ENTREVISTA COM PIERRE SCHAEFFER

Bernadete Zagonel

Resumo: Em 1990 tive a oportunidade de entrevistar o compositor Pierre Schaeffer em sua residência, em Paris. Na ocasião, estava preparando minha tese de Doutorado pela Universidade de Paris IV - Sorbonne, na qual tratava de questões relativas à Música Contemporânea. Assim, o teor dessa conversa girou em torno das concepções e do entendimento de Schaeffer sobre esta música e de suas expectativas quanto ao presente e ao futuro desta arte. Foi uma conversa descontraída e franca, em que Schaeffer expõe suas idéias estéticas com simplicidade e clareza. Transcrevo aqui, numa tradução livre, os melhores momentos desta entrevista, com a intenção, principalmente, de colaborar para o melhor conhecimento desta personalidade que foi Pierre Schaeffer, o criador da Música Concreta.

Palavras chave: Música concreta. Pierre Schaeffer. Entrevista.

Abstract: Le 1990 j´ai eu l´opportunité de faire um entretien avec le compositeur Pierre Schaeffer, chez lui, à Paris. À l´occasion, je préparais ma thèse de Doctorat à l´Université de Paris- IV, Sorbonne, où je traitais de questions relatives à la Musique Contemporaine. Ainsi, le contenu de cette conversation tourne autour des conceptions et des points de vue de Schaeffer sur cette musique, et de ce qu´il pensait sur le présent et le futur de cet art. C´est une conversation décontractée et franche, où Pierre Schaeffer expose ses idées esthétiques avec simplicité et clarté. Je fais ici la transcription, dans une traduction libre du français vers le portugais, des meilleurs moments de cet entretien, dont le propos est, surtout, celui de colaborer pour que l´on puisse mieux conaître la personnalité de Pierre Schaffer, le créateur de la Musique Concrète.

Keywords: Musique concrète. Pierre Schaeffer. Entretien.

B. Z.: Como o senhor vê os caminhos seguidos pela Música Contemporânea desde o nascimento da Música Concreta, em 1948, até nossos dias?

P. S.: Eu não sei se a Música Concreta pode ser considerada como uma das grandes transformações da Música Contemporânea (MC). Eu a sinto mais como uma tentativa lateral para escapar do hermetismo da MC, das idéias pré-concebidas, mais como um terreno de experimentação, um

lugar de reflexão, um laboratório onde, provavelmente pela primeira vez, se coloca a questão de saber o que ouvimos, como ouvimos, de que é feita a música além das referências que temos tradicionalmente, o que chamei de música experimental, pensando na grande mutação das ciências quando elas se tornam experimentais em vez de ser simplesmente dogmáticas e dedutivas. Então, foi isso o que chamei de música concreta: tem por referência uma música que seria experimental, baseada na observação e na racionalização de dados de escuta, de dados naturais de troca entre os sons que podemos produzir na natureza e no homem visto como aparelho receptor e inteligência de escuta.

B. Z.: Como compositor, o senhor já trabalhou com a música feita por instrumentos ?

P. S.: A música com instrumentos ? Sim, eu sou de uma família de músicos, logo, aprendi piano e, graças a Deus, solfejo, muito cedo em minha vida e fui banhado pela música tradicional. Como eu tinha um bom ouvido, isso funcionava muito bem, e eu era muito bom aluno de solfejo, e um aluno de piano possível. Então, logo que abordei a música concreta, eu a abordei com muito cuidado, com um sentimento secreto de violar um território desconhecido, mas também de violar, provavelmente, as regras de base da escuta musical.

