

## O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens

*Fabrizio Melo*

*Departamento de Música – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)*

e-mail: [famelo.musica@gmail.com](mailto:famelo.musica@gmail.com)

*Carlos Palombini*

*Departamento de Música – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)*

e-mail: [palombini@terra.com.br](mailto:palombini@terra.com.br)

### **Sumário:**

Uma investigação da noção de objeto sonoro em duas fases do trabalho de Pierre Schaeffer. Análise da abordagem do termo a partir da interpretação, em primeiro lugar, de textos de 1952 e em seguida, do *Traité des objets musicaux*, de 1966. Outros conceitos como o de objeto musical e o de som complexo ajudam a delimitar a idéia de objeto sonoro e suas diferenças em ambas as fases.

**Palavras-Chave:** Objeto sonoro, objeto musical, som complexo, escuta reduzida, Pierre Schaeffer.

### **Introdução**

A noção de objeto sonoro é central na abordagem teórica de Pierre Schaeffer. Desde os primeiros escritos sobre suas pesquisas sonoras, Schaeffer utiliza esta expressão. No decorrer de seu trabalho, ela vai assumindo um significado mais preciso em comparação com suas primeiras obras. No presente trabalho, parte de minha dissertação de mestrado, analiso o significado de ocorrências desta expressão em duas fases da pesquisa de Schaeffer, comparando a mesma com a noção de objeto musical. Começo por dois textos de 1952 (Schaeffer, 1952c, 1952d), que, se descontarmos o artigo “Introduction à la musique concrète”, de 1950, reformulado e republicado como parte de *À la recherche d’une musique concrète* em 1952, constituem os primeiros escritos publicados de Schaeffer como crítico de seu próprio trabalho em música concreta. Depois, analiso o *Traité des objets musicaux* (Schaeffer, 1966), a obra mais representativa do autor, na qual fundamenta o objeto sonoro com ferramentas teóricas da Fenomenologia e da *Gestalttheorie*.

### **O objeto sonoro em “L’expérience concrète en musique”**

No artigo “L’objet musical”, publicado primeiramente na *Revue Musicale* (Schaeffer, 1952c), Schaeffer utiliza as expressões “objeto musical” e “objeto sonoro” de maneira intuitiva, sem defini-las precisamente, como o fará no *Traité...* Em algumas ocorrências estas expressões parecem se apresentar mesmo como sinônimas<sup>1</sup>.

Em “L’expérience concrète en musique” (Schaeffer, 1952d), o texto “L’objet musical” aparece como um capítulo. Nesta publicação foram feitas diversas revisões, sobretudo no que diz respeito às duas expressões. Se tomarmos então como referência “L’expérience concrète en musique”, vamos observar que os conceitos de objeto musical e de objeto sonoro são utilizados de maneira diferenciada.

O objeto musical é o objeto da linguagem estabelecida entre o compositor e o ouvinte. Esta linguagem, que é musical, é sempre regida pelo fenômeno da dominante, por meio de uma melodia, que descreve um caminho com relações harmônicas em uma tonalidade estabelecida (Schaeffer, 1952d: 126–127). O objeto musical é abordado como o veículo da comunicação entre alguém que

---

<sup>1</sup> Cf. Schaeffer, 1952c: 67.

se expressa *por* seu intermédio e alguém que é sensível *a* ele. O objeto musical é o porta-voz da linguagem musical.

