

Podcast Pierre Schaeffer / France Culture

Només textos

Pierre Schaeffer

Independentment de les qüestions de forma, la renovació de la música només pot provenir d'una renovació de la matèria sonora. És l'art de modelar un so, és a dir, disculpeu el meu argot, de transformar la seva forma o de transmutar la seva matèria a partir del so, ja sigui musicalment o acústicament. Pierre Schaeffer, 1950.

La música, de la qual el Danhauser dels conservatoris diu que és l'art de combinar els sons d'una manera agradable a l'orella, la música en general, finalment, és tota la música? Primer, què és el que és agradable a les nostres orelles? És l'acord perfecte, el mode hipodori, el quart de to, els dotze semitons iguals? I què és el que resulta agradable a les orelles dels contemporanis de Debussy, de Wagner, de Mozart? Per als contemporanis de Wagner, és Mozart; per als de Debussy, és Wagner, etc. Com fan els generals a la guerra, els aficionats als concerts sempre van una música enrere. Quan és cert, com diu Descartes, després de molts altres, entre ells Lébliis, que només ens agrada allò que ja coneixem bé.

Així doncs, senyores i senyors, no hi ha cap raó, realment, perquè us agradi la música concreta a la qual us proposo d'iniciar avui. I això perquè no només us és desconeguda, sinó radicalment estranya als vostres hàbits musicals. Quan escolteu una música nova, fins i tot atrevida, de seguida hi busqueu referències.

A què s'assembla? Contra què s'oposa? És tonal, atonal, melòdica, contrapuntística? Però una música on ja no hi ha ni tan sols notes, on el solfeig ja no s'aplica, amb un material que escapa de la llista d'instruments coneguts, ja que està feta amb qualsevol mena de sons, sorolls, esclats de veu, més o menys treballats amb mètodes electroacústics desconeguts. Aquesta música només pot suscitar un primer moviment d'aprehensió o, més exactament, d'incomprensió.

Pierre Schaeffer, 1969

Crec que la paraula "música experimental", malauradament, gairebé només la faig servir jo; és poc generalitzada, i com que jo mateix vaig abandonar el terme "música concreta", és el terme "música electrònica" el que s'ha adoptat universalment.

Per la meua part, anomenaria música experimental, no només durant tota la meua vida, sinó que crec que aquest mot s'ha d'aplicar durant un període indeterminat a tota recerca de coneixement a través de les arts, i especialment la música. La música experimental, per a mi, és com quan fa uns segles es va descobrir la ciència experimental.

La improvisació és una altra forma d'atzar, que està molt de moda, perquè, en una mena de crida a l'espontaneïtat i la participació, molts músics contemporanis volen allunyar-se de l'austera disciplina del treball i esperar que la inspiració del moment doni lloc a la improvisació.

Jo crec que la improvisació és un art antic que consisteix, en primer lloc, a tenir regles molt precises del joc. En tots els jocs, un partit de futbol, per exemple, de rugbi, de tennis, no es pot dir que no sigui improvisat, perquè mai no està escrit prèviament. És l'atzar del partit que fa que, amb el mèrit dels jugadors, guanyi qui guanyi, les peripècies siguin sempre noves, gràcies a què? A les regles.

Mentre un art tingui regles, es pot improvisar. Quan no en té, com és ara, no es pot improvisar gens. Cal fer, al contrari, l'esforç invers.

Per això crec que un dels grans errors contemporanis és voler trobar alhora les regles d'un art i improvisar ja. No es poden fer les dues coses.

El meu objectiu no era fer música. El meu objectiu era fer ràdio. I crec que és molt important dir, per començar, que la música experimental no es va trobar perquè es busqués. Es va trobar a partir d'una altra recerca que consistia a treballar sobre la ràdio, és a dir, el text, la decoració

sonora, portant la recerca més enllà en el terreny de la decoració sonora i arribant a l'intent d'un programa que gairebé es passés sense text, que només fos sorolls.

