

A natureza da representação musical na música concreta

Alexandre Sperandéo Fenerich
Doutorado em musicologia – Universidade de São Paulo
fenerich@gmail.com

Resumo: Em um texto de 1950, Pierre Schaeffer esclarecia o sentido do termo 'concreto' à prática musical que inventara em 1948, enfatizando que o termo designava uma prática composicional que tomava o som gravado fonograficamente, condição a qual construía, por meio de técnicas de manipulação sonora dos estúdios de rádio, sua música. O presente artigo parte desta concepção para analisar tal representação musical (a representação fonográfica) sob o prisma da teoria da arte em Nelson Goodman, além de compará-la com outras inscrições musicais, como a notação neumática e a notação musical moderna. Busca-se assim as particularidades de uma inscrição musical específica totalmente baseada na escuta e manipulação de fonogramas – a *musique concrète*.

Palavras-chave: Representação musical, fonografia, música concreta.

The Nature of Musical Representation on *Musique Concrète*

Abstract: On a text from 1950, Pierre Schaeffer clarifies the meaning of the term *concrète* concerning the musical practice he invented on 1948. He emphasizes that it designates a compositional practice that takes the recorded sound as material, the condition on he builds, through sound manipulation techniques of radio studios, his music. The present paper takes this concept as initial point in order to analyse this musical representation (the phonographic representation) under the Nelson Goodman's art theory, as well as to compare it with other musical inscriptions, like the neumatic notation and the modern musical notation. The focus of the paper is to understand the singularities of an specific musical inscription entirely based on listening and manipulation of phonograms - the *musique concrète*.

Keywords: Musical representation, phonography, *musique concrète*

Introdução

Assim Pierre Schaeffer apresenta o termo 'concreto' da música por ele inventada em 1948, em oposição ao 'abstrato' da música baseada na notação tradicional, em um texto de 1967 que cita seu texto de 1950, portanto dois anos depois de iniciada sua aventura musical:

Pode-se com efeito comparar exatamente os dois procedimentos musicais, o abstrato e o concreto. Nós aplicamos (...) o qualificativo de abstrato à música habitual, da forma como ela é concebida pelo espírito, depois notada teoricamente e por fim realizada em uma execução instrumental. Nós havíamos chamado nossa música de “concreta” por ela ser construída a partir de elementos pré-existentes, emprestados a não importa qual material sonoro, seja ruído, seja som musical, depois composta experimentalmente por uma construção direta, levando a realizar uma vontade de composição sem o subsídio, de resto impossível, de uma notação musical normal. (SCHAEFFER em *Polyphonie*, 1949, *apud* SCHAEFFER: 1967, p. 16 – nossa tradução)

A quais “elementos pré-existentes” estaria se referindo? A qual “construção direta”? Certamente refere-se aos procedimentos particulares de realização da música concreta, os quais tomam de empréstimo práticas correntes na criação radiofônica de montagem de fonogramas e manipulações sonoras a partir de “instrumentos de estúdio”, deslizando este ambiente para a criação musical. São procedimentos que prescindem de uma notação, a “construção direta” referindo-se assim a uma experimentação e a uma constante configuração musical em sons gravados fonograficamente.

O “concreto” em Pierre Schaeffer refere-se desta forma a uma manipulação do som e conseqüente composição musical que não se utiliza da notação musical moderna, trabalhando o sonoro “concretamente” (*cf* CHION: 1991, p. 11). Esta é a interpretação clássica da música concreta ao termo que a designa, dada pelo próprio Schaeffer e por seus seguidores teóricos, como Michel Chion, em oposição ao sentido comum que o gênero teria adquirido na sua contraposição com a música eletrônica alemã – o qual diz que a música concreta seria aquela que trabalhava com sons gravados não instrumentais, enquanto que a música eletrônica trabalhava com sons eletrônicos.

Gostaríamos de discutir neste artigo a concepção dada por Schaeffer, levando a refletir sobre a natureza desta representação musical e analisando-a com relação a outras estratégias de inscrição musical, como a notação neumática e a moderna. Além disso, buscaremos na filosofia de Nelson Goodman conceitos que traduzam sua particularidade com relação às formas notacionais de representação musical, salientando seu caráter material e sua conseqüente tradução de “mínimas percepções” (termo que o filósofo português José Gil retoma de Leibnitz, a ser oportunamente explorado) no material gravado. Tais mínimas percepções, apresentadas nas obras, seriam transduções diretas, analógicas, de gestos

musicais, sons, expressões do corpo pelo som, etc. O texto que aqui segue tem assim um caminho que leva à interpretação do termo 'concreto' e da citação de Schaeffer aqui colocada, devendo chegar, ao final, novamente à reflexão sobre este termo, tendo portado a estrutura de um loop, tão comum na música schaefferiana desta época.

A. Sistemas simbólicos analógicos e digitais em Nelson Goodman

Uma primeira estratégia para entendermos a diferença entre sistemas de representação fonográficas e notacionais estaria talvez na distinção, dada por Goodman (2006), entre sistemas simbólicos, analógicos e digitais, que nos parece útil enquanto introdução à discussão que gostaríamos de apresentar aqui. Para tal, parte primeiramente de um exemplo:

Suponha-se que temos um simples indicador de pressão com um mostrador circular e um único ponteiro que se move suavemente à medida que a pressão aumenta. Se não houver figuras ou outras marcas no mostrador, e se todas as diferenças na posição do ponteiro constituírem uma diferença de caractere, então o instrumento não está a usar uma notação ao informar-nos da pressão. O requisito de diferenciação sintática não se verifica, pois nunca podemos determinar a posição do ponteiro com absoluta precisão. Dado que a ordenação semântica – das pressões – também é densa, falta diferenciação semântica e sintática. (GOODMAN: 2006, p. 177)

Tal indicador de pressão possui um sistema simbólico analógico, ou seja, na terminologia de Goodman, é um sistema simbólico sintática e semanticamente denso (p. 180): “Um esquema é sintaticamente denso se fornecer um número infinito de caracteres de tal modo ordenados que entre cada dois exista sempre um terceiro” (p. 158). O sistema é, além disso, “maximamente indiferenciado”: “nunca se pode determinar se uma qualquer marca¹ pertence a um ou outro de muitos caracteres” (p. 158). De modo paralelo à indiferenciação entre os caracteres, um sistema é semanticamente denso se, para um dado *conformante*, possa-se ter conformidade um número indeterminado de caracteres distintos – sendo *conformantes* do sistema notacional os elementos de um campo de referência - ao qual o esquema notacional se *refere* ou *denota* - e a relação entre caractere e denotado, a *conformidade* (CARON: 2011, p. 13 – *no prelo*). Assim, no exemplo do relógio de pressão sem

1 Sendo *marca* um campo que abrange inscrições e elocuições, e sendo uma inscrição “qualquer marca – visual, auditiva, etc. - que pertence a um caractere” (p. 153)

marcadores é impossível dizer o quanto variou a pressão em um dado tempo: o sistema não tem um campo de referência², marcando apenas, de forma inequívoca, que o aparato captou ou pressão nenhuma ou o máximo que pode captar. Por outro lado, cada mínima variação do ponteiro indica uma mudança indeterminada de pressão, e constitui assim um novo caractere; ínfimas mudanças indicam alguma variação de pressão. Assim, sem medição discreta, tal sistema é indicador de um contínuo, sendo que há uma relação homogênea entre a forma como o exprime e o fenômeno representado: o sistema expressa em si mesmo este contínuo.

Quanto a sistemas *digitais* de representação – opostos aos anteriores - Goodman prossegue na sua exemplificação:

Se o mostrador for graduado com pontos em, digamos, cinquenta divisões, é o esquema simbólico agora usado notacional? Isso depende de como se lê o indicador. Se o que conta é a posição absoluta do ponteiro no mostrador, sendo os pontos unicamente uma ajuda para determinar aproximadamente essa posição, o esquema continua indiferenciado, tanto sintática quanto semanticamente. (...) Por outro lado, suponha-se que o mesmo mostrador se lê de maneira diferente, sendo cada ponto tomado como algo que marca o centro de uma região, de modo que, sempre que o ponteiro está algures nessa região, isso conta como uma inscrição do mesmo caractere. Este esquema será notacional desde que as cinquenta regiões em causa sejam disjuntas e separadas por alguns hiatos, por pequenos que sejam. E o sistema é notacional desde que os domínios de pressão correlacionados com os cinquenta caracteres sejam também disjuntos e separados por hiatos, por pequenos que sejam. (GOODMAN: 2006, p. 178).

