admitindo esta alternativa entre percebido e não percebido, resta o facto de que a percepção está dependente de atitudes dos sujeitos e que em particular a escuta daqueles que participam na análise será influenciada pelo trabalho precedente de passagem à partitura. Os casos litigiosos serão então submetidos à experimentação, mas será sempre ao pesquisador, em última instância, que caberá apreciar a confiança que lhe merece uma constatação subjectiva. Conforme observava Köhler (1929; 1972, 29-36), a observação de um galvanómetro é também uma experiência imediata subjectiva, mas foi graças a uma confiança ingénua dos físicos nas suas percepções que se construiu a física.

A análise que se segue não é proposta como um modelo de rigor. A sua generalidade, quer dizer, a influência das atitudes perceptivas não foi submetida a experimentação (se esta não é uma confrontação de observações entre algumas pessoas). Mas esta questão das atitudes e das diferenças que introduzem nas escutas (logo nas análises) merecem um desenvolvimento que será retomado mais adiante (v. II.3).

Limites da análise morfológica

Duas pequenas observações, assinaladas no decurso da análise, colocam de facto profundamente em questão a pertinência musical do método gestaltista. Encontrámos em 2-2 um exemplo de imitação no qual a dois objectos correspondiam três objectos. Por outras palavras, o objecto, unidade perceptiva, não tinha função de unidade para a percepção musical. Um *glissando*, se tem no contexto uma função de intervalo, por ser percebido como duas unidades. No entanto ele corresponde às leis formais de continuidade que são supostas de assegurar a unidade e, com efeito, percebe-se bem apenas um objecto. Deveremos admitir e explicar que as unidades pertinentes da

análise perceptiva nem sempre são as unidades perceptivas. É o paradoxo do “objecto musical”.

Previamente (2-4), tivemos que confessar o nosso falhanço na pesquisa de relações entre os objectos da sequência central da frase. Esta parte não corresponderia a uma música de relações. Ela teria uma outra função, suporia uma outra escuta da qual a análise, em termos de relações entre objectos, não consegue dar conta.

Schaeffer (1966, 632), encontrando argumentos na psicoacústica, via duas classes de músicas possíveis, [1] uma utilizando intervalos (por exemplo de altura e duração) comparadas a estruturas de referência (por exemplo a escala), [2] a outra, mais “plástica”, apoiando-se em perfis de evolução, mas na qual, no entanto, segundo Schaeffer (p. 636), “encontramos o descontínuo ao nível da expressão: sequência de objectos que deve encontrar o seu sentido numa relação inter-objectos”.

O interesse essencial da análise de Schaeffer é de descrever estas categorias musicais quer pelos “objectos dados à escuta” quer pelas “propriedades do campo perceptivo” correspondentes. Mas é admitida a hipótese de que o sentido nasce de uma percepção de relações. Alertados pelo contraexemplo precedente, propomo-nos diferenciar mais radicalmente as musicalidades, não mais sobre a base de “registos perceptivos” distintos, como o campo de alturas referenciado seja harmonicamente pelos graus, seja melodicamente pela escala dos *mels*, mas de condutas perceptivas distintas, nas quais não intervêm necessariamente a segregação de objectos e a identificação de relações.

O programa de análise de inspiração gestaltista, que começa pela delimitação de objectos para aí encontrar relações a fim de aceder ao sentido, deverá então ser substituído por um caminho inverso: determinar as condutas perceptivas susceptíveis de explicar os efeitos observados e tomá-los como ponto de vista de análise.

Para uma análise funcionalista

O lado da semiologia: estrutura funcional

A análise funcional de um todo em estrutura e a organização de um campo sensorial, são, no plano teórico, completamente independentes, mesmo se por vezes conduzem ao isolamento das mesmas unidades. Tomemos de empréstimo a Mounin (1968; 1971, 83) o exemplo voluntariamente simples e didáctico de análise de uma mesa em madeira branca. Para Mounin, “analisar a estrutura desta mesa, consiste em procurar as verdadeiras unidades da construção desta mesa, em desmontá-la peça por peça de forma a poder remontá-la enquanto mesa”. Assim, uma perna quebrada pode ser substituída por um varão metálico,

“a função estética da minha mesa, se existir alguma, será modificada. Contudo, a sua função primária e central de mesa, essa terá permanecido a mesma. As unidades serão então diferenciadas pela sua função: a função perna, a função-caixilho, a função-gaveta, etc. (se bem que, em muitos casos, se pode estabelecer uma correlação entre forma e função)”.

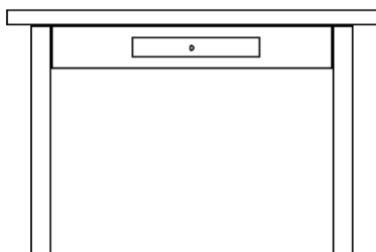


Fig. 3-4 - Mounin. Ilustração de exemplo de análise de uma mesa.

Esta última observação aplica-se precisamente ao caso da nossa mesa em madeira branca. Um psicólogo da forma afirmaria que apenas do ponto de vista visual, um observador, mesmo que nunca tenha visto este tipo de móvel, faria a mesma análise que Mounin, por razões que nada têm a ver com a sua função. Com efeito, é a única forma de chegar a unidades simples, contínuas e simétricas, neste caso, paralelepípedos rectângulos (ou, em vista frontal, rectângulos). Tal como para muitos objectos materiais, as unidades funcionais são ao mesmo tempo as unidades figurativas e a distinção mantém-se teórica.

Infelizmente este não é precisamente o caso da maior parte dos objectos simbólicos estudados pela semiologia, e a linguagem, como já vem sendo hábito, fornece um exemplo privilegiado. As unidades funcionais mínimas da linguagem são, como se sabe, os fonemas. Ora os fonemas não são de forma alguma objectos sonoros. Quais são os objectos sonoros de um sintagma como [ba to]²¹? São as sílabas [ba] e [to]. Cada uma tem uma forma, são isoladas por um breve silêncio, como dois impulsos de percussão bastante seca e, não importa quem se esquecesse que “bateau” tem um sentido, para escutar somente o seu som, escutaria certamente duas unidades perceptivas. Mas esta análise gestaltista não serve para o linguista pois não explica de forma alguma como é que a linguagem cumpre a sua função de comunicação.

É necessário ver a análise psicológica — e a análise funcional em geral — como uma operação artificial que não pretende de forma alguma descobrir as unidades perceptivas. O linguista, em nenhum momento se interroga nem sobre o porquê nem como um sujeito isola as unidades no todo, se esta segregação perceptiva se apoia, por associação, na experiência sensorial anterior ou se se explica por meio de leis psicológicas. O corte e reconstrução que opera a fonologia não são supostos reproduzir as operações realmente efectuadas pelos utilizadores da linguagem. O linguista descreve a “economia” da mensagem e da comunicação linguística e a análise funcional não é para ele senão um *artifício de demonstração*.

O paradoxo do “objecto musical”

Se abordarmos do ponto de vista perceptivo, o problema das unidades perceptivas que constituem a música, este problema não parece ter inquietado muito a recente semiologia musical. Confia-se sempre na nota. Schaeffer (1966) propõe o conceito de “objecto musical”, mas esta é uma noção bem ambígua. A palavra “objecto”, na sua primeira definição, designa uma relação ao sujeito. É aquilo que se oferece à

²¹ N. do T.: *Bateau*, barco em francês.

percepção, é o dado fenoménico. Mas numa segunda acepção o objecto torna-se uma unidade. Neste sentido, encontra-se associado a uma estrutura (p. 277): é o elemento de uma estrutura (ele mesmo estrutura de elementos de ordem inferior, se observado com um maior “aumento”). A escala prática de emprego do conceito de objecto sonoro precisa-se com a tipologia “ou arte de separar os objectos sonoros” (p. 398).

“A duração vai intervir na definição dos nossos objectos centrais: o adjetivo “memorizável”, se indica uma forma pregnante²², subentende também uma duração conveniente: nem muito curta, nem muito longa, aproximadamente da duração óptima dos objectos” (p. 345).

Assim a tipologia fixa o conceito de “objecto sonoro” invocando a pregnância das formas. Assim, ele é escolhido pela sua aptidão a isolar-se de um fundo, a constituir uma unidade perceptiva.

A definição gestaltista de objecto é clara e deduz-se daí um processo de delimitação: é a regra de articulação-apoio (Schaeffer et al. 1967) que respeita a lei da continuidade e divide então a cadeia sonora pelas discontinuidades energéticas. Exemplo: a palavra é dividida, ou melhor, cortada em sílabas. A ambição da noção de objecto é então explícita: descrever a organização perceptiva, quer dizer, a segregação de unidades, sem tomar em conta uma função da cadeia sonora.

Após a publicação do *Traité des Objets Musicaux*, Schaeffer declarou várias vezes, como por exemplo a propósito de pesquisas audiovisuais, que era necessário não recomeçar “o erro do Tratado”²³, e que se deveria, contrariamente ao que ele próprio tinha feito para a música, abordar a pesquisa “de cima para baixo” e não “de baixo para cima”.

Com efeito, o “erro do Tratado” é sem dúvida o de ter regulado, de forma um pouco altiva, a “passagem ao musical” supondo que se poderia “passar do objecto sonoro ao objecto musical” determinando “de entre os objectos sonoros convenientes qual é o repertório de signos musicais possíveis” (p. 475). O mesmo objecto adquire de uma só vez uma função musical; é declarado unidade funcional; alguns dos seus traços distintos tornam-se “pertinentes” e ficamos assim desobrigados do modelo fonológico.

Mas os fenómenos não são objectos. O fenómeno não surge directamente como unidade numa experiência perceptiva como o faz, por definição, o objecto. Não é senão *indirectamente*, e por meio de um artifício experimental — a comutação —, que é estabelecida a função perceptiva do fenómeno.

Assim a expressão “objecto musical” é contraditória, definindo a palavra “objecto” uma unidade perceptiva e tornando-o a palavra “musical” numa unidade funcional, ou seja, o contrário de um objecto.

Se a nota é uma unidade musical, é sem dúvida porque não é um objecto sonoro. Tomemos por exemplo um acorde um pouco complexo: a maior parte dos ouvintes, se não se encontram treinados, serão incapazes de ouvir separadamente as diferentes notas. As notas não são então unidades perceptivas: é o próprio acorde que, se isolado do contexto, é um objecto. Dever-se-á concluir aqui que as notas não são unidades pertinentes de um ponto de vista perceptivo? Certamente que não pois estes mesmos ouvintes, se se substituir uma das notas do acorde por outra, serão

²² N. do T.: Cf. nota 19

²³ (1) Conferência em Paris a 20 de Janeiro de 1970.

sensíveis à diferença²⁴. Afirmar que a música é feita para ser percebida não implica que a estrutura seja evidente perceptivamente. Pertinente perceptivamente não significa imediatamente percebido.

É necessário então desconfiar de um *a priori* segundo o qual uma organização composicional que não seja aparente à escuta não será senão uma visão do espírito. Não é certo que apenas porque uma lei estrutural “está” na música que essa lei tem uma pertinência perceptiva, mas também não é porque ela não é percebida que deixa de a ter. A pertinência perceptiva de uma análise deverá então ser estabelecida por meio de um processo indirecto de experiência, análogo à comutação. Mas a comutação deixa o objecto imutável de *um certo ponto de vista*. Um varão metálico pode substituir uma perna da mesa, segundo Georges Mounin, mas apenas do ponto de vista funcional da mesa. Da mesma forma, enrolar os “r” não modifica a função das palavras do ponto de vista referencial. Numa aproximação similar, qual será o ponto de vista a reter para uma “comutação” musical? Como vimos, a palavra “perceptivo” é muito insuficiente. É necessário então distinguir agora pontos de vista perceptivos.

Do lado da psicologia: o ponto de vista das condutas

Definir a linguagem como meio da comunicação não é designar a sua função, mas sim as circunstâncias nas quais ela intervém. Nas mesmas circunstâncias cumpre várias funções. Jakobson (1963, 213 e seguintes) distingue seis funções, conforme a mensagem se centra no receptor, no contexto, no código, na própria mensagem, ou ainda se estabelece apenas um contacto. A forma como Jakobson atribui estas diferentes motivações da linguagem à própria mensagem é evidentemente uma figura de retórica. Por exemplo, quando o autor escreve que “a função dita “expressiva” ou emotiva, centrada no emissor, visa uma expressão directa da atitude do sujeito em relação àquilo de que fala”, é o próprio emissor que visa qualquer coisa e não as suas palavras, e Jakobson descreve com efeito, uma certa conduta do locutor. É uma outra conduta que possui uma “função fática”²⁵ e não uma mensagem. O emissor é o verdadeiro sujeito das seguintes acções: “estabelecer, prolongar ou interromper a comunicação, verificar se o circuito funciona (“Olá! Estão a escutar-me?”), chamar a atenção do interlocutor ou assegurar-se de que não se afrouxa”. Estas funções

²⁴ (2) Que J.-J. Nattiez não conclua daí que o aprovamos sem reserva quando escreve “a partitura fixa os traços pertinentes que permitirão reconhecer a entidade “5ª Sinfonia” (1976: 111). Ele invoca esta espécie de prova de comutação na qual os ouvintes identificam a *mesma* música em duas interpretações. Trata-se de saber o que é que este “*mesma*” quererá dizer para as pessoas interrogadas. Os ouvintes têm suficientes índices para reconhecer que as gravações têm os mesmos temas, os mesmos acordes, etc. logo possuem o mesmo título e trata-se finalmente da mesma obra, segundo uma tradição que conhecem e que identifica a obra como se tratando da partitura. Que exista uma relativa identidade entre duas interpretações de uma mesma partitura, é bem certo. Faltaria ainda saber de que ponto de vista será pertinente esta redução. Certamente que não do ponto de vista da significação, se se der a esta palavra o valor experimental que lhe conferem Frances (1958) ou Imberty (1975). Poder-se-á prever, para tomar um exemplo clássico, que a mesma quarta invenção em ré menor a duas vozes de Bach, não terá o mesmo significado conforme executada lentamente ou rapidamente em tempo de valsa. No primeiro caso será julgada “grave, religiosa, interior” e no segundo “alegre, brilhante, exterior”. Mesmo que os ouvintes, por hábito cultural, reconheçam uma mesma obra, as duas gravações farão apelo a respostas perceptivas muito diferentes.

²⁵ N. do T.: Função da linguagem na qual o emissor verifica a escuta do receptor.

atribuídas à linguagem por simples metonímia são na realidade condutas do sujeito falante.

O mesmo acontece em música. A música não tem outras funções senão as das condutas daqueles que a fazem ou a escutam. Poderemos, como propõe Molino (1975), analisá-la seja do ponto de vista das condutas de produção, seja o das condutas de recepção. Em particular, as análises perceptivas deverão ser diferenciadas, conforme já anteriormente propuséramos (1974), por meio de uma tipologia prévia das condutas de escuta correlacionadas com tipos de efeitos.

A teoria da forma (*Gestalt*) fornece uma descrição do campo perceptivo que, se não é objectiva (dado que a explicação das leis se encontra evidentemente por pesquisar do lado dos sujeitos), pelo menos é intersubjectiva e geral. Pelo contrário, o estudo das condutas toma em consideração factores culturais e pessoais como as significações do objecto, o saber e as motivações do observador. Referir a análise perceptiva da música às condutas seria então restringir a sua validade a somente um grupo de sujeitos, e mesmo a um sujeito. De facto, descrever a música tal como é percebida, se ela é percebida de forma diferente por cada um de nós e a cada nova escuta, é um problema insolúvel.

Deveremos então simplificar o estudo das condutas; não nivelando as variáveis individuais e circunstanciais numa espécie de escuta média, mas pelo contrário distinguindo *condutas-tipo*. Esta é uma operação artificial, uma análise em factores simples de comportamentos de escuta observados nos sujeitos. Cada uma das condutas-tipo assim isoladas constituirá um ponto de vista de análise e definirá teoricamente um critério de pertinência.

Experimentalmente, para estabelecer que um certo nível de análise tem uma pertinência perceptiva, será necessário provocar a conduta tipo correspondente a esse nível, ao induzir-se uma atitude de escuta, graças a instruções ou uma partitura apresentada ao sujeito, ou mesmo por meio de uma aprendizagem prévia. Em breve se colocará o sujeito em condições muito particulares, muito artificiais. Poder-se-á igualmente escolher os sujeitos. A questão não é de relacionar a análise com a escuta “espontânea”, mas sim de verificar que uma escuta particular que supõe um ponto de vista particular de análise é susceptível de se apresentar efectivamente e que, neste caso, se realizam as respostas perceptivas que podemos deduzir da análise.

