

Entrevista com Karlheinz Stockhausen¹

A música contemporânea, como acontece com as artes em geral, é um reflexo das condições em que se desenvolve a sociedade. À margem da chamada música pop, basicamente reflexo dos movimentos juvenis, a música atual, que poderíamos considerar o equivalente em nossos dias ao que historicamente se tem chamado música clássica, dá-nos também uma imagem da realidade que nos envolve.

O fato de incluir em sua composição as regras da matemática moderna, os progressos da microfísica e da eletrônica, o acaso, o ruído e o silêncio e, até mesmo, as atuais correntes filosóficas do pensamento oriental, reflete não apenas a confusão e a crise de nosso tempo como questiona também a própria razão de ser da composição musical, a organização de concertos musicais e, até, aquilo que pode ser considerado como música.

Neste campo da música contemporânea e de suas concepções mais modernas, uma das figuras mais relevantes, tanto no que diz respeito ao conhecimento como à experiência musicais, é Stockhausen que, desde há muitos anos, é uma das principais cabeças visíveis do movimento musical atual; entrevistamo-lo para conhecer suas últimas impressões -certamente bem pessoais- à cerca do tema deste livro.

Quais as origens da música? Poderá falar-se de músicas diferentes?

Quando nos interrogamos sobre a origem da música, há que saber antes qual a origem do homem. Desde que o homem existe que há música. Mas também os animais fazem música, como os átomos e as estrelas; tudo quanto vibra faz música. A música perceptível aos homens é uma música humana; a música dos átomos, das estrelas, dos animais, para ser percebida pelo homem, terá de ser transformada.

As origens do homem têm sido descritas em numerosos mitos. Desde há alguns anos que se iniciou uma nova era no mundo e a história do homem começa a ganhar sentido.

Estou convencido de que a substância bruta de que o homem é feito provém da terra, dos reinos mineral, vegetal e animal. Mas, ao mesmo tempo, parece-me que há 400000 ou 450000 anos, seres vivos oriundos de outro ponto do Universo, trouxeram ao homem a cultura e a própria música. Tenho desde minha infância a intuição de não ser daqui, deste planeta, e de que o essencial de minha missão na Terra consiste em estabelecer, através da música, laços entre os terrestres e os extraterrestres.

Existem descrições mais exatas das origens da humanidade e da música. Apercebi-me delas somente no decurso destes últimos anos. Hazrat Inayat Khan, que nos anos vinte ensinou o canto e a música vinã² no Ocidente, descreveu, num livro intitulado *Music*, as origens da música de uma forma muito mais inteligente que a que eu poderei fazer aqui. É um livro de apenas cem páginas, que todo mundo deveria ler. Acredito que é a mais bela obra que se escreveu sobre música. Por outro lado, descobri nestes últimos tempos um livro que deveria ser lido por todos aqueles que quiserem compreender o que vou dizer. Tem como título *Urantia* (é este o nome dado a Terra), e foi editado pela Fundação *Urantia* de Chicago. Descreve rigorosamente a história de nosso planeta e a forma como nele foi instaurada a cultura pelos extraterrestres. Fala inclusive da queda destes seres, de sua decadência em relação ao espírito central do Universo e, também, do exato papel da música e dos músicos.

Tenho dito frequentemente que, como compositor, guardo a impressão de ser um mensageiro que transporta as notícias sem saber na realidade o que elas contêm: capto a música como um receptor de rádio e transmito-a.

Naturalmente, existem tantos tipos de música como de homens diferentes. Há uma música que, antes de mais, faz vibrar o corpo, certas partes e certos centros corporais. Mas existe uma música que põe o homem em relação com o ser supremo do Universo, com o espírito supremo, com o espírito divino. Existe toda uma série de variantes que vão desde a música completamente elementar, que encontramos ainda nalgumas tribos, em que o corpo atinge o êxtase, a uma música em que o homem se liberta do corpo e estabelece contato, graças às vibrações musicais, com suas origens e seu destino final. Não devemos, por isso, pensar que todas as músicas vêm a ser o mesmo.

Qual a importância que movimentos como o impressionismo, o expressionismo, o futurismo, exerceram em relação à música?