O objeto sonoro, diferentemente do musical, não se relaciona com a linguagem da música em seu sentido tradicional. Schaeffer ressalta que a música tradicional e mesmo a música contemporânea, representada e polarizada por Stravinsky e Schönberg, com suas abordagens distintas do material musical<sup>2</sup>, está limitada pelos meios de “fazer música” e “escrever música”, pelos símbolos da notação e da execução; ou seja, pelos instrumentos tradicionais e pelas habilidades dos instrumentistas. Schaeffer considera um erro acreditar na possibilidade de uma série atonal: o ouvinte da música dodecafônica não conseguiria abandonar as relações tradicionais porque esta música utiliza um material musical no qual a dominante se encarnou, condicionando a escuta por vários séculos. Por outro lado, se a série fosse empregada de forma sistematicamente rigorosa, não seria mais questão de escutar música no seu sentido tradicional, mas sim “objetos sonoros constituídos por combinações de doze sons” (Schaeffer, 1952d: 131). Nesta perspectiva, Schaeffer considera que a música dodecafônica traz o mesmo ensinamento da música concreta, com a diferença de que “ela é feita com instrumentos e signos musicais, enquanto a música concreta, em princípio, é feita com ruídos e signos plásticos” (Schaeffer, 1952d: 131). Por este motivo, só faria sentido falar de atonalismo em música concreta. A partir daí apresenta-se o “procedimento concreto” como rompimento com a linguagem musical.

Para Schaeffer, o caráter objetivo da música só se tornou apreciável graças à possibilidade de gravação. A gravação possibilitou não só o estudo da música — do objeto musical — como objeto de um conhecimento essencialmente musical (i.e., independente da psicologia complexa do concerto), mas também o estudo do som em si, ou seja, do objeto sonoro.

Outra característica do objeto sonoro no texto de 1952 é que ele não se limita aos sons ditos musicais, ou seja, aos sons de altura definida, mas abrange também os ruídos. Uma das principais preocupações de Schaeffer desde o primeiro diário da música concreta<sup>3</sup>, contudo, é a dissociação dos sons de seu caráter dramático, da “linguagem das coisas”<sup>4</sup>, que era a da música concreta então. Através de processos de manipulação sonora como a modulação dinâmica e a técnica do *sillon fermé* (sulco fechado, ou *loop*), que permite a repetição de um pequeno fragmento gravado, Schaeffer transformava sons de caráter dramático, como os sons de uma locomotiva, em objetos sonoros, aos quais denominava sons concretos.

É interessante notar que, aqui, o objeto sonoro emerge através de meios operacionais. Isto é, Schaeffer acredita ser através do procedimento concreto, que tem como ferramentas os instrumentos da música concreta, que se chega ao objeto sonoro em si, independente de relações musicais tonais ou dramáticas, abstratas ou concretas.

O elemento novo é duplo. [...] De um lado os instrumentos de que dispomos nos dão acesso a uma infinidade de sons novos, que não são nem sons musicais no sentido clássico nem ruídos, isto é, eles não se relacionam nem com o fenômeno musical puro nem com o fenômeno dramático, sons estes que se apresentam como indiscutíveis seres sonoros, preenchendo todo o espaço — todo o abismo, poder-se-ia dizer — entre o explícito musical e explícito dramático. (Como não dizer então “objeto sonoro”<sup>5</sup>?) Por outro lado, estes mesmos

---

<sup>2</sup> Na visão de Schaeffer, “stravinskystas”, apesar de se voltarem para a matéria da música, privilegiando uma abordagem em princípio concreta, recorrem ainda aos instrumentos da orquestra e às relações tonais ou politonais; “schoenberguianos” recorrem a esquemas *a priori* cada vez mais abstratos, que revertem às relações da música tradicional pelo uso da nota (Schaeffer, 1952d: 128–129).

<sup>3</sup> O primeiro diário da música concreta (Schaeffer, 1950), relata as experiências sonoras de Schaeffer no Club d’Essai da Radiodifusão-Televisão Francesa entre 1948 e 1949. Este diário também aparece com várias revisões em sua publicação posterior (Schaeffer, 1952b).

<sup>4</sup> Cf. Schaeffer 1941.

