

Da escuta do objeto sonoro à composição musical? Um estudo sobre a irreversibilidade da escuta em composição

EDSON ZAMPRONHA

■ 66

Edson Zampronha é compositor. É doutor pela *Pontifícia Universidade Católica de São Paulo* com Pós-doutorado na *Universidade de Helsinque* (Finlândia) e *Universidade de Valladolid* (Espanha). É Professor Consultor na *Universidade Internacional Valenciana* e Professor Especialista no *Conservatório Superior de Musica de Oviedo*, ambas na Espanha. Recebeu diversos prêmios, entre os quais dois prêmios da *Associação Paulista de Críticos de Arte* e o *6º Prêmio Sergio Motta*, pela instalação *Atrator Poético* realizada com o Grupo SCIArts. É autor do livro *Notação, Representação e Composição*, e organizou, junto com a Professora Dra. Maria de Lourdes Sekeff, a série de livros *Arte e Cultura – Estudos Interdisciplinares* (5 volumes). Página web: www.zampronha.com. E-mail: info@zampronha.com

■ RESUMO

É realmente possível que, dentro do contexto da música eletroacústica, a escuta possa nos levar dos objetos sonoros à composição musical? O *solfejo dos objetos sonoros*, proposto por Pierre Schaeffer, sugere esta possibilidade. No entanto, o próprio Schaeffer termina afirmando que isto não é possível. O que de fato impossibilita isto? O presente texto tem por objetivo identificar o ponto central desta questão. Para isto, incluo uma breve apresentação do *solfejo*, desenvolvo uma aplicação prática do *solfejo* no segundo movimento da obra *Étude aux objets*, de Schaeffer, e finalmente concluo que esta impossibilidade resulta do fato das regras da escuta não serem reversíveis em regras de composição. Paralelamente, mostro, em linhas gerais, como o *solfejo dos objetos sonoros* e regras de composição podem relacionar-se para que efetivamente seja possível partir da escuta do objeto sonoro e chegar à composição musical.

■ PALAVRAS-CHAVE

Composição musical. Objeto sonoro. Solfejo. Escuta. Schaeffer.

■ ABSTRACT

Is it really possible that, inside the context of electroacoustic music, listening can take us from sound objects to music composition? The *solfège of sound objects*, proposed by Pierre Schaeffer, suggests that it is possible. However, Schaeffer himself eventually claims that it is not possible. What really makes it impossible? This paper aims to identify the central point of this issue. Thus, I include a short presentation of the *solfège*, I develop a practical application of it on the second movement of the work *Étude aux objets*, by Schaeffer, and eventually I conclude that this impossibility results from the fact the rules of listening are not reversible into compositional rules. At the same time, I give an outline of the way the *solfège of sound objects* and composition rules can relate in order to effectively go from the listening of sound objects to music composition.

67 ■

■ KEYWORDS

Musical composition. Sound object. *Solfège*. Listening. Schaeffer.

Introdução

É realmente possível que, dentro do contexto da música eletroacústica, a escuta possa nos levar dos objetos sonoros à composição musical? É possível que a partir da escuta de objetos sonoros possamos vir a produzir uma música nova? Os passos conhecidos para isto são eficientes para que possamos vir a compor uma música original?

O *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer (1966) pode ser considerado um dos livros fundamentais de reflexão sobre música no século XX. Além de sua classificação de quatro tipos de escuta, do conceito de objeto sonoro, da escuta reduzida (acusmática) e de sua tipo-morfologia, Schaeffer dá ao *solfejo dos objetos sonoros* uma importância capital. Seu *solfejo*,¹ além de ser um dos pontos chave em seu livro, parece sugerir uma sequência de passos que parte da escuta dos objetos sonoros e nos leva à composição musical. Por exemplo, quando, na fase final de seu *solfejo*, Schaeffer nos afirma que devemos realizar “sínteses [composições musicais] que tem por objetivo desprender, a cada vez, certa música de certa luteria”

1 Ver também o *Solfège de l'objet sonore* (SCHAEFFER, 1998), que complementa o *Traité* e aporta exemplos de grande valor ao *solfejo*.

(SCHAEFFER, 1966, p.498). Neste sentido, o *solfejo* parece inaugurar uma possibilidade das mais interessantes, na qual as regras de uma composição podem nascer das características que a escuta identifica nos próprios objetos sonoros utilizados na obra. Como consequência, é possível presumir que a escuta de características novas em objetos sonoros originais pode criar as condições para que outros tipos de organização musical apareçam. No entanto, é o próprio Schaeffer quem, no final de seu tratado, afirma claramente que isto não é possível:

Se examinarmos o texto do *Traité*, somente com má fé pode-se afirmar que reduzo o problema da música ao seu material. Disso adverti inúmeras vezes os iniciantes, muito tentados a construir “músicas de objetos”, ou tentados a aplicar os critérios de análise do som às estruturas musicais. A análise das estruturas e das obras requer – já disse e volto a dizer – um enfoque independente. Trata-se de um estudo complementar a dos objetos, que não pode ser deduzido deles (SCHAEFFER, 1966, p. 670).