Esta forma de ver as coisas não é nova. Suponhamos que se pretende analisar a linha melódica de um tema. Tem-se facilmente tendência a representar esta linha melódica como dado, como um objecto imediatamente acessível, isolado de tudo aquilo que é timbres, ataques, *nuances* de intensidade. Na realidade, é de um objecto complexo e indiferenciado que se trata de analisar do *ponto de vista* melódico, o que supõe da parte do ouvinte (eventualmente do analista) uma atitude perceptiva graças à qual o tema será reduzido a uma linha melódica. Para induzir esta atitude artificial poderemos proceder de diferentes maneiras: 1º- transcrever o mesmo tema para outro instrumento (cantá-lo, por exemplo) de forma a não deixar invariante senão a melodia: se se fizer escutar em seguida o tema na sua versão original este será reduzido “espontaneamente” à melodia; 2º- simplesmente empregar a palavra “melodia” (instrução verbal), tirando proveito de uma aprendizagem, realizada na aculturação tonal, de certas condutas perceptivas tipo designadas pelo vocabulário musical. A análise das condutas individuais em condições de escuta livres (controladas, mas não fixas) é um outro estudo, quase que uma outra disciplina, que

não tem aplicação directa na análise. Ela deverá principalmente determinar os respectivos desempenhos das leis fenoménicas e das variáveis pessoais.

É necessário não nos atermos à ideia de que uma conduta particular, observada num sujeito em certo dia, seja uma simples soma ponderada das diferentes condutas tipo repertoriadas, nem uma selecção entre estas. Observar-se-á de forma mais verosímil uma exploração de níveis, seja segundo uma espécie de amostragem no tempo, seja simultaneamente com eventuais conflitos (percepção “centrada” para um nível e “periférica” para outros).

Nesta perspectiva, se nos afastamos de uma escuta standard em proveito da análise das escutas individuais, a percepção do compositor não surge mais senão como um caso particular entre outros.

Que a percepção seja tomada como ponto de vista de uma análise funcional não implica, infelizmente, que forneça a técnica. Dado que as unidades funcionais não são unidades perceptivas, é necessário não contar com as experiências perceptivas para as revelar. O processo que permite descobrir que o acorde é formado por notas ou o sintagma por fonemas não consiste em interrogar os ouvintes ou em analisar a sua actividade perceptiva. A estrutura funcional não é um dado fenoménico. A experimentação com sujeitos não intervirá senão para validar a análise. Assim, analisar uma obra, tal como estabelecer um teorema matemático, é um trabalho em duas fases. [1] Durante a primeira, a fase da descoberta, todos os meios são bons para o pesquisador, quer se trate para o músico de questionar o compositor e os seus instrumentos, para o geómetra de rabiscar figuras exactas ou para o físico de observar a queda de maçãs. Este primeiro episódio de trabalho conduz àquilo que vulgarmente se chama “uma análise”. [2] A segunda fase consistirá em provar experimentalmente a pertinência perceptiva. É a demonstração. Mas de que técnicas dispomos para adivinhar a solução? Certamente que não um procedimento. O acesso “por baixo” é um impasse: os objectos que se delimitam perceptivamente não são necessariamente as unidades musicais. A entrada “por cima” é outro impasse: o ponto de vista funcional das condutas não fornece senão uma verificação. Assim não há uma técnica geral de descoberta da estrutura pertinente perceptivamente. A pesquisa não pode abster-se nem da intuição nem da sorte.

Exemplo 2: Dominique Collardey: *Étude de composition*

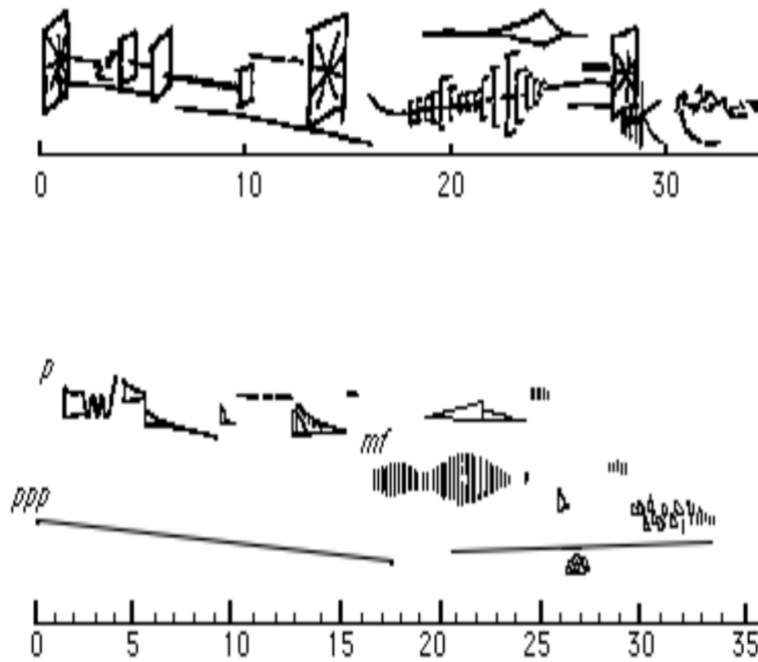


Fig. 3-5 - Dominique Collardey: *Étude de Composition*.

Linha superior: a partitura do início da obra, pelo autor. Os planos verticais representam as discontinuidades que têm uma pertinência no projecto do autor.

Linha inferior: partitura “gestaltista” realizada através da escuta.

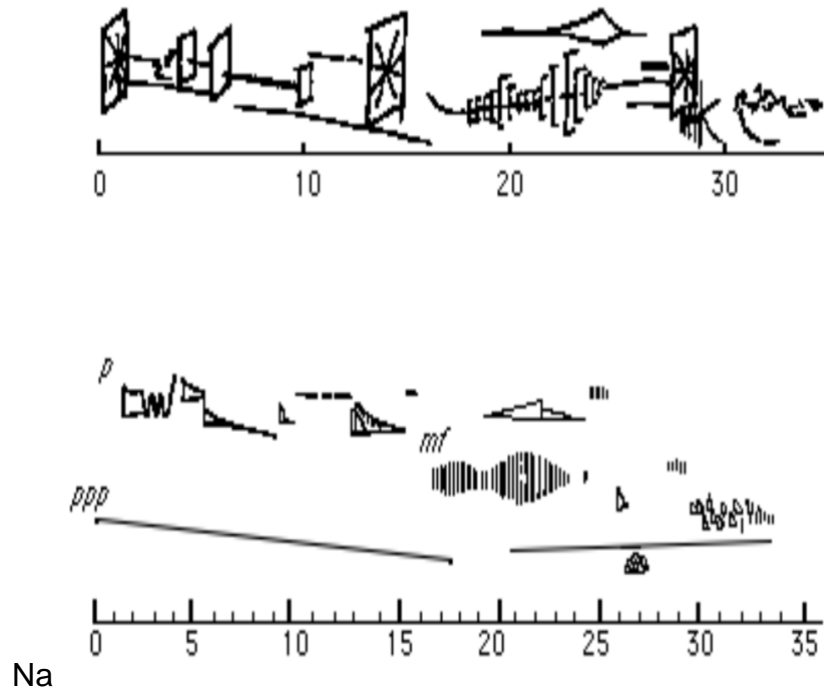


Fig. 3-5, referente ao *Étude de Composition* de Dominique Collardey, constata-se que os planos verticais embora tenham uma grande importância funcional do ponto de vista do projecto do autor, não encerram nenhuma realidade como fenómenos. Não são objectos.

A partitura de Collardey materializa uma análise que retém os traços pertinentes poeticamente que não têm suporte morfológico: tratam-se de decisões de composição.

Note-se que a partitura clássica assemelha-se mais à linha superior que à inferior. Cada sinal gráfico, incluindo os silêncios, coincide com uma decisão de composição.

Exemplo 3: Pierre Henry: *Variations pour une Porte et un Soupir*, 2ème. mouvement "balancement" (início)

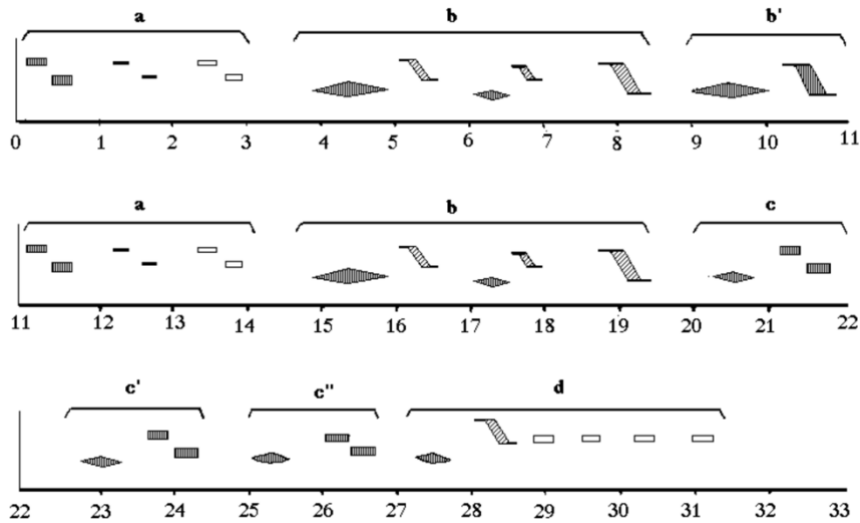
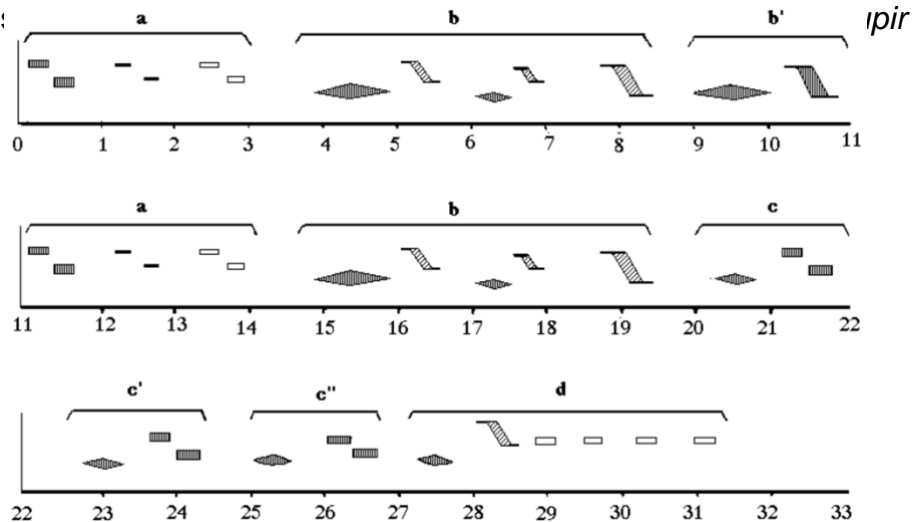


Fig. 3-6 - Pierre Henry: *Variations pour une Porte et un Soupir*, 2ème. mouvement (início)

Quanto ao início do :



De Pierre Henry (

Fig. 3-6), esta obra pode analisar-se de diferentes pontos de vista. Citemos dois:

- 1) Os sons (cuja origem "instrumental" é um ranger de porta), contêm um forte "grão iterativo" constantemente variado, desde um grão mais "espesso" até um grão mais "fino". A obra é um jogo de grão.
- 2) O corte da cadeia sonora em objectos e as variações de altura que afectam cada um deles assemelham o conjunto ao débito da fala e às inflexões da voz. Analisado por este ponto de vista, o andamento apoia-se num código de entoações vocais.

Mencionemos a título de exemplo que, para induzir os ouvintes em atitudes perceptivas adequadas, fizemos preceder a escuta quer por uma sequência

característica pelo seu grão, quer pela gravação de um poema lido por J.-M. Tennberg.

Referências

Discos:

Bayle, F. (1967). *Espaces Inhabitables* Philips, collection Prospective XXI^{ème} siècle, n. 836.895 DSY.

Henry, P. (1963). *Variations pour une Porte et un Soupir*, Philips, collection Prospective XXI^{ème} siècle.

Publicações:

Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores — Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: INA.GRM/Buchet Chastel.

Delalande, F. (1974). A propos de l'Omaggio a Joyce, analyse musicale et psychologie de l'écoute. *Musique en Jeu*, n.º 15. Paris: Seuil, p.49-54.

Delalande, F. (1975). Aux sources de la signification. *Bulletin du G.R.M.*, 16, p.10-35.

Dürr, B. (1975). Valeur et plus-value (hypothèses pour l'analyse musicale). *Bulletin du G.R.M.*, 17, p.51-56.

Frances, R. (1958). *La perception de la musique*. Paris: Vrin.

Imberty, M. (1975). Perspectives nouvelles en sémantique expérimentale. *Musique en jeu*, n.º 17. Paris: Seuil, p.87-109.

Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: éditions de Minuit.

Kohler, W. (1972). *Psychologie de la forme*. Galimard (1^{er} édition 1929).

Molino, J. (1975). Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*, 17. Paris: Seuil, p.37-62.

Mounin, G. (1971). *La linguistique*. Paris: Seghers (1. ed. 1968)

Nattiez, J.-J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: U.G.E. (Coll. 10/18).

Prieto, L.-J. (1968). La sémiologie. *Le langage*, encyclopédie de la pléiade. Paris: Gallimard, 93-144.

Ruwet, N. (1972). *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.

Schaeffer, P. (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil.

Schaeffer, P.; Reibel, G.; Ferreyra, B. (1967). *Solfège de l'Objet Sonore* (livret et trois disques d'exemples). Paris: Seuil / RTF.

4. NA AUSÊNCIA DE PARTITURA: O CASO SINGULAR DA MÚSICA ELECTROACÚSTICA²⁶

François Delalande

Com a música electroacústica, o analista é imediatamente confrontado com dois problemas particularmente espinhosos: é impossível espalhar sobre a sua mesa um objeto material dado antecipadamente, como uma partitura, graças ao qual uma dificuldade fundamental de qualquer análise, a divisão em unidades, encontraria pelo menos uma solução provisória (situação também experienciada pelo etnomusicólogo); é impossível, também (e isso a diferencia um pouco mais), reunir um consenso numa comunidade cultural sobre o que é ou não pertinente. A diferenciação dos pontos de vista da análise e a determinação das unidades, que diante de outros repertórios podemos deixar temporariamente de lado, assumem aqui um carácter prático e imediato.

A acumulação desses requisitos metodológicos torna a música electroacústica, que tenderíamos a considerar como um caso singular, na realidade, um caso exemplar para reflexão teórica justificando que recordemos aqui quais poderiam ter sido os "instantâneos" através dos quais tentamos capturar esse objeto particularmente amorfo e fugaz que é uma música sem notação nem sistema.

I. - Entre produção e recepção

Discurso prático

Tomemos um exemplo simples para ajudar a compreensão do problema. Imagine um som gravado em fita magnética que dura alguns segundos. Pode ser uma ressonância de um prato cuja envolvente dinâmica foi modificada, ou também um som electrónico, você não sabe. Parece-lhe perceber claramente uma zona bastante grave, cuja altura não é bem definida, encimada por uma franja mais aguda que se poderia cantar. No entanto, esses dois componentes parecem moldar-se num único perfil: começam juntos, terminam juntos e suas evoluções são paralelas, como se tivessem sido formadas por um único gesto. Considera o que ouve como um só som ou como dois? Começam as dificuldades.

²⁶ Publicado em: *Analyse musicale*, 3 (1986), p.54-58. Uma cópia encontra-se disponível em <https://www.yumpu.com/fr/document/read/16607366/telecharger-francois-delalande> (2020.03.19). Existe uma versão portuguesa: *Artefilosofia*, n.º 16, 2014, tradução de Henrique Rocha de Souza Lima, disponível em <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/519/475> (2020.03.19).

Pode considerar três soluções para resolver este dilema. Seja interrogar o compositor, seja dar a outros ouvintes o mesmo som a ouvir (você já pode adivinhar os problemas), seja tentar analisá-lo fisicamente. Digamos imediatamente que as duas primeiras soluções são boas, além disso complementares, mas a terceira é francamente má.