Nesse caso, o sistema simbólico é digital, ou seja, “é totalmente descontínuo, e num sistema digital os caracteres de tal esquema estão univocamente correlacionados com classes de conformidade de um conjunto igualmente descontínuo”. (p. 181). Disso implica que tanto o sistema sintático quanto o campo semântico constituem conjuntos descontínuos. Mas, além disso, para ser digital, um sistema tem de ser não apenas descontínuo, mas “totalmente *diferenciado*, sintática e semanticamente” (*idem*), ou seja, não conter ambiguidade nem sintática nem semântica, tendo cada marca de seu sistema um único caractere, e cada caractere uma única correspondência a uma classe de conformidade. Portanto o oposto de um sistema analógico: o esquema digital é sintaticamente diferenciado e *completamente*

² O sistema teria um campo inequívoco de referência se, por exemplo, para cada unidade métrica variasse uma unidade de pressão, ou seja, para cada *intervalo de espaço*, demarcado convencionalmente, se variasse uniformemente a pressão. Há uma relação de causa e efeito entre a variação de pressão e o movimento do ponteiro que garante que este varie em função daquela; entretanto, é a delimitação de *unidades* enquanto pontos discretos que configura um sistema com caracteres e conformantes específicos e únicos.

descontínuo, enquanto que o outro é denso, ou *totalmente contínuo*. No sistema digital tem-se que para cada classe há um conformante denotado; para cada caractere, uma marca.

Assim, em linguagem corrente diríamos que, no caso da representação analógica, um fenômeno contínuo (a variação de pressão, por exemplo) é representado sem elementos discretos, continuamente (a forma de representação é análoga ao fenômeno); enquanto que em sistemas digitais a representação do fenômeno é fragmentada em intervalos discretos e inequívocos, delimitados ou por uma convenção ou de acordo com uma regra qualquer, que pode ou não relacionar-se com o comportamento do fenômeno – de modo que para cada intervalo há um, e somente um, signo correspondente - sendo a ordem de sua aparição ou a sua posição no espaço igualmente descontínuas e inequívocas.

Sistemas digitais possuem a característica da não-ambiguidade, de modo a indicarem precisamente cada unidade representada, inserindo-a em um sistema geral de representação. Ou seja, colocam-na em escala ou em perspectiva no sistema: uma sílaba em português, um dado valor de pressão ou a nota em uma escala diatônica da música tonal possuem em comum o fato de indicarem, no sistema tomado como um todo, um sentido: a sílaba tomará contextos diversos se for apenas uma vogal ou apenas uma consoante; o valor de pressão poderá ser muito alto ou extremamente baixo, e nisso implicará se o sistema está ou não nos seus limites; a nota pode representar a tônica, a mediante ou a sensível: cada caractere possui um *valor semântico* no sistema de referências. Mas o sistema digital, por representar o fenômeno por via de recortes, deixa escapar o contínuo de seu comportamento, ou as variações mais ínfimas que as capturáveis pelo intervalo estipulado. Assim, se, por um lado, os sistemas analógicos não indicam as variações do fenômeno de modo inequívoco e, por conta disto, não relacionam seus caracteres a um sistema global, por outro indicam continuamente o seu comportamento por conta de sua relação direta ou causal com o fenômeno representado.

B. Notação neumática, manuscritos e música concreta

Por agora, tracemos uma outra reflexão sobre a natureza da representação da performance na música, portanto da expressão do corpo. Partindo da

conceituação de Goodman acerca de tipos de sistemas notacionais, analisaremos um dos primeiros sistemas notacionais na música, a notação neumática. Ela apresenta uma ambiguidade ao mostrar aspectos de uma notação analógica e aspectos de uma notação digital, sem prescindir de uma representação *direta* do corpo, como o faz a notação musical moderna.

Desta forma, a notação musical aparece pela primeira vez no Ocidente como um traço com função mnemônica sobre o texto dos cânticos religiosos cristãos, indicando meramente que tal sílaba ou palavra deveria ser cantada “para cima” ou “para baixo” conforme símbolos (retirados da gramática latina) de acento agudo ou grave (*virga* ou *punctum*), simbolizando movimento vocálico ascendente ou descendente ao som precedente. Os neumas – nome genérico de tais indicações – “primitivamente não eram mais do que lembretes que supunham o conhecimento prévio da melodia sugerida” (CANDÉ: 1994, p. 206). Assim, este sistema de notação melódica aparece como uma *prescrição* de performance, da mesma forma que uma *escritura de ação* contemporânea (DAHLHAUS: 2004, p. 52), ou como as indicações (tradicionais) de performance como *col legno batutto* ou *sul ponticello*, que não se referem a “propriedades do som como elementos parciais de um sistema musical de referência”, mas ao gesto a ser feito para alcançar um certo resultado sonoro (DAHLHAUS: 2004, p. 52-53). A indicação neumática é, em um certo aspecto, pouco precisa por não ser indicativa de graus discretos em um modo, embora permita que um intérprete familiarizado com o idioma musical representado infira para “cima” ou para “baixo” a nota que lhe conviesse, viabilizando uma variação sobre um canto conhecido.

Mas há outros neumas além dos do modelo binário mencionado acima: neumas mais complexos sugeriam, no seu grafismo, a própria forma do gesto vocal, ou os nomes dos seus tipos relacionavam-se seja com a forma gráfica, seja com a forma vocal, por vezes empregando metáforas ou alusões: o neuma *scandicus*, por exemplo (“escalar”, “ascender”) consiste em três notas ascendentes, enquanto que o neuma *quillisma* (*rolar* em grego) - um neuma ornamental – indica, para um determinado códice, um trêmulo (HUGLO: 1954, p. 65). Em um tal sistema, as alusões aparecem como estratégias para a memorização ao invés de um esforço por uma notação sintética cujos elementos ligam-se a um único sistema de referência (esta só apareceria dois séculos mais tarde, após o sistema guidoniano). As formas gráficas ou as sugestões poéticas seriam, talvez, analogias de gestos

vocais, metáforas ou metonímias (similares a um ideograma primitivo ou a uma imagem poética), de modo que a criação dessa notação, embora emprestada de sinais da gramática latina (o quilisma, por exemplo, tem sua forma visual proveniente do sinal de interrogação da gramática latina – CARDINE: 1989, p. 297) opera também pela associação entre o gesto vocal e a mão que desenha; o som indicado, a imagem poética e a grafia. Podem ainda remeter a uma relação tríplice entre o gesto vocal, a mão que desenha e a mão que rege, como no caso de neumas quironômicos, indicativos no pergaminho do gesto do regente: tal método de regência dava aos cantores, que conheciam as melodias de cor, “as indicações de ordem rítmica e expressiva, mais que as de ordem melódica.” (CARDINE: 1989, P. 177). Muitas vezes, assim, “a mão do copista [como também a do regente] detém-se sobre uma nota cuja importância ele assim manifesta” (idem, ibidem) – comenta Cardine sobre as interferências interpretativas do copista sobre os *cortes neumáticos* – cesuras escritas como caractere específico na notação, lidas pelo regente.

A notação neumática inclui, assim, na sua própria grafia, uma expressão do corpo e do imaginário a partir da voz – a partir de uma melodia conhecida e de uma prática interpretativa estabelecida. Tal procedimento de criação escritural talvez se assemelhe ao exemplo, apontado por Kittler, da escrita manuscrita da sociedade culta da Alemanha do século de Goethe, na qual seus membros eram todos alfabetizados e comunicavam-se intensamente por cartas manuscritas: “quando a mão toma uma caneta, algo de milagroso ocorre: o corpo, o qual incessantemente evita se escrever, deixa estranhos e inevitáveis traços” (KITTLER: 1999, p. 8). “Minha escrita à mão me expõe em toda a minha nudez espiritual” (idem) – diz o herói de um romance de Botho Strauss. O corpo, pelo gesto, deixa antever o espírito pela forma como a mão executa a escrita das palavras numa notação que é expressiva no seu próprio traço, e seu sentido passa para além das palavras, para além da grade de signos em um sistema digital, como o são a notação da linguagem verbal e a notação musical moderna.