B. Z.: Quando o senhor começou a fazer essas experiências já tinha uma idéia de onde poderia chegar?

P. S.: Não, quando a gente começa uma experiência, não sabe jamais para onde vai.

B. Z.: Mas o senhor tinha em mente que caminho queria tomar ou foi realmente uma experiência para ver...

P. S.: Pode-se desculpar as pessoas, seres contemporâneos como eu, que trabalharam com músicas novas, sendo que os instrumentos eletroacústicos eram recentes, que os músicos não os tinham jamais experimentado e, é certo que, das manipulações com discos, e mais ainda, com gravadores, com fita magnética, poderiam sair combinações sonoras que não poderíamos ter fabricado antes. Então, não podemos recusar os experimentadores musicais, o cuidado, a preocupação, a curiosidade, o desejo de ir ver o que poderia estar se passando nesses continentes sonoros inexplorados, e o que se poderia descobrir aí. Não podemos recusar a eles essa curiosidade (ou, essa curiosidade deles). O que há de mais admirável, é que a maior parte deles pensou, em seguida, em poder perseguir, construir músicas novas, até mesmo revolucionar as músicas novas. E devo dizer, sem falsa modéstia, que após anos e anos de experimentação, tive a sabedoria de reconhecer que este caminho não levava a nada, somente a construções sonoras, senão gratuitas, ao menos desobedientes a todas as regras de uma possível estética musical.

B. Z.: Costuma-se dizer que o senhor é o inventor da música concreta. Como o senhor vê essa questão após todos esses anos?

P. S.: Percebo isso como um velho pode perceber seus erros de juventude. Ele não pode negá-los, não é?

B. Z.: Erros? Por que o senhor considera isso um erro?

P. S.: Digo erros de juventude como se diz de um rapaz que fez besteiras.

B. Z.: Então, ter inventado essa música é ter feito besteira?

P. S.: Quer dizer, eu não gosto muito do termo “inventar uma música”, apesar de que, com efeito, os contemporâneos tomaram a coisa como uma invenção. Eu sustentei, durante muitos anos de fervor e de experimentação, que havia aí uma música possível, em todo caso, um continente sonoro, musical, a ser reconhecido. Então não posso negar este caminho que segui durante muito tempo, mas o que é mais incrível é que este caminho seguido com assiduidade, com muita energia, pois eu tenho muita energia e sou “cabeçudo”, não levava a nada. Sou então um dos contemporâneos que ousa dizer: trabalhei muito, mas isto não levou a lugar nenhum.

B. Z.: Então o senhor se arrepende?

P. S.: Não devemos nos arrepender do que fazemos. Imagine os exploradores que acreditam haver um continente novo em algum lugar, não podemos condená-los por quererem ir lá. Podemos recriminar os que estiveram lá, que se aperceberam que não havia nada; podemos condená-los por voltar e mentir dizendo que há alguma coisa. Meu mérito está em ter estado lá e ter hoje a coragem de dizer: não há nada.

B. Z.: O senhor acredita que a música tomou um rumo errado ou uma nova via a partir das suas experiências?

P. S.: Certamente, não exatamente a partir de meus trabalhos. A música contemporânea, em seu conjunto, se enganou sobre

a possibilidade de um progresso musical. Enfim, todo meu pensamento está contido nessa fórmula: não há progresso musical, a música é limitada como é limitado nosso planeta, e as pessoas que querem descobrir novas músicas são como pessoas que gostariam de deixar a terra e ir para lugares inabitáveis.

B. Z.: O senhor vê alguma outra alternativa de música hoje?

P. S.: Bem, não há outra alternativa. E um dos escândalos do pensamento contemporâneo é que, na verdade, não se quer admitir que não haja outra alternativa, que a música é um continente limitado, que ela é limitada muito mais pelas possibilidades de nosso ouvido que pela possibilidade de fazer sons, digamos, novos. Podemos fazer máquinas que fazem sons em áreas extremas de violência ou de originalidade, mas essas performances sonoras não são assimiláveis. É exatamente como se você dissesse que é ridículo continuar a comer pão, legumes e bife, se há uma porção de outras coisas para se comer. Sim, muitas coisas mesmo. Coisas que não são venenos, mas que não são exatamente gostosas, como a *nouvelle cuisine*: ela não vai muito longe.