Como em todas as novas correntes do pensamento, os três movimentos que acaba de mencionar são desenvolvimentos que se referem a materiais e meios de que o músico já antes dispunha; por exemplo, o impressionismo integra as vibrações da natureza. Isso está bem evidente noutros domínios, como no

¹ Extraído do livro *A Música Contemporânea*, de Montserrat Albet, Rio de Janeiro, Salvat, 1979, Pp.128-32.

² Vinã: termo sânscrito que designa diversos instrumentos de música na Índia.

óptico ou no literário. Sempre que o homem tenta captar vibrações novas que antes não conseguia dominar, tenta também desenvolvê-las de alguma forma.

Assim, por exemplo, era extraordinariamente fascinante para os impressionistas captar em ondas sonoras as ondulações da água. Os compositores futuristas estão, regra geral, esquecidos. Estou pensando em Russolo (e na escola italiana de Marinetti) que, entre - 1913 e 1929, construiu enormes máquinas de fazer ruído que assombraram agente de sua época. Nunca haviam sido usados os sons numa proporção semelhante na música ocidental. São os precursores da música atual, em que todos os sons podem ser modelados, existindo apenas restrições no que se refere ao material sonoro.

Todo material suscetível de vibrar pode hoje em dia ser convertido em material musical, até mesmo as vibrações de partículas de matérias de que até agora nunca tínhamos ouvido falar. Tomemos como exemplo o grande tantã que se ouve nesta sala [esta entrevista realizou-se depois de um ensaio de Ceylon, em que é utilizado o mesmo enorme tantã de *Mikrophonie I*]: sua técnica de construção é conhecida na China há vários milhares de anos, tendo chegado daí à Europa. Mas se alguém produzisse sobre este tantã ruídos perfeitamente estranhos, arranhando-o ou friccionando-o, e captasse esses ruídos com um microfone colocado muito perto da superfície, seriam audíveis vibrações que jamais alguém ouviu. Seria um método totalmente novo, nascido de uma técnica nova também para nós.

Penso ainda numa série de peças em que, no fundo, se utilizam como material musical as vibrações moleculares amplificadas por materiais de que até agora nunca tínhamos ouvido falar. Um dos meus antigos alunos, por exemplo, usou pela primeira vez o canto das baleias, que nunca tínhamos ouvido por não dispormos de um microfone submarino. É sensacional o que descobrimos nestes novos mundos sonoros e ainda mais sensacional o que se descobrirá à medida que as novas possibilidades técnicas nos forem permitindo captar e transmitir vibrações que até agora nos eram imperceptíveis.

Na realidade, não existe nada inútil. Às vezes querem fazer-nos crer que nos enganamos no caminho e que existem caminhos secundários. O homem avançaria como na Natureza, cegamente, em diferentes direções de cada vez. Estou cada vez mais convencido de que tudo o que passa acaba por contribuir de uma maneira positiva para ampliar nossa consciência e fazer com que a música se vá tornando mais universal.

Qual a sua opinião sobre a evolução das estruturas musicais? Houve sempre uma organização determinada do material musical? Qual a sua evolução? Em que estado se encontra atualmente?

Você disse com razão: houve sempre uma certa organização. O homem que faz música transporta sua própria personalidade para o interior do material sonoro. Quanto mais elevado for seu nível de consciência, mais sua música refletirá o que pensa e o que sente. De entre as músicas primitivas conhecemos música indiana, persa ou chinesa, com uma estrutura altamente desenvolvida e, paralelamente ao que disse a propósito das origens da humanidade, podemos dizer que estas elevadas culturas musicais primitivas também se debilitaram. O homem perdeu inclusive em grande parte o que anteriormente conhecia. Isto corresponde totalmente ao que é descrito no livro sobre Urantia, ou seja, que os homens perderam seu alto grau de cultura musical em consequência de uma terrível catástrofe espiritual, o afundamento do centro do Universo.