Una decoració sonora, una mescla de sorolls. I va ser en aquell moment que vaig travessar el límit sense saber-ho, i que si es fa un conjunt organitzat de sorolls, ja no és teatre, ni text, és música.

La música ordinària seria a la música concreta el que la mecànica clàssica és a la relativitat. La música ordinària seria un cas particular d'una música generalitzada. El cas particular és el de la nota o so de freqüència definida. I sembla, ara, que les discussions sobre notes, tonalitats, modalitats, que aquests últims decennis han experimentat una mena d'esgotament, ja no són tan interessants.

Potser ja és hora, sense deixar de banda la música de notes, de pensar en termes més generals i concebre la matèria sonora en tota la seva complexitat. Quin serà en el futur la relació entre aquestes dues músiques? Es podran barrejar? S'oposaran? S'enriquiran mútuament? No ho sabem encara. És segur que l'experiència de la música concreta només pot tenir una gran influència en la composició de la música habitual.

Si seguim amb l'ajuda de les màquines pel camí d'aquestes descobertes que sovint l'atzar porta als investigadors, arribem a extreure de l'esdeveniment anecdòtic del soroll un material sonor aïllat, com un cristall de so. [...]

Doncs, en comptes de dir "gong", aquests elements sonors diuen, per exemple, "fàbrica", diuen "soroll circular", diuen "soroll de màquina". Hem escapat, per tant, de la paraula "gong" que el soroll suggeria i tenim una família de paraules molt més general. Encara no és del tot música, però ja són elements sonors i rítmics.

A l'inrevés, voldria demostrar que a partir d'instruments musicals, per exemple d'un material sonor orquestral, es pot arribar a sorolls. Vols un exemple? El meu propòsit era demostrar, des del principi, que tota la música no està tancada en el que estem acostumats a sentir amb instruments, sinó que un abisme, una mena de fossat que fins ara separa el soroll del so musical, es pot omplir, i això unint, fent un pont sobre aquest abisme per ambdós extrems.

Luc Ferrari, 1999.

La primera qüestió respecte a Schaeffer, estàvem força en una mena d'amistat distant i teníem un joc amistós entre nosaltres que deia que hi havia una barrera, que era mòbil, la barrera. Ell empenyia cap a la recerca, cap al solfeig, i jo empenyia en contra.

És a dir, jo m'havia avorrit força als conservatoris amb el solfeig per odiar la idea d'un altre solfeig. I Schaeffer, que no era un músic convencional, tenia una atracció fantasmàtica pel solfeig. Per tant, volia que participéssim en la seva recerca, que per a ell era extremadament important des del punt de vista filosòfic, psicològic i d'altres.

I per això jugàvem amb aquesta barrera d'una manera a vegades violenta, però la major part del temps amistosa.

Pierre Schaeffer

Entro en un estudi i, per exemple, faig ressonar allò que em cau a la mà.

[...]

Tot i així, és una decepció.

Aquests sorolls només diuen la mateixa cosa. Aquests sorolls diuen « gon », diuen « caixa », diuen « llauna ». Podríem quedar-nos molt de temps en aquest carreró sense sortida, i hi vam estar més temps del que ens hagués agradat, si la sort no ens hagués ajudat.

Durant setmanes llargues, acumulava a l'estudi tota mena de cossos sonors.

Vaig agafar tubs d'orgue trencats per la guerra a casa Cavaillé-Colle, i vaig adonar-me que només estava tornant a passar pels passos d'antics i primitius lutiers.

Iannis Xenakis - 1981

Què és la música concreta? És agafar sons, formar sons, i després posar-los junts d'una manera més difícil que els sons de l'orquestra, perquè allà, a l'orquestra, es fa exactament el mateix. Es prenen sons que existeixen o que s'intenten construir i es posen junts segons certes regles de composició. Això són els sons de l'orquestra.