O que realmente impede que o *solfejo* seja utilizado como método composicional? O que leva Schaeffer, no final de seu livro, a descartar esta possibilidade sugerida pelo *solfejo*? De que maneira o *solfejo* e as estruturas musicais são, enfim, complementares, mas independentes uma da outra? O objetivo deste texto é buscar uma resposta a estas questões. Para isto, apresento brevemente o *solfejo* tal como aparece no *Traité des objets musicaux* (SCHAEFFER, 1966); realizo uma aplicação prática dele em uma das obras compostas que Schaeffer compôs com base neste mesmo *solfejo*, e finalmente realizo uma discussão que permita responder as perguntas deste parágrafo e as do início deste texto.

O Solfejo dos objetos sonoros de Pierre Schaeffer

Apresento aqui o *solfejo dos objetos sonoros*, amplamente discutido no seu *Traité des objets musicaux* (SCHAEFFER, 1966, p. 496-8 ss.; e p. 614-5 e ss.). Sintetizo a seguir cada uma de suas fases, acrescidas de considerações.

Fase preliminar – o primeiro passo do *solfejo* consiste em produzir ou coletar vários objetos sonoros. É a partir deles que são realizadas as fases seguintes. O pressuposto implícito é que uma coleção diferente de objetos sonoros deveria produzir, ou pelo menos possibilitar, resultados diferentes. Além disto, Schaeffer parece considerar que um conjunto variado de objetos sonoros pode vir a diminuir a possibilidade de fixarmos a escuta nas causas instrumentais que geram estes objetos, aumentando a possibilidade de que se fixe nas suas características sonoras.

Primeira operação (tipologia) – esta é uma fase classificatória. Os objetos sonoros são separados em tipos utilizando-se critérios de massa e duração. Sua tipologia (SCHAEFFER, 1966, p. 429-459) emprega nomes que se tornaram comuns em certos contextos da música eletroacústica. Sons tônicos, sons complexos, tramas, sons iterados, sons sustentados e diversos outros formam sua tipologia, e buscam abarcar todos os tipos possíveis de sons. Alguns termos adotados por Schaeffer podem sugerir juízos de valor. Por exemplo, “objetos equilibrados”, “objetos redundantes ou pouco originais”. No entanto, embora o fundamento filosófico do seu *Traité* seja a fenomenologia, na sua tipologia o fundamento terminológico é o da teoria da informação. Daí que um “objeto redundante ou pouco original” indica que a quantidade

de informação deste objeto é pequena, e um “objeto equilibrado” tem informação média, sem que necessariamente um seja julgado melhor que outro.

Segunda operação (morfologia) – nesta fase comparam-se os objetos sonoros buscando identificar características que apresentem em comum. Na música tradicional, por exemplo, a característica “alturas definidas” (notas) permite aproximar e relacionar timbres de instrumentos distintos. “Alturas definidas”, portanto, se converte em uma característica comum. É muito importante reter o seguinte nesta fase do *solfejo*:

- a característica comum pode ser de natureza muito diversa. A nota musical (“altura definida”) é um dos casos possíveis. Outras características podem ocupar o lugar da tradicional nota musical;
- a característica comum identificada é potencialmente o elemento central de organização da composição musical;
- a característica comum se converte em uma classe geral, tornando os objetos sonoros casos particulares² (tal como uma nota dó é uma classe geral, podendo ser concretizada de modo particular por uma flauta, um violino, ou outro instrumento).

Terceira operação (caracterização) – aqui Schaeffer recorda explicitamente que estas características comuns aos objetos sonoros não deveriam ser confundidas com nenhum som real (uma *nota musical*, por exemplo, não é um som real, mas uma abstração³). Aqui, trata-se de saber de que maneira estas características comuns são concretizadas pelos objetos sonoros disponíveis. Ou seja, quais particularidades os objetos sonoros introduzem quando concretizam estas características. De certo modo, esta terceira operação é também um agrupar: quando identificamos como uma característica comum é manifestada em diferentes objetos sonoros, terminamos por agrupar diferentes objetos em torno a esta característica comum.

Quarta operação (análise musical) – nesta fase os objetos portadores de características comuns são ordenados de forma escalar, tomando por parâmetro nosso campo perceptual. Não se trata de uma ordenação que se realiza a partir de uma teorização abstrata destas características, mas uma ordenação que parte da experiência de escuta dos objetos que temos em mão.

Epílogo (síntese de estruturas musicais) – nas palavras de Schaeffer:

Resta então efetuar sínteses que têm por objetivo desprender, a cada vez, certa música de certa luteria, ou, ainda, conectar uma *teoria de estruturas musicais a uma prática de timbres e registros*. Não se trata mais, aqui, de variações instrumentais da orquestra tradicional; trata-se de fazer corresponder a tal tipo de meios instrumentais (tablatura) tal tipo de música, baseada cada uma sobre uma relação fundamental (SCHAEFFER, 1966, p. 498).

Há, portanto, duas possibilidades neste *Epílogo*: “desprender” uma música a

² Em terminologia semiótica, a característica comum aos objetos sonoros se converte em um *Type* (um tipo abstrato, sem existência concreta particular) e o modo como esta característica aparece em cada objeto sonoro é um *Token* (PALOMBINI, 1999).