B. Z.: Neste caso então o senhor acha que, ou a música pára por aqui, ou ela volta para trás, é isso?

P. S.: Eis aí uma constatação em que você acaba de resumir as alternativas: ou a música pára, ou ela volta para trás. Então, antes de sabermos o que faremos, se vamos parar ou voltar, é preciso fazer uma constatação: saber se a área musical é limitada e se podemos sair dessa, se podemos encontrar outra coisa além do material sonoro com o qual trabalhamos há

séculos. Assim, o fato de que se deva parar, que não se possa ir mais longe, que não possamos acumular as mudanças, é um fenômeno tão novo e escandaloso para os contemporâneos que eles não quiseram, não somente admitir, mas também constatar. Minha originalidade, um dos raros músicos contemporâneos conhecidos por suas tentativas, é de ser um dos exploradores que teve a coragem de ir nesses lugares que chamei de inabitáveis, de voltar relativamente são e salvo e de dizer: muito bem, meus amigos, não vão lá, não há nada. Pois é, minha mensagem se restringe a essa constatação, muito negativa, mas firme, e que pode ser útil. Eu digo: não vá lá, não há nada, não há música.

B. Z.: O senhor acredita que não há música aí. Então seria assim que o senhor explicaria a reação do público em relação à música contemporânea?

P. S.: O público que sempre duvidou, que primeiro rejeitou as músicas novas, em geral estava errado: quando se tratava das músicas novas do século XVIII ou XIX, que eram os romantismos, que eram, digamos, as evoluções que vão de Bach a Debussy ou mesmo Stravinsky, creio que o público tinha reações habituais de rechaçar a novidade e tinha dificuldade em se deixar cativar, mas em seguida era, de alguma forma, cativado. Desta vez, o público nem ao menos a rechaça, ele não a ouve, ele não quer ouvir isso, isso lhe faz mal aos ouvidos, à sua sensibilidade, a seu desejo de música e, com efeito, a recusa do público em geral contra essa música está fundamentada no bom-senso.

B. Z.: O senhor não acredita que seja apenas uma questão de hábito, de familiaridade com este tipo de música?

P. S.: Não. Não é uma repetição das recusas que conhecemos durante alguns séculos onde o público começou rejeitando as músicas novas, os modos novos da música, e acabou por assimilá-la, por apreciá-la. Creio que há aí uma inovação: há algo na evolução musical que é tão inumano, tão grotesco, tão absurdo no sentido do bom senso que a recusa dos contemporâneos é totalmente justificável. Aliás, os contemporâneos de hoje não a recusam mais do que recusaram os contemporâneos do tempo de Bach ou de Debussy. O público contemporâneo vai aos concertos de música contemporânea, há os fanáticos, os amadores e, conseqüentemente, não recusa a música contemporânea. Ao contrário, o público foi de uma lucidez, de uma gentileza no apetite por música nova como jamais em outros tempos. Não há nenhum tipo de freio no público. O que há, infelizmente, é um freio na música em si mesma, que vem para ser consumida, mas que não é "consumível".

B. Z.: O senhor acredita que as músicas que se faz hoje com os computadores, e todas essas pesquisas atuais, seriam a continuação das pesquisas que o senhor iniciou com a música concreta?

P. S.: Os computadores são uma outra coisa. Eles podem ser usados de duas maneiras: são empregados para fabricar sons, materiais sonoros, ou para combiná-los. Os computadores são duas coisas bem distintas: pode-se fazer computadores que combinam os sons do piano, os doze sons da escala cromática, enfim, são combinadores de sons. Ou se pode utilizar o computador para fabricar sonoridades novas, desconhecidas, que não são realizadas pelos instrumentos acústicos. Creio que é preciso distinguir estes dois empregos do computador:

para fabricar sons desconhecidos, timbres, como se diz, pode ser relativamente interessante, mas também relativamente limitado. O emprego deles para fazer a combinatória sonora é uma outra coisa. Estas são máquinas para compor e a elas é preciso dar regras. E que regras lhes daremos senão as da composição habitual?