En la música concreta, es prenen sons i també s'intenta posar-los junts mitjançant muntatges, mesclades, coses així. És evident que, en aquest cas, si a l'orquestra ja tenim una imatge mental dels sons que posem junts, en el cas de la música concreta o electroacústica, són els mateixos sons, són els objectes que hem recollit, els que s'han de posar junts.

Per tant, no tenim una imatge memoritzada prèviament. Cal treballar sobre la marxa. Però això no és suficient, perquè sobre la marxa és conduït pel que tenim. Cal, és necessari, que l'artista es creï una activitat més general sobre el que fa i també, diria, molt més enllà, una filosofia del que fa.

És a dir, ha de ser relativament abstracte, no quedar-se només davant del seu objecte immediat, sinó sortir-se'n per poder saber on va, on ha d'anar. Bé, ha posat tres sons junts, i després, què farà? I a poc a poc, ens adonem molt bé que aquests problemes, de base, estan connectats a problemes d'estructura mental, en fi, de cosmotèria sobre la música, en el fons.

Pierre Schaeffer

La sort venint en ajuda meva, la meua empresa va prendre un aire d'interès, i aquí és com. [...]

Ara elimino la paraula estètica. La paraula estètica és una vellesa que reunia tot allò que es volia dir sobre l'art quan no sabíem com agafar-lo. L'estètica és una cosa que ha passat una mica de moda, que es reemplaça sovint per un enfocament científic de l'art, i naturalment, també rebutja l'enfocament científic de l'art.

El que m'interessa en la música experimental és descobrir, a través de l'experiència de la música com altres arts, un mètode de coneixement. És un mètode que no és estètic, perquè no consisteix a fer filosofia en la boira. És un mètode que no és científic, perquè no busca les causes, sinó els efectes.

No és la recerca dels mecanismes que creen els fenòmens, sinó del sentit i significat que tenen els fenòmens per a l'home. I és el descobriment, el desxiframent d'aquest llenguatge sibil·lí, que per a nosaltres és l'obra d'art, que és per a nosaltres l'escriptura dels sons, que defineix un mètode de coneixement basat en un enfocament experimental.

Pierre Schaeffer - 1979

Crec que va ser més un assaig de les possibilitats que hi havia al nostre voltant.

En aquell moment, dic "nosaltres" perquè Pierre Henry es va unir molt ràpidament a mi, després de pocs mesos dels meus primers assajos, i teníem una manera de tocar el piano que esdevenia genial a les mans de Pierre Henry, que va coincidir amb el moment en què Cage feia piano preparat, però Pierre Henry era alhora bateria i futur compositor molt hàbil, tant per preparar el piano com per treure'n sons inaudits.

També teníem aquests tipus de fragments, sons tallats en trossos que venien de tot, inclòs el primer crit que obre la simfonia és un crit, imagineu-vos, que ve d'un disc americà anomenat *Sur une note de victoire*. És un disc que els americans van fer en un moment de victòria, i és un crit que en aquest disc semblava adreçar-se al món sencer, no? Bé, i després veus veus accelerades de nens, veus de dones, veus d'homes també accelerades, com un tipus de galliner humà que piulava a tota velocitat, de manera que no era tant el que es deia que tenia importància, sinó aquesta mena de densitat de presència humana, i sovint poemes, inclòs un poema de Victor Hugo, però posat a l'inrevés, irreconeixible, però que guardava en el plec de les síl·labes una mena de secret conegut només per nosaltres.

Bé, tants materials, no? A més de passos a l'escala, cops de porta, i també records molt recents, angoixes de l'ocupació, botes de la Gestapo a les escales dels resistents.

Olivier Messiaen - 1952

La música concreta.

Procés oposat a la música serial, la música concreta utilitza el so pur, separat.