³ Como bem demonstra Francès (1984, p.23), “A percepção do som musical é *dotada de certo poder de abstração e de generalização*. O som musical é uma “nota”, quer dizer, um conceito que compreende valores físicos pouco rigorosos, tendo uma variabilidade na qual se está longe de ter avaliado toda a extensão e formas. (...) [Por exemplo,] O ouvido musical, muito sensível quando avalia os desvios de altura que afetam as notas constitutivas de um acorde fixado pela regra, ou importantes para a constituição da estrutura tonal de um conjunto, tolera grandes irregularidades quando deixa intactos os pólos desta estrutura” [itálicos no original].

partir de um conjunto específico de objetos sonoros, ou unir estruturas musicais a uma prática de timbres e registros. Isto significa que estruturas (formas) musicais preexistentes (tradicional ou não) também podem ser utilizadas para configurar um material sonoro cujo elemento central não seja a nota musical, mas “timbres e registros”. O essencial em qualquer caso é que os objetos sonoros se relacionem de maneira profunda com a estrutura musical. Os objetos sonoros não são, portanto, simples adornos que colorem uma estrutura musical preexistente.

Embora o *solfejo dos objetos sonoros* seja de grande valor para a música, o percurso que propõe está incompleto:

se, no nível sonoro, o presente tratado parece poder se fundamentar em resultados experimentais, aquilo que propõe no nível musical não passa de um esboço. Em outras palavras, se os resultados das duas primeiras operações [do solfejo] podem ser apresentados com segurança, o projeto das duas operações seguintes é, antes, uma hipótese de trabalho (SCHAEFFER, 1966, p. 498).

Embora incompleto, trata-se de um estudo que inspira diversas especulações sobre música, e com consequências de grande importância.

■ 70

O percurso do *solfejo* em *Objets étendus* (2º movimento do *Étude aux objets*)

Schaeffer inaugura a música concreta em 1948. Dez anos depois, em 1958, ele

reorganiza e reorienta o grupo de música concreta, transformando-o no Groupe de Recherches Musicales. É a partir daí que começa o vasto trabalho de pesquisa que levará à publicação, em 1966, do *Traité des objets musicaux*. A atividade de composição torna-se então uma aplicação, uma experimentação prática da pesquisa principal; trata-se de investigar as condições de uma articulação dos objetos sonoros entre si a partir do rastrear sistemático de suas qualidades intrínsecas. Este período dará nascimento a um grande número de “estudos de composição”, breves e abstratos, entre os quais três estudos de Pierre Schaeffer: *Étude aux allures* e *Étude aux sons animés*, de 1958 e o *Étude aux objets*, de 1959 (DUFOUR, 1978, p. 2).

Além do valor musical destas obras, elas apresentam um interesse adicional por terem sido compostas a partir dos passos previstos no próprio *solfejo*. No presente texto me centro no segundo movimento do *Étude aux objets*, denominado *Objets étendus*. A gravação que utilizo é a que está incluída em *Pierre Schaeffer – l’oeuvre musicale* (BAYLE, 1990), composta em 1959 e revisada em 1971.

Os títulos de cada um dos cinco movimentos de *Étude aux objets* são:

1. *Objets exposés*
2. *Objets étendus*
3. *Objets multipliés*
4. *Objets liés*
5. *Objets rassemblés*

Em seu texto, Dufour (1978) realiza um comentário breve sobre cada um dos cinco movimentos e analisa com mais detalhe o primeiro. O próprio Schaeffer realiza breves

comentários sobre esta obra (SCHAEFFER, 1959; BAYLE, 1990). Toffolo (2000) apresenta outra visão mais extensa e completa, e Gimenes e Zampronha (2002) comentam o uso da linguagem tradicional nesta composição. No entanto, em nenhum destes trabalhos é apresentada uma explicação passo a passo do processo composicional sugerido pelo *solfejo*, que nos leve a entender como, através da escuta, passamos do objeto sonoro à composição musical. No entanto, é exatamente aí que devemos concentrar nossos esforços para encontrar as respostas às nossas perguntas.

Os passos do *solfejo* em *Objets étendus*

Nosso percurso começa com a fase preliminar do *solfejo*. A coleção de objetos de partida, neste caso, é toda a composição. É importante observar que a quase totalidade dos objetos sonoros desta obra podem ser escutados como entidades isoladas, com início, desenvolvimento e final bem delimitados, e com uma massa e uma morfologia bem definidas. Somente em poucas ocasiões dois objetos de tipos diferentes são associados para a composição de um objeto mais complexo. Quando isto ocorre, um objeto é claramente predominante, e o outro é secundário.

A primeira operação do *solfejo* (tipologia) nos permite classificar quatro tipos de objetos sonoros em *Objets étendus*:

- a. uma nota com espectro bem definido, que se sustenta no tempo como uma nota longa (objeto do tipo N, na tipologia de Schaeffer). Por exemplo, um objeto tal como a nota de um crótalo agudo percutido com baqueta;
- b. um objeto que apresenta complexidade espectral maior que a do tipo anterior, com percepção de altura menos clara. Sustenta-se no tempo como uma nota longa (objeto do tipo X). Por exemplo, o som de um prato friccionado com arco de contrabaixo;
- c. um objeto tal como um *tremolo* longo: apresenta uma complexidade espectral similar à do caso anterior, mas sustentada por iterações que se escutam claramente e dão maior complexidade ao objeto sonoro como um todo (objeto do tipo X'');
- d. um objeto tal como uma massa ruidosa homogênea e lisa, com uma tessitura média que se mantém como uma nota longa.

Na segunda operação do *solfejo* passamos a identificar as características comuns aos objetos. Estas características se referem fundamentalmente às diferentes formas de ataque presentes nos objetos, seus perfis:

1. Ataque nulo (o início do som não é percebido ou é muito suave)
2. Ataque definido (como um acento)
3. Apojatura (breve)
4. Glissando (que pode ser do grave ao agudo ou do agudo ao grave até atingir a frequência principal do objeto)

Além das formas de ataque, uma característica comum que está presente, mas que é menos evidente, são as alturas (notas) destes objetos, que serão comentadas no tópico seguinte.