B. Z.: Tradicionais, então ?

P. S.: Tradicionais ou modernas. Podemos muito bem dar ao computador regras para fazer música serial ou música à maneira de Stravinski ou de Bach. Mas o gesto de invenção não está no computador, ele está na lei que damos ao computador.

B. Z.: Em sua opinião, a utilização desses computadores não leva a uma estética nova ?

P. S.: Não.

B. Z.: Então a gente deve retomar os mesmos sistemas de composição de sempre ?

P. S.: É preciso dar ao computador uma lei, mesmo se a gente lhe der uma lei para obedecer ao acaso, combinar um certo acaso, uma vez que os acasos podem se definir relativamente bem. Então podemos dar ao computador escolhas de acaso, ou modos de acaso, ou acasos mais ou menos aleatórios ou mais ou menos lógicos e conseqüentemente, o computador fará aquilo que lhe dissermos.

B. Z.: Como o senhor vê a eliminação do gesto instrumental

ou vocal a partir desta música feita com ruídos e sobre suporte?

P. S.: Bem, você tocou num ponto que me traz antigos sofrimentos, porque a falta de gesto na manipulação da música eletroacústica é uma carência, uma privação, uma enfermidade que me afetou muito. Quando eu trabalhei, nem mesmo com os computadores, mas na eletroacústica, sem computador, o fato de não mais ter gestos para fazer, o fato de não mais encontrar composições musicais ou mesmo fontes sonoras em harmonia com a gestual humana já era um sofrimento, não é ? É certo que esta separação do som de suas raízes, de seu gesto instrumental, é também uma fonte de abstração temível.

B. Z.: Hoje se tenta reconstituir estes gestos por computador. O que o senhor acha dessas pesquisas?

P. S.: Vejo isso como uma espécie de volta um pouco ridícula aos modelos antigos. O melhor seria não usar o computador nesses casos, pois não há nada melhor do que um bom violinista, ou um bom pianista com um bom piano para realizar estes gestos. Não necessitamos recorrer a estas máquinas complicadas para imitar e imitar mal, ou mesmo imitarmos bem, esses gestos que são tradicionais e que foram objeto de um esforço secular e aos quais os virtuosos consagram suas vidas.

B. Z.: Com relação ao teatro musical...

P. S.: Teatro musical ? Eu nem sei o que é..

B. Z.: Não ?

P. S.: Não. Talvez não queira nem saber, mas eu nunca

encontrei uma boa definição de teatro musical, a menos que você me dê uma...

B. Z.: É difícil (risos). É uma música que dá muito valor ao gesto, que coloca o gesto em cena, que faz do gesto uma parte da música também. Enfim, é mais ou menos assim que eu o vejo...

P. S.: Sim, mas apenas esta definição já aponta o ridículo dele, porque isolar o gesto de seu efeito musical e encontrar o gesto pelo gesto é transformar o violinista em boneco. Se você olhar o agitar de um pianista ou um violinista por detrás de um vidro no estúdio, vai encontrar um personagem, uma espécie de boneco cômico ou trágico. Se for cortado de seu efeito sonoro, o gesto não tem mais sentido.

B. Z.: Sim, mas um gesto exagerado...

P. S.: Mas os gestos musicais não são gestos interessantes esteticamente, são gestos instrumentais. É como se você se metesse a fazer, digamos, um ballet com pessoas que serram toras de madeira ou que limam metais, ou um pequeno ballet com relojoeiros que ajustam pequenas roldanas de relógios, dizendo que você vai fazer um ballet estético, que usa como material os gestos dos artesãos. Isso não tem sentido.

B. Z.: Mesmo esse teatro musical que, digamos, faz realmente teatro, que tenta colocar um texto, um cenário, uma história ?

P. S.: Bom, há muito tempo que se faz isso. Chama-se ópera. (risos). É um gênero bem conhecido no qual jamais acreditei, mesmo quando é “Lohengrin”. Quando muito, quando é Gluck, Haendel, passa...

