

Pierre Schaeffer

Ne glede na vprašanja oblike, lahko prenova glasbe izhaja le iz prenove zvočnega materiala. To je umetnost oblikovanja zvoka, torej, oprostite mojemu žargonu, preoblikovanja njegove oblike ali preobrazbe njegove snovi iz zvoka, bodisi glasbeno bodisi akustično. Pierre Schaeffer, 1950.

Glasba, za katero Danhauser iz konservatorijev pravi, da je umetnost prijetnega kombiniranja zvokov za uho, glasba preprosto, je to vsa glasba? Najprej, kaj je prijetno našim ušesom? Je to popoln akord, hipodorski modus, četrtton, dvanajst enakih poltonov? In kaj je bilo prijetno ušesom sodobnikov Debussyja, Wagnerja, Mozarta, kaj je bilo to? Za Wagnerjeve sodobnike je bil to Mozart, za Debussyjeve je bil to Wagner itd. Tako kot generali delajo pri vojnah, so ljubitelji koncertov vedno eno glasbo zadaj. Kajti res je, kot pravi Descartes, za mnogimi drugimi, vključno z Leibnizom, da imamo radi samo tisto, kar že dobro poznamo.

Tako, gospe in gospodje, resnično ni nobenega razloga, da bi vam bila glasba concrète, s katero vas želim danes seznaniti, všeč. In to zato, ker vam ni samo neznana, ampak tudi radikalno tuja vašim glasbenim navadam. Če poslušate novo, celo drzno glasbo, v njej takoj iščete reference.

Na kaj vas spominja? Čemu nasprotuje? Je tonalna, atonalna, melodična, kontrapunktična? Toda glasba, kjer ni več not, kjer solfeggio nima več veljave, kjer material uide seznamu znanih instrumentov, saj je sestavljen iz raznolikih zvokov, hrupa, izbruhov glasov, ki so bolj ali manj predelani z neznanimi elektroakustičnimi metodami. Takšna glasba lahko sproži le prvi občutek zadržanosti ali, natančneje, nerazumevanja.

Pierre Schaeffer, 1969

Menim, da izraz eksperimentalna glasba, ki ga žal uporabljam skoraj le jaz, ni zelo razširjen, in ker sem sam opustil izraz glasba concrète, je izraz elektronska glasba univerzalno sprejet.

Z moje strani bi izraz eksperimentalna glasba uporabljal ne samo vse življenje, ampak menim, da je treba to besedo za nedoločen čas uporabiti za vsak poskus spoznavanja skozi umetnost, zlasti glasbo. Eksperimentalna glasba je zame podobna temu, kot so pred nekaj stoletji odkrili eksperimentalno znanost. Improvizacija je neke vrste druga oblika naključja, ki je zelo v modi, ker si številni sodobni glasbeniki v želji po spontanosti in sodelovanju želijo oddaljiti od stroge discipline dela in pričakovati od trenutnega navdiha možnost improvizacije.

Sam menim, da je improvizacija stara umetnost, ki najprej zahteva zelo natančna pravila igre. Pri vseh igrah, na primer nogometni tekmi, ragbiju, tenisu, ne moremo reči, da niso improvizirane, saj niso bile nikoli vnaprej zapisane. Naključje igre, skupaj z zaslugami igralcev, povzroči, da so zapleti vedno novi, zahvaljujoč čemu? Pravilom.

Dokler ima umetnost pravila, je mogoče improvizirati. Ko pravil ni, kar je trenutno primer, sploh ni mogoče improvizirati. Nasprotno, potrebno je vložiti nasproten napor. Tako menim, da je ena največjih sodobnih napak ta, da želimo hkrati najti pravila umetnosti in že improvizirati. Oboje hkrati ni mogoče.

Moj cilj ni bil ustvarjati glasbo. Moj cilj je bil delati radio. In menim, da je zelo pomembno povedati, za začetek, da eksperimentalne glasbe nismo odkrili, ker bi jo iskali. Odkrita je bila med drugim procesom, ki je obsegal delo na radiu, torej besedilu, zvočni scenografiji, z raziskovanjem na področju zvočne scenografije in poskusom ustvariti oddajo, ki bi skorajda potekala brez besedila, ki bi bila le zvoki. Zvočna scenografija, mešanica zvokov. In prav v tem trenutku sem, ne da bi vedel, prestopil mejo, in ko se naredi organiziran skupek zvokov, to ni več gledališče, ni več besedilo, ampak glasba.

