

 Italiano (IT)

Podcast Pierre Schaeffer / France Culture
Solo testi

Pierre Schaeffer

Indipendentemente dalle questioni di forma, il rinnovamento della musica non può che provenire da un rinnovamento della materia sonora. È l'arte di modellare un suono, cioè, scusate il mio gergo, di trasformarne la forma o di trasmutarne la materia a partire dal suono, sia musicalmente, sia acusticamente. Pierre Schaeffer, 1950.

La musica, che il Danhauser dei conservatori dice essere l'arte di combinare i suoni in modo gradevole all'orecchio, la musica e basta insomma, è tutta la musica? Prima di tutto, che cos'è che è gradevole alle nostre orecchie? È l'accordo perfetto, il modo ipodorio, il quarto di tono, i dodici semitoni uguali? E ciò che era gradevole alle orecchie dei contemporanei di Debussy, di Wagner, di Mozart, cos'era? Per i contemporanei di Wagner, era Mozart; per quelli di Debussy, era Wagner, ecc. Come i generali fanno per la guerra, gli appassionati di concerti sono sempre in ritardo di una musica. Perché è vero, come diceva Cartesio, dopo molti altri tra cui Leibniz, che amiamo solo ciò che già conosciamo bene.

Quindi, signore e signori, non c'è davvero alcuna ragione perché vi appassioniate alla musica concreta che mi propongo di presentarvi oggi. E questo perché non solo vi è sconosciuta, ma è radicalmente estranea alle vostre abitudini musicali. Se ascoltate una musica nuova, anche audace, cercate subito dei riferimenti.

A cosa assomiglia? A cosa si oppone? È tonale, atonale, melodica, contrappuntistica? Ma una musica in cui non ci sono nemmeno più note, in cui il solfeggio non ha più valore, il cui materiale sfugge all'elenco degli strumenti conosciuti, poiché è costituita dal comune insieme di suoni, rumori, frammenti di voci, più o meno rielaborati con metodi elettroacustici sconosciuti. Questa musica non può che suscitare un primo moto di apprensione, o più esattamente, di incomprendimento.

Pierre Schaeffer, 1969

Credo che il termine musica sperimentale, purtroppo, lo uso praticamente solo io, non è molto diffuso, e poiché io stesso ho abbandonato il termine musica concreta, è il termine musica elettronica ad essere universalmente adottato.

Da parte mia, chiamerei musica sperimentale, non solo per tutta la vita, ma penso che questa parola debba essere applicata per un periodo indefinito, a ogni approccio di conoscenza attraverso le arti, e in particolare la musica. La musica sperimentale, per me, è come quando, qualche secolo fa, si è scoperta la scienza sperimentale. L'improvvisazione è in un certo senso un'altra forma di caso, che è molto di moda, perché, in una sorta di richiamo alla spontaneità, alla partecipazione, molti musicisti contemporanei vogliono allontanarsi dall'austera disciplina del lavoro e aspettare dall'ispirazione del momento la possibilità di improvvisare.

Io penso, per quanto mi riguarda, che l'improvvisazione sia un'arte antica che consiste, innanzitutto, nell'aver regole del gioco molto precise. In tutti i giochi, una partita di calcio, per esempio, di rugby, di tennis, non si può dire che non sia improvvisata, poiché non è mai stata scritta in anticipo. È il caso della partita che fa sì che, con il merito dei giocatori, vincano, e le peripezie sono sempre nuove, grazie a cosa? Alle regole.

Finché un'arte ha delle regole, si può improvvisare. Quando non ha regole, come è attualmente, non si può improvvisare affatto. Al contrario, bisogna fare lo sforzo opposto. Pertanto, penso che uno dei grandi errori contemporanei sia voler trovare le regole di un'arte e improvvisare già allo stesso tempo. Non si possono fare entrambe le cose.

