



Podcast Pierre Schaeffer / France Culture  
Solo textos

### **Pierre Schaeffer**

Independientemente de las cuestiones de forma, la renovación de la música solo puede provenir de una renovación del material sonoro. Es el arte de modelar un sonido, es decir, perdonen mi jerga, transformar su forma o transmutar su materia a partir del sonido, ya sea musicalmente o acústicamente. Pierre Schaeffer, 1950.

La música, que el Danhauser de los conservatorios dice que es el arte de combinar sonidos de manera agradable al oído, la música en definitiva, ¿es toda la música? Primero, ¿qué es agradable a nuestros oídos? ¿Es el acorde perfecto, el modo hipodorio, el cuarto de tono, los doce semitonos iguales? Y lo que era agradable a los oídos de los contemporáneos de Debussy, de Wagner, de Mozart, ¿qué era? Para los contemporáneos de Wagner, era Mozart; para los de Debussy, era Wagner, etc. Al igual que los generales en la guerra, los aficionados a los conciertos siempre van con una música de retraso. Porque en verdad, como decía Descartes, después de muchos otros, entre ellos Leibniz, solo nos gusta lo que ya conocemos bien.

Por lo tanto, señoras y señores, realmente no hay ninguna razón para que les guste la música concreta que me propongo presentarles hoy. Y esto porque no solo les es desconocida, sino que es radicalmente ajena a sus hábitos musicales. Cuando escuchan una música nueva, incluso audaz, inmediatamente buscan referencias.

¿A qué se parece? ¿A qué se opone? ¿Es tonal, atonal, melódica, contrapuntística? Pero una música donde ya ni siquiera hay notas, donde el solfeo ya no tiene cabida, cuyo material escapa a la lista de instrumentos conocidos, ya que está hecha de sonidos comunes, ruidos, fragmentos de voces, más o menos trabajados mediante métodos electroacústicos desconocidos. Esta música solo puede provocar un primer movimiento de aprensión o, más exactamente, de incompreensión.

### **Pierre Schaeffer, 1969**

Creo que el término música experimental, desafortunadamente, apenas lo uso yo, no está generalizado, y como yo mismo he abandonado el término música concreta, es el término música electrónica el que se adopta universalmente.

Por mi parte, llamaría música experimental, no solo durante toda mi vida, sino que creo que esta palabra debe aplicarse por un período indefinido, a todo enfoque de conocimiento a través de las artes, y en particular de la música. La música experimental, para mí, es como cuando, hace algunos siglos, se descubrió la ciencia experimental. La improvisación es, en cierto modo, otra forma de azar, que está muy de moda, porque, en una especie de llamado a la espontaneidad, a la participación, muchos músicos contemporáneos quieren alejarse de la austera disciplina del trabajo y esperar de la inspiración del momento la posibilidad de improvisación.

Por mi parte, creo que la improvisación es un arte antiguo que consiste, en primer lugar, en tener reglas de juego muy precisas. En todos los juegos, un partido de fútbol, por ejemplo, de rugby, de tenis, no se puede decir que no sea improvisado, ya que nunca ha sido escrito de antemano. Es el azar del partido el que, con el mérito de los jugadores, hace que ganen, y las peripecias siempre son nuevas, ¿gracias a qué? A las reglas.

Mientras un arte tenga reglas, se puede improvisar. Cuando no tiene reglas, como es el caso actualmente, no se puede improvisar en absoluto. Por el contrario, hay que hacer el esfuerzo inverso. Por lo tanto, creo que uno de los grandes errores contemporáneos es querer encontrar las reglas de un arte y ya improvisar al mismo tiempo. No se pueden hacer ambas cosas.

**Mi objetivo no era hacer música. Mi objetivo era hacer radio.** Y creo que es muy importante decir, para empezar, que la música experimental no se descubrió porque se buscara. Se

descubrió en el transcurso de otro proceso que consistía en trabajar en la radio, es decir, el texto, el decorado sonoro, profundizando la investigación en el plano del decorado sonoro y llegando hasta intentar una emisión que casi prescindiera del texto, que no fuera más que ruidos. Un decorado sonoro, una mezcla de ruidos. Y fue en ese momento cuando crucé la línea sin saberlo, y cuando se hace un conjunto organizado de ruidos, ya no es teatro, ya no es un texto, es música.