So cantat, so parlat, efectes de so, i les seves transformacions per ambients i enregistraments successius i superposats. Molts joves s'interessen ara per aquest moviment, el qual va iniciar Pierre Schaeffer. Després de Pierre-Henri, Jean Barraqué i el mateix Boulez treballen la música concreta.

Quina serà la música del futur? El futur és fosc com la laca, diuen els xinesos. Començo per respondre que no en sé res. Només es pot dir això:

La melodia sempre ha existit. L'harmonia i el contrapunt, vells d'uns vuit segles, probablement han viscut. Una altra cosa sorgirà.

Lentament però inexorablement, arriba el nou element de la música. Encara no té nom, és el déu desconegut. Però l'esperem, amb la mateixa ansietat que un Adam de la Halle al segle XIII, un Guillem de Machaut al XIV, sense que caigui sobre ells el foc devorador de l'harmonia i el contrapunt que encara no nomenaven.

Parafrasejant la famosa broma de Mallarmé a Degas, la poesia es fa amb paraules, jo diria que la música no només es fa amb sons, sinó també amb durades, timbres, intensitats, impulsos i repòs, és a dir, amb ritme.

Michel Philippot - 1981

Sí, doncs, diguem que en aquella època hi havia dues escoles. Hi havia el que jo anomenaria l'escola ortodoxa, és a dir, la que era, si m'ho permeteu, d'estricta obediència a les idees de Pierre Schaeffer.

I després, hi havia — i ja n'hi havia des de 1952 — una altra escola que, evidentment, volia utilitzar els materials concrets, és a dir, sons a priori no musicals usats musicalment, però que volien continuar compost, és a dir, preveure l'obra abans de fer cap intent. Doncs no cal dir que jo era d'aquests, i Xenakis també, i afegiria Pierre Boulez quan va fer els seus estudis, Jean Barraqué, André Oder, fins i tot quan va fer la seva obra *Jazz et Jazz*, és a dir, la previsió del resultat, d'alguna manera, o el desig del resultat precedia l'obra.

Doncs diguem dues paraules del que jo vaig anomenar estricta obediència a Pierre Schaeffer, que al contrari, l'obra havia de descobrir-se, aparèixer, germinar, exactament en el moment que es feia, és a dir, que el so, d'alguna manera, la màgia del so havia de precedir la construcció d'una obra musical, la dita construcció havia de ser la conseqüència dels sons descoberts, i no els sons que haurien de ser el mitjà. Això, a l'època, generava certs conflictes amistosos, però de vegades, cal dir-ho, hi havia algunes disputes, perquè, per exemple, sé que les opinions de Pierre Schaeffer han canviat des de llavors, sé que les nostres posicions, per exemple, la seva i la meva, s'han acostat moltíssim, però era l'època en què Pierre Schaeffer deia, un bon so ja és música, i tant Xenakis com jo dèiem, no, per fer música calen almenys dos sons i organitzar-los d'una manera determinada, aquesta era la tendència. Segons el caràcter de cadascú, les discussions eren força cordials i amistoses, així va ser amb Xenakis i amb mi, i de vegades van arribar a enfrontaments bastant violents, com va passar amb Pierre Boulez i Jean Barraqué, per exemple.

Pierre Schaeffer, 1979.

Tenia, com he dit, una nostàlgia per la música, ja que els meus pares eren músics, el meu pare era violinista, la meva mare cantant.

Bé, tenia una vella nostàlgia per no haver fet música, però sense lamentar-m'ho, perquè crec que ser simplement músic, compositor, instrumentista, és meravellós, però és un horitzó molt limitat, mentre que tot l'horitzó del pensament s'obre a qui fa física, qui fa matemàtiques i qui també exerceix el seu pensament. I quan vaig conèixer els micròfons, els tocadiscos primer, i després el magnetòfon, em vaig preguntar per què no muntàvem els sons entre ells, com es munten les imatges.