Você sabe que na Europa, sobretudo depois do Renascimento, as faculdades puramente intelectuais se tornaram cada vez mais importantes, e acabaram por sê-lo de tal forma que as capacidades psíquicas e o que atualmente chamamos faculdades sobrenaturais (a telepatia, tudo aquilo que se denomina caracteres *psi*, a transmissão de pensamento, a comunicação sem palavras, em suma, através de vibrações), nada disso foi levado em conta. O fator intelectual era tão importante que, naturalmente, a música o refletia também. E quando me fala em estruturas, tenho de por-lhe uma questão: que estruturas? Trata-se das estruturas da Natureza, dos caracteres *psi* como acabo de referir, ou das estruturas mentais, isto é, das que refletem as possibilidades de nosso cérebro?

Atualmente, chegamos tão longe que muita gente, que deverá ser levada a sério, tem grandes esperanças naquilo a que se chama a música dos computadores: o homem que construiu uma máquina de pensar que pode, inclusive, como frequentemente se tem dito, pensar mais depressa e estabelecer cadeias lógicas mais complexas que o cérebro humano; agora, pode também compor estruturas musicais. O resultado será uma música que reproduzirá as capacidades intelectuais, mas não as faculdades intuitivas. É, assim, absolutamente necessário definir o que se entende por estrutura.

Há também estruturas que provêm da intuição; falamos há pouco no que eu chamo música intuitiva. Dela oferece um bom exemplo a obra Ceylon. Há muito poucas indicações na partitura; em contrapartida, o ritmo está marcado. Há fragmentos para os quais se dá apenas um texto reduzido. Deveremos pôr-nos de acordo uns com uns outros para que, através da nossa interpretação comum, nasça, intuitivamente, uma música nova, nunca antes interpretada.

O objetivo consiste em pôr de lado, na medida do possível, tudo o que já conhecíamos. São estruturas completamente distintas. Estou convencido de que é absolutamente impossível evitar as estruturas. Mas é importante saber quem faz a música. Por exemplo: se formos a África buscar um músico,

teremos uma estrutura que aí se desenvolveu de uma forma convencional desde há largo tempo e que se fixou de um modo determinado, e, quase sempre, a música emanará daquela estrutura convencional.

Como se introduziu a música "pop" na música do século XX? Qual o seu significado e a sua função?

A música pop é, antes de tudo, uma reação da geração jovem contra dois fenômenos: um, a música ligeira européia, os êxitos dos anos trinta, quarenta e cinquenta, que ainda hoje se ouvem na rádio; o outro é a música de jazz americana, mistura de música de igreja e de música popular européia para instrumentos de sopro (por exemplo, as bandas de música folclórica bávara e as bandas inglesas do exército de salvação) e do folclore africano. É uma mistura interessantíssima. A harmonização e os instrumentos são na sua grande maioria europeus, inclusive no estilo New Orleans original: clarinetes, piano, trompete, bateria; mas uma bateria européia utilizada com caracteres rítmicos primários, como a forma sincopada acentuada, o que provém da tradição negra.

Reação, portanto, da música pop que se formou inicialmente na Grã-Bretanha contra ou sobre estas correntes. A música pop tentou no início incorporar as possibilidades técnicas que haviam difundido a música nova dita de vanguarda, ou seja, a eletrônica, a técnica dos amplificadores, do microfone, da formação de sons sintéticos.

No que respeita à melodia, os primeiros conjuntos britânicos inspiraram-se nos materiais dos princípios do Renascimento e mesmo da Idade Média, coisa muito pouco normal na Europa naquela época. Serviram-se de sistemas de medição assimétricos e de modos eclesiásticos que não correspondem ao sistema simples de modos maior ou menor. Foi como que um sopro de ar fresco. No que respeita aos textos, eram por vezes críticos, outras vezes bastante livres nas descrições, digamos, das relações eróticas ou na exposição das relações entre jovens e velhos. A revalorização do conflito de gerações contribuiu também com um novo espírito e, sobretudo, suprimiu muitos sentimentalismos. São estes seus aspetos positivos.