La música ordinaria sería, en relación con la música concreta, lo que la mecánica clásica es para la relatividad. La música ordinaria sería un caso particular de una música generalizada. El caso particular es el de la nota o el sonido de frecuencia definida. Y parece, en ese momento, que las discusiones sobre las notas, las tonalidades, las modalidades, que han experimentado en las últimas décadas una especie de agotamiento, ya no sean tan interesantes.

Tal vez sea hora, sin descuidar la música de notas, de pensar en términos más generales y de concebir el material sonoro en toda su complejidad. ¿Cuál sería en el futuro la relación entre estos dos tipos de música? ¿Serán mezclables? ¿Se opondrán? ¿Se enriquecerán mutuamente? Aún no lo sabemos. Es seguro que la experiencia de la música concreta solo puede tener una gran influencia en la composición de la música habitual.

Si continuamos, con la ayuda de las máquinas, en el camino de estos descubrimientos que a menudo el azar aporta a los investigadores, logramos extraer del acontecimiento anecdótico del ruido un material sonoro aislado, como un cristal de sonido. [...] Pues bien, en lugar de decir “gong”, estos elementos sonoros dicen, por ejemplo, “fábrica”, dicen “ruido circular”, dicen “ruido de máquina”. Así hemos escapado a la palabra “gon” que el ruido nos sugería y ahora tenemos una familia de palabras infinitamente más general. No es aún del todo música, pero ya son elementos sonoros y rítmicos.

Por el contrario, quisiera demostrar que a partir de instrumentos musicales, por ejemplo de un material sonoro orquestal, se puede llegar, por otra parte, a los ruidos. ¿Quiéren un ejemplo? Mi propósito al principio era demostrar que no toda la música estaba encerrada en lo que estamos acostumbrados a oír con instrumentos, sino que un abismo, una especie de precipicio, que hasta ahora ha separado el ruido del sonido musical, puede ser colmado, y esto tendiendo un puente sobre ese abismo desde ambos extremos.

### ***Luc Ferrari, 1999***

La primera pregunta con respecto a Schaeffer, estábamos bastante en una especie de amistad distanciada y teníamos una especie de juego amistoso entre nosotros que decía que había una barrera, una barrera móvil. Él empujaba hacia la investigación, hacia el solfeo y yo empujaba en contra.

Es decir, me aburrí bastante en los conservatorios con el solfeo como para odiar la idea de otro solfeo. Y Schaeffer, que no era un músico convencional, tenía una atracción fantasiosa por el solfeo. Así que quería que participáramos en su investigación, que para él era extremadamente importante desde un punto de vista filosófico, psicológico y otros. Y así jugábamos con esa barrera de una manera a veces violenta, pero la mayoría de las veces amistosa.

### ***Pierre Schaeffer***

Entro en un estudio y, por ejemplo, hago resonar lo que me cae a mano.

[...]

Es, de todos modos, una decepción.

Estos ruidos no hacen más que decir lo mismo. Estos ruidos dicen “gon”, dicen “caja”, dicen “hojalata”. Podríamos quedarnos mucho tiempo en este callejón sin salida, y nos quedamos allí más tiempo del que queríamos, si el azar no hubiera venido en nuestra ayuda.

Durante muchas semanas, acumulé en el estudio toda clase de cuerpos sonoros. Tomé prestados de Cavallé-Coll tubos procedentes de órganos destruidos por la guerra y me di cuenta de que no hacía más que seguir las huellas de antiguas y primitivas lutherías.

### ***Iannis Xenakis - 1981***

¿Qué es la música concreta? Es tomar sonidos, formar sonidos y luego juntarlos de una cierta manera, lo cual es más difícil que con los sonidos de la orquesta, porque allí, en la orquesta, hacemos exactamente lo mismo. Tomamos sonidos que existen o que intentamos construir y los reunimos según ciertas reglas de composición. Eso son los sonidos de la orquesta.