El cinema, mut al principi, havia mostrat què es podia fer fotografiant coses i persones, i muntant-les, barrejant-les. Aquesta tècnica va des del surrealisme fins al realisme. I molt naturalment, vaig fer això amb sons. I va començar simplement amb una tècnica de tocadiscos, on els sons

estaven aïllats en el que es deia un solc tancat. Quan tanques una espiral d'un disc d'enregistrament, aïlles una petita fracció de segon de so. Crec que aquest és el punt de partida dels meus descobriments. És un punt de partida molt primitiu.

A partir del moment que s'aturava el discurs musical, que ens arrossega en l'irresistible pas del temps, que s'imposa a nosaltres com una frase. Parlem bé de frases musicals. No som capaços de dedicar la nostra atenció a escoltar un instant, un moment. Aquest solc tancat, aquesta gravació que es mossega la cua i es repeteix indefinidament, com en el famós disc d'Édith Piaf, és una obligació a considerar el so, un tros de so, per ell mateix.

Això em va fer reflexionar i em va portar a plantejar-me la qüestió de com funcionen els nostres mecanismes d'escolta per a tots els sons que sentim.

Edgar Varèse, 1955

Fa anys, un fenomen acústic al qual vaig assistir i que descriuré, va ser per a mi la materialització física de l'organització dels sons i de les seves projeccions, tal com l'havia imaginat mentalment durant molts anys. Escoltava el trio del scherzo de la setena simfonia de Beethoven a la sala Pleyel, rica en sorpreses acústiques a causa de la seva construcció mal calculada.

Quan vaig prendre consciència d'un efecte totalment nou produït per aquesta música familiar, em semblava sentir la música desprendre's tant d'ella mateixa en projectar-se a l'espai que em vaig fer conscient d'una quarta dimensió en la música. Aquesta sensació pot haver estat deguda al lloc on em trobava a la sala, un lloc exposat a una ressonància excessiva. Aquest fenomen va ser una prova viva del que havia concebut molts anys abans i que anomeno la projecció del so organitzat.

Per projecció, entenc la sensació que ens donen certs blocs de so, podria dir millor rajos de so, tan propera és aquesta sensació a la que produeixen els rajos de llum emesos per un potent projector que il·lumina el cel. Tant per a l'oïda com per a l'ull, aquest fenomen dona una sensació de prolongació, de viatge en l'espai.

Pierre Schaeffer, 1969.

Crec que per parlar del futur de la música, no s'ha de parlar només de la música. Crec que s'ha de parlar del futur dels mitjans d'expressió de l'home modern. I cal notar també que no hi ha necessàriament una repetició cíclica de la història i que es pot trobar un punt singular en la història. És a dir, al contrari del que tothom creu, que tot és nou, tot és bell, que no s'ha de deixar d'apreciar el geni incompres de l'època, ara no hi ha cap geni incompres, tothom està molt bé entès i tothom ho entén tot; jo personalment tinc una actitud contrària.

Crec que estem en un punt de mutació, que la història no es repeteix, que s'accelera, que els descobriments atòmics i tot el que se'n deriva i la demografia galopant són indicis d'un fragment de la història que potser és sense precedents, i que la transformació de les arts és significativa.

Llavors, quin és el futur de la música i de les altres arts? Bé, pot tenir dos futurs. O bé les arts ja no existeixen i es destrueixen, i en aquest cas no cal parlar més d'arts, sinó que són símptomes d'una crisi de civilització i cal analitzar-les com els símptomes d'una malaltia. O bé el futur no és tan negre, la mutació es fa, el cataclisme està lluny o dominat, i en aquest cas les arts recuperen una nova funció. I per això, quan parlo de música experimental, és per a mi tan important per a les arts com ho va ser el principi experimental en l'Edat Mitjana, en l'obscurantisme i en l'empirisme, camins insegurs que no sabien com apropar-se a la naturalesa, i de sobte hi va haver el descobriment molt simple de l'actitud experimental.