B. Z.: O senhor não gosta de ópera ?

P. S.: Não gosto de ópera, acho isso ridículo.

B. Z.: Por que?

P. S.: Porque a música, notadamente a declamação, o canto, não é feito para acompanhar uma ação. É lento demais, mas sobretudo, porque a ação musical não tem nada a ver com uma ação dramática.

B. Z.: Do ponto de vista do conteúdo de cada um ?

P. S.: Sim, do ponto de vista do conteúdo, a ação musical tem suas exigências. Ela exige gestos, tempos, andamentos, ela exige situações que não têm nada a ver com situações dramáticas. A situação musical é dramática por si só, pois ela exige que homens sejam medidos com sons graças a instrumentos, que são instrumentos tradicionais, que têm suas regras de jogo, e não com uma ação dramática. Seu dramático imita, mais ou menos, a vida, os gestos da vida, as situações da vida e, conseqüentemente, as situações musicais não têm a ver com as situações emprestadas da existência dos pobres humanos.

B. Z.: O senhor pensa da mesma forma quanto à música feita para ballet ?

P. S.: A música feita para ballet é diferente. De um lado, há no fosso pessoas que fazem música, e de outro, dançarinos que dançam. A cada um, seu trabalho.

B. Z.: De acordo. Isso porque a música não está totalmente misturada a...

P. S.: Então, quando é bem feito, evidentemente, o dançarino parece seguir a música tão de perto que até parece fazê-la, produzi-la. Mas cada um tem seu trabalho, o trabalho é bem dividido.

B. Z.: Voltando para a música eletroacústica: como o senhor vê a ação do GRM (Groupe de Recherche Musicale), o grupo que o senhor começou?

P. S.: O GRM entrou nessa aposta difícil de perseguir uma música que, na verdade, não é totalmente eletrônica, mas eletroacústica; ele continuou fiel a meus ensinamentos, que eu saiba, considerando que nem todos os sons são bons para a música. É preciso primeiro passar pela audição, pelos limites e refinamentos, pelas exigências do ouvido humano e, como conseqüência, percebe-se que nem tudo é bom na combinatória musical. De modo que, nesse aspecto, a grande tradição musical, eu não posso negar o talento que têm, mas eles estão, evidentemente como todos os contemporâneos, no mesmo tipo de impasse.

B. Z.: O senhor acha que eles seguiram um bom caminho ?

P. S.: Não podemos negar seu gosto pela experiência, sua resistência para continuar a exploração musical, mas também não podemos negar que tanto eles como outros encontrarão as limitações que já indiquei.

B. Z.: E quanto ás pesquisas feitas no IRCAM?

P. S.: Não vou falar mal do IRCAM como normalmente faço. Estou cansado de dizê-lo, penso que o IRCAM é um lugar bem equipado, onde há pessoas que têm seguramente muito talento, mas que sempre possuíram um “non-sense” por uma espécie de mito do progresso musical com o qual eu não compactuo. Eles são bem equipados, há rapazes inteligentes, que têm valor...

B. Z.: E quanto aos resultados?

P. S.: Penso que o resultado é triste em relação aos meios que os contemporâneos colocam lá. Compreendemos bem que os contemporâneos estejam possuídos pelo desejo de ultrapassar a música, de ir à descoberta de novos continentes musicais, uma vez que a descoberta não está somente na moda, mas que a descoberta científica já mostrou suas conquistas em todas as áreas. Acontece que, no meio musical, ela se choca com as limitações do universo e principalmente, do universo humano, do aparelho auditivo e da inteligência humana e provavelmente, também com as leis gerais, universais, que são as da música.