En la música concreta, tomamos sonidos e intentamos también reunirlos mediante montajes, mezclas, cosas por el estilo. Ahora bien, es evidente que en este caso, si en la orquesta ya tenemos una imagen mental de los sonidos que unimos, en el caso de la música concreta o electroacústica, son los propios sonidos, los objetos que hemos recogido, los que deben juntarse.

Por lo tanto, no tenemos una imagen memorizada de antemano. Hay que trabajar sobre el terreno. Pero eso no basta, porque sobre el terreno uno se deja llevar por lo que tiene. Sin embargo, es necesario que el artista se cree una actividad más general de lo que está haciendo y también, diría yo, incluso mucho más lejos, una filosofía de lo que está haciendo.

Es decir, debe ser relativamente abstracto, no quedarse únicamente ante su objeto inmediato, sino salirse de él para saber a dónde va, a dónde debe ir. Bien, ha reunido tres sonidos, y después, ¿qué va a hacer? Y poco a poco, nos damos cuenta de que estos problemas de base están conectados con problemas de estructura mental, en fin, con una cosmoteoría de la música, en el fondo.

### ***Pierre Schaeffer***

El azar vino en mi ayuda, y mi empresa empezó a tener interés, y he aquí cómo. [...]

Ahora elimino la palabra estética. La palabra estética es una antigüedad que reunía todo lo que se intentaba decir sobre el arte cuando no se sabía cómo abordarlo. La estética es algo que ha pasado un poco de moda, que a menudo se reemplaza por un enfoque científico del arte, y, por supuesto, yo también repudío el enfoque científico del arte.

Lo que me interesa en la música experimental es descubrir, a través de la experiencia de la música como de otras artes, un camino hacia el conocimiento. No es un enfoque estético, porque no consiste en hacer filosofía en la niebla. No es un enfoque científico, porque no se trata de buscar las causas, sino los efectos.

No se trata de buscar los mecanismos que crean los fenómenos, sino el sentido y el significado que los fenómenos tienen para el hombre. Y es el descubrimiento, el desciframiento de este lenguaje sibilino, que para nosotros es la obra de arte, que para nosotros es la escritura de los sonidos, lo que define un camino de conocimiento basado en un enfoque experimental.

### ***Pierre Schaeffer - 1979***

Creo que fue mucho más un ensayo de las posibilidades que había a nuestro alrededor en aquel momento.

En aquel momento, digo “nosotros” porque Pierre Henry se me unió muy rápidamente tras unos meses de mis primeros ensayos, y teníamos una manera de tocar el piano que se volvió genial en las manos de Henry, justo cuando Cage estaba trabajando el piano preparado, pero Pierre Henry era a la vez percusionista y un futuro compositor extremadamente hábil, tanto para preparar el piano como para extraer de él sonidos inauditos.

También teníamos esos fragmentos elegidos, sonidos cortados en pedazos que venían de todas partes, incluido el primer grito que marca el inicio de la sinfonía, que, imagínense, es un grito tomado de un disco estadounidense llamado On a Note of Victory. Era un disco que los estadounidenses habían hecho en el momento de la victoria, y era un grito de llamado que, en ese disco, parecía dirigirse al mundo entero.

Luego había voces de niños aceleradas, voces de mujeres, voces de hombres también aceleradas, como una especie de gallinero humano que se pusiera a cacarear a toda velocidad, de modo que no era lo que se decía lo importante, sino esa especie de densidad de presencia humana, y a menudo había poemas, incluido un poema de Víctor Hugo, pero al revés, irreconocible, pero que guardaba en el pliegue de sus sílabas una especie de secreto conocido solo por nosotros.

Tantos materiales, ¿verdad? Más pasos en la escalera, más golpes en las puertas, y también recuerdos muy recientes, las angustias de la ocupación, las botas de la Gestapo en las escaleras de los resistentes.

### ***Olivier Messiaen - 1952***

La música concreta.