Houve no entanto, uma influência muito lamentável na música pop. Tal como a encaro e como frequentemente o tenho expressado, ela é uniformizadora. E, no mundo atual, creio que não há nada pior que a uniformização. A humanidade está se convertendo numa única humanidade; é um estágio quase conseguido. Neste momento, a guerra no Médio Oriente a todos diz respeito, como qualquer outro problema que surja em qualquer outro lugar do mundo. Convertemo-nos numa família. O turismo e o intercâmbio aceleraram este processo. Fazia falta um movimento contrário ou paralelo que sustentasse uma formação totalmente individual, não uniformizadora. Estou certo de que irá surgir muito em breve uma reação contra este terrível processo de uniformização, de acordo com o qual todo o mundo deverá falar - e mal, ainda por cima - a mesma língua, usar o mesmo penteado, as mesmas roupas, ver os mesmos programas de televisão, ouvir a mesma música pop, isto é, estar totalmente condicionado. As consequências são, naturalmente, lamentáveis para a humanidade. O que de mais fabuloso tem tido esta Terra e o Universo inteiro é a diversidade, a individualidade, o Único. Por tudo isto, sentir-me-ia satisfeitos se se tratasse de um estágio intermédio. Sem dúvida alguma, é ótimo que a juventude de todo o mundo se entenda, esteja onde estiver. É um fator positivo; mas seria desejável uma próxima etapa que fizesse nascer estilos individuais muito diversos, para que se abrisse um futuro mais digno para o homem.

Qual o papel do acaso na composição musical?

O mesmo que desempenha na teoria da relatividade ou na estatística. Creio que as palavras "pré-determinado" e "acaso" não são mais que dois aspetos de uma mesma coisa. Na generalidade, todo o Universo está determinado. Não seríamos capazes de o encarar de outra forma e ficaríamos espantadíssimos se, por exemplo, uma manhã o Sol não nascesse ou se a Terra parasse, ou se o sistema solar se deslocasse, ou se todas as estrelas enlouquecessem. Do mesmo modo, se, por casualidade, meus membros não se movessem mais, ou se não pudéssemos pensar mais ainda que durante alguns minutos: isto seria o maior choque de nossa vida. Atemo-nos ao previsível, à lei, ao cálculo das probabilidades. No pormenor, ao contrário, confiamos no acaso, esperamos da vida um certo jogo, que chova hoje e não amanhã, que perante a permanência dos dias surja, também todo o dia, algo diferente. No campo do aleatório, o indeterminado esconde-se na nossa natureza.

A pergunta que me fez demonstra sua surpresa pelo fato de que ela possa ser feita. Na verdade, por que ma põe? Talvez porque na música, e durante muito tempo, se excluiu o acaso; era naturalíssimo. Isto deve-se ao fato de a música ocidental, disse já por quê, ter sido construída a partir do Renascimento numa forma cada vez mais racional, mais intelectual, em que o acaso foi progressivamente sendo dela excluído.

Épocas houve em que a música se improvisava, se compunha um fragmento de música a partir dum modelo melódico dado, em que a música não estava totalmente escrita. Havia convenções sobre a forma de proceder mas, no pormenor, a liberdade era plena. Depois, a música foi-se fixando, determinando-se cada vez mais, como a vida no Ocidente, cada vez mais planificada. Estamos contudo ainda longe do

método espantoso da humanidade que consistirá em fixar tudo antecipadamente deixando o menor espaço possível ao acaso, ou seja, à irrupção da intuição.

Veremos surgir, tal como está descrito de forma inquietante nas novelas de ficção científica, comunidades comparáveis a colônias de formigas que nos dão a impressão de que nada é deixado ao acaso, de que tudo está controlado e fixado de antemão. O fato de, no início dos anos cinquenta, o acaso ter começado a desempenhar um papel muito importante na arte, por exemplo, e sobretudo na música, deriva diretamente da influência que a teoria da 'relatividade exerceu noutros campos científicos: por exemplo, na lingüística, na fonética ou na teoria da informação. Tive ocasião de estudar os processos aleatórios entre 1953 e 1956 na Universidade de Bonn, num seminário sobre a teoria da comunicação com meu mestre Meyer-Eppler. Estudamos estatística, e não apenas a estatística aplicada, como as estatísticas sociais, as investigações sobre os grandes números e também a parte puramente matemática. (No início dos anos cinquenta, matemáticos como Shannon e Markow tornaram-se muito populares.) Estudamos os critérios aleatórios na fonética, primeiro na lingüística, em que as consoantes surdas são ruídos e, depois, e de modo semelhante, na música. A natureza dos ruídos reside na distribuição aleatória das vibrações no quadro de certos limites estatísticos. Quando isto se adapta à forma mais geral de uma peça musical, com uma duração de, suponhamos, dez minutos, à qual tenha sido dada uma estrutura interna comparável à destes ruídos, obtém-se uma distribuição aleatória das partes e dos elementos nesta forma.