Opera no exemplo de Kittler, pelo quadro já apresentado das distinções de Goodman, um sistema simbólico analógico, pois o traço, como um desenho, é um ato contínuo (no caso, expressivo do espírito de quem escreve – *mímesis do inconsciente* no sentido que dá Benjamin em *Doutrina do Similar* – cf BENJAMIN &

TARNOWSKI: [1933] 1979, p. 68³), em que as marcas não possuem caracteres determinados (sistema maximamente indiferenciado). Além disso, é semanticamente denso (é impossível determinar precisamente qual tipo de escrita denota um específico estado de espírito). No caso dos neumas temos relação similar, embora não idêntica. Aqui o traço talvez não represente o inconsciente do copista, mas a própria forma vocal da melodia originária, havendo assim uma relação mimética entre o visual e o sonoro; entre a mão e a voz. Relação que foi codificada mas que, no cerne do código, não esconde e nem deve esconder a imitação. Embora haja essa forte ligação com o gesto, a notação neumática é, todavia, discreta. Por um lado, tendo como conformantes cantos previamente conhecidos e modos específicos de executá-los, ela não precisa marcar uma relação unívoca entre caracteres e conformantes: sua demarcação melódica é indicativa apenas de *vetores* de movimento e não de notas de um modo, permanecendo assim também na sua seguinte forma ulterior, mais elaborada, sob este ponto de vista⁴. No entanto, em outro nível de interpretação poder-se-ia dizer que cria uma relação unívoca entre o caractere (definido, discreto) e o gesto vocal a ser executado (ascendente, descendente, alternado, ou mesmo uma liquescência ou um trêmolo).

Há, portanto, um elemento discreto nessa notação e ela evolui para um tipo que é rigorosamente um sistema notacional digital – a notação quadrada do século XIII, que dá as bases da nossa atual notação musical. O que desejamos salientar aqui é, no entanto, uma dupla natureza da notação neumática: ao mesmo tempo não digital por seus caracteres não se referirem a um som específico; embora, por outro lado, *digital* por cada caractere se referir a um gesto vocal determinado. O conteúdo de cada gesto vocal não é estritamente determinado, embora o perfil geral do gesto o seja.

Devemos salientar também sua forte relação de similaridade *morfológica* seja com a melodia, seja com as imagens poéticas que a expressa, bem como com a própria emissão vocal – relação que foi sendo distanciada por conta de uma notação

³A grafologia recente nos ensina a reconhecer imagens em manuscritos, ou mais precisamente, imagens em quebra-cabeça concernentes ao inconsciente do escritor. Pode-se assumir que a faculdade mimética expressa em si mesma na atividade do escritor era de grande importância para a escrita quando da sua origem. Junto à linguagem, a escrita tornou-se assim um arquivo de similaridades não-sensíveis, ou correspondências não-sensíveis”. BENJAMIN & TARNOWSKI: [1933] 1979, p. 68.

⁴ A notação chamada *diastemática*, em que, “no século X, em razão de um curioso sentimento de analogia entre sensações visuais e auditivas, imagina-se colocar os signos em alturas diferentes, conforme correspondam a sons mais ou menos agudos” (CANDÉ: *idem, ibidem*).

que busca progressivamente descrever uma altura específica e uma duração proporcional.⁵ Ao contrário de uma característica da escrita manuscrita do século XIX, apontada por Kittler, tal ligação morfológica serve-se no entanto apenas de um índice da semelhança entre o som e a mão que escreve, mas não acompanha as variações sonoras da mesma forma que o ponteiro do medidor de pressão sem marcadores acompanha a variação de pressão, apenas indicando qual movimento melódico o cantor ou regente devem executar sobre uma dada sílaba, e como devem fazê-lo.

C. Há algum sistema de notação na música concreta?

Enquanto que na notação neumática “manifesta-se a intenção de traduzir uma melodia por um gesto e fixar esse gesto sobre o pergaminho” (CARDINE: 1989, p. 107), na música concreta (e em qualquer gravação sonora) é o próprio gesto, vocal ou instrumental, que é fixado pelos rastros da vibração de uma agulha em um disco. Seria esta fixação uma notação? De quê tipo?

Antes de formular-se qualquer relação notacional, é preciso marcar uma diferença fundamental entre ambas as inscrições musicais: uma é baseada na visualidade enquanto que a outra traduz variações sonoras para um suporte. A primeira efetua forçosamente, no plano da *percepção* (já que ambos os seus estados são dados para a percepção), uma passagem do visual para o sonoro. Um gesto fixado por um neuma é uma representação de uma forma sonora, afirmada pela tradição e presente em uma memória social. Muito embora os sistemas

5 É notável o seguinte comentário de Dom Eugène Cardine: “(...) a edição Vaticana [a qual reproduz os cantos chamados gregorianos através da notação quadrada] dá apenas uma parte daquilo que exprimem os mais antigos sinais neumáticos. Se, com efeito, a reprodução do desenho melódico, por meio de uma grafia já existente há muitos séculos, é quase perfeita, ela desconsidera, por outro lado, quase completamente o fato de que, para um mesmo desenho melódico, as antigas notações possuíam diversos sinais. (...) Traduzindo-os de modo idêntico, a notação Vaticana omite sua significação particular que, visto tratar-se sempre de um mesmo desenho melódico, só pode ser de ordem interpretativa” (CARDINE: 1989, p. 105). A notação quadrada parece marcar, para este grande especialista, um movimento em direção a uma univocidade entre os caracteres de seu sistema notacional e seus conformantes no sentido de uma fixação melódica, e neste movimento parece ter deixado para trás demais caracteres representativos de nuances interpretativas e timbrísticas (emissão vocal), parecendo distanciar a notação de caracteres mais propriamente “corporais” por basearem-se de uma indicação ou poética ou homogênea ao gesto vocal. Ao basear-se somente no movimento melódico, a notação quadrada parece ter privilegiado o aspecto mais arbitrário dentre as analogias da notação neumática – aquela baseada na “sinestesia” entre movimentos visuais e o “desenho melódico” (termo por si só sinestésico) - a despeito de notações com analogias mais diretas e icônicas.

análogos de fixação⁶ captem as vibrações mecânicas do ar, representando-as em variações no material (celulose, acetato ou fita magnética) que podem ser traduzidas em som ou qualquer outro estímulo⁷, em tais sistemas há uma apreensão direta dos gestos sonoros, ali inscritos: a representação dos sinais sonoros é sonora e coincide com o próprio material representado. Este material é, porém, fixado e disponível para ser repetido *ad infinitum*. Mas é justamente a decorrência do tempo diferido que faz da gravação sonora um sistema de representação que, nesse aspecto, é similar à notação musical, no sentido de uma “virtualização da memória (...). Virtualização, e não simples prolongamento; ou seja, separação parcial de um corpo vivo, colocação em comum, heterogênesa” (LÉVY: 1996, p. 38) – como se refere Lévy à escrita, aplicável também à gravação. Ou seja, escutar novamente um som é poder analisá-lo, repercuti-lo e recontextualizá-lo. Através do suporte é possível montar um outro material por via da edição, e para fazê-lo operam estruturas analíticas de escuta. Mas, se na notação tradicional os gestos sonoros são decompostos e representados por uma rede de caracteres⁸ - uma representação *digital e analítica* - os neumas e a gravação sonora representam os gestos sonoros de forma analógica,

6 Aqui não no sentido que dá Goodman a sistemas de representação, mas a esse tipo de tecnologia de fixação sonora.

7 Vale lembrar que os sistemas de gravação sonora imediatamente precursores do fonógrafo não visavam reproduzir o som, mas apenas analisá-lo visualmente - caso do *phonogram* de Scott e do *phonautograph* de Bell & Blake) Em ambos os casos há uma imitação do tímpano humano (no caso do *phonautograph*, é o próprio tímpano de um cadáver que é colocado a vibrar): há uma agulha com tinta na ponta ou um carvão, presos na face de uma membrana de celulose ou humana; tal aparato encontra-se na extremidade de um cone. Na frente da agulha ou do carvão coloca-se, por exemplo, um papel enrolado (no caso do aparato de Bell, um vidro com fuligem). Na outra extremidade do cone, emite-se um som. A vibração mecânica do ar é transmitida à membrana e esta efetua a variação da agulha ou carvão sobre o papel (ou sobre o vidro com fuligem). Cf STERNE: 2003, p. 31-37.

O método seria de uma *escrita neumática automática* não fosse pelo fato dos traços serem similares entre si a ponto de não indicarem variações perceptíveis sonoramente, de modo que reconstituir ou reconhecer visualmente o som ali grafado é uma tarefa problemática. As formas visuais apresentadas pelo *phonogram* pouco possuem da escrita neumática, pois a onda sonora ali grafada não representa visualmente, por exemplo, a forma de uma melodia. Porém, em ambos os casos há uma relação de semelhança entre uma instância do som e a forma grafada (no caso dos aparatos de reprodução tal semelhança se dá pela amplitude e o tipo de som ali gravado; por exemplo: sons tônicos tendem mostrar uma forma de onda regular, ao contrário de sons complexos, cuja forma de onda não apresenta padrões evidentes).