Proceso opuesto a la música serial, la música concreta utiliza el sonido puro, separado. Sonido cantado, sonido hablado, ruidos, y sus transformaciones por ambientes y grabaciones sucesivas y superpuestas.

Muchos jóvenes se interesan ahora por este movimiento, cuyo iniciador fue Pierre Schaeffer. Después de Pierre Henry, Jean Barraqué y el propio Boulez trabajaron la música concreta.

¿Cómo será la música del futuro? El futuro es oscuro como la laca, dicen los chinos. Comienzo, pues, diciendo que no lo sé. Solo podemos decir esto:

La melodía siempre ha existido. La armonía y el contrapunto, con unos ochocientos años de antigüedad, probablemente han cumplido su ciclo. Algo más surgirá.

Lenta pero inexorablemente, el nuevo elemento de la música está llegando. Aún no tiene nombre, es el dios desconocido. Pero lo esperamos, con la misma ansiedad que Adam de la Halle en el siglo XIII, que Guillaume de Machaut en el siglo XIV, sin que sobre ellos cayera el fuego devorador de la armonía y el contrapunto, que aún no se habían nombrado.

Parafraseando la célebre frase de Mallarmé a Degas, “la poesía se hace con palabras”, yo diría que la música no se hace solamente con sonidos, sino también con duraciones, timbres, intensidades, impulsos y reposos, es decir, con ritmo.

### ***Michel Philippot - 1981***

Entonces, en términos generales, en esa época, había dos escuelas. Estaba lo que yo llamaría la escuela ortodoxa, que era, si se me permite decirlo así, de estricta obediencia a las ideas de Pierre Schaeffer.

Y luego, ya desde 1952, había otra escuela que evidentemente quería utilizar materiales concretos, es decir, sonidos a priori no musicales utilizados musicalmente, pero que quería seguir componiendo, es decir, prever la obra antes de hacer cualquier tanteo. Inútil decir que yo era de esos, y Xenakis también, y añadiría a Pierre Boulez cuando estudiaba, Jean Barraqué, André Ode, incluso cuando vino a realizar su obra *Jazz et Jazz*, es decir, la previsión del resultado, en cierta forma, o el deseo del resultado, precedía la obra.

Entonces, digamos dos palabras sobre lo que he llamado la estricta obediencia a Pierre Schaeffer, que era que, por el contrario, la obra debía descubrirse, aparecer, germinar exactamente en el momento en que se hacía, es decir, que el sonido, en cierto modo, la magia del sonido, debía preceder a la construcción de una obra musical, y que esta construcción debía ser la consecuencia de los sonidos descubiertos, y no los sonidos el medio.

En aquella época, esto creaba ciertos conflictos amistosos, pero a veces, hay que decirlo, hubo algunas disputas, porque, por ejemplo, sé que las opiniones de Pierre Schaeffer han cambiado desde entonces, sé que nuestras posiciones, por ejemplo, si hablo de la suya y de la mía, se han acercado mucho, pero era la época en que Pierre Schaeffer decía: “Un sonido hermoso ya es

música”, y tanto Xenakis como yo decíamos: “No, para hacer música se necesitan al menos dos sonidos y organizarlos de cierta manera”. Esa era la tendencia.

Según el carácter de cada uno, las discusiones seguían siendo muy corteses y amistosas, como fue el caso con Xenakis y conmigo, y a veces podían desembocar en enfrentamientos bastante violentos, como fue el caso con Pierre Boulez y Jean Barraqué, por ejemplo.

### ***Pierre Schaeffer, 1979.***

Como dije, tenía nostalgia de la música, ya que mis padres eran músicos, mi padre violinista, mi madre cantante. Tenía esa vieja nostalgia porque no hacía música, sin ningún remordimiento, porque creo que ser simplemente músico, compositor, instrumentista es algo maravilloso, pero es un horizonte bastante limitado, mientras que todo el horizonte del pensamiento se abre para quien se dedica a la física, a las matemáticas y al mismo tiempo ejerce su pensamiento. Pero cuando me encontré con los micrófonos, primero con los tocadiscos y luego con los magnetófonos, me pregunté por qué no montar sonidos como se montan imágenes.