A terceira operação do *solfejo* revela que Schaeffer não usa diretamente as for-

mas de ataque identificadas na segunda fase como elemento estruturador da obra, como poderia ser esperado pelo percurso proposto pelo *solfejo*. Uma escuta atenta e refinada irá revelar que os objetos sonoros são unidades menores que são combinadas de duas em duas para formar objetos compostos. Isto é claramente visível na FIG. 1, que representa graficamente os primeiros 30 segundos da obra (partitura de escuta elaborada em colaboração com a pesquisadora Raquel Aller Tomillo):

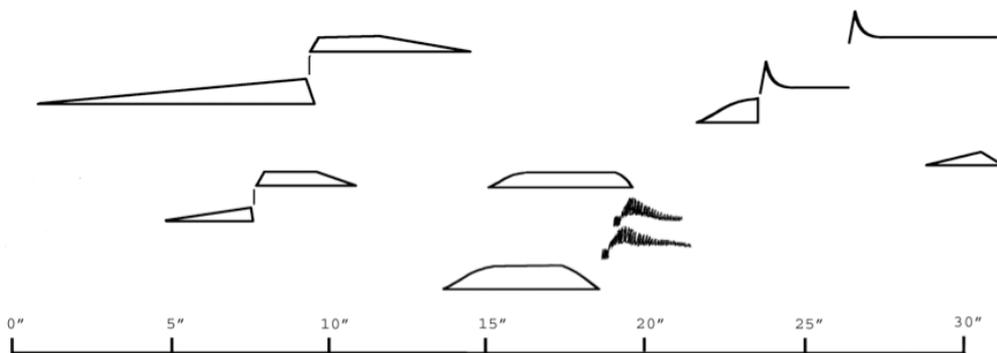


Figura 1. Partitura de escuta dos primeiros 30" de *Objets étendus* (2º movimento de *Étude aux objets*), de Pierre Schaeffer, elaborada em colaboração com a pesquisadora Raquel Aller Tomillo.

■ 72

Praticamente todos os objetos sonoros que aparecem na obra estão unidos para formar objetos compostos deste tipo. Os poucos que não formam se agregam aos objetos compostos para acentuar algumas de suas características. Na figura 1, há um objeto ruidoso em torno de 22 segundos que antecede a primeira fase do objeto composto, e tem a função de uma anacruse que reforça o ataque deste objeto. No entanto, a presença deste objeto anexado não altera a identificação de qual é o objeto estruturalmente importante. O objeto anexado ocupa uma posição hierarquicamente inferior. Esta maneira de associar objetos sonoros é muito original, e no que se refere à relação hierárquica entre objetos sonoros, há aí um campo de investigação a ser devidamente aprofundado no estudo da música eletroacústica.

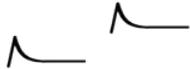
Observamos, também, que as duas fases destes objetos compostos podem ser: uma mais grave seguida de outra mais aguda (na maioria dos casos) ou, ao contrário, uma mais aguda seguida de outra mais grave. As tipologias e as formas de ataque identificadas nas fases anteriores do *solfejo*, embora não se convertam no eixo estruturador do discurso, são utilizadas para dar forma e homogeneidade a este objeto sonoro composto: na quase totalidade dos casos as duas fases de um objeto composto são do mesmo tipo e apresentam a mesma forma de ataque (perfil), de tal maneira que a escuta pode facilmente associar uma fase à outra, formando uma unidade. Isto é especialmente relevante quando a segunda fase do objeto composto não segue imediatamente a primeira.

Dois das formas de ataque identificadas (apojatura e glissando) apresentam em si a ideia de um objeto sonoro composto. Podemos ver, no entanto, que a apojatura não é tratada como duas fases de um objeto composto, mas sim como uma forma de ataque: dois objetos com apojatura na figura 1 (em 19 segundos, aproximadamente) estão unidos para formar um objeto sonoro composto. Os objetos com glissando, ao contrário, são usados de maneira especial para a construção da forma da obra e serão comentados adiante.

A quarta operação do *solfejo* agrupa os objetos portadores de características si-

milares de forma escalar, ordenada. Na tipologia encontramos uma ordenação que tem início com uma nota com espectro bem definido (objeto “a” mencionado antes) a um ruído (objeto “d”), passando por estágios intermediários de complexidade de massa sonora (“b” e “c”). A ordenação é realizada em função da complexidade do espectro (massa). O objeto “c” vem depois do objeto “b” por apresentar uma manutenção iterada (*tremolo*), que neste caso torna mais complexa a escuta do seu espectro. Esta ordenação tem uma importante associação com a textura da obra, comentada adiante.

Quanto às formas de ataque, a ordenação não se dá diretamente a partir desta característica, mas sobre a maneira como as formas de ataque e as duas fases dos objetos sonoros se unem. A gradação está no *progressivo desprendimento* da primeira e da segunda fase dos objetos compostos, associado a um progressivo aumento da complexidade da forma de ataque até o ponto em que a segunda fase aparece isolada da primeira. O distanciamento de um objeto com relação a outro poderá, também, ser amplificado com a anexação de um objeto de tipo distinto seja à primeira, seja à segunda fase do objeto composto, como ocorre de 23 a 30 segundos na figura 1. A forma ordenada dos objetos compostos está sintetizada no Quadro 1.