Il mio obiettivo non era fare musica. Il mio obiettivo era fare radio. E credo che sia molto importante dire, per cominciare, che la musica sperimentale non è stata scoperta perché la si

cercava. È stata scoperta nel corso di un altro processo che consisteva nel lavorare sulla radio, cioè sul testo, sul decoro sonoro, spingendo la ricerca sul piano del decoro sonoro e arrivando fino a tentare una trasmissione che quasi si sarebbe svolta senza testo, che non sarebbe stata altro che rumori. Un decoro sonoro, un miscuglio di rumori. Ed è in quel momento che ho superato la linea senza saperlo, e quando si realizza un insieme organizzato di rumori, non è più teatro, non è più un testo, è musica.

La musica ordinaria sarebbe, rispetto alla musica concreta, ciò che la meccanica classica è per quella della relatività. La musica ordinaria sarebbe un caso particolare di una musica generalizzata. Il caso particolare è quello della nota o del suono di frequenza definita. E sembra, a quel punto, che le discussioni sulle note, le tonalità, le modalità, che negli ultimi decenni hanno conosciuto una sorta di stanchezza, non siano più così interessanti.

Forse è tempo, senza trascurare la musica delle note, di pensare in termini più generali e di concepire la materia sonora nella sua complessità. Quale sarà in futuro il rapporto tra queste due musiche? Saranno mescolabili? Si opporranno? Si arricchiranno a vicenda? Non lo sappiamo ancora. È certo che l'esperienza della musica concreta non potrà che avere una grande influenza sulla composizione della musica abituale.

Se continuiamo, con l'aiuto delle macchine, sul cammino di queste scoperte che spesso il caso porta ai ricercatori, riusciamo a estrarre dall'evento aneddotico del rumore un materiale sonoro isolato, come un cristallo di suono. [...] Ebbene, invece di dire "gong", questi elementi sonori dicono per esempio "fabbrica", dicono "rumore circolare", dicono "rumore di macchina". Abbiamo quindi evitato la parola "gon" che il rumore ci suggeriva e abbiamo una famiglia di parole infinitamente più generale. Non è ancora del tutto musica, ma sono già elementi sonori e ritmici.

Al contrario, vorrei dimostrare che a partire da strumenti musicali, per esempio da un materiale sonoro orchestrale, si può arrivare, d'altra parte, ai rumori. Volete un esempio? Il mio intento all'inizio era dimostrare che tutta la musica non era racchiusa in ciò che siamo abituati a sentire con gli strumenti, ma che un abisso, una sorta di baratro, che finora ha separato il rumore dal suono musicale, può essere colmato, e ciò gettando un ponte su questo baratro da entrambe le estremità.

Luc Ferrari, 1999

La prima domanda riguardo a Schaeffer, eravamo abbastanza in una sorta di amicizia distaccata e avevamo una sorta di gioco amichevole tra noi che diceva che c'era una barriera, che era mobile, la barriera. Lui spingeva verso la ricerca, verso il solfeggio, e io spingevo contro.

Cioè, mi ero abbastanza annoiato nei conservatori con il solfeggio da odiare l'idea di un altro solfeggio. E Schaeffer, che non era un musicista convenzionale, aveva un'attrazione fantasiosa per il solfeggio. Quindi voleva che partecipassimo alla sua ricerca, che per lui era estremamente importante dal punto di vista filosofico, psicologico e altro. E così giocavamo su questa barriera in modo a volte violento, ma per la maggior parte del tempo amichevole.

Pierre Schaeffer

Entro in uno studio e, per esempio, faccio risuonare ciò che mi capita sotto mano.

[...]

È comunque una delusione.

Questi rumori non fanno che dire la stessa cosa. Questi rumori dicono "gon", dicono "scatola", dicono "lamiera". Potremmo rimanere a lungo in questo vicolo cieco, e ci siamo rimasti più a lungo di quanto avremmo voluto, se il caso non fosse venuto in nostro aiuto.

Per molte settimane, accumulavo nello studio ogni sorta di corpi sonori. Ho preso in prestito da Cavallé-Coll dei tubi provenienti da organi demoliti dalla guerra e mi sono accorto che non facevo altro che ripercorrere le tracce di antiche e primitive liuterie.

Iannis Xenakis - 1981

Cos'è la musica concreta? È prendere dei suoni, formarli, e poi metterli insieme in un certo modo, che è più difficile rispetto ai suoni dell'orchestra, perché lì, in orchestra, facciamo esattamente la

stessa cosa. Prendiamo suoni che esistono o che cerchiamo di costruire e li mettiamo insieme secondo certe regole di composizione. Questi sono i suoni dell'orchestra.