El cine, inicialmente mudo, demostró lo que se puede hacer fotografiando cosas y personas y luego montándolas, mezclándolas. Era completamente natural para mí hacerlo con los sonidos. Comenzó de manera sencilla con la técnica del tocadiscos, aislando sonidos en el llamado surco cerrado. Cuando se cierra la espiral de un disco, se aísla un pequeño segundo de sonido. Creo que aquí está el inicio de mis descubrimientos. Es un punto de partida extremadamente tosco.

A partir del momento en que interrumpimos el discurso musical que nos transporta en un flujo ininterrumpido de tiempo que se nos impone como frase. Hablamos, de hecho, de frases musicales. No somos capaces de prestar atención a la escucha del instante, del momento. Este surco cerrado, esta grabación que se muerde la cola y se repite indefinidamente, como en aquel famoso disco de Édith Piaf, nos obliga a tratar el sonido, el fragmento de sonido, por sí mismo. Esto me llevó a reflexionar y a interrogarme sobre cómo funcionan todos los sonidos que escuchamos, sobre cómo funcionan nuestros mecanismos de escucha.

### ***Edgar Varèse, 1955***

Hace algunos años fui testigo de un fenómeno acústico que voy a describir y que para mí fue la materialización física de la organización de los sonidos y de su proyección en el espacio, tal como la había concebido durante mucho tiempo en mi mente. Estaba escuchando el trío del scherzo de la Séptima Sinfonía de Beethoven en la Salle Pleyel, una sala llena de sorpresas acústicas debido a una construcción mal calculada.

Cuando me di cuenta de un efecto completamente nuevo que aquella música tan conocida producía, me pareció que la música se despegaba completamente de sí misma y se proyectaba en el espacio, llevándome a una conciencia de la cuarta dimensión de la música. Esta sensación pudo deberse al lugar en el que estaba sentado en la sala, expuesto a un exceso de eco. Este fenómeno fue la prueba viva de lo que había concebido muchos años antes y que llamo proyección del sonido organizado.

Por “proyección” entiendo esa sensación que ciertos bloques de sonido, o más bien haces de sonido, provocan, ya que esta sensación se parece mucho a la que crean los haces de luz proyectados por potentes reflectores que escudriñan el cielo. Para el oído, al igual que para el ojo, este fenómeno provoca la sensación de expansión, de viaje en el espacio.

### ***Pierre Schaeffer, 1969.***

Pienso que si queremos hablar del futuro de la música, no debemos hablar únicamente de música. Creo que debemos preguntarnos cuál es el futuro de los medios expresivos del hombre contemporáneo. También debemos admitir que la historia no es necesariamente cíclica y que tal vez nos encontramos en un punto único de la historia. Esto significa, contrariamente a la opinión común de que todo lo que es nuevo es bello y de que no debemos perder la ocasión de apreciar el genio incomprendido de nuestra época, que hoy en día ya no existe un genio incomprendido, ya que todos se comprenden y todos comprenden todo, que personalmente tengo una posición contraria.

Pienso que estamos en un momento de mutación, que la historia no se repite, sino que se acelera, que los descubrimientos atómicos y todo lo que de ello se deriva, así como la demografía galopante, son signos de un capítulo de la historia que puede no tener precedentes y que el trauma de las artes es significativo.

Entonces, ¿cuál es el futuro de la música y de las demás artes? Puede tener dos futuros. O bien las artes desaparecerán y se autodestruirán, y en ese caso ya no debemos hablar de artes, sino de síntomas de una crisis de civilización que debemos analizar como síntomas de una enfermedad. O bien el futuro no es tan oscuro, la mutación se produce, la catástrofe está lejana o controlada, y en ese caso las artes encuentran una nueva función. Así que, cuando hablo de música experimental, para mí es tan importante para las artes como el principio experimental lo fue para la Edad Media y el oscurantismo y el empirismo, esos enfoques inseguros que no sabían cómo enfrentarse a la naturaleza hasta que llegó el descubrimiento tan sencillo del método experimental.