Običajna glasba bi bila torej za glasbo concrète to, kar je klasična mehanika za teorijo relativnosti. Običajna glasba bi bila poseben primer posplošene glasbe. Poseben primer je nota ali zvok določene frekvence. In zdi se, da so razprave o notah, tonalnostih, modalnostih, ki so v zadnjih desetletjih doživele nekakšno izčrpanost, postale manj zanimive.

Morda je čas, da brez zanemarjanja glasbe not razmišljamo v bolj splošnih terminih in si predstavljamo zvočno snov v vsej njeni kompleksnosti. Kakšen bo v prihodnosti odnos med tema dvema glasbama? Bosta združljivi? Bosta nasprotovali ena drugi? Se bosta medsebojno obogatili? Še ne vemo. Zagotovo pa bo izkušnja glasbe concrète imela velik vpliv na kompozicijo običajne glasbe.

Če bomo s pomočjo strojev nadaljevali po poti teh odkritij, ki jih raziskovalcem pogosto prinese naključje, bomo lahko iz anekdotičnega dogodka hrupa izolirali zvočni material, kot kristal zvoka. [...] No, namesto da bi rekli "gong", ti zvočni elementi na primer rečejo "tovarna", "krožni hrup", "hrup stroja". Tako smo pobegnili pred besedo "gon", ki nam jo je predlagal hrup, in imamo družino besed, ki je neskončno bolj splošna. To še ni povsem glasba, vendar so to že zvočni in ritmični elementi.

Nasprotno pa bi želel pokazati, da je mogoče z uporabo glasbenih instrumentov, na primer orkestralnega zvočnega materiala, doseči tudi hrup. Želite primer? Moj namen je bil od začetka pokazati, da vsa glasba ni zaprta v tem, kar smo vajeni slišati z instrumenti, ampak da se prepad, neka vrsta brezna, ki je doslej ločevala hrup od glasbenega zvoka, lahko zapolni in da je mogoče zgraditi most čez to brezno z obeh strani.

Luc Ferrari, 1999

Prvo vprašanje glede Schaefferja je bilo, da sva imela nekakšno distancirano prijateljstvo in med nama je bila neka prijateljska igra, ki je govorila, da obstaja ovira, ki je bila premična, ovira. On je rinil proti raziskavam, solfeggiu, jaz pa sem rinil proti.

Namreč, v konservatorijih sem se precej dolgočasil s solfeggiom, da sem zasovražil idejo drugega solfeggia. In Schaeffer, ki ni bil konvencionalni glasbenik, je imel fantazijsko privlačnost do solfeggia. Tako je želel, da sodelujemo pri njegovih raziskavah, ki so mu bile izjemno pomembne s filozofskega, psihološkega in drugega vidika. In tako sva se igrala okoli te ovire, včasih burno, a večinoma prijateljsko.

Pierre Schaeffer

Vstopim v studio in na primer sprožim resonanco s tistim, kar mi pride pod roke.

[...]

To je vendar razočaranje.

Ti zvoki povedo le isto stvar. Ti zvoki rečejo "gon", rečejo "škatla", rečejo "pločevina". Lahko bi dolgo ostali v tej slepi ulici, in tam smo ostali dlje, kot bi si želeli, če nam naključje ne bi prišlo na pomoč.

Več tednov sem v studiu zbiral vse vrste zvočnih teles. Pri Cavallé-Colle sem si izposodil cevi iz orgel, ki jih je uničila vojna, in ugotovil, da sem le sledil stopinjam starih in primitivnih lutnjarskih praks.

Iannis Xenakis - 1981

Kaj je glasba concrète? To pomeni vzeti zvoke, oblikovati zvoke in jih nato združiti na določen način, ki je težji kot pri orkestrskih zvokih, ker pri orkestru počnemo natanko isto. Vzamemo zvoke, ki že obstajajo ali jih poskušamo ustvariti, in jih združimo po določenih kompozicijskih pravilih. To so zvoki orkestra.