B. Z.: O senhor parou de compor?

P. S.: Sim, parei de fazer minhas tentativas, minhas modestas tentativas de composição porque fiz essas tentativas não tanto por querer ser compositor - apesar de que, quando somos jovens, somos capazes de todo tipo de besteira – mas para provar a mim mesmo se eu conseguiria encontrar esses limites, para compreendê-los e compreender em que eles se opunham, de maneira definitiva, a uma tentativa de expressão. Com efeito, tive alguma sorte e algum sucesso em minhas pequenas

composições e não posso me queixar da acolhida que tive. Em geral elas foram bem acolhidas, mas a cada vez, provei a mim mesmo que aí se encontravam limites, e que não havia provavelmente, extensão possível de expressão musical fora das áreas tradicionais.

B. Z.: O senhor acha que significaria se repertir, se continuasse a fazer isso?

P. S.: Bem, se repetir, com os meios tradicionais, é certo que a gente também encontra limites, porque a evolução musical provou que, em um certo momento, ela patina, e fora dos sons tradicionais, dos doze sons da escala, os intervalos que o ouvido sabe apreciar, as relações simples, pode-se também escutar música eletroacústica, pode-se ouvir relações diferentes, pode-se ouvir coisas mais complicadas, mas elas não dão ao receptor humano, se ouso expressá-lo assim, se ouso apreciá-lo em termos de recepção, ela não dá, de forma nenhuma, as mesmas satisfações e a mesma compreensão que a música tradicional, a música que é articulada com os doze sons.

B. Z.: O que o senhor pensa das correntes que vão buscar nas músicas extra-européias certas fontes de inspiração ?

P. S.: Eu mesmo me interessei muito por este procedimento, uma vez que tive a chance de me ocupar de rádios d'além-mar e de viajar muito e, então, tive a chance de experimentar essas músicas negras, indianas, essas músicas de diferentes continentes, inclusive a música chinesa. Isso me permitiu observar que essas músicas parecem primeiramente muito diferentes, e é isso que, por primeiro, toca os ouvidos europeus,

acostumados ao do-re-mi-fa-sol dos conservatórios. Mas quando esse ouvido se exercita a escutar essas músicas percebe-se que elas são feitas com a mesma escala, os mesmos materiais sonoros, são arquiteturas um pouco diferentes. É um pouco como se você descobrisse arquiteturas, a ligação é bastante boa, e dissesse que são sempre feitas de pedras, de madeira, sob as leis de peso e, conseqüentemente, arquiteturas diferentes se parecem pelas leis da construção, dos materiais, as leis de peso, as leis da resistência dos materiais e as leis da perspectivas.

B. Z.: Mas, mesmo assim, isso enriquece a música que fazemos ?

P. S.: Se isso enriquece a música que fazemos aqui não sei, porque, nesse momento, trata-se de imitar, de incorporar. Digamos que isso enriquece nossa escuta como nós nos enriquecemos pela aprendizagem de línguas diferentes, línguas diversas, de uma literatura que não é a nossa. É sempre interessante ouvir os outros se expressarem em suas línguas. Mas daí a dizer que isso enriquece nossa própria língua, não. Nossa língua, por exemplo, o francês, não se enriquece tanto de aportes estrangeiros. Podemos enriquecer um pensamento europeu com um pensamento asiático, sim. Podemos enriquecer um pensamento pelo confronto com um outro, porque cada grande grupo humano tem suas tradições, sua inteligência, suas intuições. Mas daí a demarcar as línguas em relação umas às outras, os pensamentos de umas em relação às outras, há uma nuance. Não se deve demarcar, é preciso compreender.

B. Z.: O que o senhor diria aos jovens compositores que estão iniciando?

P. S.: Esta é uma questão muito embaraçosa que eu assumi ao longo dos anos em minha vida, pois eu só poderia lhes dizer uma coisa: - Muito bem, pessoal, vocês estão chegando um pouco tarde, e não creiam que poderão fazer como se fez nos Séculos XIX e XX, em que cada geração descobre uma parte nova da música. Creio que vocês chegam um pouco tarde e serão obrigados, desta vez, a aprender a música como ela é, talvez a ser compositor, mas não querer, como fizeram seus antepassados, ter a pretensão de renová-la.