	Ordenação das duas fases dos objetos compostos	Representação gráfica
Desprendimento progressivo das duas fases do objeto sonoro composto	Com sobreposição, objetos com ataque nulo	
	Com sobreposição, objetos com ataque definido	
	Com sobreposição, objetos com apoiatura	
	Fases conectadas por glissando	
	Sem sobreposição, objetos com ataque nulo	
	Sem sobreposição, objetos com ataque definido	
	Sem sobreposição, objetos com apoiatura	

Quadro 1. Ordenação dos objetos sonoros em *Objets étendus* (2º movimento de *Étude aux objets*), de Pierre Schaeffer.

Finalmente, no *Epílogo* encontramos a síntese (composição) dos objetos sonoros em estruturas musicais. Com relação às figuras que os objetos formam, eles se associam para produzir objetos sonoros compostos, tal como mencionado antes. Mas, além disso, estes objetos sonoros estão associados para formar frases, unidades musicais maiores. Já com relação à textura, Schaeffer utiliza quatro camadas de sons, como em uma música a quatro vozes, com a entrada sucessiva de uma camada após a outra. Cada camada é realizada com objetos de tipologia diferente, o que torna possível identificar cada uma das camadas e o modo como se desenvolvem na música. As quatro camadas, os tipos de objeto de cada uma e os registros aproximados que ocupam são:

1ª camada (aguda)	Objetos do tipo “a”
2ª camada (médio-aguda)	Objetos do tipo “b”
3ª camada (médio-grave)	Objetos do tipo “c”
4ª camada (grave)	Objetos do tipo “d”

■ 74

É muito interessante o uso que Schaeffer faz dos objetos com glissando. Na ordenação escalar dos objetos compostos, os objetos com glissando ocupam exatamente o centro da tabela, estabelecendo uma oposição fundamental: todos os objetos compostos são articulados, isto é, as duas fases são separadas uma da outra, sobrepostas ou não, sendo o glissando como a única exceção. A oposição fundamental é, portanto, entre objetos compostos articulados e não articulados, e esta oposição tem uma íntima relação com a construção da forma musical. O único momento em que este objeto com glissando ocorre é no centro da obra, de forma isolada, sem sobrepor-se a nenhum outro. O destaque dado aos objetos com glissando é total. Eles ocorrem somente com objetos do tipo *tremolo*, que também é o único objeto sustentado por iteração neste segundo movimento. Objetos tipo *tremolo* também aparecem em outros momentos, mas o único momento em que ocorrem com glissando é no centro deste segundo movimento. Acrescente-se, ainda, que somente com os objetos com glissando é que alcançamos a dinâmica *forte*. Não é meu objetivo aqui entrar em um debate sobre a forma musical, mas parece claro que no desenho formal de *Objets étendus* estes objetos com glissando têm uma função destacada.⁴ Estes objetos estabelecem a região mais contrastante da obra, com maior tensão dramática, e torna evidente o quanto a tipologia e as características dos objetos compostos se relacionam de maneira significativa com a forma musical, cumprindo os objetivos estéticos de Schaeffer, mencionados em seu *Epílogo*.

⁴ Dufour (1978) considera que a forma deste movimento é simétrica, e o eixo de simetria é exatamente o momento em que ocorrem os objetos com glissando. No entanto, embora não seja trivial desenhar a forma desta obra, minha leitura indica que Schaeffer utiliza uma forma tradicional do tipo antecedente-consequente seguidos de uma coda, na qual este segmento com glissando inicia o consequente.

Discussão

Em diferentes fases do *solfejo* observamos que não estamos exclusivamente no domínio da escuta. Logo na fase preliminar, por exemplo, é difícil conceber a inexistência de qualquer ideia ou sensibilidade (ou uma simples motivação) prévias à produção ou gravação dos objetos sonoros de partida para a composição. A escolha de quais objetos serão ou não gravados, ou a escolha de qual instrumental específico será utilizado responde, ainda que de forma vaga, a este direcionamento de partida. Há, aí, uma relação fundamental entre uma ideia ou sensibilidade vagas e um conjunto de objetos sonoros que podem concretizá-las de modo particular. A particularidade com que um ou mais objetos sonoros podem dar forma a esta ideia ou sensibilidade vagas, especialmente quando os objetos sonoros são não convencionais, pode fazer que cresçam, se desenvolvam, e adquiram uma forma concreta original. Quando as ideias ou sensibilidades de partida são rígidas, não permeáveis e fortemente predeterminadas, imediatamente descartam certos objetos sonoros e se fixam somente naqueles que, convenientemente, dão a impressão de ser a origem de uma organização musical que na verdade já existia antes. Por esta razão, a presença de idéias ou sensibilidades de partida em si mesmas não invalida o percurso do *solfejo*. O ponto central é saber o quanto estas ideias ou sensibilidades de partida são vagas e permeáveis àquilo que os objetos sonoros podem oferecer, ou são rígidas, predeterminadas e não permeáveis.