Nella musica concreta, si prendono dei suoni e si cerca anche di metterli insieme tramite montaggi, mixaggi, cose del genere. Ora, è evidente che in questo caso, se in orchestra abbiamo già un'immagine mentale dei suoni che mettiamo insieme, nel caso della musica concreta o elettroacustica, sono i suoni stessi, gli oggetti che abbiamo raccolto, che devono essere messi insieme.

Quindi non abbiamo un'immagine memorizzata in anticipo. Bisogna lavorare sul momento. Ma non basta, perché sul momento si è guidati da ciò che si ha. Ora, è necessario che l'artista crei per sé un'attività più generale rispetto a ciò che sta facendo e anche, direi, molto più lontana, una filosofia di ciò che sta facendo.

Cioè, deve essere relativamente astratto, non rimanere solo davanti al suo oggetto immediato, ma distaccarsene per poter sapere dove sta andando, dove deve andare. Bene, ha messo insieme tre suoni, e poi, cosa farà dopo? E poco a poco ci si rende conto che questi problemi di base sono collegati a problemi di struttura mentale, infine, di cosmoteoria applicata alla musica, in fondo.

Pierre Schaeffer

Il caso venne in mio aiuto, e la mia impresa cominciò a suscitare interesse, ed ecco come. [...]

Ora elimino la parola estetica. La parola estetica è un'antichità che raccoglieva tutto ciò che si cercava di dire sull'arte quando non si sapeva come affrontarla. L'estetica è qualcosa che è un po' passata di moda, spesso sostituita da un approccio scientifico all'arte, e ovviamente ripudio anche l'approccio scientifico all'arte.

Ciò che mi interessa nella musica sperimentale è scoprire, attraverso l'esperienza della musica come di altre arti, un percorso di conoscenza. Non è un approccio estetico, perché non consiste nel fare filosofia nella nebbia. Non è un approccio scientifico, perché non si tratta della ricerca delle cause, ma degli effetti.

Non si tratta di cercare i meccanismi che creano i fenomeni, ma il senso e il significato che i fenomeni hanno per l'uomo. Ed è la scoperta, la decifrazione di questo linguaggio sibillino, che per noi è l'opera d'arte, che per noi è la scrittura dei suoni, che definisce un percorso di conoscenza basato su un approccio sperimentale.

Pierre Schaeffer - 1979

Penso che fosse molto più un tentativo delle possibilità che c'erano intorno a noi in quel momento.

All'epoca, dico "noi" perché Pierre Henry si unì a me molto rapidamente, dopo pochi mesi dai miei primi esperimenti, e avevamo un modo di suonare il pianoforte che diventò geniale nelle mani di Henry, proprio nel momento in cui Cage stesso stava lavorando sul pianoforte preparato, ma Pierre Henry era allo stesso tempo un percussionista e un futuro compositore estremamente abile, sia a preparare il pianoforte sia a estrarre suoni inauditi.

Avevamo anche questi spezzoni scelti, suoni tagliati in frammenti che provenivano da ovunque, incluso il primo grido che segna l'inizio della sinfonia, che, immaginate, è un grido preso da un disco americano chiamato On a Note of Victory. Era un disco che gli americani avevano realizzato al momento della vittoria, e quel grido in quel disco sembrava rivolgersi al mondo intero.

Poi c'erano voci di bambini accelerate, voci di donne, voci di uomini anch'esse accelerate, come una sorta di pollaio umano che cominciava a schiamazzare ad alta velocità, tanto che non era importante ciò che si diceva, ma questa sorta di densità di presenza umana, e spesso c'erano poesie, inclusa una poesia di Victor Hugo, ma al contrario, irricognoscibile, che però conservava tra le pieghe delle sue sillabe una sorta di segreto conosciuto solo da noi.

Tanti materiali, vero? Più passi sulle scale, più colpi alle porte, e anche ricordi molto recenti, le angosce dell'occupazione, gli stivali della Gestapo sulle scale dei resistenti.