B. Z.: Quais foram as últimas inovações da música: a concreta, os aportes do ruído e de todos os tipos de som...?

P. S.: Ah, não, eu penso que já está fora do domínio musical. Penso que estas iniciativas foram úteis para conhecer um pouco mais os fenômenos acústicos da escuta, mas penso que a evolução musical está praticamente parada há algum tempo.

B. Z.: Quais as obras do Século XX que mais marcaram?

P. S.: É preciso saber do que falamos. Se falarmos da evolução da música tradicional até os seus extremos, inclusive do dodecafonismo, por exemplo, (então tudo o que pareceu ser ao mesmo tempo um progresso e uma decepção nos anos contemporâneos, notadamente a música serial, que marcou, em minha opinião, uma derrota e um ponto sem volta, enquanto que no século precedente, a música pareceu fazer um progresso gigantesco e acelerado nos períodos impressionistas e, digamos, com Debussy, Stravinski, e outros.), então, como costuma acontecer ao final de um progresso, ele parece se acelerar e de repente parar

bruscamente. Eis o que surpreendeu os contemporâneos habituados a tanto progresso, a tantas novidades no meio deste século e no fim-de-século, ver de repente uma parada, uma espécie de quebra, uma espécie de derrota.

B. Z.: Na música concreta, eletrônica e eletroacústica há obras importantes?

P. S.: A música eletrônica, concreta, e acústica também, têm seus autores de talento, geniais mesmo, como Pierre Henry, por exemplo. A derrota desta música não tira das pessoas seu talento, sobretudo seu apetite, sua coragem, seu empenho de querer, a qualquer preço, fazer música com esses materiais, com esses procedimentos. Mas isso tampouco impede de condenar esse progresso musical como tentativa, como esperança, de ultrapassar largamente o domínio musical tradicional para encontrar continentes inexplorados e do que viver durante alguns séculos.

B. Z.: Quer dizer que, apesar dos materiais e dessa maneira de trabalhar, eles conseguem fazer música?

P. S.: Eles conseguem fazer a música deles, as músicas que têm agora nomes especializados, uma vez que as músicas... (é preciso agora distinguir entre as músicas que são concretas, eletrônicas, eletroacústicas, entre outras.)... então, a música é marcada por seu selo de fabricação, por seu segredo de fabricação...

B. Z.: E pelas ferramentas...

P. S.: Sim, pelas ferramentas. Então não é mais uma música

que se pretende universal como era a música até o Século XX, onde pouco importava com o quê se fazia música, era sempre música. Agora, a música é marcada por seus procedimentos de fabricação. Conseqüentemente, ela já é uma música menos interessante.

B. Z.: O senhor vai a concertos?

P. S.: Sim, isso acontece...

B. Z.: Em geral, que tipo de concerto o senhor prefere?

P. S.: Tenho o hábito de ir a todos os concertos, não tenho preferência. São os burgueses que dizem: -Eu vou a esses ou a aqueles concertos. Eu, profissionalmente, vou a todos os concertos por hábito profissional. Se você me perguntar a qual concerto, prefiro ir a um concerto onde se toca Bach, por exemplo. Como nos tempos de Nadia Boulanger. Nunca fui mais feliz do que nesses momentos.

B. Z.: O senhor vai aos concertos do IRCAM?

P. S.: Aos concertos do IRCAM, vou com algumas restrições,reclamando antecipadamente, e em geral saio tão decepcionado quanto na chegada. (Risos).

B. Z.: Mesmo quando é o Ensemble Intercontemporain que toca?

P. S.: Acho que eles têm muito talento e que os obrigam a fazer acrobacias, mas isso não significa que as obras satisfaçam, porque todos os contemporâneos partem de idéias

idiotas,com pretensões que contradizem a experiência.

B. Z.: Muito bem, acho que já falamos o bastante. Muito obrigada, Monsieur Schaeffer.

Paris, em 22 de maio de 1990.

Bernadete Zagonel: É Doutora pela Universidade de Paris IV - Sorbonne (França) e professora na UFPR.

e-mail: *musica2000@terra.com.br*