8 Para Dahlhaus, a notação musical moderna é a representação de um sistema de referências musical, em que cada propriedade do som é notada separadamente, de modo que cada uma destas propriedades é um elemento parcial nesse sistema de referências (p. 57). Ainda para este autor, uma *notação de ação*, ou prescritiva, como uma tablatura ou um neuma, não permite ao intérprete uma análise que remeta cada um dos caracteres representados ao sistema de referências (como por exemplo um acorde com relação à tonalidade), apenas indicando uma ação a ser realizada (p. 53). Assim, o sistema notacional moderno é, portanto, baseado em uma abstração (a representação de diversos aspectos do som) que agencia tais aspectos em função de uma lei (uma afinação de base ou uma estrutura rítmica com subdivisões proporcionais, por exemplo), sendo descritivo e analítico na sua base (p. 55).

preservando, no caso dos neumas, uma semelhança de tipo *icônica* entre o gesto sonoro e representação visual – ou seja, em que se preserva a própria *gestalt* do gesto sonoro na sua representação - e no caso da gravação, preservando o próprio gesto sonoro enquanto traço no suporte (numa representação de tipo *indicial*⁹ - ou seja, em um signo “existencialmente conectado com um objeto que é maior do que ele”, como na imagem fonográfica da voz de uma pessoa, ligada que está intrinsecamente ao seu timbre e ao momento, lugar e situação em que foi gravada – cf. SANTAELLA: 2001, p. 51). Em ambos os casos não se decompõe tais gestos em unidades pertencentes a um sistema simbólico digital, mas preserva-se sua unidade, que é apreendida, na gravação, de modo direto, e nos neumas, por alusão.

Mas uma diferença comum entre a gravação e os sistemas notacionais neumáticos e modernos é que na primeira não há transposição de um meio para outro: não se organiza signos visuais que transcrevem ou prescrevem uma performance; organiza-se, a partir exclusivamente da escuta, elementos sonoros que virtualmente irão compor a obra, e para fazê-lo (tal a tese de Schaeffer) acaba-se por fragmentá-los, compará-los, classificá-los e descrevê-los; utiliza-se, portanto, de uma lógica *analítica ou descritiva*, e não prescritiva. Assim, por propiciarem, como na notação tradicional, este tipo de relação com o material sonoro, tais fragmentos repetíveis levariam a uma relação com o sonoro similar à construída pela notação tradicional? E em quê a gravação sonora difere daquela forma de representação?

Em primeiro lugar, embora a gravação *propicie* uma situação descritiva e analítica fundamental para a prática composicional da música concreta, ela porém não a garante, como o faz a notação musical moderna. É uma intenção específica de escuta, uma escuta *musicista* (*écoute musicienne* em Pierre Schaeffer) – ou seja, escuta cuja intenção é a de buscar por faturas musicais não convencionais em potência no material gravado, seja visando o ulterior processo de composição, seja o de uma classificação tipo-morfológica (CHION: 1995, p. 41) - que conduz a uma escuta analítica, sendo “um primeiro esforço de uma escuta reduzida, logo sonora, mas já tendendo para a pesquisa por critérios de identificação” (SCHAEFFER: 1966, p. 344). Escuta do *menino do capim* da alegoria schaefferiana; escuta investigativa de novas qualificações do sonoro a fim de extrair dele faturas a serem “comparadas, julgadas, tidas por mais ou menos bem sucedidas, com uma sucessão mais ou

⁹ Ícone, índice e símbolo sendo elementos da semiótica pierciana – cf SANTAELLA: 2001, p. 50-51.

menos satisfatória” (SCHAEFFER: 1966, P. 339). Menino do capim que é identificado com o ouvinte experimental “diante do gravador (...) a fim de escutar com ouvidos novos, curiosos por discernir as qualificações que escapam atualmente ao seu 'sistema'” (SCHAEFFER: 1966, p. 341). Portanto, é intenção de uma escuta investigativa (impregnada de valores estéticos típicos do modernismo musical: busca do sonoro inusitado e impulso por organizar este inusitado), visando a criação ou de uma obra musical ou de uma classificação¹⁰.

Por outro lado, a gravação configuraria uma inscrição que coincide com o substrato sensível da obra; há assim a ausência da divisão entre visível e audível típica da música notada em papel, que não ocorre na música concreta: a obra apresenta-se pelo próprio som emitido pela reprodução de sua matriz ou cópia, o qual só é acessível enquanto dado sonoro. Obras musicais sob suporte fixado seriam, como coloca Pouivet com relação à obra de Rock (entendida por ele em *Philosophie du Rock* como uma *obra musical fonográfica*, nesse sentido permitindo uma analogia com a música concreta), *artefatos-gravação*, termo que designaria o suporte material moldado por uma intenção de uso – a fixação e posterior escuta (cf POUIVET: 2010, p. 49, 127). Sua tese é a de que tais artefatos-gravação “são irreduzíveis àquilo que é o mais elementar. Se se decupa uma chave-de-fenda ou uma gravação em pequenos pedaços, eles não existem mais [enquanto objetos funcionais].” (idem, p. 103) – ou seja, a obra musical fixada (música concreta ou rock) *conforma* seu suporte material - enquanto que a música notada por uma partitura não possuiria uma relação *necessária* com o suporte justamente por apresentar-se digitalmente, de tal forma que o modo de apresentação desta notação não influiria no seu conteúdo. Por exemplo: a palavra “casa” pode ser escrita de inúmeras maneiras, e seu sentido permaneceria o mesmo caso se respeitasse o traço e a ordem de aparição de cada caractere que a compõe; assim, entendemos que “casa” ou “casa” possuem o mesmo significado sintático e semântico de sua ocorrência primeira. Da mesma forma, o manuscrito da Sonata op. 111 de Beethoven conterà as mesmas informações que sua edição Urtext. A obra musical fixada, todavia, apresenta-se continuamente, sendo a representação de um traço contínuo no suporte. E mesmo que a gravação seja realizada por uma tecnologia

10 Os valores de investigação da *escuta musicista* aqui colocados foram elaborados em um momento posterior ao da realização da *Symphonie pour un Homme Seul*, mais especificamente, no *Traité des Objects Musicaux*. No entanto, tais valores parecem ser uma constante na construção teórica de Pierre Schaeffer.

digital, a representação é analógica pois não pode ser decomposta em caracteres pertinentes a um sistema de referências sem que algo de substancial se perca, portanto configurando um sistema de dados que, embora discreto, apresente-se, por conta do processo de amostragem, como contínuo para os ouvidos.

Um aspecto desta concepção de obra fonográfica deve ser, todavia, notado: para Pouivet a “obra rock” se restringe ao artefato-gravação, sendo as performances da “música rock” em concertos (em oposição às “obras rock”, artefatos-gravação) - ou seja, performances da canção e do arranjo gravados no fonograma mas exibidos em concerto – meramente um “fenômeno social” proveniente da reprodução da mesma canção exposta enquanto obra na gravação, da mesma forma que na relação entre “o futebol como jogo esportivo e o futebol como fenômeno que conta com grupos de torcedores, com a atmosfera dos estádios, com os campeonatos, etc” (POUIVET: 2010, p. 67). Para tal autor, a obra é o substrato daquilo que permanece mediante suas virtuais aparições, e tudo que se acrescenta a este substrato é contingente. Tal concepção, entretanto, parece centrar-se apenas ao tipo de *inscrição* de tal obra, tendendo a escamotear todo o entorno que a estratégia específica de inscrição acaba por criar, e que é igualmente constitutivo da obra por ser decorrente desta estratégia (e, por conseguinte, da natureza de sua performance): na música concreta, não se pode esquecer que suas obras dependem ou da difusão radiofônica ou do concerto acusmático, um tipo de espetáculo muito particular e nascido justamente por conta de sua estratégia de inscrição. Como aponta Iazzetta,

Embora a gravação sobre um suporte fixo acabe por distanciar o momento da performance do momento da escuta, desconsiderar que a música eletroacústica [e por extensão a música concreta] possui também uma dimensão performática importante é desconsiderar o modo como ela vem se desenvolvendo desde a segunda metade do século XX. Isso porque a escuta eletroacústica é extremamente dependente do espaço. Não se trata aqui do espaço da espacialização, geralmente associado à ideia de difusão, em que durante o concerto utiliza-se um console de mixagem em multicanal para direcionar os sons para alto-falantes dispostos em pontos diferentes da sala. Essa é uma dimensão relevante da prática eletroacústica, mas aqui nos referimos a um conceito ainda mais ampliado de espacialidade, que leva em consideração o ambiente e o contexto em que se apresenta uma obra, em seus aspectos arquitetônico (dimensão e formato da sala), técnico (posicionamento, características e qualidade dos equipamentos de áudio) e acústico (reverberação, ressonâncias e colorações sonoras do ambiente). Essa dimensão da espacialidade tomada num sentido mais amplo, e cujo controle não está totalmente nas mãos do compositor, é fundamental para a apreciação da música eletroacústica. Daí que a audição de uma mesma obra em CD em um aparelho doméstico ou em um espaço adequado de concerto constituem-se como experiências bastante diferentes. (IAZZETTA: 2009, p. 31-32).