Se descobrir que o som foi obtido misturando dois elementos, a informação terá a sua relevância. A manipulação, sem dúvida, responde a uma intenção. Ainda teremos que introduzir alguns matizes. Se o som foi produzido para uma obra em que os dois componentes têm destinos independentes, será lógico notar duas unidades. Mas a mistura talvez não tivesse outro propósito senão enriquecer um timbre considerado um pouco monótono; é então uma consideração técnica da mesma ordem que a escolha de microfones para a gravação da *Sonatina* de Ravel e distinguir duas unidades ofuscará a análise do projeto de composição. Certamente a informação é pertinente, mas, dependendo do ponto de vista da análise, haverá lugar, ou não, a tomá-la em consideração.

Ao submeter o som problemático à escuta de alguns ouvintes, você recolherá invariavelmente respostas divergentes, das quais a mais razoável será: "Depende do contexto". Mas, no contexto, as respostas permanecerão divergentes porque os ouvintes, de acordo com o tipo de escuta que terão praticado, não terão efectuado o mesmo seccionamento. Aqui, novamente, será necessário distinguir diferentes pertinências.

Nos dois casos, constatamos que a diferenciação dos pontos de vista ocorre *antes* da determinação das unidades.

Quanto à análise física, certamente não nos ajudará a decidir. Não há uma análise física, mas tantas quantos dispositivos se possui, multiplicados pelo número de configurações (geralmente infinitas) que cada um oferece. A escolha depende do que deseja observar, e isso, nenhum instrumento pode dizer. Para enumerar as camadas que constituem um som, pode-se pensar numa análise espectral. Desta vez, não são mais uma ou duas unidades que aparecem no gráfico, mas algumas bandas e quatro ou cinco linhas (dez, se quisermos aprofundar a análise). Além disso, a análise espectral simula aproximadamente o funcionamento da cóclea (o que permite usá-la para prever como um sinal acústico será captado pelo ouvido, receptor sensorial, mas não como será integrado perceptivamente). Mas, paralelamente, uma infinidade de outras análises é imaginável matematicamente e realizável materialmente, em geral absurdas porque se tornam inúteis. A validade de uma análise do sinal físico só pode ser justificada por considerações externas²⁷.

²⁷ (1) Permitam-me outro exemplo para sublinhar essa afirmação crucial. Suponhamos que eu queira obter o traçado de um certo rangido de porta (por exemplo, durante a análise de *Variações para uma porta e um suspiro*, de Pierre Henry). De facto, existe um aparelho que possibilita a realização desta operação. Mas disponho de diferentes regulações que determinam traçados completamente diferentes e que são todos a imagem de uma certa realidade acústica do objeto. Posso primeiro obter uma visualização da própria onda sonora, por exemplo, a posição do diafragma do altifalante em função do tempo (um oscilograma), mas isto não é uma análise: é uma informação demasiado rica que deverá ainda ser reduzida. Observe-se que se podem efectuar tantas medidas fantasiosas quantas se desejar (por exemplo, a frequência dos arcos que têm uma determinada forma) não correspondendo a nada que se possa escutar. Procurarei rapidamente uma informação mais sintética, por exemplo, não descendo aos detalhes microscópicos da onda sonora, mas arredondando o gráfico (aumentando a constante de tempo). Não vou mais ver a própria onda, mas, talvez, se escolher correctamente a minha configuração, essa vibração da amplitude que

A análise de uma obra electroacústica envolve, portanto, as seguintes etapas preliminares: 1. pesquisa de pontos de vista; 2. para um determinado ponto de vista, determinação das características descritivas e das unidades; 3. somente então a análise pode começar.

Estritamente falando, esse esquema é geral e parece-me que também é aplicado às músicas baseadas em notas musicais. Se nos permitirmos o atalho perturbante, que consistiria em ignorar as etapas 1 e 2 e, ao mesmo tempo, admitir a pertinência geral da nota, será com o preço de uma aproximação questionável.

Discurso teórico

Os conceitos de ponto de vista, de pertinência e de função remetem-se uns aos outros no seio de uma concepção funcionalista da análise. Lembremos de forma simples como se articulam. Um cartaz de um concerto tem, digamos, duas funções principais: chamar a atenção e informar. Esses são dois pontos de vista analíticos que determinarão características relevantes para um e não para o outro. A oposição de cores é, por exemplo, relevante do primeiro ponto de vista (atrair a atenção), mas não afecta o conteúdo informativo. Permite uma delimitação de unidades (uma zona vermelha que se opõe a uma zona branca) e uma análise, reduzida a este ponto de vista, da composição do cartaz. O ponto de vista informativo teria levado a outra análise.

O exemplo clássico é a análise fonológica, reduzindo a descrição fonética apenas às características relevantes necessárias para explicar a função de comunicação da linguagem.

Assim que podemos, para um objeto, delimitar n funções, esses são tantos pontos de vista distintos para a análise, cada um deles levando a identificar características pertinentes para esse ponto de vista e, conseqüentemente, unidades.

Como se aplica em música essa concepção funcional da análise? Observemos primeiro que ela é sempre mais ou menos implicitamente admitida.

"O analista (de música), localizado algures entre o compositor, o intérprete e o ouvinte, deveria ser capaz de explicar a maneira como a música é feita e a forma como é escutada" (Sadai 1985).

E, de facto, qual seria a utilidade de realizar qualquer pesquisa, qualquer análise (por exemplo, para mostrar que a obra de Bach contém 1,3 vezes mais de *si bemol* que de *fa sustenido*) se não for guiado, como diria Nattiez, por uma presunção de pertinência? Sempre assumimos implicitamente que seria possível (mesmo que

corresponde à sensação de "grão". Se o arredondar ainda mais, o grão será nivelado e apenas verei a envolvente, o perfil dinâmico do som. Entre esses ajustes particulares que evidenciam algo que ouvimos, atravessarei um número indefinido de visualizações possíveis, todas igualmente "verdadeiras", do sinal físico, mas que não visualizam minimamente o que escuto. Portanto, não se pode confiar no dispositivo para me dizer quais são os traços a reter para a descrição do som. Pelo contrário, uma vez escolhido um critério descritivo, por exemplo, esse grão do rangido, usarei o instrumento para medir a frequência do grão. O ouvido não poderia ter feito essa contagem, que será, no entanto, pertinente para a escuta. Portanto, o dispositivo não me fornece, ao contrário do ouvido, as entradas da análise. Caracteriza melhor o que detectou, é apenas uma "prótese" do ouvido.

saibamos muito bem que nunca o faremos) mostrar as implicações da análise, tanto para produção quanto para recepção.

Mas esse confronto, na maioria das vezes teórico, é imaginado apenas como uma verificação posterior da validade dos resultados. Enquanto o modelo funcionalista supõe que começamos por aí: os traços relevantes e as unidades nas quais vamos trabalhar devem estar subordinados aos pontos de vista que implicam as funções do objeto.

O primeiro a colocar como reflexão metodológica prévia o exame das pertinências a montante da análise é Pierre Schaeffer (1966). Mas ele estuda apenas objetos sonoros isolados, não obras, o que simplifica singularmente o problema. Basta-lhe distinguir o "fazer" do "ouvir", declarar que a música é feita para ser ouvida e, portanto, identificar os critérios pelos quais o ouvinte distingue, compara e aprecia objetos sonoros. Deixa para outros, como afirma, a tarefa de escrever um "Tratado das Organizações Musicais", mas não sem ter discutido de passagem alguns dos princípios fundadores de uma análise liberta da partitura: o estatuto fenomenológico do "objeto sonoro"; os limites da análise acústica; a diferença entre traços pertinentes e simplesmente distintivos (que ele nomeia de "valores e características"). Além disso, com a sua tipo-morfologia fornece uma ferramenta muito geral e, sobretudo, um método para a descrição de sons.

Era, portanto, natural abordar a análise da música electroacústica com a ajuda da ferramenta schaefferiana, isolar "objetos sonoros", descrever a sua morfologia e procurar, entre eles, relações, figuras e recorrências (abordagem inspirada na análise de partituras). Um dos primeiros ensaios desse tipo incidiu sobre *Étude aux Objets*, de Schaeffer (Delalande, 1972). Felizmente, o autor da música também foi o autor do modelo analítico e sua preocupação na época concentrou-se principalmente nas relações dos objetos, o que garantiu uma certa conformidade da análise com o projeto do compositor (confirmado por uma entrevista com Schaeffer a propósito do primeiro andamento). Mas um ensaio de transcrição para órgão e algumas reações dos ouvintes mostraram claramente os limites do método. O ponto de vista, ou melhor, os pontos de vista dos ouvintes não coincidiam - de modo algum - com o do autor. É uma outra análise, ou melhor, outras análises que devem ser feitas. O objeto sonoro, se de facto era uma unidade para a fabricação, não o é para a escuta. Cada escuta é sensível a certas características morfológicas, reagrupa à sua maneira fragmentos de objetos para constituir outras unidades.

Daí a necessidade de distinguir radicalmente a análise da música tal como concebida e tal como percebida, e de recorrer ao modelo funcionalista.

Mas o que é uma função em música? A experiência precedente incentivava à assimilação do conceito de função pelo de "conduta de escuta". Ouvir música é um acto, orientado por uma expectativa, que determina uma atividade perceptiva específica, constantemente reorientada por adaptação, e que resulta no que é comumente chamado de "efeitos" sentidos. É um comportamento finalizado. Assim, a uma concepção funcionalista da análise musical responde uma concepção funcionalista da percepção. Era possível, se se soubesse distinguir as "condutas de escuta", tomá-las como ponto de vista analítico (Delalande, 1974).

Em 1975, apareceram dois textos gémeos pelo seu sincronismo e pelas afinidades dos seus autores: o inesgotável artigo de Molino, "Facto musical e semiologia da

música"²⁸, e o livro de Nattiez, [*Fondements d'une sémiologie de la musique*,] que não é fundamental apenas pelo título — este segundo texto desenvolve e implementa (e isso não é seu único mérito) as concepções teóricas do primeiro. Como qualquer sistema simbólico, a música aparece (em Molino) como um conjunto de condutas²⁹. A dicotomia produção / recepção é postulada como constitutiva do objeto simbólico em geral, da música em particular, e abrem-se dois campos de análise, chamados respectivamente de poiético e estésico³⁰.

O referencial teórico ficou assim claramente especificado, no qual ocorreram vários trabalhos subsequentes, alguns sobre as condutas de produção, outros sobre as condutas de recepção³¹.

II - Uma análise "neutra"?

A única pequena dificuldade - colossal na verdade - da teoria de Molino: uma terceira forma de análise tinha-se interposto entre poiética e estésica, da qual a electroacústica nos ensinou a prescindir: a análise neutra. Conceito catastrófico (como diz Nattiez, gracejando), que teremos que tentar mais uma vez discutir, principalmente porque é a pedra angular do projeto Molino-Nattiez.

As três razões do neutro

A definição do "neutro" é baseada em três observações metodológicas perfeitamente exatas que são expressas na forma de três proposições. Se elas fossem logicamente equivalentes, ou seja, se qualquer uma das três implicasse as outras duas, seriam reduzidas a um único princípio na base de uma forma de análise, a análise neutra.

²⁸ N. do T.: Para uma versão portuguesa, cf. Jean Molino ([1975] s.d.), Facto musical e semiologia da música, *Semiologia da música* (trad. Mário Vieira de Carvalho), Lisboa: Vega

²⁹ (2) "Compreender o simbólico consiste antes de mais, em descrever os sistemas em que ele se consubstancia. No seio desta família - a mais geral - dos signos, convém separar conjuntos funcionais: as condutas ou processos simbólicos que carecem, se não de uma comunicação no sentido estrito da palavra, pelo menos de uma reserva de trocas entre indivíduos. É o caso da linguagem, da pintura e das artes plásticas, da música, da religião e da ciência." (Molino, 1975; 46-47). N. do T.: Recorremos aqui à tradução portuguesa, pp.132-133, cf. Bibliografia e nota 28.

³⁰ N. do T.: Para uma clarificação dos termos *poiético* e *estésico*, cf. e.g. Molino ([1975]), em particular a secção "1.4.3 As três dimensões: o poiético, o neutro e o estésico", pp.133 e segs.

³¹ (3) Na poiética, beneficiamos do privilégio de ter, se posso dizer assim, os compositores à mão, e Jean-Christoph Thomas explorou-o em particular ao clarificar os grandes "temas" que organizam ao mesmo tempo o pensamento, o método de trabalho e a música de um compositor, Parmegiani (Thomas, Mion, Nattiez, 1983). Assinalemos trabalhos sobre o desenvolvimento de condutas musicais em crianças que situam a poiética numa perspectiva genética (Céleste, Delalande, Dumaurier, 1982). Em termos de estésica, os nossos esforços consistiram em procurar analisar os actuais comportamentos de recepção em "*condutas padrão*" suficientemente gerais para constituir um ponto de vista analítico (Delalande, 1976). O estudo da recepção é realizado principalmente a partir de entrevistas associadas à escuta de música, mas também, recentemente, por métodos não verbais (electropoligrafia).

Mas esse não é o caso, pelo menos para a música electroacústica. Elas têm aqui implicações distintas, tornando inutilizável o conceito sincrético de "neutro".

1. O primeiro axioma assenta na existência de um "*objeto material*". O nível neutro é "*a descrição da própria mensagem*", "*na sua realidade material*". Também podemos assim falar de um "*nível material*" (Nattiez, 1975; 50). O que é esse "*objeto material*" no caso da música? O objeto acústico em si? Isso é sugerido por um quadro de Nattiez (p. 60), que cita duas formas de análise neutra, a descrição acústica e a análise taxonómica da partitura. O paralelo de Molino com a fonética acústica (entre fonética articulatória e fonética auditiva) também segue nessa direção (1975; 48). Molino especifica que se trata de uma unidade fenomenal que, antes de qualquer análise, tem uma existência física, e não do objeto acústico que a acústica constrói. O objeto existe independentemente da minha percepção, e a física torná-lo-á o objeto de sua investigação.

Poderíamos aplicar-lhe quantas análises quisermos e, portanto, identificar quantas formas desejarmos, mas não qualquer forma que desejaríamos e que teríamos determinado previamente. O que faz com que Molino-Nattiez digam que o objeto material não tem *uma* forma, mas *sim* forma.

2. A segunda proposição fundadora do neutro é a necessidade do "*corte*". Assim como a linguística saussuriana foi formada isolando o seu objeto de estudo - a língua - das circunstâncias de seu funcionamento, também a análise de uma música deve esquecer por um tempo os factos de produção e recepção e "*trabalhar*" o seu objeto usando procedimentos explícitos, registar recorrências, etc. É esta segunda proposição que é usada por Nattiez como definição do nível neutro. É

"um nível de análise onde não se decide *a priori* se os resultados obtidos por uma abordagem explícita são pertinentes do ponto de vista da estética e / ou da poética. [...] Neutro significa aqui que se vai até ao fim na aplicação de um determinado procedimento, independentemente dos resultados obtidos" (1975; 54).

Neutro qualifica aqui o método e não o objeto. Há, de facto, por meio desse "*corte*", a constituição de um objeto. Mas nada implica que tenha uma realidade material. Pode-se aplicar uma análise neutra aos sonhos e às representações mentais. Não são objetos materiais, mas objetos simbólicos. Praticamente trabalharemos bem sobre um objeto material - a transcrição dos sonhos - mas este é um objeto substituto distinto do objeto simbólico que é o próprio sonho. Que o objeto de estudo, no nosso caso, a música, tenha, ou não, uma existência material, tal não me parece que mude o problema.

3. Terceira constatação: é necessária uma *pré-análise de referência* para apoiar observações de origem poética ou estética. É útil, ao recolher testemunhos relacionados com o objeto, atribuí-los a um dado momento ou a um elemento da obra (um eixo de tempo numa folha branca por vezes pode ser suficiente). Mas nada pressupõe que esse pano de fundo sobre o qual aplicaremos as diferentes camadas correspondentes aos diversos pontos de vista (para usar uma imagem de Molino) resulte de uma observação directa do objeto material, causando um curto-circuito nas abordagens poéticas ou estéticas.