La humanidad se destruirá a sí misma y en un tiempo no tan lejano, no solo por medios atómicos, sino también por la contaminación del planeta, por la demografía galopante, por el hambre, por las drogas. Son muchos los peligros que nos amenazan. Esta vez, la humanidad debe salvarse o perecer. No creo en absoluto que la atmósfera eufórica que se respira sea real.

Por este motivo, ya sea en la ciencia o en el arte experimental, en el arte del conocimiento y de la comprensión humana, como sostengo, hoy en día es necesario actuar con gran rapidez. También debemos admitir que el hombre contemporáneo comienza a darse cuenta, sobre todo a través de su angustia, de que es como un relámpago en la superficie o en la frontera entre dos mundos, su mundo interior y el mundo de los demás.

Durante siglos ha estado tan ocupado descubriendo cosas, la naturaleza, que no se ha ocupado de sí mismo. Y los problemas del hombre no eran grandes porque había pocos hombres, pequeñas guerras. Ahora hay demasiados hombres. Las guerras pueden ser demasiado grandes. Y las epidemias sociológicas pueden ser enfermedades mortales.

Pienso que el hombre se descubre como un relámpago entre dos mundos de masas, entre dos masas. Dentro de sí mismo, el hombre es múltiple, dividido. Y afuera están los demás, que son muy numerosos y muy divididos. Pienso que las dos cosas más importantes son la conciencia que el hombre tiene de sí mismo y la conciencia de los demás a través de la comunicación, a través de los medios de comunicación, especialmente los medios de comunicación de masas. Pienso que aquí ya no se trata de ciencia, sino de moral, de ejercicio espiritual.

En otros tiempos, el artista estaba integrado en la sociedad y desempeñaba un papel importante en ella. Además, el arte y la ciencia probablemente estaban mezclados. De hecho, se habla del arte de la medicina, del arte de la arquitectura, se construían casas, se curaba a las personas, eran artes.

En la sociedad contemporánea, pienso que para comprender el papel del artista es necesario ver que ya no le queda nada, que la ciencia se impone y que se trata de un fenómeno histórico, un período de debilidad para las artes. Pienso que el arte contemporáneo nunca ha estado en un estado tan malo, porque la ciencia domina y porque los resultados de la ciencia son tan sorprendentes que es normal que el arte pase por su peor período.

Por el contrario, pienso que si queda algo para las artes y para el artista, es porque nos daremos cuenta, y apenas comenzamos a darnos cuenta a través de los síntomas de pánico, de angustia, de estrés que caracterizan al mundo contemporáneo, de que la ciencia no lo es todo, de que la ciencia está orientada hacia la naturaleza, fuera del hombre. El hombre crea la ciencia, y en el diálogo con la naturaleza, la ciencia da poder al hombre sobre la naturaleza. Pero, ¿qué poder tiene el hombre sobre sí mismo?

Aunque comprendiéramos completamente los mecanismos del cerebro. Aunque descifrásemos la doble hélice del ADN, todos los mecanismos mentales. Aun así, este hombre, que se conoce científicamente, debe tomar decisiones. Incluso si quisiera garantizar su propia mutación, debería decidirla.

Pienso que lo que no se reconoce en la sociedad contemporánea es el residuo. Existe aquello que no es científico, pero que es más importante que la ciencia, y es la conciencia humana.

### ***Edgar Varèse, 1955***

Pienso que se puede afirmar con la misma rotundidad, permaneciendo más cerca de la verdad histórica, que nunca ha existido un creador de significado duradero que no haya sido también un innovador.

El ejemplo del gran pasado solo debe servir como trampolín para los jóvenes, para que puedan lanzarse libremente hacia su propio futuro. Al hacerlo, deben recordar que cada eslabón de la cadena de la tradición ha sido forjado por un revolucionario.

### ***François Bell, 2017***

No era tan sencillo conseguir que los compositores produjeran ejemplos. Porque iba en ambos sentidos. Los compositores traían sonidos que intentábamos transcribir. Por otro lado, había descripciones para las que pedíamos el sonido correspondiente.