Olivier Messiaen - 1952

La musica concreta.

Percorso opposto alla musica seriale, la musica concreta utilizza il suono puro, isolato. Suono cantato, suono parlato, rumori, e le loro trasformazioni tramite ambienti e registrazioni successive e sovrapposte.

Molti giovani ora si interessano a questo movimento, il cui iniziatore fu Pierre Schaeffer. Dopo Pierre Henry, anche Jean Barraqué e Boulez stesso hanno lavorato sulla musica concreta.

Come sarà la musica del futuro? Il futuro è oscuro come la lacca, dicono i cinesi. Comincio dunque col dire che non lo so. Possiamo solo dire questo:

La melodia è sempre esistita. L'armonia e il contrappunto, che hanno circa ottocento anni, probabilmente hanno compiuto il loro corso. Un'altra cosa emergerà.

Lentamente ma inesorabilmente, il nuovo elemento della musica sta arrivando. Non ha ancora un nome, è il dio sconosciuto. Ma lo aspettiamo, con la stessa ansia con cui Adam de la Halle nel XIII secolo, Guillaume de Machaut nel XIV, aspettavano, senza che su di loro cadesse il fuoco divorante dell'armonia e del contrappunto, che ancora non erano stati nominati.

Parafrasando la celebre battuta di Mallarmé a Degas, "la poesia si fa con le parole", direi che la musica non si fa solo con i suoni, ma anche con durate, timbri, intensità, slanci e pause, cioè con il ritmo.

Michel Philippot - 1981

Diciamo, in generale, che all'epoca c'erano due scuole. C'era quella che chiamerei la scuola ortodossa, cioè, se posso esprimermi così, di stretta obbedienza alle idee di Pierre Schaeffer.

E poi, già dal 1952, c'era un'altra scuola che evidentemente voleva usare materiali concreti, cioè suoni a priori non musicali utilizzati musicalmente, ma che voleva continuare a comporre, cioè prevedere l'opera prima di fare qualsiasi tentativo. Inutile dire che io ero tra questi, e anche Xenakis, e aggiungerei Pierre Boulez quando studiava, Jean Barraqué, André Ode, anche quando venne a realizzare la sua opera *Jazz et Jazz*, cioè la previsione del risultato, in un certo senso, o il desiderio del risultato, precedeva l'opera.

Due parole su ciò che ho chiamato stretta obbedienza a Pierre Schaeffer: al contrario, l'opera doveva scoprirsi, apparire, germogliare esattamente nel momento in cui veniva realizzata, cioè il suono, in un certo senso, la magia del suono, doveva precedere la costruzione di un'opera musicale, e questa costruzione doveva essere la conseguenza dei suoni scoperti, e non i suoni un mezzo.

All'epoca, questo creava alcuni conflitti amichevoli, ma a volte, va detto, ci furono delle dispute, perché, ad esempio, so che le opinioni di Pierre Schaeffer sono cambiate da allora, so che le nostre posizioni, se parlo della sua e della mia, si sono molto, molto avvicinate, ma era il periodo in cui Pierre Schaeffer diceva: "Un bel suono è già musica", mentre sia Xenakis che io dicevamo: "No, per fare musica ci vogliono almeno due suoni e bisogna organizzarli in un certo modo". Questa era la tendenza.

A seconda del carattere di ognuno, le discussioni rimanevano molto cortesi e amichevoli, come fu con Xenakis e con me, e a volte potevano portare a scontri piuttosto violenti, come avvenne con Pierre Boulez e Jean Barraqué, ad esempio.

Pierre Schaeffer, 1979.

Come ho detto, avevo una nostalgia della musica, poiché i miei genitori erano musicisti, mio padre violinista, mia madre cantante. Avevo questa vecchia nostalgia perché non facevo musica, senza rimpianti, perché penso che essere semplicemente musicista, compositore, strumentista sia meraviglioso, ma è un orizzonte piuttosto limitato, mentre l'intero orizzonte del pensiero si apre a chi si dedica alla fisica, alla matematica e che allo stesso tempo esercita il proprio pensiero. Ma

quando mi sono imbattuto nei microfoni, prima nei giradischi, poi nei registratori a nastro, mi sono chiesto perché non montare insieme dei suoni, come si montano le immagini.