Nos anos cinquenta, tanto eu como outros compositores, introduzimos o acaso, o acaso dirigido, controlado, na música, como um prolongamento do conceito clássico duma música determinada. Isto repercutiu-se em muitos domínios da música. Admite-se hoje com a maior naturalidade que, nas escolas, as crianças façam música, que a criem com o andamento, sem ter preparado quase nada de antemão, para que possam desenvolver livremente os sons e se abra ao acaso um tempo e um espaço determinados.

Não existe atualmente qualquer contradição entre o aleatório e o não aleatório: tanto um como o outro são naturais.

Qual a finalidade de uma obra musical?

A polémica entre finalismo e não finalismo é tão supérflua em música como em outros domínios. Você sabe bem que tempos houve em que um fim bem definido era considerado um anacronismo; nos anos cinquenta, princípios de sessenta, as noções de princípio e fim tornaram-se perfeitamente relativas. Em qualquer domínio, e especialmente na música, pensava-se em obras que, desde o início, estivessem "em pleno centro", em que não fosse possível falar-se com propriedade de princípio, e que soassem como se tivessem começado desde sempre, muito antes de alguém chegar ao concerto. Eu apresentei muitas obras deste tipo; começávamos a tocar muito antes de as pessoas chegarem à sala. Enchemos casas inteiras em que, tocando de cada vez em salas diferentes, começávamos às 6 ou 7 quando tínhamos avisado as pessoas para as 8. Fizemos, inclusive, audições ao ar livre: em Saint-Paul-de-Vence, numa floresta ao sul de França. E tanto prolongávamos o final que continuávamos tocando quando as pessoas já abandonavam o local. Em Saint-Paul-de-Vence, os músicos iam saindo a pouco e pouco, uns depois dos outros, e continuavam tocando desde o pátio interior até o bosque, durante muito tempo, até às 2 da madrugada, de forma que o público não percebia realmente se havia ou não um final.

Numa audição que dei em Darmstadt, com uma obra intitulada Musik fiir ein Haus (Música para uma Casa), invadimos de música toda uma casa, como já disse. Durante o concerto, gravamos em fitas magnéticas o que estávamos tocando e transmitimo-lo depois pelos alto-falantes; no fim, partimos uns atrás dos outros. Durante toda a sessão, os músicos iam mudando de sala, reuniam-se sempre de forma diferente em salas diferentes, e tínhamos combinado que, por volta da meia-noite, não trocaríamos mais de sala, mas sairíamos a pouco e pouco da casa, uns seguindo os outros. O público ficou bem mais tempo, ignorando que já não havia músicos. As gravações continuaram sendo transmitidas pelos alto-falantes e, por assim dizer, não havia final. Por fim, as pessoas disseram-se: "Bem, vamos embora."

Há algum tempo atrás, usava muito este sistema nas minhas composições. Nos anos cinquenta, publiquei textos teóricos em que postulava que devia evitar-se; na medida do possível, um final determinado, porque o conceito de vida era infinito, sempre infinito.

Durante muito tempo, a música refletiu um sentimento de vida segundo o qual a morte era o fim. A expressão dramática também refletiu este conceito, em particular o teatro grego. Primeiro, apresentavam-se uns aos outros em maior ou menor grau, pelo que o drama mais perfeito era aquele em que no final não ficava ninguém vivo. Não se podia mais continuar representando ou havia que apelar para um Deus ex-machina para reintroduzir os personagens em cena. Durante séculos, toda música européia seguiu um esquema análogo. Os temas eram expostos, apresentados, tratados de todas as formas até que, no final, voltava-se ao tema, muito otimista, inclusive depois das passagens mais dilacerantes, recomeçando um todo, como se tudo fosse perfeito neste mundo. O acorde final era atacado, pelo menos, umas dez vezes (sei que estou exagerando um pouco) e então, finalmente, já se podia aplaudir.