Así que había una especie de alternancia entre el tema y la versión, para poder llegar a algo que permitiera una clasificación eficaz. Nosotros, los compositores, teníamos la responsabilidad de producir ejemplos sonoros. Un pequeño equipo formado en torno al Tratado de los Objetos Musicales se reunía cada semana para debatir sobre un aparato descriptivo lingüístico.

### ***Béatrice Ferreira, 2017***

Había un banco, un banco de sonidos, donde todos los compositores que hacían música y realizaban investigaciones, hacían sonidos y grabaciones, aportaban ciertos sonidos a estos bancos. Así que había sonidos de Malek, de Ferrari, de Carson, de Bell, de Parley, de todos.

Y fue en ese banco, donde yo también aporté sonidos, y por ejemplo Guy Rébel también, no lo sé con certeza, pero yo también aporté, fue en ese banco de sonidos de todas las procedencias donde tomamos los ejemplos para el libro de Schaeffer. Si Schaeffer nos daba esos textos, nosotros cuatro los revisábamos un poco, veíamos lo que decía, y luego buscábamos sonidos en los bancos, y así era.

### ***Guy Rébel, 2017***

Los sonidos en cuestión se producían y se recogían para alimentar la fonoteca didáctica, que era el lugar donde se reunía el máximo de sonidos de todas las procedencias posibles para ilustrar el Tratado de los Objetos Musicales que se estaba concibiendo y redactando. Fue un proceso muy largo, y era necesario disponer de sonidos. Los sonidos permitían a Schaeffer formular su visión, su pensamiento, clasificar las cosas y disponer de toda una serie de referencias que, de hecho, desembocaron en esa antología que es el Solfeo del Objeto Sonoro que realizamos.

### ***Pierre Schaeffer***

Solfeo del Objeto Sonoro. Mientras que muchos de mis contemporáneos se pusieron a componer, a hacer músicas nuevas con sonidos nuevos y con técnicas nuevas, tanto en las dos grandes corrientes de la llamada música concreta, es decir, hecha con sonidos, con ruidos grabados con micrófono, como en la llamada música electrónica, es decir, hecha con sonidos sintéticos, yo invertí completamente mi curiosidad. Lo que me importaba no era fabricar esas composiciones, por eso niego ser compositor. Sin embargo, acepto ser considerado investigador, quise, acepto ser investigador, quise volcar mi curiosidad hacia el oído del ser humano que escucha, hacia los mecanismos internos y completamente extraños de su atención, de su percepción, y de lo que los sonidos logran hacer en el ser humano, y de lo que el ser humano discierne en los sonidos.

Sí, por supuesto que requiere un nuevo lugar para escuchar música, como la mayoría de las artes contemporáneas, igual que se crearon salas oscuras para ver las imágenes del cine, pero eso no es lo más importante. Sobre todo, requiere la ausencia de intérpretes, una nueva actitud, un nuevo mundo de relaciones musicales. Cuando se asiste a un concierto, se oye y se ve, y se oye con los ojos mucho más de lo que se cree, y se participa en una especie de ceremonia. Cuando ya no hay intérpretes, cuando sólo hay altavoces vacíos de presencia, hay que encontrar otra

actitud, y esa actitud puede provocar aburrimiento, pero para las personas que realmente desean escuchar de otra manera, se puede crear una mejor escucha, una escucha más sutil, una escucha más interior.

Además, nos unimos a una tradición muy antigua que es, al parecer, pitagórica, ya que, según se dice, Pitágoras, cuando quería enseñar a sus discípulos, se escondía tras un velo para que no le vieran, y así, al no distraerse con sus gestos y verse obligados a concentrarse en la palabra, los discípulos escuchaban realmente el verbo y no se distraían con la imagen. Pienso que en todo nuestro enfoque experimental, la privación de la vista es uno de los elementos de austeridad y de ascesis que nos permitió acercarnos al sonido y a los fenómenos sonoros mucho más de cerca que si estuvieran constantemente ligados a la gesticulación del intérprete y al espectáculo de las causalidades. Esta vez, estamos dentro del efecto, en el análisis de los efectos, y no en la búsqueda anecdótica de las causas.