A inscrição da composição musical concreta é, assim, apenas um dos agenciamentos de escuta que leva na direção de uma certa configuração musical; um dos seus dispositivos. Para estas músicas o suporte pode funcionar “como uma espécie de superpartitura que contém uma representação, incompleta ou simplificada como toda representação, daquilo que só se pode experienciar de fato em uma performance” (IAZZETTA: 2009, p. 33). O fonograma que contém a composição concreta é uma das faces de sua representação, assim como uma imagem refletida em um espelho é parcial com relação ao objeto representado. Tal fonograma é sua estratégia de inscrição, a materialização de uma composição que atua em diversas instâncias da produção fonográfica – instâncias que vão desde a produção musical até a masterização. Pois, diferentemente de obras baseadas na notação musical, a música concreta acabou por criar uma série de procedimentos musicais no estúdio os quais configuram sua particular estratégia de inscrição.

D – A inscrição no suporte: um modelo da realização da música concreta

Assim, na música concreta não há notação, mas uma *inscrição* de material sonoro, o qual é organizado através de uma atitude de escuta descritivo-analítica (a *escuta musicista*) propiciada pela gravação – sendo que a obra tem, se tomarmos apenas sua estratégia de invariância, um componente que é um artefato-gravação (no sentido dado por Poivet, acima mencionado) desta prática composicional. Mas como se dá tal inscrição? O fonograma de música concreta não é, sabemos, um *registro* de uma performance - embora possa empregar registros de performances, como veremos - mas uma cadeia não-linear que combina tais registros com procedimentos de estúdio, confluindo estes fonogramas e estas ações em um *master*. Alguns destes procedimentos são típicos de qualquer criação fonográfica embora outros sejam específicos da música concreta; eles podem ser esquematizados em cinco estágios, no seguinte quadro geral:

- 1 Elaboração ou *coleta* do material sonoro
- 2 Descrição e análise deste material (*escuta musicista*)
- 3 Montagem dos materiais escolhidos
- 4 Mixagem

5 Masterização

Tiramos desta sistematização algumas decorrências:

O **estágio 1** refere-se à criação do material a ser trabalhado na obra, e esta elaboração pode se dar por quatro tipos, como segue:

1.1) Pela gravação de performances musicais, narrações, improvisos, falas, mesmo o som de uma máquina ou de uma paisagem - procedimentos de coleta que constituem *em si* um estágio de puros *registros*: neste caso a gravação sonora é tida como um aparato de fixação de um evento sonoro, contando com artifícios para tornar esta operação sonoramente transparente (no sentido que lhe dá Brown, anteriormente citado.) Na gravação como registro pode-se operar técnicas sofisticadas de manipulação dos microfones, as quais podem imprimir diversos sentidos, como proximidade ou distância, campos abertos ou fechados na estereofonia, maior ou menor clareza, etc. Mas por mais que pela manipulação dos microfones apareçam sentidos diversos que não se encontravam no evento sonoro captado, permanece a sua representação direta.

1.2) O material musical também pode ser criado pela manipulação sonora através da performance, seja de equipamentos de estúdio, em que formula-se uma técnica de manipulação que resulta em um elemento musical recorrente na música concreta – o *sillon fermé* (sulco fechado), por exemplo, técnica geradora do loop – seja pela performance de instrumentos criados especificamente para a música concreta, como o *phonogène* (GAYOU: 2007, p. 373). Tais manipulações são mistos nos tipos de uso das técnicas fonográficas aqui apresentadas (*registros e criações fonográficas*) por serem, de fato, *registros de performances com aparatos de estúdio*, cuja configuração é consonante com a lógica de uma criação fonográfica e que produzem elementos sonoro-musicais particulares ao contexto da música concreta. Não são, assim, elementos sonoros com objetivo de representar um evento sonoro externo (são a manipulação de aparatos fonográficos), mas muitas vezes deixam transparecer um gesto de manipulação - vestígios do corpo que configuram índices de um gesto. Chamaremos esta manipulação de “gestos instrumentais concretos” - este último termo referindo-se ao estilo musical para o qual tais gestos foram criados, e o termo 'instrumental' referindo-se a uma prática

que, conforme Pierre Henry, é um “retorno ao instrumento”¹¹.

1.3) Por micro-montagens, seja por mero recorte de unidades conhecidas¹², como de um som percussivo do qual se retira o ataque, seja pela concatenação de elementos disjuntos (como, por exemplo, pela montagem de um ataque de xilofone e ressonância de oboé), seja pela montagem de sons simultâneos. Conflui assim os estágios 3, 4 e 5 do quadro geral, de modo a constituir um material complexo que por sua vez será utilizado na obra como um todo.

1.4) Por *sampleamento*, ou seja, pela incorporação de fonogramas criados para outros fins que não a composição da obra¹³.

Os estágios 3, 4 e 5 do quadro geral referem-se a procedimentos que atuam diretamente no master final, conformando o material do estágio 1 tanto com as escolhas de montagem e de escuta quanto com os recursos técnicos disponíveis (técnica específica de colagem e de corte (montagem), tipo de mesa de som, equalizador, reverberador, etc (mixagem), e tipo de suporte final (ótico, disco de acetato, fita magnética, suporte digital)). Nesse caso, seriam etapas que se conformam totalmente ao procedimento de *criação fonográfica*. Com isso, deve-se notar que os estágios 4 e 5 não são secundários: ali se constituem etapas criativas da produção, que marcam o estilo do compositor ou do estúdio em que produziu. Além disso, um suporte específico determinará tanto as qualidades sonoras nele

11 Esta ideia aparece em uma reflexão de Pierre Henry em seu pequeno livro *Journal de mês Sons* sobre o uso musical da tecnologia em discos de acetato, técnica a qual rapidamente ele se tornou exímio, como atesta o próprio Schaeffer (SCHAEFFER: 1952, p. 68; 79):

“Nesta época as manipulações sonoras eram sobretudo grosseiras. Elas davam lugar a práticas bem estranhas, que não voltarão jamais. Pelo sistema de chaves, havia a possibilidade de provocar todo o tipo de entradas de sons, de cortar o ataque, de atacar em crescendo, de disfarçar ou antecipar uma sequência. Cada mesa era equipada de manivelas que permitiam *glissandi* e transposições. As modulações se faziam pelo simples pulso com os dedos, no que implicava em um impulso dosado do braço e a flexibilidade dos dedos. Era um tipo de retorno ao instrumento. (HENRY: 2004, p.15-16 – nossa tradução)

12 Como atesta Schaeffer em seu diário da música concreta, nos primórdios de sua investigação: 19 de abril [1948]. Ao bater sobre um dos sinos, eu gravei o som *depois* do ataque. Privado de seu elemento percussivo, o sino torna-se um som de oboé. (...)

21 de abril. Se eu amputo os sons de seus ataques, obtenho sons diferentes; por outro lado, se compenso a queda de intensidade graças a um potenciômetro, obtenho um som liso [*son filé*] em que desloco à vontade seu material ressoante [*le soufflet*]. (...) [rever]

(...)

Final de abril.

(...) Onde reside a invenção? Quando é produzida? Respondo sem hesitar: quando eu *toquei* nos sons de sinos. Separar o som do ataque constitui um ato gerador. Toda a música concreta está contida em germe nesta ação propriamente criativa sobre a matéria sonora.” (SCHAEFFER: 1952, p. 15-16 – nossa tradução).

13 Ver a citação adiante de Schaeffer acerca do método de composição de sua obra *Étude Páthétique*.

impressas quanto o escopo e o tipo de possibilidades de criação fonográfica¹⁴ (por exemplo: não é possível trabalhar com panorâmica em um suporte monoaural). Finalmente, um gesto numa mesa de mixagem deixará seus traços da mesma forma que uma voz os deixa no material gravado, e é ele mesmo a representação analógica do corpo – ou seja, deixa uma marca que não pode ser discretizada ou decodificada como numa representação digital. Tais traços possuem forte significação musical, assim como a forma da caligrafia possuía alta carga semântica em uma carta manuscrita no exemplo dado por Kittler, acima mencionado. Isso é significativo: o gesto na mesa de mixagem deixa traços tão essenciais para a identidade da obra quanto a sonoridade das vozes *registradas* na *Symphonie pour un Homme Seul*, por exemplo. Assim, apesar de contarem enquanto procedimentos de *criação fonográfica*, tais gestos *ficam registrados* enquanto representações do corpo, da mesma forma que a fabricação de sons por via de “instrumentos de estúdio”, acima mencionada.