O bé la humanitat es destruirà, i això en poc temps, no només pels mitjans atòmics, sinó que pot ser la contaminació del planeta, la demografia galopant, la fam, les drogues. Hi ha molts perills que ens amenacen. Aquesta vegada, la humanitat ha de salvar-se o morir. No crec gens que l'atmosfera generalment eufòrica sigui certa.

I per tant, sigui en la ciència o en l'art experimental, un art del coneixement i del reconeixement humà, com jo sostinc, ara cal anar molt de pressa. També cal notar que l'home contemporani comença a adonar-se, sobretot per la seva angoixa, que és una espurna a la superfície o a la superfície de dos mons, del seu món interior i del món dels altres.

En els darrers segles, ha estat tan ocupat amb el descobriment de les coses, de la natura, que no s'ha preocupat d'ell mateix. I els problemes de l'home no eren enormes, perquè hi havia pocs homes, hi havia petites guerres. Però ara hi ha massa homes. Podria haver-hi guerres molt grans. I les epidèmies sociològiques poden ser malalties mortals.

Crec que l'home es descobreix com una espurna entre dos mons plurals, entre dues pluralitats. Dins d'ell mateix, l'home és nombrós, està dividit.

I fora d'ell mateix, hi ha els altres, que són molt nombrosos i molt dividits. Crec que les dues coses més importants són per tant la presa de consciència de l'home envers ell mateix i la presa de consciència dels altres a través de la comunicació, mitjançant els mitjans de comunicació, sobretot a través dels mitjans de masses. Crec que aquí ja no és qüestió de ciència, és qüestió de moral, és qüestió d'exercici espiritual.

L'artista abans estava integrat a la societat, hi jugava un paper important. I a més, art i ciència probablement estaven barrejats. Es diu bé l'art de la medicina, l'art de l'arquitectura, es construïen cases, es curava la gent, això eren arts.

En la societat contemporània, crec que per entendre el paper de l'artista cal veure que no li queda res, que la ciència està tota en espera i que és un fenomen històric, un període, un punt feble de l'art. Crec que l'art contemporani mai ha estat tan malmès perquè la ciència és dominant i els èxits de la ciència són tan fulminants que és normal que l'art conegui la pitjor de les èpoques.

Crec al contrari que si queda alguna cosa a l'art i a l'artista, és perquè s'adonarà, i tot just comença a fer-ho per símptomes de pànic, d'angoixa, pels estrès que hi ha en el món contemporani. S'adonarà que la ciència no és tot, que la ciència està orientada a la natura, fora de l'home. L'home fa la ciència i en el seu diàleg amb la natura, la ciència li dona poders sobre la natura. Però quins poders té l'home sobre si mateix?

Fins i tot si coneixéssim a fons els mecanismes cerebrals. Fins i tot si haguéssim resolt la doble espiral de l'ADN, tots els mecanismes mentals. Caldria que aquest home que es coneix científicament decidís. Si volgués assegurar la seva mutació, hauria de decidir-la, la seva mutació.

Crec per tant que el que no es veu en la societat contemporània és que hi ha el que queda. Hi ha allò que no és científic, però que és més important que la ciència, és la consciència de l'home.

Édgar Varèse, 1955

Crec que es podria afirmar també amb la mateixa contundència, acostant-se més a la veritat històrica, que mai no hi ha hagut un creador d'importància duradora que no fos un innovador.

L'exemple del gran passat només hauria de servir de trampolí als joves perquè saltin lliurement cap al seu futur. Han de mantenir present el pensament que cada anella de la cadena de la tradició ha estat forjada per un revolucionari.

François Bell, 2017

No va ser gens senzill aconseguir que els compositors produïssin exemples.

Perquè això anava en dues direccions. Els compositors aportaven sons que intentàvem escriure. A més, hi havia descripcions per les quals se sol·licitava el so corresponent.