A segunda operação é o que há de mais inovador no *solfejo dos objetos sonoros*. O ponto de partida é a escuta, e não um conjunto de categorias preexistentes. É só depois da escuta que são identificadas as características comuns aos objetos sonoros para, aí então, a partir delas relacionar os objetos entre si e estruturar a composição. No entanto, não basta abrir os ouvidos para identificar estas características comuns. Estas características comuns não são um dado direto e imediato. A identificação destas características comuns é, até certo ponto, uma *construção* da escuta (ZAMPRONHA, 1997). Talvez seja possível dizer que toda escuta é, em maior ou menor medida, uma construção. Quando isolamos alguma característica que é comum a dois ou mais objetos, imediatamente amplificamos os contrastes que permitem reconhecer esta característica comum: diminuímos a importância de certas características em detrimento de outras nas quais focamos nossa escuta. Analogamente, ou talvez literalmente, esculpimos (ou deformamos) aquilo que escutamos, e ressaltamos as características que consideramos comuns.

Convido o leitor a escutar os primeiros 30 segundos de *Objets étendus* como se estivesse escutando notas tocadas por instrumentos tradicionais. Para escutarmos desta maneira devemos valorizar a característica “altura definida” em favor de outras características. Uma vez que escutamos este segmento como notas, reconhecemos uma estrutura de alturas estreitamente conectada ao tradicional diatonismo. No início deste movimento há uma organização claramente diatônica em torno a mi bemol. No entanto, não é correto inferir daí que todo este movimento seja diatônico. De fato, neste movimento há uma complexa organização de alturas com segmentos diatônicos eventuais. A figura 2 esquematiza a relação de alturas presentes nos primeiros 30 segundos deste segundo movimento (o objeto 4 desce a mi bemol e soa como resolução da apojatura fá):

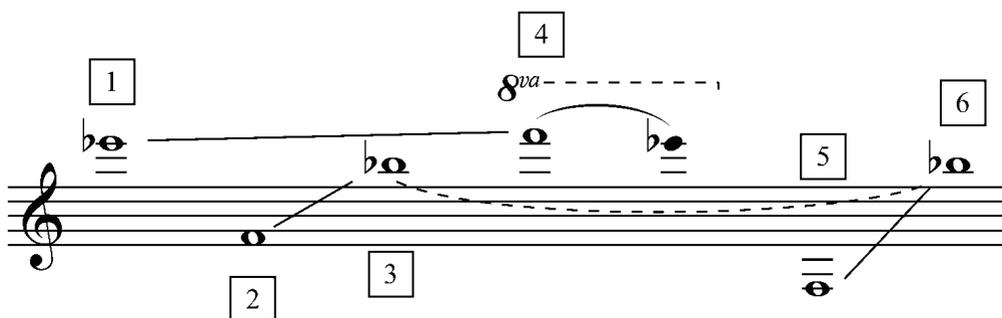


Figura 2. Relação de alturas no início de *Objets étendus* (2º movimento de *Étude aux objets*), de Pierre Schaeffer.

Alguns ouvintes escutam as notas deste segmento de forma clara. Outros, no entanto, escutam com maior dificuldade. Em classes de análise musical, com alunos treinados e com sólida formação musical, pude verificar o quanto para alguns é necessário um esforço inicial para escutar estes objetos sonoros como notas e identificar o perfil melódico aí presente. No entanto, uma vez que esta dificuldade inicial é vencida, alguns alunos passam a estar definitivamente influenciados por esta forma de escuta, e outros passam a escutar das duas maneiras, podendo alternar entre um ou outro modo de escuta, ilustrando o quanto a escuta é em parte uma construção.

Mas qual o limite destas construções? Até que ponto nossa escuta é capaz de dar forma àquilo que escutamos? Embora desconheça uma resposta definitiva para isto, parece que os limites destas construções são condicionados pelo próprio objeto sonoro: não é possível escutar um objeto sonoro que soa pianíssimo como se fosse forte, mas podemos escutá-lo em relevo com relação a outros objetos à sua volta mesmo quando sua dinâmica é igual à dos demais; não podemos escutar a nota tradicional de um saxofone como uma massa sonora sem altura definida, embora possamos focar nossa escuta em certas características ruidosas que acompanham este som, dando maior relevo a elas e, inclusive, atribuindo características estéticas à sua presença⁵.

Mas a escuta é capaz de introduzir características inexistentes no objeto sonoro? Como identificar o limite preciso entre o que pertence ao objeto sonoro e o que pertence à escuta? Parece que não atual estágio de nossos conhecimentos não é possível uma resposta certa a estas perguntas. No entanto, se a escuta realmente pode introduzir aspectos inexistentes no objeto, parece que estas características não deveriam ir *contra* o próprio objeto. Parece que aquilo que a escuta eventualmente acrescenta ocupa espaços que os objetos sonoros não preenchem⁶.

⁵ A terminologia “gesto”, de uso muito frequente na música atual, mas com sentido poucas vezes aclarado, parece personificar justamente o limiar entre aquilo que é dado pelo objeto e aquilo que é introduzido pela escuta e a significação, daí uma das razões da importância que assume nos debates sobre música contemporânea recente.

⁶ Estudos realizados dentro do âmbito da linguagem verbal (PARLATO-OLIVEIRA, ZAMPRONHA e DUPOUX, 2001) comprovam o fenômeno da suplência mental, no qual a escuta pode introduzir um som inexistente em um fluxo de fonemas em uma língua, ou deformar uma vogal em outra. Foi possível demonstrar que estas deformações são distintas conforme a língua considerada, o que revela que se trata de um fenômeno que sofre forte influência cultural. O fato de estes experimentos terem sido realizados com fluxos fonéticos sem significado em uma língua (logatomas) sugere que um fenômeno similar possa ocorrer em música. No entanto, desconheço estudos conclusivos nesta área.