Da utilização de materiais pré-mixados e masterizados (*micro-montagens*) e do princípio de *sampleamento* mencionado em 1.3 e 1.4, decorre que na música concreta tais estágios não seguem uma sequência, sendo apenas indicativos de tipos de trabalho composicional. Por conta disto tem-se que o estágio 2 pode trabalhar no estágio 1, pois o material a que nos referimos ali é ele mesmo

14 Qualidades sonoras determinadas pelo tipo de suporte e tecnologia de fixação que aqui denominaremos de *traços sonoros contextuais*. O termo tem relações com outro conceito criado por Rodolfo Caesar, embora com significativas diferenças. Caesar denomina alguns traços sonoros decorrentes do uso tecnológico, ao pensá-los no contexto da música eletroacústica, por *marcas d'água sonoras*: “(...) A nossa visão sobre o passado nem tão recente da música eletroacústica nos faz reconhecer a servidão da música concreta, em seus estágios iniciais, à repetitividade cíclica imposta pelos 'sillons fermés' dos discos de acetato. Esta repetição é como uma marca d'água deixada pelos equipamentos. Mas tendemos a ignorá-la. (...)” (CAESAR: 2008, p. 135). Aqui generalizaremos o conceito *traços sonoros contextuais*, proveniente de *marcas d'água sonoras*, para todo tipo de fonograma (não só restritos aos da música eletroacústica) e para um tipo de marca tecnológica que não são constitutivas de um gesto composicional, mas decorrentes do tipo de suporte e de inscrição fonográfica. Podermos definir o termo como um traço sutil, perceptível mas muitas vezes passado despercebido, que diz respeito às características físicas do suporte, sua idade, sua técnica de masterização, etc. Iazzetta, por sua vez, traça uma série de razões para a “não-percepção” destes traços deixados pelo aparato de gravação e de criação fonográfica a partir da análise da recepção dos primeiros fonogramas da Edison Company, no capítulo 8 de seu livro já citado. Podemos resumir sua argumentação no entendimento da lógica da representação efetuada pela gravação sonora nestes primeiros anos de sua existência, em que aquilo que deve ser representado é o conteúdo que supostamente foi gravado, num movimento de fora para o interior da mídia. Assim, os ruídos de atrito e as distorções, no fonógrafo, são traços apreendidos pela escuta como alheios à representação e aceitáveis (cf IAZZETTA: 2009, p. 92,93), assim como o é, hoje, a reduzida banda de frequências representada em uma compactação mp-3.

Em outro contexto, o termo *marca d'água sonora* é também utilizado para designar informações impressas em arquivos sonoros digitais tais como autoria, ano de produção e gênero musical. Não deixa de ser um traço *subliminar* propiciado pela natureza do suporte. Sobre esta denominação em arquivos digitais, cf <http://www.ece.uvic.ca/~aupward/w/watermarking.htm> (aceso em 21/07/2011)

reconfigurado por conta da edição dos registros fonográficos a fim de estabelecer objetos sonoros segundo a regra schaefferiana da articulação-apoio, além de buscar conformar o material editado ao todo da obra; e os procedimentos dos estágios 2, 3, 4 e 5 também serão ativos na produção de micro-montagens. A análise para a recombinação dos elementos da obra (estágio 2) se dá, assim, na própria seleção e recorte de tais elementos, e a preparação prévia de fragmentos traz procedimentos de montagem, mixagem e masterização para a confecção do material de base.

Temos, a partir destas considerações, o seguinte quadro geral dos tipos de procedimento na realização da música concreta:

Coleta ou elaboração de material				Escuta, edição, categorização	Montagem	Mixagem	Masterização
(estágio 1)				(estágio 2)	(estágio 3)	(estágio 4)	(estágio 5)
A) registros	B) gestos instrumentais concretos	C) micro-montagens	D) sampleamento				
(estágio 2 opera na edição do material)	(estágio 2 opera na edição dos gestos gravados)	(conflui também com estágios 2, 3, 4, 5)	(conflui também com estágios 2, 3, 4, 5)				
<i>registro</i>	<i>registro / criação fonográfica</i>	<i>criação fonográfica</i>	<i>criação fonográfica</i>		<i>criação fonográfica</i>	<i>registro / criação fonográfica</i>	<i>criação fonográfica</i>

Quadro geral: estágios de realização da música concreta

A partir deste quadro geral é possível retomarmos agora à questão do tipo de inscrição tomado na música concreta, a fim de apontarmos sua especificidade. Desse modo, elaboremos um teste de maneira a simular uma possível notação hipotética com o intuito de recriar uma obra, como se estivéssemos no terceiro estágio do quadro geral apontado acima, com os materiais musicais em mãos e munidos da ordem de sua aparição. Seu objetivo é marcar os limites impostos pela estratégia da gravação enquanto inscrição musical e evidenciar as particularidades

desta estratégia. Fazemos tal teste em comparação com a notação tradicional.

Assim, pela lógica desta notação, em que os caracteres do sistema, totalmente descontínuos, referem-se a classes de conformidade igualmente descontínuas, poder-se-ia, então, remontar exatamente uma obra concreta apenas se obtivermos todos os objetos sonoros que a compõem separadamente. Nesse caso, os caracteres da obra seriam os próprios trechos de discos, pedaços de tape ou arquivos digitais referentes a tais objetos sonoros. Supondo-se que seja possível restituir exatamente a ordem de aparição de cada objeto, tal notação, como no sistema neumático, no entanto chega até o limite da prescrição das aparições dos objetos, não representando a matéria sonora (apresentada no estágio 1 do quadro anterior). Mas suponha-se que façamos, a fim de categorizar os sons de cada amostra no intuito de recriá-los com outros meios, o exercício schaefferiano da tipologia dos objetos sonoros, em que é possível classificar os sons em tipos, de modo a encontrar similaridades, diferenças ou degradés entre eles. Mesmo assim, o específico de cada som permanece inatingível para um sistema notacional. Pois um hipotético sistema notacional baseado na tipo-morfologia schaefferiana não dá conta de descrever “o concreto” dos sons (nem era esse seu objetivo) – sendo falha para uma recriação da obra, no caso de uma notação prescritiva. Pois a proposta schaefferiana tende a marcar tipos em extremos opostos, enfatizando justamente o aspecto *analógico* do som tomado em todas as suas particularidades sensíveis. Se tomarmos o caso de uma tipologia de massa de sons homogêneos (ou seja, “sons que se perpetuam rigorosamente idênticos a eles mesmos no decorrer da sua duração, sem variação nem evolução alguma de matéria, de intensidade, etc” - CHION: 1995, p. 130), a morfologia irá estabelecer inicialmente dois pólos opostos (som puro – ruído branco) e inventar dentro desses limites outros cinco graus classificatórios, formando assim sete categorias: som puro [senóide], som tônico, grupo tônico, hachurado [cannelé] , grupo nodal, som nodal, ruído branco ou colorizado (SCHAEFFER: 1966, P. 518) – mas cada um desses graus não possui um número finito de conformantes, sendo pois pólos de um sistema notacional analógico. Por outro lado, um sistema digital de representação, como o é a notação musical tradicional, não dá conta das variações ínfimas perceptíveis dentro de um som como, por exemplo, da voz entre grito e canto, ou um misto entre som tônico e ruído branco.

Mas mesmo se estivéssemos em um sistema notacional mais grosseiro, cujos

caracteres fossem os extratos materiais em que os sons estão fixados, e os referentes os próprios sons gravados nesses extratos – e contássemos com algum tipo de transcrição temporal das entradas de cada objeto sonoro - tal notação hipotética seria falha, pois é preciso equilibrar (em volume, equalização e, no caso de obras com mais de 1 canal, panorâmica) nossos objetos sonoros exatamente como na obra, em cuja realização operações complexas em uma mesa de mixagem (ou similar aparato) foram realizadas – sendo em muitos casos como que execuções instrumentais improvisadas, cuja simulação exata é impossível (estágio 4 do quadro geral da realização concreta). Muito embora hoje em dia estes parâmetros tenham se tornado notacionais com os meios digitais de produção, jamais contaríamos com os mesmos materiais de gravação e nem com os mesmos suportes da obra original, de modo que sua sonoridade resultante seria muito distinta (estágio 5 do quadro geral).