Com a música electroacústica, a análise neutra é impossível

Parece-me que as divergências sobre o neutro decorrem do modo de articular essas três proposições.

Uma solução é adoptar o seguinte programa, aparentemente admitido por Nattiez. Ao invés das três proposições acima, que são muito gerais, a solução de Nattiez é específica e aceitável como uma primeira aproximação para o corpus específico sobre o qual trabalhou. Ele admite o seguinte: tenho um objeto material, uma dada obra na sua realidade sonora, cuja partitura me fornece uma transcrição suficientemente boa (sentido 1: o neutro no objeto). É nesse objeto (pouco importa que se trate do objeto sonoro ou gráfico, porque existe isomorfismo entre os dois), que vou focar a minha análise neutra (sentido 2: o neutro como método). Seguidamente, esse nível neutro de análise ira servir-me como uma "âncora para abordagens poiéticas e estésicas" (1975; 50) (sentido 3: o neutro como referência).

Observamos assim que as três proposições fundadoras do conceito de neutro, mesmo que não sejam logicamente equivalentes, fundem-se na realidade do trabalho: servir de âncora, mesmo que não seja a definição do nível neutro tornam-se "uma característica fundamental" e o método neutro de análise aplica-se admiravelmente a esse objeto pré-seccionado que é a música de notas. Neste programa, os três neutros são um.

Mas isto não é generalizável e em particular a música electroacústica resiste. Em vez de primeiro analisar um objeto suficientemente bem definido e confrontá-lo em seguida com as circunstâncias externas de produção e recepção, somos forçados, com a música electroacústica, a progredir do externo para o interno. Eu tenho um objeto material, mas não posso trabalhar directamente nele (eu poderia, mas as análises acústicas que faria provavelmente me desviarão, em vez de me conduzir, porque não simulam as operações de produção nem de recepção). Portanto, não faz sentido saber que a música tem uma realidade material. Para mim, é um sonho ao qual só tenho acesso através do testemunho dos sonhadores.

O programa de análise da música electroacústica é apresentado em quatro etapas³².

1. Uma vez que não há partitura, somos levados a fazer uma transcrição. Mesmo se aceitarmos que é provisória, que é apenas um pano de fundo para organizar as nossas camadas, não podemos deixar de perceber que é particular, que responde necessariamente a um ponto de vista. Por exemplo, fá-la-emos ouvindo-nos a nós próprios e praticando uma escuta específica (que na nossa pequena tipologia de condutas auditivas recebeu o nome "*escuta taxonómica*"). A menos que possuamos um esquema das misturas realizadas pelo autor, cuja particularidade poiética não pode ser negada. De qualquer forma, seria enganador falar de neutro a propósito dessa transcrição. Obviamente, é relativa a um ponto de vista externo que se privilegiou, fazendo-o desempenhar o papel de referência.

2. Dada o carácter aproximado do procedimento que permitiu essa primeira transcrição (por exemplo, escuta taxonómica por um único sujeito, o investigador), não seria razoável aplicar-lhe uma análise sistemática e minuciosa. O segundo passo

³² (4) O autor proporá, numa próxima edição de *Analyse Musicale*, uma análise baseada na metodologia que descreve (N.D.L.R.).

é a investigação externa aprofundada, com junto de informadores (compositores, testemunhas, ouvintes) ou com a ajuda de documentos anexos (esboços, partituras de escuta), levando à diferenciação das pertinências. Se for estésico, esta fase consistirá em estudar os procedimentos de recepção e analisá-los em condutas-padrão.

Uma vez diferenciados os pontos de vista, torna-se possível relacionar as informações sobre o mesmo número de "*camadas*". A pesquisa pode sofrer uma reviravolta, na forma de um questionamento mais orientado, até que cada uma das transcrições seja suficientemente completa e precisa para iniciar a análise.

3. Só aí intervém o famoso corte. O analista possui os seus dados. Cada transcrição (correspondendo a um ponto de vista particular) é um objeto material substituto no qual ele poderá aplicar procedimentos que definirá explicitamente. Durante algum tempo, não haverá mais um confronto directo com as circunstâncias externas de produção ou de recepção (embora a análise seja o aprofundamento e a sistematização de um ponto de vista externo). Terminamos com uma construção que deveria ter uma certa pertinência.

4. Ainda precisa ser comprovada. Uma análise é uma construção teórica construída a partir de factos empíricos e que deve possibilitar dar conta de factos empíricos.

Vemos que admitimos as três proposições fundadoras do conceito de neutro, mas dissociadas. 1. A existência de um objeto material é postulada: é a música, objeto sonoro, sobre a qual vamos trabalhar. É a "*mesma*" que daremos escutar a diferentes ouvintes. 2. Adoptaremos um suporte para projetar as informações. Mas este resulta de um ponto de vista poético ou estésico. 3. Uma das etapas responde à condição 2. É realizada esquecendo as fontes poéticas ou estésicas dos dados. Mas não se relaciona com o objeto material inicial: refere-se a um objeto simbólico construído pela sobreposição de imagens mentais que certos sujeitos têm dele.

Sob pena de grande confusão, não podemos qualificar como neutros quer a descrição do objeto material, quer a fase da análise sistemática e explícita de cada uma das transcrições poéticas e estésicas, quer ainda o recurso a uma referência que é também o traço de uma das condutas estudadas.

Poderíamos reservar o termo neutro para qualificar a fase sistemática e cega do tratamento de dados de origem poética ou estésica. Essa ruptura entre a investigação externa e a análise interna do objeto que ela permitiu isolar é, de facto, o verdadeiro fundamento epistemológico da semiologia desde Saussure. Mas então é o esquema de tripartição que não é mais adequado. Em Molino e em Nattiez, a articulação poética / neutra / estésica corresponde, termo a termo, à articulação produção / objeto / recepção³³. Pelo contrário, o programa que acabamos de descrever mostra a análise que designaríamos de neutra como um momento da análise estésica. O mesmo é válido para a análise poética. Portanto, não há análise poética, análise estésica, análise neutra, mas um momento neutro, se assim preferirmos, da análise estésica ou poética.

³³ (5) Cf. Molino (1975; 47): "*É, em primeiro lugar, uma produção [...]. O objeto musical é recebido pelo auditor [...]. Mas o fenómeno simbólico é, também objeto, matéria submetida a uma forma. A essas três modalidades de existência corresponderão três dimensões da análise simbólica: a análise poética, a análise estésica e a análise "neutra" do objecto.*" N. do T.: Recorremos aqui à tradução portuguesa, pp.134-135, cf. Bibliografia e nota 28.

Em boa verdade, uma vez que o que surge a montante e a jusante deste momento, é investigação ou verificação externas, mas não de análise, não vejo por que simplesmente não falamos, para designar esse momento, de fase de análise.

Uma problemática de alcance geral

Se nos detivemos na problemática particular da análise das músicas electroacústicas, é obviamente porque esta é de carácter geral.

É legítimo analisar as partituras. Estas são objetos simbólicos, pontos de concorrência de condutas de produção - a escrita - e de recepção - a leitura de partituras. Mas se, seguindo o exemplo de muitos autores, definimos música mais como som do que como papel, não podemos descartar o problema da transcrição, ou melhor, das transcrições, correspondentes aos diversos pontos de vista poéticos e estéticos. Temos certeza de que, invariavelmente, recairemos na partitura? É duvidoso.

Recordemos as evidências. A interpretação não é a simples passagem da partitura ao som. O ouvinte é confrontado com um objeto sonoro que inclui, certamente, relações de afinação e de duração, mas também traços que são obra do intérprete: qualidade do ataque, diferenças de sonoridade, de fraseado, de articulação, etc. Que o intérprete acrescenta ao que está notado, ninguém contesta. A questão é se é legítimo dissociar os traços observados dos traços assim acrescentados ou se é necessário redistribuir esse conjunto de traços por vários planos correspondendo a diferentes pontos de vista.

A pertinência poética dessa dissociação é bastante clara. Gostaríamos de saber como relacionar a análise do objeto sonoro com as condutas de produção. No entanto, já se encontram diferenciados na composição e na interpretação e os traços relacionados com uma e outra já se encontram dissociados, os primeiros apontados (na partitura), os outros não. Essa divisão dos dados é uma pré-análise.

Não acontece o mesmo na estética. Podemos considerar a escuta como uma combinação de duas formas de escuta sobrepostas, por um lado, a escuta das notas, e, por outro, a escuta das características interpretativas? Essa dissociação provavelmente ocorre em parte entre músicos praticantes, mas não pode ser aceite como modelo geral.

Se pudermos esperar opor-nos a planos funcionalmente distintos na escuta, será melhor tomar como exemplo muito provisório as ideias recebidas na matéria, algo como uma orientação melódica da escuta, em oposição a uma escuta harmónica: a primeira, em busca de um lirismo decorrente da vocalidade, sendo, simultânea e indistintamente, sensível à figura formada pelos intervalos melódicos, ao fraseado e ao legato. Aqui o vocabulário não ajuda a compreensão, uma vez que se apoia nesta análise baseada nas circunstâncias da produção (e que se trata precisamente de contestar) em termos de partitura e interpretação. Devem ser introduzidas novas palavras, como "*derrame*" ou "*maleabilidade*", para nomear categorias de recepção que não se sobrepõem às de produção. Vemos o paralelismo com a fonética auditiva que teve que forjar um vocabulário para evitar qualquer confusão com o ponto de vista articulatório.

Essa pré-análise em partitura e características interpretativas, se parece pertinente para a produção, é, no entanto, apenas uma aproximação em estética. Em rigor, são outras as unidades que a estética deve destacar, e é um outro problema para além de estudar posteriormente as semelhanças ou as relações das duas abordagens. Não vamos reintroduzir na prática essas "amalgamas" injustificadas, essa "confusão" e essa "imprecisão", como diz Molino, que, precisamente, uma nova análise musical pretende eliminar.

Bibliografia

Celeste, B.; Delalande, F.; Dumaurier, E. (1982). *L'Enfant du Sonore au musical*. Paris: I.N.A./G.R.M.-Buchen-Chastel.

Delalande, F. (1972). L'analyse des musiques électroacoustiques. *Musique en jeu*, n.º 8. Paris: Seuil, p.50-56.

Delalande, F. (1974). L'Omaggio à Joyce, de Luciano Berio. *Musique en Jeu*, n.º 15. Paris: Seuil, p.45-54.

Delalande, F. (1976). Pertinence et analyse perceptive. *Cahiers Recherche/Musique*, n.º 2. Paris: I.N.A./G.R.M.

Molino, J. (1975). Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en jeu*, n.º 17. Paris: Seuil. [N. do T.: Jean Molino (s.d.), Facto musical e semiologia da música, *Semiologia da música* (trad. Mário Vieira de Carvalho), Lisboa: Vega]

Nattiez, J.-J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: U.G.E. (Coll. 10/18).

Thomas, J.-C.; Mion, P.; Nattiez, J.-J. (1983). *L'Envers d'une œuvre*. Paris: I.N.A.-G.R.M./Buchen-Chastel.

Sadaï, Y. (1985). Analyse Musicale : par l'œil ou par l'oreille ? *Analyse Musicale* nº 1, nov. 1985. Paris: SFAM.

Schaeffer, P. (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil.

5. MÚSICA ELECTROACÚSTICA, CORTE E CONTINUIDADE³⁴

François Delalande

"Enquanto a música modal durou séculos, a música tonal durou três ou quatro séculos, não mais, a música serial durou, para ser gentil, sessenta anos, e as escolas actuais, a escola repetitiva, a escola aleatória e todas as outras escolas, essas, duram alguns meses, alguns dias: cada vez mais curto. Mas, de todas essas coisas, no século XX, onde há tantas coisas, há uma que se destaca (...) é a música electrónica. Penso que é a principal invenção do século XX, e provavelmente é a que mais marcou todos os compositores. Porque existem compositores que fazem música electrónica, como Pierre Henry, especialista (...), mas quase todos os compositores foram influenciados pela música electrónica, mesmo que não a pratiquem."

É Olivier Messiaen quem fala, cujo julgamento não se pode suspeitar de advocacia *pro domo*³⁵. É a partir dessa "principal invenção do século XX" que tentaremos avaliar o escopo e o lugar na música actual.

Desde logo, uma primeira dificuldade: que palavra usar? Messiaen fala sobre música "electrónica", onde outros preferem usar "electroacústica" - sobretudo a respeito de Pierre Henry, que nunca fez a música "electrónica" *stricto sensu*. Seria bom começar por definir as palavras. No entanto, é isso que não faremos, preferindo primeiro descrever o fenómeno nas suas ramificações e conexões com diferentes práticas musicais antigas e contemporâneas antes de tentar, para finalizar, traçar um esboço que delimite, se necessário for, a extensão do termo "música electroacústica".

A Electroacústica na continuidade histórica

Devido às suas conotações tecnicistas, a palavra tem algo que inquieta os músicos, especialmente os analistas que veem ali, e com razão, um desafio. Na maioria das vezes, nenhuma partitura ou, no caso da electroacústica instrumental, uma notação prescritiva que dificulta que se faça uma ideia da realização sonora. Além disso, um uso muito exploratório de recursos sonoros para os quais todo o modelo analítico "rodado" num repertório anterior é geralmente inutilizável.

Também a música electroacústica é mantida por alguns por um caso à parte. No entanto, veremos que ela é a evolução lógica e previsível, e às vezes prevista, das "linguagens" e das práticas musicais de três ou quatro séculos³⁶.

³⁴ Publicado em: *Musurgia - Analyse et Pratique Musicales*, vol. 3, n.º 3, p.36-55; *Ars Sonora Revue*, n.º 4, novembre 1966. <http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero04/04d.htm> (acedido em 2020.03.18).

³⁵ (1) Entrevista na TV com Alain Duault, 10 de dezembro de 1988, FR3.

³⁶ (2) Tenho consciência de correr alguns riscos ao publicar estas primeiras páginas. Dois amigos, mais especializados em história da música do que eu, acordaram em lê-las e dar-me as suas

1. Da nota ao som

Se alguém quisesse caracterizar por um traço dominante a evolução do "vocabulário" musical desde o período barroco, provavelmente seria o aumento gradual do timbre na escala das pertinências.

Embora a questão da instrumentação na escrita barroca permaneça controversa (ver, por exemplo, Leonhardt 1985), não se pode ignorar que a escolha de instrumentos admitia frequentemente um certo grau de liberdade. Obviamente, pensamos em todas essas sonatas ou outras músicas *publicadas*, escritas, por exemplo, para violino *ou* oboé *ou* flauta e baixo contínuo, que indicam suficientemente que o respeito ao texto escrito tinha prioridade sobre a escolha dos sons. O próprio Bach tocou certos prelúdios e fugas do *cravo bem-temperado*, escrito para cravo, no órgão ou no clavicórdio (não podemos imaginar dois instrumentos que soem mais diferentes). O problema é diferente com as músicas *públicas*, como a música de igreja ou de festividade. A instrumentação é definida precisamente, em parte por razões musicais (equilíbrio, clareza, contrastes, por vezes simbolismo), mas em parte também de acordo com a circunstância precisa para a qual uma peça foi escrita e, em particular, dos efectivos disponíveis. Se uma obra fosse executada novamente, não era incomum adaptar a sua instrumentação às novas condições.

Esses factos não significam que os compositores do século XVII ou da primeira metade do século XVIII fossem indiferentes à pesquisa de sonoridades e de instrumentação. Pelo contrário, é provavelmente um dos períodos em que o trabalho instrumental mais progrediu (conhecemos o interesse e a competência de Bach nesse campo). Mas parece que, na maioria dos casos, escrever uma obra, nessa época, era principalmente uma questão de melodia, de ritmo, de harmonia, de contraponto e que a instrumentação era uma espécie de remate final mais ou menos menos intermutável. Em qualquer caso, era mais aceitável e habitual modificar os timbres do que as alturas e as durações das notas escritas, o que significa que, se alguém define como na fonologia a relevância do teste de comutação, o timbre era menos pertinente que as alturas e as durações, pelo menos na fase da composição da obra que se traduz na escrita de uma partitura.