Il cinema, inizialmente muto, ha mostrato cosa si può fare fotografando le cose e le persone e montandole, mescolandole. Questa tecnica va dal surrealismo al realismo. Era del tutto naturale per me farlo con i suoni. È iniziato semplicemente con la tecnica del giradischi, isolando i suoni sul cosiddetto solco chiuso. Quando si chiude la spirale di un disco, si isola un piccolo secondo di suono. Credo che qui risieda l'inizio delle mie scoperte. È un punto di partenza estremamente grezzo.

Dal momento in cui abbiamo interrotto il discorso musicale che ci trasporta in un flusso inarrestabile di tempo che ci si impone come frase. Infatti parliamo di frasi musicali. Non siamo in grado di dedicare la nostra attenzione all'ascolto dell'istante, del momento. Questo solco chiuso, questa registrazione che si morde la coda e si ripete all'infinito, come nel famoso disco di Édith Piaf, ci costringe a trattare il suono, il frammento di suono, per sé stesso. Ciò mi ha spinto a riflettere e mi ha portato a interrogarmi su come funzionano tutti i suoni che ascoltiamo, come funzionano i nostri meccanismi di ascolto.

Edgar Varèse, 1955

Alcuni anni fa fui testimone di un fenomeno acustico che descriverò e che per me fu la materializzazione fisica dell'organizzazione dei suoni e della loro proiezione nello spazio, così come l'avevo a lungo immaginata nella mia mente. Stavo ascoltando il trio dello scherzo della Settima Sinfonia di Beethoven alla Salle Pleyel, una sala piena di sorprese acustiche dovute a una costruzione mal calcolata.

Quando divenni consapevole di un effetto completamente nuovo che quella musica così conosciuta produceva, mi sembrò che la musica si staccasse completamente da sé stessa e si proiettasse nello spazio, portandomi a una consapevolezza della quarta dimensione della musica. Questa sensazione poteva dipendere dal luogo in cui ero seduto nella sala, esposto a un'eco eccessiva. Questo fenomeno fu la prova vivente di ciò che avevo concepito molti anni prima e che chiamo proiezione del suono organizzato.

Con "proiezione" intendo quella sensazione che alcuni blocchi di suono, o meglio fasci di suono, danno, poiché questa sensazione è molto simile a quella creata da fasci di luce proiettati da potenti riflettori che scandagliano il cielo. Per l'orecchio come per l'occhio, questo fenomeno dà la sensazione di espansione, di viaggio nello spazio.

Pierre Schaeffer, 1969.

Penso che se vogliamo parlare del futuro della musica, non dobbiamo parlare solo di musica. Credo che dobbiamo chiederci quale sia il futuro dei mezzi espressivi dell'uomo contemporaneo. Bisogna anche ammettere che la storia non è necessariamente ciclica e che forse ci troviamo in un punto unico della storia. Ciò significa, contrariamente all'opinione comune che tutto ciò che è nuovo sia bello e che non dobbiamo perdere l'occasione di apprezzare il genio incompreso del nostro tempo, che oggi non esiste più un genio incompreso, poiché tutti sono ben compresi e tutti comprendono tutto, che personalmente ho una posizione opposta.

Penso che ci troviamo in un momento di mutazione, che la storia non si ripete, ma accelera, che le scoperte atomiche e tutto ciò che ne deriva, così come la demografia galoppante, sono segni di un capitolo della storia che potrebbe essere senza precedenti e che il trauma delle arti è significativo.

Qual è allora il futuro della musica e delle altre arti? Può avere due futuri. O le arti non esisteranno più e si distruggeranno, e in tal caso non dovremmo più parlare di arti ma dei sintomi di una crisi della civiltà che dobbiamo analizzare come sintomi di una malattia. Oppure il futuro non è così oscuro, la mutazione avviene, la catastrofe è lontana o sotto controllo, e in tal caso le arti trovano una nuova funzione. E quindi, quando parlo di musica sperimentale, per me è importante per le arti quanto il principio sperimentale lo è stato per il Medioevo e l'oscurantismo e l'empirismo, quegli approcci incerti che non sapevano come affrontare la natura finché non è arrivata la scoperta molto semplice del metodo sperimentale.