Diante destas considerações, a hipótese mais satisfatória é, por um lado, considerar a escuta como uma construção realizada *a partir* do objeto sonoro e, por outro, que esta construção, mesmo transformando ou acrescentando algo, não vai contra os limites do objeto sonoro. Assim, objetos sonoros originais podem ser um bom ponto de partida para a construção de novas construções musicais. Mas a escuta destes objetos, sem um artifício de uma construção musical especial, não resulta na criação de uma nova música. Ou seja, não basta termos objetos originais para termos uma música original. É necessária a presença de uma construção musical específica, engenhosamente elaborada, para convidar aquele que escuta a esculpir os objetos sonoros de uma determinada maneira, a construir certas relações em detrimento de outras, a reconhecer certas características como dominantes, mesmo quando estas relações são novas e não habituais. É uma construção musical específica que permitirá presumir que a escuta configurará estes objetos de uma ou de outra maneira, fazendo que certas características possam aparecer na escuta em detrimento de outras.

Há três aspectos de *Objets étendus* que gostaria de destacar, que permitem ver claramente a presença da construção musical atuando sobre os objetos:

1) Com relação à organização de alturas no início deste movimento, Schaeffer organiza estas alturas segundo preceitos diatônicos (aparentemente de modo não intencional). A organização diatônica e a repetição de certas alturas, como podemos observar na repetição do si bemol na mesma oitava (Figura 2), reforçam esta similaridade entre os objetos, e colocam em evidência uma organização de alturas realizada com objetos sonoros não tradicionais. No entanto, se a característica “alturas definidas” pode ser escutada nos objetos sonoros, a organização diatônica destas alturas não é algo que esteja dentro dos objetos sonoros, e nesse sentido não se pode dizer que ela tenha surgido de algum objeto sonoro particular incluído nesta obra. O diatonismo é um produto cultural, e não o resultado de um objeto sonoro específico. Temos aqui, então, uma inversão na progressão dos passos do *solfejo*: em lugar dos objetos sonoros darem lugar a uma organização musical, é a organização musical que convida a escuta a se fixar em certas características dos objetos sonoros, mesmo quando são menos predominantes que outras.

2) Qual objeto sonoro de *Objets étendus* possibilita derivar dele uma textura musical em camadas, cada uma com um objeto sonoro distinto? Parece mais factível considerar que estas quatro camadas com objetos sonoros diferenciados estão associadas à música tradicional, tal como a um coro a quatro vozes com timbres diferentes. No melhor estilo do Epílogo, a última fase do *solfejo*, há uma íntima relação entre a tipologia dos objetos sonoros, suas características comuns e as camadas que eles concretizam, convidando a escuta a agrupar os objetos sonoros em torno a estas camadas. No entanto, isto não é o mesmo que dizer que a textura musical aqui utilizada seja proveniente de características identificáveis em quaisquer de seus objetos sonoros.

3) A unidade mínima do discurso desta obra é uma construção composicional: o objeto composto. Trata-se de uma construção que utiliza o tipo do objeto e sua forma de ataque para que seja possível associar uma fase a outra, e compor uma unidade maior. Temos aqui um recurso de composição estrategicamente elaborado para que nossa escuta possa associar objetos específicos. Além disto, os objetos compostos estão configurados de duas maneiras distintas: como uma fase grave seguida de

outra aguda, ou como uma fase aguda seguida de outra grave. Se concebemos o movimento de grave a agudo como a forma original, tal como aparece sistematicamente no início de *Objets étendus*, o movimento de agudo a grave é sua inversão. No entanto, a inversão não é uma transformação que se possa presumir diretamente e exclusivamente da escuta. A relação de inversão implica a representação do objeto composto sob a forma de uma figura (sonora ou gráfica), e o emprego de um espaço de representação que permita realizar esta inversão (no caso, um espaço de altura *versus* tempo). Desta maneira, através de um recurso de representação que transcende os próprios objetos sonoros, Schaeffer amplia as possibilidades de que dois objetos compostos sejam escutados como similares. No entanto, a inversão é também uma transformação fundamentada em práticas de variações motivicas profundamente consolidadas pela composição musical ocidental. A influência de uma bagagem cultural comum entre compositor e ouvinte é determinante para que seja possível reconhecer uma inversão e para que seja possível dizer que os dois objetos compostos (original e invertido) são similares. Estas formas de construção transcendem, em maior ou menor medida, procedimentos derivados da escuta dos objetos sonoros.

Finalmente, a constatação fundamental que poderia ser considerada o núcleo comum às considerações aqui apresentadas é que os passos que Schaeffer elenca em seu *solfejo*, uma operação da escuta, não são necessariamente *reversíveis* em um conjunto de passos para a composição musical. Em outras palavras, não se pode presumir que o modo de funcionamento da escuta (recepção) possa ser adotado como procedimento de composição (criação): *as regras da escuta não são necessariamente reversíveis em regras de composição*. É esta constatação que, acredito, leva Schaeffer a afirmar que, em outras palavras, o *solfejo* e a composição musical seguem caminhos independentes.