<sup>5</sup> No artigo “L’objet musical” (Schaeffer, 1952c: 68), no lugar do termo “objeto sonoro”, temos “objeto musical”.

instrumentos, separando o fenômeno sonoro de seu caráter fugaz, nos permitem conservar, reproduzir, e fazer coincidir indefinidamente com ela mesma uma música cristalizada com todas as características de sua execução, onde projeto e realização, espírito e matéria estão integrados. Este disco ou esta fita, em sua totalidade, como não admitir que eles contenham, materializado, o “objeto musical”<sup>6</sup>? (Schaeffer, 1952d: 145)

## O objeto sonoro no *Traité...*

Depois de quinze anos de elaboração, Schaeffer consagra o *Traité...*, sua obra mais representativa, ao estudo dos objetos musicais. A principal influência é da Fenomenologia de Husserl, que foi adaptada para justificar alguns aspectos da noção de objeto sonoro.

Observam-se em *Traité...*, três momentos importantes de definição do objeto sonoro. No Livro I<sup>7</sup>, o autor explica o que o objeto sonoro não é. No Livro II, ele esboça a noção de escuta reduzida, definindo o objeto sonoro como resultante de uma intenção de escuta. Finalmente, no Livro IV, sob a égide da Fenomenologia de Husserl, o objeto sonoro aparece como “correlato” da escuta reduzida.

Com um caráter introdutório, o Livro I esclarece possíveis confusões. Schaeffer define por negação, após explicar a experiência acusmática<sup>8</sup>, melhor meio para a revelação do objeto sonoro. “O objeto sonoro não é o instrumento que o tocou” (Schaeffer, 1966: 95). Instrumento, neste caso, é sinônimo de corpo sonoro ou corpo produtor de som, designando a fonte da qual se origina o som — e.g., um piano ou um carro. O objeto sonoro não é um fragmento gravado (Schaeffer, 1966: 95). Quando este fragmento é reproduzido fielmente (quando a gravação de uma fita magnética é reproduzida na mesma velocidade em que foi gravada), este fragmento se parece tanto com o objeto sonoro que podemos imaginar que o captamos na fita (Schaeffer, Reibel, Ferreyra, 1967, § 73.4). Todavia, reproduzida em diferentes velocidades ou ao inverso, a fita, assim como um instrumento, dá origem a objetos sonoros diversos. O objeto sonoro também não é um “estado de alma” (Schaeffer, 1966: 97). Ele transcende às variações de sensibilidade e atenção subjetivas.

No Livro II, Schaeffer delimita quatro funções da escuta: ouvir, escutar, entender e compreender. Ouvir é o nível mais elementar da percepção, é perceber pelo sentido da audição sem ter consciência desta percepção. Escutar é perceber, por intermédio do som, o evento ou a causa que este som descreve; é tratar o som como índice. Entender implica uma “intenção de escuta”, a consciência do fenômeno sonoro em si. Compreender é abstrair o sentido que este som toma em determinada linguagem; é tratar o som como signo<sup>9</sup>. O objeto sonoro é percebido então na função “entender”, enquanto o objeto musical, inserido em uma linguagem, é percebido na função “compreender”.

No Livro IV, Schaeffer se apropria de noções da Fenomenologia de Husserl para embasar a nova abordagem do objeto sonoro. Primeiro ele explica o caráter transcendente deste objeto. Quando percebemos um som através de uma intenção de escuta, percebemos, de fato, um fluxo de

---

<sup>6</sup> No artigo “L’objet musical” (Schaeffer, 1952c: 68), esta frase aparece como: “Este disco, ou esta fita, em sua totalidade, como não lhes podemos dar, também, o nome de objeto?”.

<sup>7</sup> O *Traité* é dividido em sete livros: Livro I, “Faire de la musique”; Livro II, “Entendre”; Livro III, “Corrélations entre le signal physique et l’objet musical”; Livro IV, “Objets et structures”; Livro V, Morphologie et typologie des objets sonores”; Livro VI, “Solfège des objets musicaux” e Livro VII, “La musique comme discipline”.

<sup>8</sup> Por experiência acusmática o autor se refere à percepção auditiva na qual não se enxergam as fontes sonoras (como acontece na percepção do som gravado).