Quanto mais avançamos para a segunda metade do século XX, mais essa hierarquia de pertinências diminui e por vezes até se inverte. A instrumentação é quase sempre fixa no final do séc. XVIII, e o conceito de orquestração desenvolve-se no séc. XIX (uma data sendo o *Tratado de Instrumentação e de Orquestração* de Berlioz em 1844). Pratica-se muito a redução para piano, é verdade, mas geralmente é por uma questão de difusão. Dada a raridade de concertos sinfónicos nas províncias, as sinfonias de Beethoven circulam amplamente nos círculos burgueses sob a forma de redução para piano a quatro mãos, mas estamos bem conscientes de que isso é uma

opiniões: são radicalmente diferentes. Provavelmente deveremos aceitar a ideia de que os factos históricos não valem senão interpretados, que a sua interpretação consiste em construir uma "intriga" (Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971) e em negligenciar outros factos, julgados excepcionais ou menos significativos, que teriam valor de contra-exemplo. No caso presente, Marcel Frémiot, durante muito tempo professor de história da música, fez-me o favor, amigavelmente, de me assinalar um número razoável. No entanto, não penso que todas as "intrigas" sejam válidas e que se possam, por exemplo, sustentar teses opostas às que apresentamos aqui (dizer que as práticas musicais evoluíram do *escutar* ao *fazer*, etc.) Espero que o sentido das evoluções descrita seja aceitável, caso não seja indiscutível. Que se possam acrescentar matizes e correcções seria o meu maior desejo; tal já começou.

redução. Reduzir não é um absurdo musicalmente desde que o próprio Beethoven escreveu uma partitura reduzida antes de a orquestrar. Para ele novamente, o timbre é uma vestimenta final. Portanto, também não é absurdo, para um repertório que vai *grosso modo* até final do século XIX, praticar uma análise que integre apenas as proporções de altura e de duração (excluindo as relações de sonoridade).

No virar dos dois séculos, timbre e sonoridade fazem cada vez mais parte do primeiro projecto musical do compositor. Debussy entra em guerra contra a prática da transcrição; Stravinsky anota a instrumentação desde os primeiros esboços (ao contrário de Beethoven). A ideia musical já é pensada em timbre. No "paradigma" serial, o projeto de Klangfarbenmelodie e, em seguida, a teoria dos quatro "parâmetros" consagram a ascensão do timbre à escala das pertinências até ser colocado em pé de igualdade com a altura e a duração, pelo menos em teoria; e lembramos que um dos primeiros projetos da música electrónica de Colónia, em 1950, foi justamente de governar os dois novos "parâmetros" (intensidade e timbre) com a mesma precisão dos dois antigos. De uma perspectiva diferente - embora aparentada - Varese sonha com "instrumentos eléctricos que respondem a novas concepções (...). Eles oferecerão [diz ele] uma gama infinita de alturas, intensidades e timbres e serão tão precisos quanto qualquer instrumento de precisão usado em laboratório. Exigirão uma nova escrita e estarão na origem de uma nova ciência da harmonia" (1937, cit. em Varèse 1983). E dez anos depois, muito mais radical: "A música do futuro? Certamente baseada no som e para além das notas" (1947, *ibid.*)³⁷.

Com ou sem equipamento electroacústico, a segunda metade do século, a esse respeito, não fez senão prolongar e sistematizar uma pesquisa sobre o uso musical das qualidades morfológicas do som até aí subutilizadas. De um pensamento musical privilegiando a combinação de alturas e durações de notas, passamos a uma "escrita" do som em todos os seus aspectos, que simplesmente a electroacústica torna, na opinião de alguns, mais aberta e mais confiável³⁸.

Fazendo parênteses, é necessário falar de *timbre*, de *morfologia* ou de *som*? Como referido por Pierre Schaeffer (1966), o conceito de timbre é ambíguo: designa tanto uma qualidade do regime permanente de um som caracterizado pelo seu espectro, como também todos os índices que permitem identificar um instrumento. Infelizmente essas duas definições não coincidem, porque geralmente não identificamos um instrumento através do seu espectro, como Schaeffer mostrou em algumas

³⁷ (3) Varèse é o mais conhecido, mas provavelmente não o primeiro dos profetas da "música do futuro". Num artigo de 1928, mencionado por Konrad Boehmer, Robert Beyer, um dos pais da música electrónica, prevê e opõe claramente as duas vias (instrumental e acusmática) que acompanharão a futura música electroacústica: "Pensamos, por um lado, nas tentativas de produzir fenómenos acústicos por meio de conexões e amplificadores eléctricos, como [à] possibilidade de construção de timbres, por meio de análise e de síntese, bem como [por] métodos ópticos, e, por outro lado, dos processos de gravação e transmissão do gramofone, do fio de aço magnético, da rádio e do filme sonoro em geral. Por conseguinte, [a] máquinas que permitam separar a voz do corpo, de a levar longe, de fazer desfilar os sons em sentido contrário, percorrer um reino de timbres de magnitude quase cósmica e de fazer mil outras coisas" (Beyer 1996). Ele deduz duas consequências estéticas essenciais: a busca da ideia musical no próprio som, que opõe à "composição" ("A essência interior do som, a sua forma espiritual, uma vez capturada e vivida pela ideia, transparecerá então ordenando-a na multiplicidade das suas aparências") e a superação dos modelos corporais ("a música que há-de vir situar-se-á para além de uma instrumentação suscitada pelas mãos e pelos lábios").

³⁸ (4) Encontra-se uma excelente história dos primórdios da música electroacústica em Annette Vande Gorne, 1996.

experiências³⁹ (Schaeffer et al. 1967) e Risset pela síntese de sons de trompete⁴⁰ (1966, *in* Risset 1986). Schaeffer (1957, 26 e 1966) preferiu descrever a *morfologia* do *objeto sonoro* através de um conjunto de critérios (ataque, manutenção, massa, grão, *allure*, timbre harmónico, perfis dinâmico, melódico e de massa), que entravam implicitamente na caracterização do que anteriormente se chamava de timbre no caso particular dos sons instrumentais. Mais recentemente, Philippe Manoury também conclui, e provavelmente de forma independente: "A teoria actual não se deve contentar com noções tão imprecisas como a de timbre, mas sim ampliar os métodos de transformação e de criação morfológica" (1991; 300).

Quanto à palavra som, em sentido recente e muito comum, ainda não entrou no vocabulário musicológico⁴¹. Não designa a mesma realidade nas diferentes práticas, do jazz (cf. Carles 1995) à música ligeira⁴², passando pela gravação e até pelos equilíbrios instrumentais dos conjuntos barrocos. Além dos critérios da morfologia schaefferiana, o *som* integra variáveis de espaço virtual, como presença, a distribuição geométrica, a reverberação eventualmente, obviamente influenciado pelas práticas electroacústicas de microfonia e mistura.

2. Do fazer ao escutar

- E agora, não cantaríamos uma música?
- Que livros quer, senhor?
- Os livros a quatro e três partes.... Vá buscá-los, Antoine, e encontre algo aprazível.
- Perfeitamente! O senhor deseja ouvir uma canção a quatro?
- Dierick, aqui está o *superius*. É agudo demais para ti? As crianças podem ajudar-te...
- Quem começa? Começas tu, Isaias?
- Não, eu não, eu tenho uma pausa de quatro tempos.
- E eu de seis... Começa tu, Rombout.
- Sim, só tenho uma pausa de semínima. Mas, aqui vai o tom...

Esse diálogo saboroso, datado de 1540, citado por Wangermée e retomado por Jean-Pierre Ouvrard (1983), recorda-nos que, no meio burguês da primeira metade do século XVI, a música polifónica é, antes de tudo, uma prática doméstica de leitura e canto em comum, antes de ser considerada como um objeto sonoro destinado a ser

³⁹ (5) Por exemplo, um som híbrido obtido por meio da modificação artificial de um *tenuto* de flauta para uma envolvente dinâmica de uma nota de piano, é inequivocamente ouvido como piano.

⁴⁰ (6) O trompete identifica-se por um ataque caracterizado pela inclinação da curva de aparição dos diferentes harmónicos e, em geral, pelos sons dos metais por uma correlação entre espectro e dinâmica.

⁴¹ (7) Um simpósio que organizamos sobre esse tema em dezembro de 1989, com o título *Le son de la Musique*, dará origem, com vários complementos, a uma publicação futura. N.d.T.: Delalande, F. (org.) (2001) *Le Son des musiques - Entre technologie et esthétique*. Paris: Buchet/Chastel.

⁴² N. do T.: Termo aproximado para o termo francês "musique de variétés"

escutado⁴³. Não importa se o texto não é compreensível à escuta, não há ouvinte... Ou se existe um por acaso, não é o destinatário pretendido.

A escuta como prática musical autónoma e, mais precisamente, a escuta atenta, não se desenvolve socialmente e não se torna a razão de ser da música senão gradualmente, do século XVII ao século XIX. A ideia de que a música é feita para ser ouvida, tão óbvia para nós, provavelmente não o era assim tanto para um músico do início do século XVII. Se se distingue, como é habitual, três grandes circunstâncias musicais na época (pelo menos para a música erudita), constata-se que nenhuma delas está destinada adequadamente a uma forma de escuta atenta, como é praticado no concerto hoje.

As músicas para festividades, de ballet ou de espectáculo, especialmente de ópera, são adequadas para um público, mas um público ao qual se dá tanto para ver quanto para ouvir (e a experiência do cinema instruí-nos no primado do visual sobre o auditivo) e quem, além disso, lê, conversa, etc. As condições para a recepção da ópera são conhecidas: "Os camarotes formam tantos recantos íntimos, onde mexericos e namoricos competem com o espetáculo no palco (...) [Em Veneza] ou em outro lugar, os camarotes formam uma espécie de residência secundária para famílias aristocráticas. A pessoa recebe lá como gosta, joga cartas ou xadrez e faz aí servir, durante os recitativos ou as árias secundárias, sorvetes, bebidas refrescantes e todo o tipo de alimentos" (Barbier 1989, 81). Trata-se de Veneza no início do século XVIII e é, sem dúvida, um caso extremo, mas com variados graus e algumas exceções a descrição aplica-se ao espetáculo barroco em geral.

Na igreja, a assembleia não deve focar sua atenção especificamente na música. Muito gradualmente desde talvez o século XII, a música assumiu uma certa autonomia (criticável e criticada regularmente do ponto de vista religioso) em relação à sua função cultural, mas foi apenas na segunda metade do século XVII, com a introdução de outros instrumentos além do órgão para certas festividades, que nos podemos perguntar se a igreja não se terá gradualmente transformado em sala de concertos.

No início do século, a situação mais próxima do concerto e favorecendo a maioria dos ouvintes é certamente a do encontro privado, e é nesse contexto que há uma mudança gradual do *fazer* para o *ouvir*. No início do século, a música de câmara é principalmente destinada a quem a toca, mais do que para quem a ouve. No final do séc. XVI, início do séc. XVII, os *collegia musica* são em primeiro lugar assembleias de músicos que praticam juntos e é posteriormente que se abrem para uma audiência. Durante ainda bastante tempo ao longo do período barroco, algumas obras para alguns instrumentos para serem tocadas entre amigos são mais agradáveis de tocar do que de ouvir; por exemplo, um método de escrita convencional para dois instrumentos idênticos (muitas sonatas para duas flautas) consiste em permutar as duas vozes, o que, ao ouvido, resulta numa simples repetição, mas que muito agradável para os instrumentistas.

Digamos, gracejando, que a música de concerto não se desenvolve senão com o concerto (e a última infidelidade à música barroca é dar em concerto um repertório que não foi destinado a essas condições de recepção), isto é, no séc. XVII, com

⁴³ (8) As canções imitativas, como *La Guerre* (c. 1528) de Janequin, que começa com a palavra "Escutai" ("*Écoutez*") e joga de forma abundante com as sonoridades, inauguram uma relação nova e excepcional entre o *fazer* e o *escutar* que explica, provavelmente em parte, o sucesso público.

academias de música mais ou menos abertas e apenas no séc. XVIII, com o concerto público e pago, com programa anunciado. Mas essas primeiras sessões verdadeiramente públicas do antigo regime (como o Concerto Espiritual de 1725) são apenas o começo do desenvolvimento social real do concerto público no século XIX⁴⁴ que acompanha o desenvolvimento paralelo da crítica musical, uma espécie de guia de escuta e, finalmente, o surgimento da figura do ouvinte, verdadeiro "cliente" para o qual se escreve e interpreta música.

Este recapitular de factos conhecidos visa apenas colocá-los em perspectiva com outros factos ainda mais conhecidos que os prolongam: o surgimento da radiodifusão e o disco que tornam a escuta a prática musical de longe a mais difundida. Não somente o acto de tocar música deixa de ser um dos objetivos privilegiados da partitura, como desaparece de vista. No limite, a performance instrumental, retransmitida, no caso do disco, pelas técnicas de "gravações" sucessivas e de montagem, não passa de um trabalho de bastidores do qual o ouvinte nem sequer é informado. Para qualificar essa nova situação de escuta, sabemos que Schaeffer homenageou a palavra *acusmática*, indicando a maneira como Pitágoras se dirigia aos seus discípulos através de uma cortina. Mas somos todos acusmatas. Mesmo para um público académico e músico, a prática mais comum de recepção é a audição acusmática, por meio de alto-falantes. Não vamos falar sobre os outros: a grande maioria das pessoas que ouvem (se não escutam) várias vezes por semana música, mesmo "clássica" no rádio ou em disco, nunca assistiram, nem uma vez na sua vida, a um concerto; a desproporção é esmagadora.

Vista com bastante recuo e negligenciando comportamentos excepcionais que poderiam ser discutidos como contra-exemplos, a história dos últimos quatro séculos de práticas musicais aparece como uma evolução contínua, dando um papel crescente à escuta. A partir do final do século XVI, onde as situações musicais mais específicas (deixando de lado festividades e espectáculos em que a música faz parte de uma acção que a oculta parcialmente) consistiam principalmente em *fazer* música, fomos, no final do século XX, para uma sociedade musical em que o *ouvir* é a prática dominante. No final desta evolução, a escuta acusmática, uma espécie de escuta pura, representa um caso limite.

Assim como o concerto havia desenvolvido uma música escrita especificamente para a escuta, também não é de surpreender que o hábito da escuta acusmática tenha gerado uma música que se lhe destina especificamente - e por esse motivo, François Bayle (1993. Cf. também Vande Gorne 1991) propõe designar de *música acusmática*. É um caso particular da música electroacústica, que vira as costas ao instrumental em favor de uma exploração dos recursos estéticos do som fixo, tratado como uma "imagem" graças às técnicas de estúdio, disposta espacialmente virtualmente num suporte (geralmente uma fita magnética) e eventualmente "projectada" no espaço real de uma sala de concertos que não oferece ao olhar mais do que alto-falantes e que suscita apenas representações mentais...

⁴⁴ (9) Concertos do Conservatório em 1828, Concertos Populares de Música Clássica (Pandeloup) em 1861, Concertos Colonne em 1871, Concertos Lamoureux em 1880.

3. Fixar a realização

De um terceiro ponto de vista, podemos observar esta evolução histórica que logicamente conduz à música electroacústica, descrevendo a mudança gradual da linha de divisão de tarefas entre o compositor e o intérprete. Grande parte da iniciativa é deixada ao instrumentista barroco, não apenas na performance, mas na realização: ele realiza o baixo cifrado, realiza à sua maneira ou improvisa a ornamentação, improvisa cadências; frequentemente, na ópera italiana do século XVII, as partes instrumentais intermediárias não são anotadas; são os próprios instrumentistas que as imaginam, um trabalho semelhante à realização de um baixo. Seguidamente, durante o século XVIII, todas as notas são gradualmente escritas, depois as nuances e os ornamentos, posteriormente o andamento, o fraseado. No século XIX, as indicações de rubato ou expressão são formuladas com todas as letras. Pouco a pouco, o compositor assumiu a responsabilidade pela maioria das decisões de execução, incluindo as relações de sonoridade - que, como vimos, se vão tornando cada vez mais pertinentes - definidas por diferentes matizes nos vários instrumentos, indicações de articulação, de ataque, de modo de execução em geral. Adivinhamos imediatamente os limites da notação. São precisamente esses equilíbrios de timbres e sonoridades, cuja relevância composicional aumenta constantemente, que são delegados ao instrumentista ou ao maestro e sujeitos aos caprichos dos ensaios. Compreendemos esse sonho de muitos compositores do século XX, de finalmente fixar o som.

A música de sons fixos, como Michel Chion (1991) por vezes a denomina, nasceu assim tanto de uma necessidade musical quanto de circunstâncias tecnológicas.