No entanto, estes caminhos devem estar relacionados, e é nesta relação que encontramos um dos elementos mais favoráveis para obter os melhores benefícios dos passos do *solfejo*: se através do *solfejo* podemos descobrir características comuns aos objetos sonoros que são distintas das tradicionais, deverá haver uma estratégia composicional específica que permita que esta característica comum possa ser evidenciada na escuta. Esta estratégia de composição, embora não siga o mesmo percurso da escuta, não pode prescindir dela e deve refletir-se nela. Assim, através de uma colaboração mútua, a originalidade que o *solfejo* permite encontrar em certos objetos sonoros pode vir a ser evidenciada à escuta através da composição. É uma estratégia específica de composição, a partir de uma forma estratégica de relacionar os objetos entre si, que evidencia estas características à escuta.

Considerações finais

Às perguntas apresentadas no início deste texto, é possível agora oferecer as seguintes respostas. Schaeffer está correto ao afirmar que o *solfejo* não pode ser utilizado como um método composicional. E a razão disto está na constatação apresentada no tópico anterior: *as regras da escuta (recepção) não são reversíveis em regras de composição (criação)*. O uso do *solfejo* como método composicional somente seria possível se esta reversibilidade fosse também possível. Isso não significa, no entanto, que as regras da composição possam ignorar as leis da escuta. O percurso da

escuta e da composição seguem caminhos independentes, mas complementares: *procedimentos composicionais podem vir a ser engenhosamente elaborados com o objetivo de tornar sensíveis à escuta características originais encontradas nos objetos sonoros, e neste sentido podem vir a produzir novas formas de organização musical*. Mas é possível extrair algumas consequências adicionais desta constatação.

Esta irreversibilidade não anula a possibilidade de irmos a criar uma música a partir da escuta de objetos sonoros. De fato, ela *indica o caminho*: o *solfejo* permite encontrar características comuns aos objetos sonoros, e os procedimentos composicionais podem convidar a escuta a fixar-se neles. Portanto, não é totalmente descartável a hipótese de que a escuta de objetos sonoros originais possam estar na origem de uma música também original: objetos sonoros originais podem oferecer características novas à escuta, podendo dar impulso à invenção de novos procedimentos composicionais que revelem à escuta estas características. A originalidade da música não está nos objetos sonoros, mas no procedimento composicional que permite estruturar uma música sobre ou a partir deles. Mas é também perfeitamente possível conceber a criação de novos procedimentos composicionais para características já conhecidas pela escuta. Portanto, esta não é a única maneira de chegarmos a uma nova música, mas *uma* das possíveis maneiras. Finalmente, é importante frisar que, pelo fato das regras de escuta não serem reversíveis em composição, os passos do *solfejo*, isoladamente, não constituem um método para a produção de uma nova música. É fundamental sua associação a (novos) procedimentos composicionais capazes de tornar sensíveis as descobertas realizadas pelo *solfejo*. O *solfejo*, portanto, pode funcionar como um método de descoberta realizado pela escuta, e pode vir a impulsionar a composição. Neste sentido, o *solfejo dos objetos sonoros* dá à composição uma ferramenta de valor, capaz de descortinar campos inexplorados e estimular a invenção de novas músicas.

79 ■

Referências

BAYLE, François (Ed.). **Pierre Schaeffer**: l'oeuvre musicale (textos e documentos reunidos por François Bayle). Paris: INA-GRM/Séguier, 1990.

DUFOUR, Denis. **Pierre Schaeffer** – Étude aux objets, 1978. Disponível em: <http://www.ina-entreprise.com/sites/ina/medias/upload/grm/portraits-polychromes/extraits/schaeffer/Etude_aux_objets/res/Etude_aux_Objets.pdf>, Acesso em: 07 jan. 2011.

FRANCÈS, R. **La perception de la musique**. [2. ed.] Paris: J. Vrin, 1984. p.23.

GIMENES, Rael Bertarelli; ZAMPRONHA, Edson. A Utilização da linguagem musical tradicional no *Étude aux objets* de Pierre Schaeffer. In: FÓRUM DO CENTRO DE LINGUAGENS MUSICAIS, 5, 2002, São Paulo. **Anais...**, São Paulo, Centro de Linguagens Musicais, 2002. p.148-154.

PALOMBINI, Carlos. Musique Concrète Revisited. **Electronic Musicological Review**, v. 4, jun. 1999. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr4/vol4/arti-palombini.htm>. Acesso em: 7 jan. 2011.

PARLATO-OLIVEIRA, Erika; ZAMPRONHA, Edson; DUPOUX, Emmanuel. Considerações experimentais sobre a representação na suplência mental. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SEMIÓTICA, 5, 2001, São

Paulo. **Anais...**, São Paulo: Congresso Brasileiro de Semiótica, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. **Analyse de l'oeuvre "Étude aux objets" par Pierre Schaeffer**, 1959. Disponível em: <http://www.ina-entreprise.com/sites/ina/medias/upload/grm/portraits-polychromes/extraits/schaeffer/Etude_aux_objets/index.html>. Acesso em: 7 jan. 2011.

_____. **Traité des objets musicaux** (Nouvelle édition). Paris: Seuil, 1966.

_____. **Solfège de l'objet sonore**. Paris: INA-GRM, 1998.

TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. A composição e a escuta no *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer. **Revista de Iniciação Científica da UNESP**, São Paulo, v. 2, p. 561-569. 2000.

ZAMPRONHA, Edson Sekeff. Linguagem Musical como uma Propriedade Emergente da Interação entre Objetos Sonoros. **Pesquisa e Música**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p.11-15. 1997.

_____. Gesture in contemporary music – on the edge between sound materiality and signification. **Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review**, v. 9, 2005. Disponível em <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/zanpronha.htm>>. Acesso em: 07 jan. 2011.