Pri glasbi concrète vzamemo zvoke in jih prav tako poskušamo združiti z montažami, mešanjem, takimi stvarmi. Toda očitno je, da če imamo pri orkestru že vnaprej miselno predstavo zvokov, ki jih združujemo, so pri glasbi concrète ali elektroakustični glasbi prav ti zvoki, predmeti, ki smo jih zbrali, tisti, ki jih moramo združiti.

Torej nimamo vnaprej shranjene slike. Moramo delati sproti. Vendar to ni dovolj, ker če delamo sproti, nas vodijo tisto, kar imamo. Vendar pa je nujno, da si umetnik ustvari širšo predstavo o tem, kar počne, in tudi, bi rekel, celo filozofijo tega, kar počne.

To pomeni, da mora biti relativno abstrakten, da ne ostane le pred svojim neposrednim predmetom, ampak da izstopi iz njega, da lahko ve, kam gre, kam mora iti. Dobro, združil je tri zvoke, kaj bo storil potem? In postopoma se zelo dobro zavedamo, da so ti osnovni problemi povezani s problemi mentalne strukture, končno, s kozmo-teorijo glasbe.

Pierre Schaeffer

Naključje mi je priskočilo na pomoč, moje delo je postalo zanimivo, in to takole. [...]

Zdaj opuščam besedo estetika. Beseda estetika je zastarela, združevala je vse, kar smo poskušali povedati o umetnosti, ko nismo vedeli, kako jo obravnavati. Estetika je stvar, ki je nekoliko iz mode, ki jo zlahka nadomesti znanstveni pristop k umetnosti, in seveda zavračam tudi znanstveni pristop k umetnosti.

Kar me zanima pri eksperimentalni glasbi, je odkrivanje, skozi izkušnjo glasbe kot drugih umetnosti, pristopa k spoznanju. To ni estetski pristop, ker ne gre za filozofiranje v megli. To ni znanstveni pristop, ker ne gre za iskanje vzrokov, temveč učinkov.

Ne gre za iskanje mehanizmov, ki ustvarjajo pojave, temveč za iskanje pomena in smisla, ki jih imajo pojavi za človeka. In to je odkrivanje, je razvozlanje tega skrivnostnega jezika, ki je za nas umetniško delo, ki je za nas zapis zvokov, ki opredeljuje pristop k spoznanju, ki temelji na eksperimentalnem pristopu.

Pierre Schaeffer - 1979

Mislim, da je bilo to veliko bolj preizkušanje možnosti, ki so bile takrat okoli nas.

Takrat smo, pravim mi, ker se mi je Pierre Henry zelo hitro pridružil po nekaj mesecih mojih prvih poskusov, in tako smo imeli način igranja klavirja, ki je postal genialen v Henryjevih rokah, prav v času, ko je tudi Cage igral na preparirani klavir, vendar je bil Pierre Henry hkrati tolkalec in bodoči skladatelj, izjemno spreten tako pri pripravi klavirja kot pri izvajanju nezaslišanih zvokov.

Imeli smo tudi te vrste izbranih delčkov, zvoke, razrezane na koščke, ki so prihajali od vsepovsod, vključno s prvim krikom, ki zaznamuje začetek simfonije, ki je krik, si predstavljate, krik, sposojen s plošče ameriškega naslova Na noti zmage. To je bila plošča, ki so jo Američani izdali ob zmagi, in je bil klic, ki je na tej plošči zvenel, kot da se obrača na ves svet.

In potem pospešeni otroški glasovi, ženski glasovi, tudi moški glasovi, pospešeni, kot neka vrsta človeškega kokošnjaka, ki začne kokodakati z neverjetno hitrostjo, tako da ni bilo pomembno, kaj je bilo rečeno, temveč ta gostota človeške prisotnosti, in pogosto tudi pesmi, vključno s pesmijo Victorja Hugoja, vendar predvajano nazaj, neprepoznavno, vendar je v gubah teh zlogov ostajala neka vrsta skrivnosti, znana le nam.

Toliko materiala, kajne? Poleg korakov na stopnicah, udarcev po vratih in torej tudi zelo svežih spominov, tesnob okupacije, gestapovskih škornjev na stopnicah upornikov.

Olivier Messiaen - 1952

Glasba concrète.

Postopek, ki je nasproten serijski glasbi, glasba concrète uporablja čist, ločen zvok. Petje, govor, šumi in njihove transformacije skozi okolje in zaporedne, prekrivajoče se posnetke.