<sup>9</sup> Uma comparação das noções de índice e signo como empregadas por Schaeffer, com as da Semiótica de Peirce, mostra um consenso em relação à idéia de índice. Entretanto, o que Schaeffer considera signo equivale ao símbolo de Peirce. Em relação a um objeto, o símbolo é para o semiótico uma representação abstrata, através da qual este objeto é inserido em uma linguagem, assumindo, assim, um sentido.

infinitos momentos do fenômeno sonoro. Graças à nossa capacidade de síntese, temos consciência, através desta multiplicidade, de um objeto uno e idêntico. Além do caráter transcendente do objeto em relação aos diversos momentos da percepção individual, este objeto também transcende a experiência individual subjetiva. Reconhecemos o mesmo objeto na perspectiva de outrem, ou seja, intersubjetivamente.

Por analogia com a redução fenomenológica, ele chama de escuta reduzida a atitude de através da qual percebemos um som por ele mesmo, como objeto sonoro, sem relacioná-lo com sua proveniência real ou suposta nem com o sentido que ele pode ter em determinado contexto. Esta atitude ou intenção de escuta é antinatural, pois vai contra os condicionamentos das escutas cultural, natural e comum<sup>10</sup>. Através da escuta reduzida podemos chegar às qualidades próprias da percepção transcendente e intersubjetiva do fenômeno sonoro.

Outra característica do objeto sonoro no *Traité...* é sua delimitação em uma unidade. Esta unidade, a percepção de um conjunto coerente, delimitado no tempo e no espaço, é explicada por Schaeffer com referência à *Gestalttheorie*. Se considerarmos uma melodia, podemos percebê-la como um objeto. Mas se focarmos nossa percepção em uma nota isolada, esta nota será percebida, ela própria, como um todo coerente; um objeto. “Ela aparece como uma *figura* se destacando contra um *fundo*” (Schaeffer, 1966: 274).

A idéia de som complexo também vai assumir um novo significado no *Taité*. Em uma nota de rodapé Schaeffer explica o termo: “por *som complexo* designamos todos os sons de altura não definida, que conseqüentemente apresentam grande número de frequências não harmônicas” (Schaeffer, 1966: 58). Por outro lado, a noção de objeto musical não será em essência diferente da inicial, embora se manifeste como o resultado de um elaborado sistema de percepção, o Solfejo dos Objetos Musicais.

## Referências Bibliográficas

- Brunet, Sophie (org.), (1977). *Revue musicale* 303–305: *Pierre Schaeffer: de la musique concrète à la musique même*. Paris: Richard-Masse.
- Richard, Albert (org.), (1952). *Revue musicale* 212: *L’oeuvre du XXe siècle*. Paris: Richard-Masse.
- Schaeffer, Pierre, (1966). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil, ed. ampliada 1977 (ii).
- . (1952a). *À la recherche d’une musique concrète*. Paris: Seuil.
- . (1952b). Premier journal de la musique concrète. In Schaeffer, 1952a: 9–76.
- . (1952c). L’objet musical. In Richard org., 1952: 65–76.
- . (1952d). L’expérience concrète en musique. In Schaeffer, 1952a: 121–199.
- . (1950). Introduction à la musique concrète. In Brunet org., 1977: 39–62.
- . (1941). Esthétique et technique des arts-relais. In Brunet org., 1977: 19–23.
- Schaeffer, Pierre, Guy Reibel, Beatriz Ferreyra, (1967). *Solfège de l’objet sonore*. Paris: Seuil e GRM. 3 LPs e texto.

---

<sup>10</sup> Escuta natural, com caráter psicológicos e psicofísicos universais; escuta cultural, própria de cada cultura; escuta comum (*banale*), de caráter espontâneo; escuta perita (*praticienne*), especializada em um circuito específico das quatro funções, na qual se enquadra a escuta reduzida (Schaeffer, 1966: 120–122).