Ora, os dois fatores que acabamos de descrever (impossibilidade de uma notação de particularidades sonoras relevantes com intuito de assegurar a integridade ou a identidade da obra, e impossibilidade material de restituição - em outros meios que não o master original da obra ou seu *decalque* - de gestos sonoros inscritos na gravação) são indicativos de quê em tais obras o suporte fixa elementos sonoros que notação alguma consegue representar, pois estes elementos configuram um campo semanticamente denso, de modo que aplicar a esse campo semântico um sistema sintaticamente denso (formando uma notação analógica) não assegura a identidade daquilo que se deve representar para a restituição da obra (caso da tipo-morfologia schaefferiana de sons com massa homogênea).

E. A natureza da inscrição musical na música concreta: obras Autográficas e Alográficas.

Assim, mesmo que os criadores da música concreta se utilizassem de uma notação como guia de realização (como se vê em *La Recherche d'une Musique Concrète* – SCHAEFFER: 1952, p. 62 e 85), tal notação não é a inscrição da obra de música concreta e portanto não a designa, e como descrição conta apenas como uma aproximação. Não há possibilidade, nessa música, de deduzir-se numa notação digital qualquer conformante, seja pela restituição material, seja pela descrição sonora em parâmetros. Isto se dá pelo fato da obra concreta *se apresentar enquanto*

inscrição sonora ou como *artefato-gravação*, e não enquanto notação para uma realização sonora, e por isso a história de produção daquele artefato-gravação específico conta para a sua constituição. O equipamento de gravação, os instrumentos, a cor tonal da sala de gravação, o timbre das vozes, o suporte final, tudo isso constitui em elementos particulares de sua história de produção. Pois todos estes fatores deixam nela marcas perceptíveis, e são estes traços que são exibidos, *inscritos* no próprio material que a sustenta, e não uma notação destes traços (neumas) ou uma composição a partir de uma notação discreta (notação moderna); obra que seria, como designa Goodman no capítulo 3 de *Languages of Art*, *autográfica* (do antepositivo grego *autós-* = (eu) mesmo, (si) mesmo + o pospositivo grego *-grafés* = escrita) ou seja, em que os elementos perceptivos que a compõem são eles mesmos a representação direta da obra, *inscrevem-se* eles mesmos no suporte. Por outro lado, obras que se apresentam por intermédio de um alfabeto ou de um código a ser decifrado ou lido a fim de acessá-las possuem a denominação de *alográficas* (do antepositivo grego *Allós-* = outro, um outro, diferente, 'estrangeiro' + o pospositivo *-grafés*). A identidade de tais obras se dá pela "(...) correspondência exacta no que respeita a sequência de letras, espaços e sinais de pontuação", e não por "diferenças tipográficas de estilo e tamanho, cor da tinta, tipo de papel, número de páginas e mancha, condição, etc" (GOODMAN: 2006, p. 138). O que conta numa obra alográfica é uma *correspondência ortográfica*, de modo que o suporte original e os traços nele deixados são tão válidos como um exemplar autêntico da obra quanto em uma sua cópia exata que respeite a sequência e a posição exata dos caracteres inscritos na sua versão primeira. Não cabe, aliás, falar de um "original" de uma obra alográfica, já que cada cópia exata conta enquanto exemplar daquela obra.

Obras alográficas impõem, por via de seus caracteres, traços que devem permanecer de uma aparição a outra; ao redor destes traços tudo é contingente, de modo que é possível inserir inflexões para fora do que é notado, desde que não se fira a identidade da obra. O exemplo mais comum é o da ausência de especificação instrumental em *A Arte da Fuga* de Bach: ali este parâmetro não é fixado, e qualquer execução com quaisquer instrumentos que respeite ritmos e alturas notados será uma interpretação estrita. Podemos pensar também em uma obra literária sem prescrição de uma fonte tipográfica, que possua uma edição com fontes que variem a cada caractere. Tal excêntrica edição, embora enfadonha, será porém correta no

que tange a identidade da obra.

Em obras autográficas, por sua vez, todas as propriedades ali exibidas são constitutivas, pois nada do que é representado na exibição da obra pode ser considerado como contingente: não há hierarquia apresentável que pontue que tal ou qual caractere é constitutivo e *deve* permanecer entre suas ocorrências; não há um sistema notacional que represente tal hierarquia: todas as mínimas inflexões ali são constitutivas seja por permanecem em todas as suas aparições, seja pelo seu sistema de fixação não se utilizar da estratégia da notação, em que se elege certos elementos a serem fixados por um sistema notacional em detrimento de outros.

Assim, mesmo que se digitalize uma obra concreta, alguns elementos que particularizam seu master original permanecerão de modo indelével, enquanto que outros elementos próprios ao novo suporte irão se sobrepor aos antigos. São estes traços que constituem em *marcas d'água sonoras*, enfatizadas perceptualmente a cada transferência de um material a outro. Por isso a obra fonográfica em geral é como uma gravura: não é possível apagar os vestígios do suporte original nas suas cópias, por mais que se mude o papel ou a tinta no ato da impressão. Não se pode destituir de uma obra gravada num suporte analógico os ruídos de atrito típicos deste suporte, por mais que se tente “limpar” o material restaurado desta sonoridade. Tentativa vã, e, talvez, inconsistente, pois que vai contra a própria natureza da representação da obra, a qual inclui esta sonoridade. Ambas as formas de arte (obra fonográfica e gravura), apesar de reproduzíveis, apresentam-se sem notação, configurando-se assim como obras autográficas. Disso decorre que “(...) todas as instâncias da obra são ligadas ao seu protótipo particular por um processo causal (...)” (POUIVET: 2010, p. 54). A relação entre a cópia de uma partitura e seu original difere da cópia de um master fonográfico e seu original, pois neste último caso a cópia é a simulação exata do artefato-gravação original como objeto material (ou melhor, é a simulação de sua impressão - em que tudo que está ali gravado deverá ser reproduzido), enquanto que no caso da cópia de uma partitura, é apenas seus caracteres e sua ordem de aparição que serão reproduzidos. As relações são baseadas, assim, no primeiro caso, em um legi-signo (relação simbólica), e no segundo em um sin-signo (relação indicial) – cf SANTAELLA: 2001, pp. 50-51.

F. A corpo expesso na música concreta: “pequenas percepções” fixadas em suporte

Por apresentarem-se diretamente, sem o intermédio de uma notação com a função de restituí-las, obras autográfica possuem por conta disso um sistema sintático e semântico maximamente denso, e dessa condição decorre que cada mínimo elemento perceptivo é significativo por ser um componente da própria apresentação da obra, não havendo notação que os represente. Quanto as obras musicais concretas, sua representação de gestos musicais, da voz, dos gestos instrumentais “concretos” e de todos os sons é analógica, e disso decorre que, excetuando a provável espacialização, que em si não possui uma prévia inscrição, todos os sons ali grafados são testemunho da história de produção do artefato-gravação. Sendo assim, o que se tem desta história de sua produção é um *bloco perceptivo* em que cada traço traz uma mínima variação que é relevante para sua a constituição e integridade, assim como em uma pintura e uma escultura. Tome-se para tal esse exemplo dado por Goodman:

Podemos ser confrontados com o protesto de que a vasta diferença estética que se pensa existir entre Rembrandt e [uma] falsificação não pode ser explicada em termos da procura, ou até da descoberta, de diferenças de percepção tão exíguas que só podem ser detectadas, se é que o podem, depois de muita experiência e muita prática. Esta objecção pode ser afastada imediatamente, pois as minúsculas diferenças de percepção podem ter imenso peso. As pistas que me dizem se estabeleci ou não contato visual com alguém que está do outro lado da sala são quase indiscerníveis. Só o ouvido bem treinado capta as verdadeiras diferenças sonoras que distinguem uma execução excelente de uma medíocre. Mudanças extremamente subtis podem alterar toda a concepção, sentimento ou expressão de uma pintura. Na verdade, são por vezes as mais minúsculas diferenças de percepção que mais importam esteticamente; os grandes danos físicos sofridos por um afresco podem ter menos importância que minúsculos retoques presunçosos. (GOODMAN, 2006, p. 131).