Veliko mladih se zdaj zanima za ta gibanje, katerega pobudnik je bil Pierre Schaeffer. Po Pierru Henryju, Jean Barraqué in tudi Boulez sami delajo z glasbo concrète.

Kakšna bo glasba prihodnosti? Prihodnost je temna kot lak, pravijo Kitajci. Zato najprej rečem, da ne vem. Lahko pa rečemo tole.

Melodija je vedno obstajala. Harmonija in kontrapunkt, stara približno osem stoletij, sta verjetno odslužila svoje. Prihaja nekaj drugega.

Počasi, a neizogibno, prihaja nov element glasbe. Še nima imena, je neznani bog. Toda čakamo ga, z enako tesnobo, kot jo je imel Adam de la Halle v 13. stoletju ali Guillaume de Machaut v 14. stoletju, ne da bi se nad njimi zrušil uničujoč ogenj harmonije in kontrapunkta, ki ga še niso poimenovali.

Parafrazirajoč znameniti Mallarméjev izrek Degasu, da je poezija ustvarjena z besedami, bi rekel, da glasba ni ustvarjena samo z zvoki, ampak tudi z dolžinami, barvami, jakostmi, vzgibi in počitki, torej z ritmom.

Michel Philippot - 1981

Torej, recimo na splošno, takrat sta obstajali dve šoli. Obstajala je tako imenovana ortodoksna šola, ki je bila, če se lahko tako izrazim, strogo zavezana idejam Pierra Schaefferja.

In potem je bila, že od leta 1952, druga šola, ki je seveda uporabljala konkretne materiale, torej a priori nemuzikalne zvoke, uporabljene muzikalno, vendar je želela nadaljevati s komponiranjem, torej predvideti delo, preden bi naredila najmanjše poskuse.

Ni treba posebej omenjati, da sem bil med njimi tudi sam, in tudi Xenakis, in bi dodal Pierrea Bouleza, ko je študiral, Jean Barraqué, André Oder, celo ko je prišel realizirati svoje delo Jazz et Jazz, torej je želja ali predvidevanje rezultata predhodilo delu.

Povejmo še dve besedi o tistem, kar sem imenoval stroga zvestoba Pierra Schaefferja, saj je nasprotno delo moralo biti odkrito, se pojaviti, vznikniti prav v trenutku, ko je nastajalo, torej je moral zvok, na nek način magija zvoka, predhoditi konstrukciji glasbenega dela, pri čemer naj bi bila konstrukcija posledica odkritega zvoka in ne obratno, da bi zvok bil le sredstvo.

To je takrat ustvarjalo določena prijateljska, a včasih tudi precej burna nesoglasja, saj, na primer, vem, da so se Schaefferjeva stališča od takrat spremenila, in vem, da so se tudi najina stališča zelo zblížala, če primerjam njegovo in mojo. Vendar je bil to čas, ko je Pierre Schaeffer govoril, da je lep zvok že glasba, medtem ko sva Xenakis in jaz trdila, da za ustvarjanje glasbe potrebujemo vsaj dva zvoka in jih moramo organizirati na določen način, to je bila tendenca.

Glede na značaj vsakega so razprave ostale zelo vljudne in prijateljske, kar je veljalo za Xenakisa in mene, in včasih so prerasle v precej nasilne spore, kar se je zgodilo med Pierrom Boulezom in Jeanom Barraquéjem, na primer.

Pierre Schaeffer, 1979.

Kot sem povedal, sem imel nostalgijo po glasbi, saj sta bila moja starša glasbenika, oče violinist, mati pevka. Imel sem to staro nostalgijo, ker nisem ustvarjal glasbe, brez obžalovanja, saj menim, da je biti preprosto glasbenik, skladatelj, instrumentalist čudovito, vendar je to precej omejen horizont, medtem ko se celoten horizont misli odpira tistemu, ki se ukvarja s fiziko, matematiko in ki prav tako izvaja svoje mišljenje. Ko pa sem naletel na mikrofone, najprej gramofone, nato magnetofone, sem se vprašal, zakaj ne bi zvokov montirali skupaj, kot montiramo slike.