O corte do suporte

Estas chamadas de atenção históricas pretendiam fazer com que a música electroacústica aparecesse na continuidade de uma tripla evolução: da nota ao som, do fazer para ouvir, da improvisação à fixação dos detalhes da realização. Tal não impede, no entanto, que a tecnologia opera um corte: pela primeira vez em 1948, uma música é composta directamente sobre um suporte, neste caso o disco (trata-se dos primeiros *Estudos de Ruído* de Pierre Schaeffer). O registo já existia havia algum tempo. Mas, até então, apenas era usado para armazenar músicas compostas e tocadas de outra forma, com papel de música e instrumentos. De repente, deu-se um passo: um músico familiarizado com a criação radiofónica e com o estúdio teve ideia de levar ao extremo as técnicas de montagem, de isolar fragmentos de som do seu contexto causal e de os reorganizar de acordo com uma estética composicional que se insere na arte do som.

Desse gesto, surgiu uma corrente de composição (Pierre Henry, o Berio de *Omaggio a Joyce*, o Stockhausen de *Gesang der Jünglinge*, o Xenakis de *Orient-Occident* ou a *Légende d'Eer*, Bayle, Parmegiani, Chion, Dhomont e centenas de outros), que consiste em fixar inteiramente num suporte a produção sonora (excluindo possivelmente a " projecção " na sala) e difere cada vez mais claramente de outra corrente de música electroacústica realizada ao vivo, mais instrumental. O uso do suporte realmente opera uma ruptura, não apenas porque permite controlar o trabalho

morfológico, a dosagem e a repartição dos sons no espaço, mas porque permite a inserção de elementos sonoros anteriormente considerados como não musicais, como fragmentos de cenas realistas gravadas (desde o *Hétérozygote* de Luc Ferrari), vozes manipuladas como matéria-prima (desde *Omaggio* de Berio) e numerosos processos específicos, às vezes aproximando essa música de uma criação radiofónica ou de uma realização sonora sofisticada. Estamos no limite do que é classicamente designado de "música", o que é interpretado por alguns como a marca de uma marginalidade, e por outros como a prova da criação de uma nova arte, o que, aliás, alguns compositores do género (Denis Dufour, Francis Dhomont, Jean-François Minjard...) não hesitam em apelidar, em vez de "música", de "Arte acusmática".

É instrutivo colocar esse corte do suporte com outro corte semelhante (porque há apenas dois na história da música), o da *escrita*, que consistiu em compor directamente no papel. Aí também, durante muito tempo, um suporte tinha sido usado para armazenar (a notação do canto eclesiástico tinha essencialmente uma função de memorando), mas um dia alguém necessariamente teve a ideia, que devia ser muito original e chocante, de usar o papel para escrever as sobreposição de duas vozes que nunca ouvira juntos. Quem? Quando? Pérotin, quando retoma e modifica algumas peças anotadas por Léonin? Os autores dos grandes motetes politextuais do século XIII? Antes do século XII, a notação é usada não para compor, mas para *transcrever* uma música essencialmente oral; os primeiros *organa* provavelmente são improvisados ou tocados num instrumento. Mas se saltarmos para o século XIV, encontraremos obras cujos processos de escrita são, no sentido literal, inimagináveis sem a ajuda do papel (pensamos nas retrogradações cujo *rondeau* de Machaut, *Ma Fin est mon Commencement*, é o exemplo canónico). Obviamente, foram compostos directamente nesse suporte. Mais uma vez, o corte foi tal que alguns músicos consideraram necessário falar de *Ars Nova*...

Tradição oral, escrita, electroacústica: as três tecnologias de produção musical

Até 1948, existiam duas grandes "tecnologias" de criação e transmissão: a tradição oral e a escrita. Agora existe uma terceira: a electroacústica. Cada um desses casos representa um conjunto coerente de técnicas, possivelmente de materiais, mas também de práticas sociais, de circuitos de difusão, de formação, constituindo as condições do próprio pensamento musical e do surgimento de "linguagens" específicas. Portanto, há um efeito de sistema, uma lógica de técnicas, que por esse motivo chamaremos "uma tecnologia"⁴⁵.

Tomemos o caso da música escrita. O termo refere-se ao uso de papel e lápis para compor - para compor e não para transcrever: como vimos, não é porque uma música de tradição oral é escrita que ela se torna por isso mesmo de "música escrita". Trata-se, portanto, em primeiro lugar de uma técnica de invenção que se baseia numa representação visual. Mas é bem mais do que isso, e essa expressão funciona como uma metonímia, ou seja, através desse acto material de escrita designamos não

⁴⁵ (10) Admitirei prontamente que designar de "tecnologia" de tradição oral, sabendo que ela é caracterizada pela ausência de material, é uma formulação um tanto abstracta (como chamar zero de "número" e o conjunto vazio de "conjunto"). Mas considerar o papel e o lápis como determinante "tecnológico", no sentido usual, é óbvio.

apenas um meio de criação, mas toda a organização social de produção musical que decorre dessa modalidade particular de invenção, que é o acto de escrever. Está-se isolado, diante de um papel de música, e, portanto, a criação é um acto individual, geralmente assinado (nada mais simples do que escrever também o seu nome) e, assim, com a escrita surge a figura do compositor. Mas também se define com mais precisão a do intérprete como executante, pois é necessário executar a partitura. Aparecem também as actividades de copistas, depois de impressores, de editores, o comércio, as lojas, etc. Quando usamos o termo "música escrita", é toda essa rede de produção, é todo esse conjunto funcional coerente que designamos. Ou, pelo menos, é um dos significados da expressão, aquele que se adopta implicitamente quando se opõe a "música da tradição oral".

Porque "música da tradição oral" também significa todo um sistema de produção comparável e oponível. A tradição oral geralmente implica o anonimato dos autores, expansão relativamente lenta do repertório, transmissão por exemplo, muitas vezes de forma simplificada e refinada (um "modelo", na terminologia de Simha Arom) que os músicos se apropriam, ornamentando à sua maneira, com uma componente de maior ou menor improvisação, etc. Aqui, novamente, é um conjunto de técnicas e práticas ligadas entre si por necessidades funcionais.

É um terceiro sistema de produção musical completamente coerente, que vai desde a ferramenta às redes de difusão, e radicalmente diferente dos dois primeiros, que surge com a "música electroacústica". Por analogia com a escrita, sugiro chamar assim as músicas criadas (e não simplesmente preservadas ou transmitidas) por meio de tecnologias electroacústicas.

Deve-se notar que esse critério não implica que os músicos que produzem música electroacústica usem essa expressão para designar seu trabalho (não se pergunta mais aos Banda Linda da África Central se o que fazem é "música de tradição oral" nem mesmo de "música", pois não possuem equivalente dessa palavra). É através dos nossos critérios e das nossas categorias como observadores, e não das categorias de praticantes, que proponho definir "música electroacústica", pelo menos nesse primeiro sentido, como o de uma tecnologia de produção musical. Vimos imediatamente que essa definição será muito ampla: ela inclui no mínimo todas as músicas feitas em estúdio ou com sintetizadores, computadores, samplers, etc., desde que transmitidas exclusivamente por alto-falantes, donde, muita música ligeira, pop, rock, techno e outros. É aqui que notamos a extensão do fenómeno: assim como a "música escrita" não implica um género específico, mas um funcionamento intelectual e social da produção musical, também a tecnologia da realização baseada em máquinas tem repercussões sociais e estéticas; não mais intérpretes, não mais escrita, não mais solfejo necessariamente, donde maior relevância de processos autodidatas, fora dos conservatórios, conseqüentemente a possibilidade de um amadorismo da composição (o que não se via no campo da música erudita desde o período barroco), conseqüentemente a descompartimentação de géneros relacionados com percursos de formação (e sua recompartimentação noutras bases). Ainda é difícil, por não estar estabilizada, a avaliação da reorganização das práticas sociais provocadas pelas tecnologias electroacústicas.⁴⁶

⁴⁶ (11) Cf. Delalande (1981).

Onde termina a electroacústica?

Infelizmente, a palavra "electroacústica" é particularmente longa e desengraçada (às vezes preferem-se expressões que cobrem apenas parcialmente a mesma realidade: música acusmática, concreta, electrónica, *tape music*, *computer music*, música sonora,...), mas aqui usaremos o termo mais amplo em seu sentido etimológico, electro-acústico, que se baseia numa equivalência entre o domínio da acústica e o domínio do eléctrico. Passamos do primeiro ao segundo por um microfone e, inversamente, por um alto-falante (ou qualquer outro "transformador electroacústico")⁴⁷. Assim como se poderia "combinar os sons" na sua forma acústica, também podemos transformá-los e compô-los na sua forma eléctrica - ou digital ou de sinais "midi" (nos dois últimos casos, é necessário repassar pela forma eléctrica antes de os ouvir, o que torna as técnicas de síntese e de processamento por computador ou por sistemas MIDI casos especiais das tecnologias electroacústicas).

Assim definida por essa equivalência das três espécies (acústica, eléctrica, digital), parece que a tecnologia electroacústica está presente em todo lugar nas artes do som ao longo deste meio século. Constatação banal. Menos banal, talvez, essa observação de que a tecnologia, longe de se confinar a um papel de meio, tem implicações estéticas no conjunto das práticas de produção sonora, musicais ou não; a tal ponto que as próprias categorias usadas na conceptualização do facto musical são postas em causa. Palavras tão usuais e solidamente ancoradas em séculos de referência estável como "instrumento", "obra" e até "música" são abaladas na sua definição. Tal interessa directamente à análise musical cujos conceitos fundamentais, bem como o campo de aplicação e as ferramentas de trabalho se deverão adaptar à nova situação. Seria necessário visitar todos os territórios situados nas fronteiras da música electroacústica erudita para examinar os problemas de categorização. Só o faremos em três casos, sumariamente mencionados: a música ligeira⁴⁸, o som no audiovisual, a gravação da música escrita.

1.

Lembramo-nos que Schaeffer inaugurou a era da música de sons fixos, isolando fragmentos de cadeias sonoras nos sulcos fechados de discos de 78 rpm, que justapunha em seguida religando-os em diferentes gira-discos controlados por uma consola.⁴⁹ É interessante notar que esse princípio foi adoptado (sem o saber) pela... música tecno. Schaeffer não é o chefe emblemático desses DJ, como ele mediadores que se tornaram criadores graças ao seu virtuosismo de gira-discos, desencaminhando do seu uso essas máquinas de comunicação (máquinas substituídas, de acordo com uma mesma evolução, pelas samplers e

⁴⁷ (12) Passamos do domínio do eléctrico para o do digital e vice-versa por "conversores". Pode-se também tratar não os sons em si, mas ordens (comandos "midi") para que uma máquina as produza, as modifique e as encaixe.

⁴⁸ N. do T.: Termo aproximado para o termo francês "musique de variétés". N.d.T.

⁴⁹ (13) Por meio desta técnica foram realizados, em particular, os *Études de bruits* (1948) e a *Symphonie pour un homme seul* (1950), composta em colaboração com Pierre Henry.

computadores)⁵⁰. Mas - Schaeffer me perdoe! - não podemos deixar de notar certa semelhança no efeito de colagem e na organização temporal, fundada em ambos os casos sobre a repetição de ciclos curtos. (A comparação para por aí, pois a bateria electrónica ou seu equivalente informático acusa, em apenas um dos casos, essa pulsação subjacente).

A proximidade tecnológica é mais evidente e consciente entre a música electroacústica erudita e a música ligeira produzida em estúdio. Sem entrar numa tipologia ou num historial das técnicas de produção neste último domínio, mencionemos apenas que muitas vezes, já há algum tempo, as vozes ou os instrumentos são gravados (ou sintetizados) separadamente, em pequenos fragmentos, para controlar minuciosamente, durante a mistura multipista, as sincronizações, as correções, as reverberações, a espacialização e a obter um *som*, puro produto de trabalho de estúdio, que será em grande parte responsável pelo sucesso. O arranjador e o técnico geralmente são personagens muito competentes, muito conhecidos no mundo dos especialistas, muito procurados (e muito bem pagos), em cujas mãos reside grande parte da qualidade artística do produto acabado (ver Hennion, 1981). A técnica deles é a do estúdio electroacústico, e entendemos por que o "playback" é de uso frequente na televisão ou mesmo em espectáculo: é impossível obter a mesma precisão ao vivo. Correndo o risco de "provocar", desta vez, François Bayle, observarei que o técnico de misturas de música ligeira organiza, como ele, o que Bayle chama de "imagens de som" (Bayle, 1995). As diferenças de estilo são enormes, mas um ponto aproxima a música "acústica" dessa categoria de música ligeira: a criação e o controle precisos de um espaço virtual⁽¹⁴⁾⁵¹, inscrito no suporte e reproduzido pelos alto-falantes, tão característico destas tecnologias, graças à gravação em estéreo, à reverberação e à "presença"⁽¹⁵⁾⁵².

⁵⁰ (14) Por exemplo, Laurent Garnier, CD: MIXM MML CD 19.

⁵¹ (15) Para a análise do espaço na música electroacústica erudita, cf. Dhomont (1988 e 1991). No domínio popular, um modelo para a análise do espaço (a "sound box") foi proposto por Moore (1992).

⁵² (16) A *presença* encontra-se, originalmente, relacionada com o uso do microfone que, conforme é colocado mais ou menos perto da fonte, não captura os mesmos componentes espectrais nem, especialmente, os mesmos detalhes. O fascínio pela captação de muita proximidade, geralmente comparada a uma observação microscópica (Chion Reibel, 1976; 213), sempre foi muito grande na música concreta. Por exemplo, *Concret PH* (1958) de Xenakis baseia-se inteiramente na gravação de crepitação aleatória de carvão de madeira gravados de muito próximo. As *Variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry (1963) exploram e ampliam quase monstruosamente os rangeres de portas. Stockhausen tratou a presença da voz como um "parâmetro" em *Gesang der Junglinge* (1956). Essa *presença*, relacionada com o uso do microfone, não implica que a peça seja executada sobre suporte. Encontramos o uso nas músicas executadas ao vivo, em directo, e nas obras para instrumentos microfónicos: por exemplo, as peças para flauta solo de M. Lévinas (*Arsis-Thesis* e *Froissements d'Ailes*) ou Paul Méfano (*Traits Suspendus*) valorizam o sopro do instrumentista ou as ínfimas pancadinhas das chaves. Encontramos um uso equivalente da *presença*, tanto instrumental como vocal, no domínio popular: o carácter concreto e íntimo dos solos de guitarra em *Paris-Texas* (Ry Cooder, disco CD WB 7599-25270-2) baseia-se na reprodução muito presente da fricção dos dedos nas cordas, e a carreira de Jane Birkin deve-se em parte ao erotismo de uma *imagem* muito próxima de voz frágil e ruídos de boca (por exemplo, *Leur plaisir sans moi*, CD: PHPS 826568 -2). Uma relação erótica comparável entre a imagem vocal de uma mulher e um ambiente electrónico já havia sido explorada por Berio em *Visage* (1961).

2.

Outro caso limítrofe da música electroacústica, que levanta um problema de fronteira, é o da rádio de criação e, de maneira mais geral, do som no audiovisual. Essa música nasceu no *Studio d'Essai* da RTF, e é através de um acto voluntarista testemunhando uma consciência histórica que Schaeffer marcou uma ruptura com a rádio ao apresentar a sua descoberta, batizada de "música concreta", numa sala de concerto. Não obstante: essa música fez-se durante muito tempo com máquinas da rádio e, se especificou algumas das suas ferramentas, com estações informáticas, foi esperando que a rádio as tomasse de empréstimo em troca. Gravação, "manipulação" do som, montagem, mistura ou os seus equivalentes digitais são os meios de base do músico, como do realizador de rádio ou de qualquer banda sonora audiovisual, e não é de surpreender que os problemas e suas soluções estéticas se unam e se influenciem reciprocamente. Entre uma música "realista" de Ferrari (como *Presque Rien*) e uma realização elaborada para o rádio, como os *Essais de Voies* de Paranthoën, que diferença? Que uma seja feita para o concerto e a outra para a antena? Mas Ferrari é transmitido pela rádio e o GRM programa Paranthoën em concerto (14/6/1993). Da mesma forma, como classificar a banda sonora feita por um compositor, Michel Fano, para um filme (*Le Territoire des Autres*), quando ela musicaliza conjuntamente gritos dos animais e vários sons electroacústicos que os imitam? Estamos muito próximos das equivalências que François-Bernard Mâche procura para o concerto entre os perfis sonoros instrumentais e seus modelos de animais gravados (*Korwar, Sopian*). Sem ir a esse caso extremo, um Godard, quando trata as vozes, tornadas incompreensíveis, como objetos sonoros, da mesma maneira que ruídos, não é ele, de alguma forma, um compositor?