L'umanità distruggerà sé stessa e in un tempo non così lontano, non solo con mezzi atomici ma anche con l'inquinamento del pianeta, con la demografia galoppante, con la fame, con le droghe. Ci sono molti pericoli che ci minacciano. Questa volta l'umanità deve salvarsi o perire. Non credo affatto che l'atmosfera euforica che si respira sia reale.

Per questo motivo, che si tratti di scienza o di arte sperimentale, dell'arte della conoscenza e della comprensione umana, come sostengo, oggi è necessario agire molto rapidamente. Bisogna anche ammettere che l'uomo contemporaneo inizia a rendersi conto, soprattutto attraverso la sua angoscia, di essere come un lampo sulla superficie o al confine tra due mondi, il suo mondo interiore e il mondo degli altri.

Per secoli è stato così occupato a scoprire le cose, la natura, che non si è occupato di sé stesso. E i problemi dell'uomo non erano grandi perché c'erano pochi uomini, piccole guerre. Ora gli uomini sono troppi. Le guerre possono essere troppo grandi. E le epidemie sociologiche possono essere malattie mortali.

Penso che l'uomo si scopra come un lampo tra due mondi di massa, tra due masse. All'interno di sé stesso l'uomo è molteplice, diviso. E all'esterno ci sono gli altri, che sono molto numerosi e molto divisi. Penso quindi che le due cose più importanti siano la coscienza che l'uomo ha di sé stesso e la coscienza degli altri attraverso la comunicazione, attraverso i mezzi di comunicazione, in particolare i mass media. Penso che qui non si tratti più di scienza, ma di morale, di esercizio spirituale.

Un tempo l'artista era integrato nella società e svolgeva un ruolo importante in essa. Inoltre, arte e scienza erano probabilmente mescolate. Infatti si parla di arte medica, di arte architettonica, le case venivano costruite, le persone curate, erano arti.

Nella società contemporanea penso che per comprendere il ruolo dell'artista sia necessario vedere che non gli resta nulla, che la scienza è in agguato e che si tratta di un fenomeno storico, un periodo di debolezza per le arti. Penso che l'arte contemporanea non sia mai stata in uno stato così cattivo, perché la scienza domina e perché i risultati della scienza sono così sorprendenti che è normale che l'arte stia attraversando il suo periodo peggiore.

Al contrario, penso che se alle arti e all'artista resta qualcosa, è perché ci renderemo conto, e stiamo appena iniziando a rendercene conto attraverso i sintomi di panico, di angoscia, di stress che caratterizzano il mondo contemporaneo, che la scienza non è tutto, che la scienza è rivolta verso la natura, fuori dall'uomo. L'uomo crea la scienza, e nel dialogo con la natura la scienza dà potere all'uomo sulla natura. Ma quale potere ha l'uomo su sé stesso?

Anche se comprendessimo completamente i meccanismi del cervello. Anche se decifrassimo la doppia elica del DNA, tutti i meccanismi mentali. Sarebbe comunque necessario che quest'uomo, che si conosce scientificamente, dovesse ancora decidere. Anche se volesse garantire la propria mutazione, dovrebbe comunque deciderla.

Penso quindi che ciò che non viene riconosciuto nella società contemporanea sia il residuo. Esiste ciò che non è scientifico ma è più importante della scienza, ed è la coscienza umana.

Édgar Varèse, 1955

Penso che si possa affermare altrettanto categoricamente, restando più vicini alla verità storica, che non sia mai esistito un creatore di significato duraturo che non sia stato anche un innovatore.

L'esempio del grande passato dovrebbe servire solo come trampolino di lancio per i giovani, per permettere loro di tuffarsi liberamente nel proprio futuro. Nel fare ciò, devono ricordare che ogni anello della catena della tradizione è stato forgiato da un rivoluzionario.

François Bell, 2017

Non è stato così semplice ottenere compositori per produrre esempi.

Perché era un processo a doppio senso. I compositori portavano suoni che cercavamo di scrivere. D'altra parte, c'erano descrizioni per le quali si chiedeva il suono corrispondente.