Film, sprva nemi, je pokazal, kaj je mogoče narediti s fotografiranjem stvari in ljudi ter z njihovo montažo in mešanjem. Ta tehnika sega od nadrealizma do realizma. Povsem naravno sem to storil z zvoki. Začelo se je preprosto s tehniko gramofona, kjer smo zvoke izolirali na tako imenovani zaprti brazdi. Ko zaprete spiralo snemalne plošče, izolirate majhno sekundo zvoka. Mislim, da tukaj leži izhodišče mojih odkritij. To je izjemno grobo izhodišče.

Od trenutka, ko smo ustavili glasbeni diskurz, ki nas nosi v neustavljivem toku časa, ki se nam vsiljuje kot fraza. Pravzaprav govorimo o glasbenih frazah. Nismo sposobni posvetiti svoje pozornosti poslušanju trenutka, trenutku. Ta zaprta brazda, ta posnetek, ki grize svoj rep in se neskončno ponavlja, kot na slavnem ploščku Édith Piaf, nas prisili, da obravnavamo zvok, rez zvoka, zase. To me je spodbudilo k razmišljanju in me pripeljalo do vprašanja, kako delujejo vsi zvoki, ki jih slišimo, kako delujejo naši mehanizmi poslušanja.

Edgar Varèse, 1955

Pred nekaj leti sem bil priča akustičnemu pojavu, ki ga bom opisal, in je bil zame fizična materializacija organizacije zvokov in njihove projekcije, kot sem si jo že dolgo zamišljal v mislih. Poslušal sem trio scherza iz Beethovnovе sedme simfonije v dvorani Salle Pleyel, bogati z akustičnimi presenečenji zaradi slabo izračunane konstrukcije.

Ko sem postal pozoren na povsem nov učinek, ki ga je ustvarjala ta znana glasba, se mi je zdelo, da se je glasba tako zelo odlepila od same sebe in se projicirala v prostor, da sem postal pozoren na četrto dimenzijo glasbe. Ta občutek je morda izhajal iz mesta, kjer sem sedel v dvorani, izpostavljenega prekomernemu odmevu. Ta pojav je bil živi dokaz tega, kar sem zasnoval že pred mnogimi leti in kar imenujem projekcija organiziranega zvoka.

S projekcijo mislim na občutek, ki nam ga dajejo določeni bloki zvoka, oziroma žarki zvoka, saj je ta občutek tako podoben tistemu, ki ga ustvarijo svetlobni žarki močnega reflektorja, ki prečesava nebo. Za uho kot za oko ta pojav daje občutek razširitve, potovanja skozi prostor.

Pierre Schaeffer, 1969.

Mislim, da če želimo govoriti o prihodnosti glasbe, ne smemo govoriti le o glasbi. Verjamem, da moramo razmisliti, kakšna je prihodnost izraznih sredstev sodobnega človeka. Prav tako moramo priznati, da zgodovina ni nujno ciklična in da se morda nahajamo na edinstveni točki zgodovine. To pomeni, v nasprotju s splošnim prepričanjem, da je vse novo lepo, da ne smemo zamuditi cenjenja nerazumljenega genija časa, da zdaj ni več nerazumljenega genija, saj so vsi dobro razumljeni in vsi vse razumejo, mislim, da imam osebno nasprotno stališče.

Menim, da smo na točki preobrazbe, da se zgodovina ne ponavlja, da se pospešuje, da so atomska odkritja in vse, kar sledi, ter galopirajoča demografija znaki poglavja zgodovine, ki je lahko brez primere, in da je pretres umetnosti pomemben.

Kakšna je torej prihodnost glasbe in drugih umetnosti? Lahko ima dve prihodnosti. Ali umetnosti ne bodo več obstajale in se bodo uničile, in takrat ne bi smeli več govoriti o umetnostih, temveč o simptomih krize civilizacije, ki jih moramo analizirati kot simptome bolezni. Ali pa prihodnost ni tako temna, mutacija se zgodi, kataklizma je oddaljena ali obvladana, in takrat umetnosti najdejo novo funkcijo. In zato, ko govorim o eksperimentalni glasbi, je to zame tako pomembno za umetnosti, kot je bil eksperimentalni princip za srednji vek in mračnjaštvo ter empiričnost, tiste negotove pristope, ki niso znale pristopiti k naravi, dokler ni prišlo zelo enostavno odkritje eksperimentalnega odnosa.