A música electroacústica sobre suporte está entre dois mundos, o musical e o audiovisual, e essa posição é muitas vezes sentida como desconfortável pelos seus compositores. De facto, presentemente, a imprecisão que reina nas delimitações das artes do som torna incerta a sua pertença no grupo social de uma elite da música erudita. Mas, considerado segundo o eixo do tempo, esse desconforto é o símbolo de uma mutação: a música electroacústica situa-se entre "a música", definida pelo passado, e "as artes tecnológicas", indefinidas, mas futuristas - cujo foco activo é o mundo do audiovisual.⁵³

3.

Sugerimos acima chamar "música electroacústica" aquela que é criada (e não simplesmente preservada ou difundida) por meio de tecnologias electroacústicas. Mas era para admitir uma linha divisória, de facto muito frágil, entre criar e preservar. Porque as ferramentas de conservação rapidamente se tornam ferramentas de criação: a música concreta deu o exemplo; a gravação de música instrumental é um

⁵³ (17) O facto de o GRM pertencer ao Instituto Nacional do Audiovisual e estar localizado na Maison de la Radio France (e, embora esse sinal seja menos legível, o IRCAM no Centre Georges Pompidou) não deve ser visto como uma aberração da história das instituições, mas como uma imersão significativa no campo das artes tecnológicas.

outro. Existe agora uma *criação discográfica*, baseada nas mesmas tecnologias electroacústicas, que é uma das práticas musicais mais fecundas.

Na música, a divisão entre criação e execução sempre foi garantida por um objeto material: a partitura. O compositor entregava seu texto e aí começava o trabalho de um outro, o intérprete. É certo que sempre se reconheceu uma parte de criatividade ao intérprete, mas era mais difícil falar em criação, porque do seu acto, efêmero, não nascia um objeto durável. Ora, agora a gravação fornece a esse objeto sonoro reproduzível, explorável, analisável, transmissível, o que garante à interpretação - substituída pela gravação, edição, gravação de som - o seu estatuto de criação. Obviamente, o objeto artístico resultante dessa atividade coletiva é uma *obra* - mesmo que a palavra ainda mantenha um significado mais específico na música.

Novas práticas sociais organizaram-se em torno desse novo objeto, assim como outras se tinham formado em torno da partitura. Os discos circulam e influenciam os intérpretes, como circulavam as partituras, fornecendo modelos aos compositores. Um património cumulativo da interpretação é constituído como fora o da música escrita. Um exemplo: o grupo de música barroca *Il Giardino Armonico* publicou em 1994 uma gravação das *Quatro Estações* de Vivaldi, enquanto já existia uma centena. Não nos podemos surpreender que, antes de ter constatado a novidade que traz esta enésima versão, não apenas na *interpretação* do texto, mas na realização de um *som*, na nitidez dos planos e finalmente, de um objeto que constituirá, doravante, uma referência pesquisável. O mesmo grupo não diz numa nota: "Um passo é dado em 1976 quando N. Harnoncourt publica o disco (sublinho a palavra *disco* porque grande parte dessa história da interpretação se baseia na discografia) dos concertos da opus 8; as *Estações* de Harnoncourt situam-se..." (Clericetti, 1993).

Desde há já algum tempo, alguns artistas tomaram consciência das mudanças nas práticas musicais causadas pelo disco (Gould 1966, *in* 1983). Mas a gravação abre um novo campo para a musicologia e a análise, onde ainda não se investiu muito. As ferramentas de análise começam a existir.⁵⁴ Uma musicologia da interpretação e do disco, considerado como uma "obra" musical, tornou-se possível e necessária.

O limite não é, portanto, muito claro, o que define a música electroacústica. Sem se confundir com as práticas vizinhas - música popular, rádio, gravação - partilha com estas as máquinas e os procedimentos e, por conseguinte, um "vocabulário".⁵⁵

Fizemos a visita pelo exterior do domínio da "música electroacústica", saindo do que é classicamente chamado de "música", embora permanecendo na electroacústica. Vamo-nos dedicar agora ao exercício complementar: permanecendo sempre no campo da "música" erudita actual, percorramos as fronteiras do que é e não é electroacústico. Não temos dúvidas de que existem muitas passagens.

⁵⁴ (18) Vamos mencionar três softwares de análise interativa especialmente projectados para música: Acousmograph (Ina-GRM), AudioSculpt (IRCAM), Satie (IRIT, software projectado para futuras estações de consulta interativa erudita do BNF).

⁵⁵ (19) Os géneros coexistem, mas os homens também, e o compositor electroacústico tem habilidades que às vezes o aproximam mais da rádio ou das técnicas da imagem do que escrever para orquestra: Robert Cahen, brilhante cinegrafista, é da classe de composição electroacústica do CNSM; Michel Chion, compositor, aplicou amplamente ao cinema as teorizações sonoras de Schaeffer, das quais ele é herdeiro (Chion, 1982, 1985, 1988).

A electroacústica na música actual

A música electroacústica ocupa um lugar paradoxal na música erudita contemporânea. Socialmente, tende a ser um pouco marginalizada, principalmente por causa da formação dos compositores, geralmente atípica⁵⁶, embora esteticamente constitua uma espécie de laboratório das problemáticas musicais, que terá influenciado as principais correntes da composição actual. Eis aqui alguns exemplos.

1. Objeto sonoro e trabalho sobre o som

Como vimos, a ideia de considerar o som na sua textura morfológica é anterior à contribuição de Schaeffer. Mas a conceptualização que ele propõe do objeto sonoro, teorização da prática concreta, reflete-se não apenas na escrita instrumental e orquestral daqueles que frequentam o seu pensamento, mas na análise que é feita da música anterior. Este é um efeito de feedback que reforça uma tendência. Por exemplo, Boulez (1957, 29) escreve de Varèse: "Essa música, devemos-nos dar conta disso, lida essencialmente com o fenómeno sonoro em si mesmo; imaginamos no autor uma preocupação constante pela eficácia de acordes que se tornam objetos." E, generalizando: "As questões de escalas temperadas ou não temperadas, as noções de vertical ou de horizontal não têm mais significado: chegamos à figura sonora, que é o objeto mais geral que temos à disposição da imaginação do compositor; figura sonora, ou mesmo com novas técnicas, o objeto sonoro" (ibid; 35).⁵⁷

O conceito de objeto sonoro ainda contém muita ambiguidade: tanto está ligado a "novas técnicas", como é transponível para a orquestra. A aplicação prática à escrita para orquestra provavelmente deve muito ao Concerto Coletivo, experiência de partilha de sequências instrumentais e electroacústicas para uma composição coletiva, que envolveu, em torno de Schaeffer (nem todos até ao fim), os compositores do GRM em 1962: Ballif, Bayle, Canton, Carson, Ferrari, Mâche, Malec, Parmegiani, Philippot, Xenakis (cf. Mâche 1963). Ivo Malec testemunha, em 1975:

"Há já um bom número de anos, exactamente treze anos, não cesso de confessar, mesmo de reivindicar, a influência determinante da música electroacústica no meu

⁵⁶ (20) Cf. Menger e Patureau (1987). O caso de Bernard Parmegiani, virtuoso da composição em banda, é exemplar desse ponto de vista. O seu treino musical clássico é de amador e chegou ao estúdio de composição como técnico de gravação de som. Isso não o impediu de vencer em 1990, entre outros prêmios, o quinto Victoires de la Musique na categoria Música Contemporânea, depois de Boulez, Dutilleux, Xenakis e Henry. Detalhe significativo: para evitar muita marginalização profissional dos compositores, a aula de música electroacústica do Conservatório de Paris (chamada de classe de Música Fundamental e audiovisual aplicada), inaugurada em 1968 por Schaeffer, sempre incluiu testes de seleção de solfejo, de utilidade questionável, correndo o risco de privar-se da contribuição de artistas com perfis mais originais. Novas tecnologias agora estão integradas no currículo da aula de composição

⁵⁷ (21) O jovem Boulez que vinha "fazer biscates" na RTF em 1948 para tocar acordes de piano para o *Étude Violette* e o *Étude Noire* (cf. Schaeffer 1952, 27) não estava pronto para aceitar o amadorismo musical do seu chefe, nem a óbvia imperfeição das máquinas. Mas vemos neste artigo (escrito em 1953) um interesse intelectual pela música experimental que explica, como alguém que tão difamou a música concreta dos primórdios, a dramática reviravolta que constituem a utilização de meios electroacústicos para *Explosante-Fixe* (1973) e a criação do IRCAM em 1975.

opus instrumental e vocal. Treze anos, porque foi em 1962 que ocorreu essa espantosa experiência, que o GRM havia empreendido sob o título *Concert Collectif* e cujo papel "histórico", aos meus olhos, nunca foi totalmente analisado" (em Chion, Delalande, 1986; 200).

Não são apenas o conceito de objeto ou os critérios morfológicos de Schaeffer, que são transpostos para a orquestra, mas os métodos de composição, como "mistura" ou "filtragem", escrevendo no papel, seqüências instrumentais (cf. Fig. 5-1)

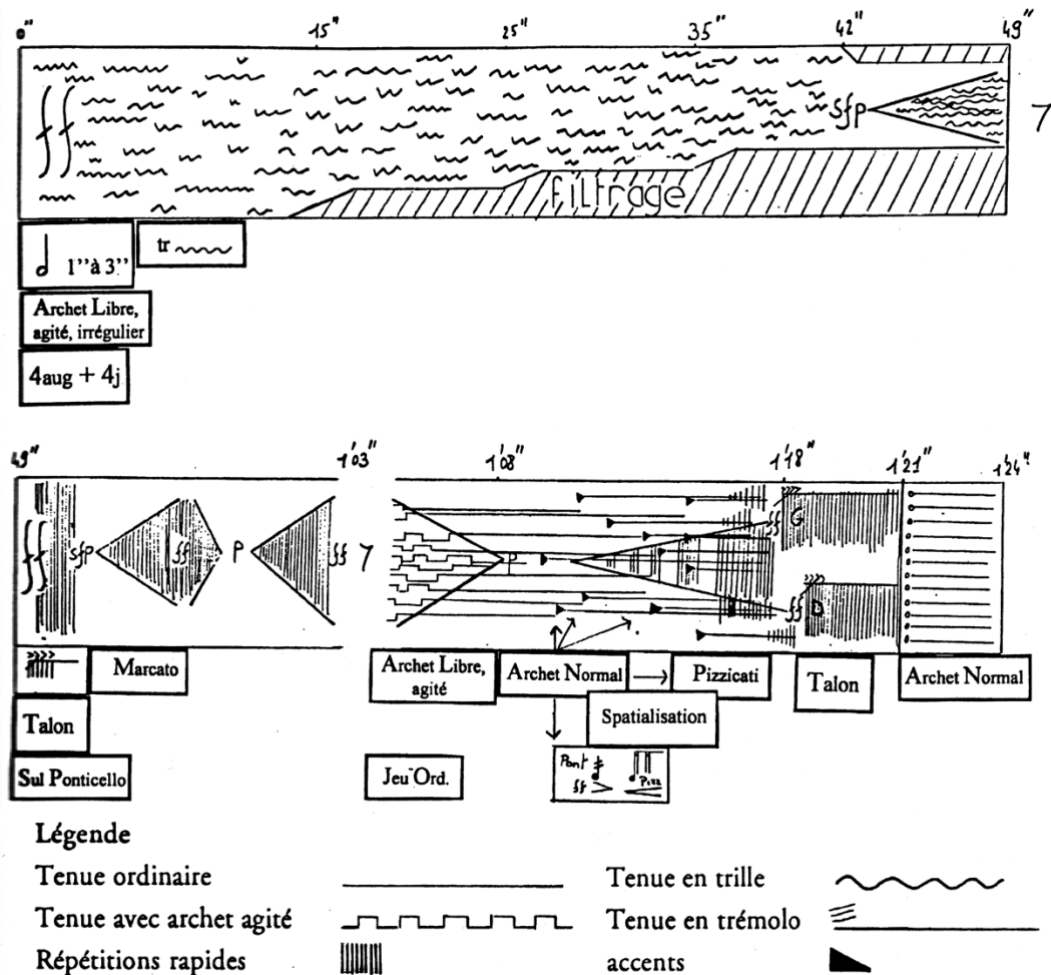


Fig. 5-1 - "Transcrição" morfológica da partitura do início - antes da entrada da banda - de *Lumina* de Ivo Malec, 1968, para 12 cordas e banda magnética, realizada por Laurent Soulié (cf. Soulié 1996).

"Quero insistir, [*declara Malec*] (...) sobre o tipo de música que deu à luz [*essa experiência*] (...), e que fez a sua intrusão rude e inadequada em pleno reinado do estado serial; é talvez na sua continuação que, pouco a pouco e um pouco por toda a parte, outros músicos se tornaram outros".

Testemunho importante, pois, Malec ensinou composição no Conservatório de Paris, de 1972 a 1990, e podemos aproximá-lo de um dos fundadores do grupo *L'itinéraire*, Michael Lévinas, que assegurou de outra maneira a transição entre a electroacústica e o instrumental. Evocando sua passagem no GRM e na classe de Schaeffer:

"Este é um tempo de experiência, um tempo de surpresa tecnológica, de euforia tecnológica (...), o poder espetacular que a tecnologia poderia revelar. Ou seja, o material tornou-se maleável, acessível à invenção, em movimento, pode gerar formas, criar surpresas tão importantes quanto uma modulação no sistema tonal, surpresas "haydnianas" (...). Essas são minhas raízes musicais (...). O meu segundo encontro foi com Olivier Messiaen e, curiosamente, na época eu integrei-o na mesma corrente que era o trabalho sobre o som, sobre o timbre, esse retorno ao material do timbre como célula geradora da obra, e a revelação das dimensões ocultas do timbre através do microfone, a amplificação, posteriormente pelas manipulações electrónicas e pelas modulações"⁵⁸.

2. Os modelos naturais

Certamente, a música electroacústica não inventou a imitação da natureza e, sem ir mais longe, os modelos naturais inspiraram amplamente Debussy (por exemplo, *La Mer*). Mas "o diálogo (...) entre o espírito e a natureza", nas primeiras páginas do Tratado de Schaeffer (1966; 11) ou "o homem ao homem descrito na linguagem das coisas" (ibid., última frase do livro), eis o fundo do dogma concreto. Além disso, as ferramentas técnicas renovam enormemente essa eterna problemática, fornecendo os meios para uma interação directa entre as formas naturais e os seus sócios artificiais, incluindo as instrumentais. Bayle, Lejeune e muitos outros usaram muito essa interação na música acusmática, da qual é um dos recursos importantes. Grande parte do trabalho de François Bernard Mâche, tanto teórico (1984; 1995) quanto musical - geralmente combinando instrumentos e electroacústica - é baseado nessa busca por arquétipos ("fenótipos" e "genótipos"). Mas Mâche é o representante mais explícito de uma corrente de pensamento amplamente representada de músicos de escrita que preferiram aos modelos formais derivados da filosofia serial outros mais concretos, tomados de empréstimo à natureza, quer sejam ajudados directamente - como ele - ou não, pelos dispositivos técnicos de transferência de formas.

3. A síntese do timbre

O primeiro instrumento eléctrico foi, sem dúvida, o Dinamofone que, desde 1900, produzia um timbre artificial adicionando harmónicos (Vande Gorne 1996). Mesmo antes de se tratar de compor música com a ajuda de máquinas, a electricidade, seguidamente a electrónica e, finalmente, a informática, forneceram aos músicos sons cujo espectro era o resultado de uma "síntese aditiva".