Estas “pequenas percepções” (GIL: 2005, p. 14; 1997, p. 170) impregnadas no suporte são elementos constitutivos da obra musical concreta. Isto quer dizer que estas instâncias perceptivas mínimas, nuances sutis a que se refere Goodman, são expressas materialmente no suporte. Na obra musical notacional (alográfica) tais nuances não são representadas, pois se o fossem o sistema deixaria de ser digital para tornar-se sintática e semanticamente denso. A notação tradicional deixa a cargo do intérprete o papel de trazer para a obra estes elementos sutis. Que elementos são esses? De acordo com José Gil, seriam as

(...)imagens-nuas, (...) que provocam os nossos sonhos, como notava Freud (imagens anódinas que passaram despercebidas no fluxo das macropercepções), que a elas se associam pensamentos fugidios e imperceptíveis a que Leibniz chamava 'pensamentos voadores' (pensées volantes) e que vão ter importância decisiva na associação livre da cura analítica; que elas formam o material imagético das técnicas publicitárias, do cinema e de todas as artes; que, a cada instante, nas relações entre seres humanos, são as milhares de imagens-nuas que constituem a percepção do rosto e do corpo do outro que transportam significações mudas e informações muito mais ricas do que as mensagens verbais” (GIL: 2007, p. 15)

“Míriade de pequenas percepções” a que se refere Leibniz, retomado por José Gil e que consiste no “resto da expressão do mundo”; contínuo infinito de imagens sem significação verbal a que estamos imersos a cada instante - “espécie de imagem desde o bocado do muro cinzento que, entrevisto ao virar da esquina, nada significa, ao conjunto de formas e cores que constitui uma pintura”. (idem, ibidem, p. 15). Ou seja, um negativo da linguagem verbal, que “segrega e expulsa, para se estabelecer como autônoma, toda uma ganga não verbal (gestual, prosódica, sensorial) que deixa flutuar à sua volta e de que continua a alimentar-se” (idem, ibidem, p. 97).

Assim, um registro do corpo, expresso de diversas formas na análise do quadro geral da produção da música concreta, exposto acima, é um substrato fixado na obra autográfica, consistindo em um elemento poético a ser trabalhado, em um percepto no sentido deleuziano. É um *elemento de escritura* na música concreta, pois será trabalhado ali não como um dado secundário, mas central na representação da obra.

Isso fica claro ao falarmos de um registro do corpo, mas também aparece pelas circunstâncias materiais de produção da obra: o suporte, o estúdio, o instrumento. *Flûte Mexicaine* de Schaeffer¹⁵ não é uma obra feita para uma *flauta mexicana*, designada por um artigo indefinido, mas uma composição a partir de improvisos (mesmo inábeis, não importa) *naquela* flauta mexicana, encontrada como bricabraque em um mercado de pulgas. Da mesma forma, é o improviso de Schaeffer com vários fonogramas em loop encontrados ao acaso no seu estúdio e gravado no suporte, que constitui o *Étude Pathétique*:

A incorporação de elementos vocais me tentava desde muito tempo. Eu não tinha

15 Referência a *Variations sur une flûte Mexicaine*, Obra musical de Pierre Schaeffer, de 1949, assim descrita: “Tais variações foram obtidas de uma pequena flauta de seis furos, trazida do México, e as percussões, mesmo as mais graves, provém do choque de um anel contra esta flauta.” (SCHAEFFER in BAYLE: 1990, p. 70).

atores à minha disposição e muito menos cantores (...). Havia sempre velhos discos abandonados que vagavam pelo estúdio. Um que me caiu às mãos continha a voz preciosa de Sacha Guitry. “Sur tes lèvres, sur tes lèvres...” [“nos teus lábios, nos teus lábios...”], dizia Sacha Guitry. Mas a gravação foi interrompida por uma tosse na técnica, o que explica o fato do disco ter sido posto de lado como refugio. Eu me aproprio desse disco, coloco em um outro prato o ritmo tranquilo de um valente barco, depois, sobre dois outros pratos, aquilo que me cai às mãos: um disco americano de acordeon ou de gaita e um disco balinês. Em seguida, exercício de virtuosismo nos quatro potenciômetros e oito chaves de contato.

Aos inocentes as mãos cheias: o *Étude n. 5* dito *aux casseroles* [dos caldeirões -já que esse estudo começa e termina por uma sequência de tampa girando] nasce em alguns minutos: no tempo de sua gravação.

Nos quatro estudos precedentes, pode-se notar como o desenvolvimento deixou a desejar, como o crescendo é mal-sucedido, como as ligações [raccords] são inábeis. No *Étude aux Casseroles*, a barca dos canais da França, a gaita americana, os sacerdotes de Bali colocam-se milagrosamente a obedecer ao deus dos toca-discos; eles formam um conjunto erudito, econômico em seus efeitos; e quando, em alternância, intervém a lancinante “Sur tes lèvres” entrecortada de tosses, o ouvinte, entretido em uma primeira audição, se satisfaz de bom grado com uma composição tão erudita, tão harmoniosa e tão definitiva. Assim nascem os clássicos da música concreta. (Schaeffer, 1952, p. 28 – nossa tradução).

Assim, encontramos-nos com o adjetivo *concreto* que Schaeffer tenta se esquivar ou explicar em 1950, para interpretarmos que tal adjetivo designa uma estratégia de fixação *autográfica*. Talvez a ênfase nessa escolha se dê por ser este um gesto transgressor: a música tradicional é uma arte cujo sistema notacional (*alográfico*) é altamente desenvolvido e que configura até mesmo os instrumentos e as escutas. Ao propor uma prática composicional a partir da fonografia, Schaeffer iria diretamente contra esta tradição, sendo que os resultados deste gesto seriam, negativamente, uma oposição do meio musical à sua radical invenção, e positivamente uma sistematização desta nova prática, a qual surgiria devido ao processo inevitável de entendimento da fonografia como uma arte, a qual necessita de uma séria de procedimentos poéticos para se desenvolver. Desenvolvimento que Schaeffer realizaria, tanto em obras quanto em pensamento, ao longo de trinta anos de invenção musical (que vai dos *Cinq études de bruits*, 1948, ao *Bidule pour piano et bande*, 1979) e mais de quarenta de invenção teórica.

Referências Bibliográficas

BAYLE, F. (org). *Pierre Schaeffer – L'Oeuvre Musicale*. (encarte de cds). Paris: INA-GRM & Librairie Segquier, 1990.

BENJAMIN, W. & TARNOWSKI, K. “Doctrine of Similar” in *New German Critique*, No. 17, Special Walter Benjamin Issue (Spring, 1979), pp. 65-69

BROWN, Lee B. "Phonography, Rock Record, and the Ontology of Recorded Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, 2000.

CAESAR, R. *Círculos Ceifados*. Rio de Janeiro: 7 letras/Fapesp, 2008.

CANDÉ, R. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (2vl.)

CARDINE, E. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*. São Paulo: Palas Athena, 1989.

CARON, J.P. *A teoria da notação de Nelson Goodman: contexto e recepção*. (no prelo – cedido gentilmente pelo autor).

CHION, M. *Guide des objets sonores/Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Ed. Buchet/Chastel, 1995.

CHION, M. *L'art des sons fixés, ou La Musique Concrètement*. Paris: Metamkine/Nota, 1991.

DAHLHAUS, C. *Essais Sur La Moderne Musique*. Paris: Contrechamp, 2004.

GAYOU, E. *GRM Le Group de Recherches Musicales, Cinquante ans d'Histoire*. Paris: Fayard, 2007.

GIL, J. *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'água, 2005 (2. de)

GOODMAN, N. *Linguagens da Arte – uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.

HUGLO, M. "Les Nomes des Neumes e leur Origines" in *Études Grégoriennes*. 1, 1954.

IAZZETTA, F. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectivas, 2009.

KITTLER, F. A.. *Gramophone, film, typewriter*. Trad. Geoffrey Winthrop-young & Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999.

LÉVY, P. *O que é o virtual?* São Paulo: 34, 1997.

POUIVET, R. *Philosophie du rock*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

SANTAELLA, L. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora Visual Verbal*. Sao Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.

SCHAEFFER, P. *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.

_____. *La musique concrète*, Presses Universitaires de France, 1967.

_____. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

STERNE, J. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham & London, Duke University Press, 2003

THOMPSON, E. "Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877–1925" in *The Musical Quarterly* 79: 131-171, 1995

Este artigo tem apoio do projeto temático MOBILE
Fapesp, processo N° 08/08632-8.

Alexandre Sperandéo Fenerich é músico, compositor, flautista e sound designer, é graduado em música (composição) pela Unicamp (2001) e mestre em música pela UFRJ (2005). Atualmente cursa doutorado em musicologia pela USP sob orientação de Fernando Iazzetta. Tem interesse em música sob suporte tecnológico e atua como intérprete e compositor para este suporte. Teve obras estreadas em diversas cidades brasileiras, e na Alemanha, França, EUA, Colômbia, Uruguai, Argentina e Suíça.