Ali bo človeštvo uničilo samo sebe, in to v ne tako dolgem času, ne le z atomskimi sredstvi, temveč z onesnaženjem planeta, galopirajočo demografijo, lakoto, drogami. Obstaja veliko nevarnosti, ki nam grozijo. Tokrat se mora človeštvo rešiti ali propasti. Sploh ne verjamem, da je splošno evforično vzdušje resnično.

Zato, ne glede na to, ali gre za znanost ali eksperimentalno umetnost, umetnost človeškega spoznanja in razumevanja, kot trdim, je zdaj nujno ukrepati zelo hitro. Prav tako je treba priznati, da sodobni človek začne spoznavati, zlasti skozi svojo tesnobo, da je kot blisk na površini ali na meji dveh svetov, svojega notranjega sveta in sveta drugih.

V zadnjih stoletjih je bil tako zaposlen z odkrivanjem stvari, narave, da se ni ukvarjal s samim seboj. In problemi človeka niso bili veliki, ker je bilo še malo ljudi, bile so majhne vojne. Zdaj pa je ljudi preveč. Lahko so prevelike vojne. In sociološke epidemije so lahko smrtonosne bolezni.

Menim, da človek sebe odkriva kot blisk med dvema množičnima svetovoma, med dvema množicama. V sebi je človek mnogoter, razdeljen. In zunaj sebe so drugi, ki so zelo številni in zelo razdeljeni. Mislim, da sta zato najpomembnejši stvari zavest človeka o samem sebi in zavest o drugih skozi komunikacijo, skozi komunikacijska sredstva, zlasti množične medije. Mislim, da tu ne gre več za znanost, temveč za moralo, za duhovno vadbo.

Nekoč je bil umetnik integriran v družbo in je v njej igral pomembno vlogo. Poleg tega sta bila umetnost in znanost verjetno pomešana. Pravzaprav pravimo umetnost medicine, umetnost arhitekture, hiše so se gradile, ljudje so se zdravili, to so bile umetnosti.

V sodobni družbi mislim, da je za razumevanje vloge umetnika potrebno videti, da mu ni ostalo nič, da je znanost na preži in da je to zgodovinski pojav, šibko obdobje za umetnost. Mislim, da sodobna umetnost še nikoli ni bila v tako slabem stanju, ker prevladuje znanost in ker so dosežki znanosti tako osupljivi, da je normalno, da umetnost doživlja svoje najhujše obdobje.

Nasprotno pa mislim, da če umetnosti in umetniku sploh kaj ostane, je to zato, ker se bomo zavedali, in to šele začnemo spoznavati skozi simptome panike, tesnobe, stresa, ki je prisoten v sodobnem svetu, da znanost ni vse, da je znanost usmerjena k naravi, zunaj človeka. Človek ustvarja znanost, in v dialogu z naravo mu znanost daje moč nad naravo. Toda kakšno moč ima človek nad samim seboj?

Tudi če bi popolnoma razumeli možganske mehanizme. Tudi če bi razvozlati dvojno vijačnico DNK, vse duševne mehanizme. Bi še vedno potrebovali, da bi ta človek, ki se znanstveno pozna, moral še vedno odločiti. Tudi če bi želel zagotoviti svojo mutacijo, bi jo moral odločiti.

Zato menim, da tisto, kar v sodobni družbi ni prepoznano, je ostanek. Obstaja tisto, kar ni znanstveno, a je pomembnejše od znanosti, to je človeška zavest.

Édgar Varèse, 1955

Mislim, da bi lahko prav tako kategorično trdili, hkrati pa ostali bližje zgodovinski resnici, da nikoli ni obstajal ustvarjalec trajnega pomena, ki ne bi bil inovator.

Primer velike preteklosti bi moral služiti le kot odskočna deska za mlade, da bi lahko svobodno skočili v svojo prihodnost. Pri tem morajo imeti v mislih, da je vsako povezavo v verigi tradicije oblikoval revolucionar.

François Bell, 2017

Ni bilo tako preprosto pridobiti skladatelje, da proizvedejo primere.

Ker je šlo v obe smeri. Skladatelji so prinašali zvoke, ki smo jih poskušali zapisati. Po drugi strani pa so bile opisne izjave, za katere smo zahtevali ustrezní zvok.