Per tant, hi havia una mena d'alternança entre el tema i la versió per poder arribar a alguna cosa que fos un filtratge efectiu. Nosaltres, els compositors, teníem la responsabilitat de produir exemples sonors. Un petit equip format al voltant del tractat dels objectes musicals es reunia setmanalment per debatre sobre un aparell descriptiu i lingüístic.

Beatriz Ferreira, 2017

Hi havia un banc, un banc de sons, on tots els compositors que feien música i investigaven, feien sons i enregistraments, aportaven a aquests bancs alguns sons. Hi havia sons de Malek, Ferrari, Carson, Bell, Parley, de tothom.

I és en aquest banc, on jo també vaig aportar sons, i per exemple Guy Rébel també, no sé, però jo també hi vaig aportar, que vam agafar els exemples per al llibre de Schaeffer. Quan Schaeffer ens donava aquests textos, nosaltres quatre els llegíem una mica, el que deia, i després cercàvem sons en els bancs, i ja està.

Guy Rébel, 2017

Els sons en qüestió eren produïts, recollits, per alimentar la sonoteca didàctica, que era el lloc on es reunia el màxim de sons de tota procedència susceptibles d'il·lustrar el tractat dels objectes musicals en procés de concepció i escriptura. Va ser molt llarg, i calia que hi hagués sons. Els sons permetien a Schaeffer formular la seva visió, el seu pensament, classificar les coses i tenir tota una sèrie de referències que, per cert, van acabar convertint-se en aquesta antologia que és el solfeig de l'objecte sonor que vam fer.

Pierre Schaeffer

Solfeig de l'objecte sonor.

Mentre molts dels meus contemporanis es posaven a compondre, a fer músiques noves, amb sons nous, amb tècniques noves, tant en els dos grans corrents de la música dita concreta, és a dir feta amb sons, amb sorolls enregistrats amb micròfon, com en la música dita electrònica, és a dir feta amb sons sintètics, jo vaig girar completament la meua curiositat.

El que m'importava no era fabricar aquestes composicions, és per això que nego ser un compositor, però sí que vull ser un investigador, he volgut, accepto ser un investigador, he volgut girar la meua curiositat cap a l'orella de l'home que escolta, cap als mecanismes interns i absolutament estranys de la seva atenció, de la seva percepció, i del que els sons aconsegueixen fer a l'home, i del que l'home percep en els sons.

Sí, és clar que necessita un nou lloc per escoltar música, la majoria de les arts contemporànies, s'han fet sales fosques per veure les imatges del cinema, però això no és el més important, sobretot necessita l'absència dels intèrprets, una nova actitud, un nou món de relacions musicals. Quan assistim a un concert, sentim i veiem, i sentim amb els ulls, molt més del que es pensa, i participem en una mena de cerimònia. Quan ja no hi ha intèrprets, quan només hi ha altaveus buits de presència, cal trobar una altra actitud, i aquesta actitud pot crear avorriment, però per a gent que realment vol escoltar d'una altra manera, es pot crear una escolta millor, una escolta més subtil, una escolta més interior.

A més, tornem a una tradició molt antiga que sembla ser pitàgoresca, perquè Pitàgores, quan volia ensenyar als seus deixebles, es amagava sovint, sembla ser, darrere d'una cortina perquè no el veiessin, i així, sense distraccions per les seves actituds, obligats a concentrar-se en la paraula, els deixebles escoltaven veritablement el verb, no es distraïen per la imatge. Crec que en tota la nostra experiència experimental, la privació de la vista és un dels elements d'austeritat i d'ascetisme que ens ha permès apropar-nos al so i als fenòmens sonors molt més a prop que si estiguessin constantment lligats a la gesticulació de l'intèrpret i a l'espectacle de les causalitats. Aquesta vegada estem en l'efecte, en l'anàlisi dels efectes, i no en la recerca anecdòtica de les causes.