A música "espectral", cujo princípio básico é de fundir alturas de origem instrumental distribuídas por frequências semelhantes aos harmónicos de um espectro, foi capaz de encontrar um modelo: "Alguns testes da música espectral, e em particular os primeiros, não são (...) inteiramente convincentes, uma vez que a simples simulação de técnicas electroacústicas ocorre ali como um princípio de organização formal" (Lelong, 1989). Além da mera síntese, alguns métodos de escrita "tecnomórficos"

⁵⁸ (22) Sessão *Empreintes*, no GRM, em 8 de fevereiro de 1994. Apresentação improvisada, transcrição não corrigida pelo autor.

(Wilson 1989) transpõem para o conjunto instrumental certas manipulações do estúdio: mistura (*ibid.*, p. 70), filtragem e "phasing" (p. 81), por exemplo. Obviamente, a síntese electrónica não é o único modelo; existem precedentes orquestrais (cf. Anderson 1989) em Scelsi, Ligeti ou mesmo Messiaen para uma pesquisa de fusão de um "acorde de ressonância". Mas um passo é dado quando, em vez de pensar em "acorde", pensamos em "síntese" (Grisey fala em "síntese instrumental"), porque é *um* som único que é direcionado; não combinamos mais unidades, mas desenvolvemos *uma* unidade.

Assim, encontramos nos "espectrais" alguns dos principais temas caros à música electroacústica: o retorno ao som, a prioridade dada à percepção, o engendramento da forma não por combinação, mas pela evolução viva de um som ("A música como organismo, formada não de átomos que podem ser classificados por parâmetros, mas que nasce da evolução viva de um som" - Wilson, *ibid*, 79).

4. Os processos de geração de forma

A primazia do som e da percepção, como vimos, fazem parte da perspectiva de três séculos da história da música. Não diríamos o mesmo do conceito de "processo", que parece estar ligado à imitação de máquinas. Quando escuto Gerard Grisey falar de "processo", não consigo deixar de pensar (perdoem-me por testemunhar o que conheço melhor) no entusiasmo dos compositores do GRM por esse termo por volta de 1970.

Durante muito tempo, tínhamos usado "loops" de fita magnética de comprimentos variados, relidos indefinidamente por gravadores, o que era apenas uma adaptação simples dos sulcos fechados dos inícios. O processo teve uma descendência instrumental notável, a música repetitiva, protótipo de engendramento de uma forma por um processo. Lembramos que as três primeiras obras de Steve Reich, de 1965 a 1966, são electroacústicas e produzidas por *loops* de diferentes comprimentos que, lidos simultaneamente, se deslocam. Como ele explica (1981, 99 a 105), só teve que transpor o processo para a escrita instrumental.

Mas a moda da palavra "processo" e a novidade conceptual que ela representava data da introdução de sintetizadores avançados nos estúdios, por volta de 1970. A mão não era mais necessária para *produzir* sons, mas apenas para *controlar* o fluxo. A uma "escrita" por justaposição de unidades sucedia uma prática pelo controle contínuo de uma evolução. O próprio Schaeffer nunca deu esse passo. Além da primeira surpresa dos sulcos fechados e seus encantos órficos, ele procurava a "estrutura" musical, um conceito popular na música como nas ciências humanas nos anos 50 e 60, e seu "objeto conveniente" ao musical, tanto no *Tratado* como no *Estudo de Objetos* (1959), é concebido como uma unidade morfológica que, quando unida a outras, construirá uma "estrutura". A distância percorrida por Schaeffer em relação ao GRM após a publicação do *Tratado* (1966), coincidindo consideravelmente com a chegada de sintetizadores bastante complexos, liberalizou uma proibição. Os primeiros engenheiros electrónicos de Colónia, sem dúvida muito próximos da problemática combinatória do serialismo, estavam muito distantes do "processo". Ligeti, considerado um dos promotores de formas estáticas sem começo nem fim, pode ter beneficiado da sua experiência em síntese electrónica, em 57 e 58 em Colónia (ele reconhece uma influência em sua música instrumental: cf. Ligeti e

Häusler, 1974, 112) Mas o princípio do "processo" é mais preciso do que um simples lençol sonoro transformado-se gradualmente. É um engendramento automático, maquinal: assim que um processo é programado, gera por si mesmo uma matéria sonora evolutiva - que, de facto, toma uma forma; mas o compositor pensou "processo" e não "forma".

Um bom exemplo: um andamento das *Variations en Étoiles* de Guy Reibel (1966) é inteiramente gerado por um dispositivo de "reinjecção". O autor intitulou-o de *Maquinação*: essa reivindicação do modelo da máquina é característica. Filosofamos sobre a máquina que fornece ao compositor contemporâneo imagens sonoras e dinâmicas, como a Schumann o galope do cavalo. Mas aqui não se trata do ruído da máquina nem de seu ritmo cíclico (do "fenótipo", segundo Mâche); é como processo de geração automática (como "genótipo") que é imitado e, neste caso, usado; como autómato - e esse também é um sonho antigo, do qual o século XX encontrou as ferramentas.

Ensaio de definições

É tempo, como anunciado, de colocar alguma ordem nas definições e categorias. Exercício difícil, ao qual o GRM dedicou um seminário do qual que resumirei, a meu modo, algumas conclusões⁵⁹.

Como a maioria das palavras do dicionário, o termo "música electroacústica" não tem um único significado, mas vários. Por simplicidade, distinguiremos dois.

1.

Primeiro, designa - e foi assim que o apresentamos - uma *tecnologia de produção*: é a música criada (e não simplesmente preservada, executada ou transmitida) graças aos meios electroacústicos. A música que utiliza esses meios apenas como instrumentos (por exemplo, a onda Martenot ou o sintetizador usados como "teclado") é excluída, mas incluímos os géneros populares que, embora não reivindiquem esse nome, apelam a uma realização electroacústica. Quanto aos casos periféricos que examinamos (a criação discográfica, a criação radiofónica ou sonora), permanecem externos uma vez que o conceito de "música" não os incluiu. Não são os meios técnicos que os diferenciam, nem, em parte, suas implicações estéticas; é a extensão semântica da palavra "música", necessariamente relacionada com práticas passadas - e, portanto, evolutiva.

⁵⁹ (23) *Séminaire de recherche 1995-1996: Territoires et cartes de la musique électroacoustique*. Actas no prelo.

2.

Se questionarmos os compositores que actualmente usam a expressão (cf. a pesquisa de Évelyne Gayou para o seminário mencionado), aproximamo-nos de uma definição mais restritiva que corresponde ao que poderíamos chamar de *música electroacústica erudita*: o próprio compositor (e não um arranjador ou um técnico) integra os meios tecnológicos no processo criativo. A palavra "electroacústica" é concebida como genérica e abrangente, e inclui tanto a música concreta e electrónica dos primórdios como a síntese por computador.

Mas a música electroacústica erudita divide-se claramente em duas correntes, que correspondem a estéticas e problemáticas muitas vezes divergentes, conforme a realização sonora se efectue, poder-se-ia dizer tomando de empréstimo esses termos da produção radiofónica, em "directo" ou em "diferido".

O primeiro caso caracteriza-se pela presença de músicos (ou de um apenas) no palco, geralmente pela existência de uma forma de execução, no sentido da interacção entre os músicos ou entre o músico e um dispositivo, e pelo uso necessário de algo como uma partitura, geralmente mais prescritiva do que descritiva. Pense-se nas obras "mistas" (instrumento e banda) dos anos 60, com os instrumentos microfonizados, mencionados acima, de Lévinas e, por conseguinte, do grupo *L'itinéraire* (em particular), explorando as implicações estéticas, transmitidas por muitas pesquisas realizadas no IRCAM fazendo um instrumento interagir com o computador. Mesmo o GRM, embora colocado sob a bandeira acusmática, sempre cultivou esse jogo interativo (sistema Syter). Mas o partido que prevalece nessa corrente continua a considerar os meios tecnológicos como uma espécie de extensão ou de parceiro do instrumento, que permanece simbolicamente no meio do palco, mas também no centro das preocupações composicionais do compositor. É nesse sentido que podemos falar de *electroacústica instrumental* (ou vocal)⁶⁰.

A essa corrente opõe-se a da *música electroacústica sobre suporte* (ou sons fixos) da qual um caso prototípico é a *escola acusmática*⁶¹. Aqui, negligenciamos o carácter espectacular do concerto (em alguns casos do próprio concerto), sendo as características mais marcantes a falta de execução (sem interpretação, pois a "projeção" do concerto, quando houver, supõe uma "leitura" da obra) e a ausência de partitura real (se não for, ocasionalmente, uma transcrição para referência). O objetivo é a criação de um puro objeto sonoro.

⁶⁰ (24) Entretanto, as músicas electroacústicas "ao vivo" e "instrumentais" não se sobrepõem completamente. As segundas são um caso especial das primeiras.

⁶¹ (25) No entanto, hesito em designar toda essa tecnologia de produção erudita sobre suporte pela palavra *acústica* por dois motivos. Primeiro, por respeito para com o pensamento de François Bayle, promotor do termo *música acusmática*, que sempre o definiu não como tecnologia, mas como uma "linguagem", fundamentando-se em considerações semióticas (cf. o seu conceito de *imagem* e suas tipologias derivadas de Peirce): então, o que fazer com obras para suporte que não adoptem essa estética, que utilizam, por exemplo, os alti-falantes como fontes, sem relevo, sem criar nem imagem nem qualquer virtualidade? Mas principalmente porque a expressão é fortemente conotada, representativa de uma escola, de uma rede de influências e de amigos, e que, conseqüentemente, muitos compositores ficariam surpresos ao ver a sua obra assim designada.

Como sempre, esta dicotomia é simplista porque há casos intermédios (correspondentes ao que na rádio chamaríamos de "semi-directos") nos quais há uma presença cénica de músicos e uma ação espetacular, mas onde a participação do que foi preparado em estúdio ou colocado em memória é dominante. No entanto, permanece muito marcado, e talvez cada vez mais, porque a diferença de opções técnicas materializa, a maior parte das vezes uma divergência de escolhas estéticas entre os detentores, por um lado, da escrita e das suas possibilidades combinatórias e, por outro, de uma linguagem de imagens, de representações, de virtualidades.

A palavra "electroacústica" repetiu-se 59 vezes neste texto. E, contudo, existe verdadeiramente música electroacústica? A problemática musical que a trouxe agarrou de passagem, porque estavam prontos, os meios tecnológicos de que necessitava, mas ela era anterior a esses meios. Agora, em troca, as máquinas sugerem campos de investigação que são retomados pelos músicos da "escrita". A palavra "electroacústica", para designar um domínio facilmente isolável, desaparecerá? E desaparecerá porque as músicas com esse mesmo nome desapareceram ou, pelo contrário, porque não haverá mais músicas *senão* as tecnológicas - se não pelo uso de máquinas, pelo menos devido ao espírito que elas incutiram? Nesse ponto, Messiaen foi peremptório: "Quase todos os compositores foram influenciados pela música electrónica, mesmo que não a pratiquem."

Referências

- Anderson, J. (1989). Dans le contexte. *Entretiens n°8* [edição dedicada à música espectral]. Paris.
- Barbier, P. (1989). *Histoire des castrats*. Paris: Grasset.
- Bayle, F. (1993). *Musique acousmatique, propositions... ..positions*. Paris, INA/Buchet-Chastel.
- Beyer, R. (1928). Das Problem der Kommenden Musik. *Die Musik*. Berlin. Traduzido sob o título "Le problème de la musique à venir". *Ars Sonora Revue* n°3, publication électronique, Paris: CDMC, Mars 1996. <http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero03/03f.htm> (2020.03.20)
- Boulez, P. (1957). Tendances de la musique récente. Schaeffer, Pierre (ed.) *Vers une musique expérimentale*, Paris: La Revue Musicale, ed. Richard-Masse.
- Carles, Ph. (1995). Le son du jazz, entretien avec François Delalande. *Musurgia* Volume II n°3. Paris: Eska.
- Chion, M. (1982). *La voix au cinéma*. Paris: éd. de L'Etoile.
- Chion, M. (1985). *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Chion, M. (1988). *La toile trouée ou la parole au cinéma*. Paris, Cahiers du cinéma.
- Chion, M. (1991). *L'Art des sons fixés*. Fontaine: Ed. Métamkine/Sono-Concept.
- Chion, M., Delalande, F. (1986). *La Recherche Musicale au GRM*. Paris: La Revue Musicale, ed. Richard-Masse.

- Chion, M., Reibel, G. (1976). *Les musiques électroacoustiques*. Aix en Provence: Edisud.
- Clericetti, G. Notas da gravação dos concertos de alaúde e bandolim de Vivaldi,: *Antonio Vivaldi - Il Giardino Armonico – Concerti Per Liuto E Mandolino* Teldec 4509-91182-2.
- Delalande, F. (1981). Incidences pédagogiques et sociales de la musique électroacoustique. *Revue de musique des universités canadiennes* n°2. Montréal.
- Dhomont, F. (ed) (1988). *L'espace du son*. Ohain: Edition Musiques et Recherches.
- Dhomont, F. (ed) (1991). *L'espace du son II, Lien*. Ohain: Edition Musiques et Recherches.
- Gould, G. (1983). L'enregistrement et ses perspectives [tradução francesa de um artigo de 1966] *Le dernier puritain*. Paris: Fayard.
- Hennion, A. (1981). *Les professionnels du disque, une sociologie des variétés*. Paris: Métailié.
- Lelong, G. (1989). L'Astreinte sonore. *Entretiens* n°8. Paris.
- Leonhardt, G. (1985). *L'art de la fugue, dernière oeuvre de Bach pour le clavecin*. Luynes (FR): Van de Velde.
- Ligeti, G.; Häuser, J. (1974). D'Atmosphères à Lontano [entretien] *Musique en Jeu*, n.º 15. Paris: Seuil, p.110-119.
- Mache, F.-B. (1984) *Musique, Mythe, Nature*. Paris: Klincksieck.
- Mache, F.-B. (1986) Le Concert Collectif, chronique d'une expérience. [escrito para a estreia em 1963], in Chion, Delalande (eds.) 1986.
- Mache, F.-B. (1995) Method and System. Tarasti (ed.) *Musical Signification*. Berlin, New-York: Mouton de Gruyter.
- Manoury, Ph. (1991). Les limites de la notion de timbre. Barrière, J.-B., *Le timbre, métaphore pour la composition*. Paris: IRCAM, Christian Bourgois.
- Menger, P.-M.; Patureau, F. (1987). *L'art entre science et technique: le cas de la recherche musicale*. [rapport d'étude] Paris: Centre de sociologie des arts, EHESS, CNRS.
- Moore, A. F. (1992). The Textures of Rock. Dalmonte, R. & Baroni, M (ed) *Secondo convegno europeo de analisi musicale*. Université de Trente, Italie.
- Ouvrard, J.-P. (1983). La musique au XVIème siècle: Europe du Nord, France, Italie, Espagne. Massin, B.; Massin, J. (eds.) *Histoire de la musique occidentale*. Paris: Messidor/Temps actuels.
- Reich, S. (1981). *Écrits et entretiens sur la musique*. Paris: Christian Bourgois éd.
- Risset, J.-C. (1986). Timbre et synthèse des sons. *Analyse Musicale* n°3, Paris: SFAM, p.9-20.
- Soulié, L. (1996). *Les techniques de composition dans l'écriture instrumentale de Lumina d'Ivo Malec (le studio d'instrumentistes), mémoire d'analyse*. Lyon: Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon.
- Schaeffer, P. (1952). *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil.

- Schaeffer, P. (1957). Vers une musique expérimentale. Schaeffer, P. (ed.) *Vers une musique expérimentale*. Paris: La Revue Musicale, ed. Richard-Masse.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil.
- Schaeffer, P.; Reibel, G.; Ferreyra, B. (1967). *Solfège de l'Objet Sonore* (livret et trois disques d'exemples). Paris: Seuil / RTF.
- Vande Gorne, A. (ed.) (1991). Vous avez dit Acousmatique? *Lien, Musiques et Recherches*. Ohain: Edition Musiques et Recherches.
- Vande Gorne, A. (1996). Une histoire de la musique électroacoustique. *Ars Sonora Revue* n°3, publication électronique, Mars 1996. Paris: CDMC. <http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero03/03g.htm> (2020.03.019)
- Varese, E. (1983). *Écrits* [textes réunis et présentés par Louise Hirbour]. Paris: Christian Bourgois éd.
- Wilson, P. N. (1989). Vers une écologie des sons, Partiels de Gérard Grisey et l'esthétique du groupe l'itinéraire. *Entretiens* n°8. Paris.