Tako je bila nekakšna izmenjava med temo in verzijo, da bi lahko prišli do nečesa, kar bi omogočilo učinkovito razvrščanje. Mi, skladatelji, smo bili zadolženi za izdelavo zvočnih primerov. Majhna skupina, oblikovana okoli traktata o glasbenih predmetih, se je vsak teden sestajala, da razpravlja o jezikovnem opisnem aparatu.

Béatrice Ferreira, 2017

Obstajala je banka, banka zvokov, kamor so vsi skladatelji, ki so ustvarjali glasbo in raziskovali, proizvajali zvoke in snemali, prispevali določene zvoke. Tako so bili tam zvoki Maleka, Ferrarija, Carsona, Bella, Parleyja, vseh.

In prav iz te banke, kamor sem tudi jaz prispevala zvoke, in na primer tudi Guy Rébel, ne vem točno, ampak tudi jaz sem prispevala, smo vzeli primere za Schaefferjevo knjigo. Če nam je Schaeffer dal te tekste, smo jih štirje nekoliko pregledali, kaj pravi, nato pa smo iskali zvoke v bankah in tako je bilo.

Guy Rébel, 2017

Ti zvoki so bili proizvedeni in zbrani, da bi napolnili didaktično fonoteko, ki je bil kraj, kjer smo zbirali največ zvokov iz vseh virov, ki bi lahko ilustrirali traktat o glasbenih predmetih, ki je bil v procesu oblikovanja in pisanja. Trajalo je zelo dolgo, in potrebovali smo zvoke. Zvoki so Schaefferju omogočili, da je oblikoval svojo vizijo, svoje misli, razvrstil stvari in imel vrsto referenc, ki so na koncu privedle do te antologije, ki je ta solfeggio zvočnega predmeta, ki smo ga naredili.

Pierre Schaeffer

Solfeggio zvočnega predmeta. Medtem ko so se mnogi moji sodobniki začeli ukvarjati s skladanjem, ustvarjanjem nove glasbe z novimi zvoki in novimi tehnikami, tako v dveh glavnih tokovih t.i. konkretne glasbe, torej glasbe, narejene iz zvokov, posnetih z mikrofonom, kot tudi elektronske glasbe, narejene iz sintetičnih zvokov, sem jaz popolnoma obrnil svojo radovednost. Ni me zanimalo izdelovati te skladbe, zato zanikam, da sem skladatelj, vendar sem pripravljen biti

raziskovalec, hotel sem, sprejel sem, da sem raziskovalec, usmeril sem svojo radovednost na uho človeka, ki posluša, na notranje in povsem nenavadne mehanizme njegove pozornosti, njegove percepcije ter na to, kaj zvoki lahko storijo človeku in kaj človek zazna v zvokih.

Da, seveda zahteva nov prostor za poslušanje glasbe, kot večina sodobnih umetnosti, za gledanje filmskih podob smo ustvarili temne dvorane, vendar to ni najpomembnejše. Predvsem zahteva odsotnost izvajalcev, nov odnos, nov svet glasbenih odnosov. Ko obiskujemo koncert, slišimo in vidimo, in poslušamo z očmi veliko bolj, kot mislimo, in sodelujemo v nekakšni ceremoniji. Ko ni več izvajalcev, ko so samo zvočniki brez prisotnosti, je treba najti drugačen odnos, ki lahko ustvari dolgočasje, a za ljudi, ki resnično želijo poslušati na drugačen način, lahko ustvari boljšo, bolj subtilno, bolj notranjo poslušanje.

Poleg tega se vračamo k zelo stari tradiciji, ki je po vsej verjetnosti pitagorejska, saj naj bi se Pitagora, ko je želel učiti svoje učence, rad skrival za zaveso, da ga ne bi videli, in tako, neodvrženi od njegovih kretenj in prisiljeni, da se osredotočijo na besedo, učenci resnično poslušajo besedo in niso moteni z vidnimi podobami. Mislim, da je v našem eksperimentalnem pristopu prikrajšanje vida eden izmed elementov strogosti in asketskega načina, ki nam je omogočil, da smo se zvoku in zvočnim pojavom približali veliko bolj kot če bi bili stalno povezani z gibanjem izvajalca in spektaklom vzrokov. Tokrat smo znotraj učinka, analize učinkov, ne pa v anekdotičnem iskanju vzrokov.