Quindi c'era un'alternanza tra il tema e la versione per arrivare a qualcosa che fosse un filtro efficace. Noi compositori avevamo il compito di produrre esempi sonori. Un piccolo gruppo formato intorno al trattato degli oggetti musicali si riuniva ogni settimana per discutere su un dispositivo descrittivo linguistico.

Béatrice Ferreira, 2017

C'era una banca, una banca di suoni, dove tutti i compositori che facevano musica e ricerca, creavano suoni e registrazioni, depositavano in questa banca certi suoni. C'erano suoni di Malek, Ferrari, Carson, Bell, Parley, di tutti quanti.

Ed è in questa banca, dove anch'io ho dato dei suoni, e per esempio anche Guy Rébel, non so bene, ma anche lui ha dato suoni, che abbiamo preso gli esempi per il libro di Schaeffer. Se Schaeffer ci dava quei testi, noi quattro li guardavamo un po', vedevamo cosa diceva, e poi cercavamo suoni nelle banche, e questo era.

Guy Rébel, 2017

I suoni in questione sono stati prodotti e raccolti per alimentare la sonoteca didattica, che era il luogo dove si riuniva il massimo numero di suoni di ogni provenienza capaci di illustrare il trattato degli oggetti musicali in fase di scrittura, concezione e stesura. È stato un processo molto lungo, e dovevano esserci suoni. I suoni permettevano a Schaeffer di formulare la sua visione, il suo pensiero, di classificare le cose e di avere tutta una serie di riferimenti che, tra l'altro, hanno portato a questa antologia che è il solfeggio dell'oggetto sonoro che abbiamo fatto.

Pierre Schaeffer

Solfeggio dell'oggetto sonoro. Mentre molti dei miei contemporanei si sono messi a comporre, a fare musiche nuove, con suoni nuovi, con tecniche nuove, sia nei due grandi filoni della cosiddetta musica concreta, cioè fatta con suoni, con rumori registrati al microfono, sia nella cosiddetta musica elettronica, cioè fatta con suoni sintetici, io ho completamente invertito la mia curiosità. Ciò che mi importava non era produrre queste composizioni, per questo nego di essere un compositore, ma accetto di essere un ricercatore, ho voluto, accetto di essere un ricercatore, ho voluto rovesciare la mia curiosità verso l'orecchio dell'uomo che ascolta, verso i meccanismi interni e del tutto strani della sua attenzione, della sua percezione, e di ciò che i suoni riescono a fare all'uomo, e di ciò che l'uomo distingue nei suoni.

Sì, certo che necessita di un nuovo luogo per ascoltare musica, come la maggior parte delle arti contemporanee, abbiamo fatto le sale buie per vedere le immagini del cinema, ma non è la cosa più importante, necessita soprattutto dell'assenza degli esecutori, una nuova attitudine, un nuovo mondo di relazioni musicali. Quando si assiste a un concerto, si sente e si vede, e si sente con gli occhi, molto più di quanto si pensi, e si partecipa a una sorta di cerimonia. Quando non ci sono più esecutori, quando ci sono solo altoparlanti vuoti di presenza, bisogna trovare un'altra attitudine, e questa attitudine può creare noia, ma per chi vuole davvero ascoltare in un altro modo, si può creare un ascolto migliore, un ascolto più sottile, un ascolto più interiore.

Del resto, torniamo a una tradizione molto antica che pare sia pitagorica, perché Pitagora, quando voleva insegnare ai suoi discepoli, si nascondeva volentieri, pare, dietro una tenda affinché non fosse visto, e quindi non distratti dai suoi gesti e costretti a concentrarsi sulla parola, i discepoli ascoltavano veramente il verbo, non erano distratti dall'immagine. Penso che in tutto il nostro percorso sperimentale, la privazione della vista sia uno degli elementi di austerità e asceti che ci ha permesso di avvicinare il suono e i fenomeni sonori molto più da vicino che se fossero stati costantemente legati alla gestualità dell'esecutore e allo spettacolo delle causalità. Questa volta siamo nell'effetto, nell'analisi degli effetti, e non nella ricerca aneddotica delle cause.