Muitos se revoltaram contra isto. Na literatura, por exemplo, sabemos que Proust, Joyce e Musil, para mencionar apenas três casos, compuseram obras realmente muito abertas. Em música, eu próprio escrevi muitas composições totalmente abertas, em que as voltas finais estavam feitas como se se

pretendesse começar outra peça. Mas quero dizer agora que isto representava apenas uma nova etapa de transição histórica. Para o homem é tão pouco satisfatório pensar que isto vai continuar eternamente no mesmo estado de coisas como pensar que a morte é um fim. Há um fim e não há. Há uma finalidade e há um infinito. Há muitos limites no infinito e é precisamente isto que reconcilia, de vez, estes dualismos clássicos. O mesmo se passa na concepção cósmica. A explicação que prefiro é a que sustenta que, em cada oitenta e três mil milhões de anos, o Universo explode (teoria do Big Bang) e que a expansão e contração, a limpeza pelo fogo e a formação de universos totalmente novos, é ao mesmo tempo um processo finito e infinito.

A escatologia cristã define claramente um fim; a escatologia asiática budista também o define, mas de outra forma. Na religião cristã, trata-se da união perfeita com o ser divino, ou seja, que o homem, por muito pequeno que seja todo o indivíduo considerado isoladamente, verá e compreenderá o todo, conhecerá a felicidade inebriante de perceber o universo inteiro em toda sua riqueza. Nas religiões asiáticas, o indivíduo confundir-se-á com o todo como uma gota de água que cai no mar e todos seus problemas e incapacidades serão resolvidos. Devo dizer que, no fim de contas, o finalismo da concepção cristã me parece mais genial, porque representa um auge na consciência das diferentes soluções que os homens formularam até hoje, é uma ascensão constante. Isto quer dizer que a vida, a ostentação da vida, não pára, já que a cada partícula do Universo foi concedida a faculdade de crescer sempre em consciência, movendo-se em direção a esse fim imaginário. Não é essencial saber quando será atingido, porque o mais maravilhoso será poder chegar a compreender e conhecer melhor esta consciência, este todo.

O finalismo e o não-finalismo vai muito além da música que, como já disse atrás, mais não é que um terreno particular em que todas as categorias de consciência são perceptíveis aos nossos ouvidos.

Que método de trabalho segue você atualmente?

Não existe um método de trabalho. Depende do material e da concepção específica de cada obra. Tive de me acostumar, nos últimos vinte anos, a utilizar um método novo para cada obra. Como é evidente existem critérios gerais que são sempre válidos. Por exemplo, há que estabelecer um equilíbrio entre os materiais que se escolheram, para que um determinado aspeto não se sobreponha aos demais. São princípios básicos, sempre válidos. Mas os métodos específicos são muito diversos. Quando trabalho no estúdio e estou unicamente ocupado com sons sintéticos, os métodos são naturalmente muito diferentes dos utilizados quando interpretamos música intuitiva, com músicos escolhidos especialmente. Em determinados fragmentos, seguimos um método indutivo, ou seja, derivamos o resultado de princípios construtivos dados inicialmente. Neste momento, estou fazendo uma obra deste tipo: chama-se *Inori*, que em português quer dizer "adorações". É uma obra em que utilizo um bufão que está sentado num pódio no centro da orquestra. Pela primeira vez propus-me como meta sincronizar gestos das mãos e da cabeça do bufão com os sons produzidos por uma orquestra. São gestos de adoração estilizados, retirados de todos os cultos da terra, para além de alguns que acrescentei e que não existem em nenhuma das religiões que conhecemos. São quinze no total, reunidos numa fórmula fundamental, Comecei por fazer esta fórmula fundamental com todas as suas características e com todas as suas proporções bem definidas. Desta forma básica que dura cerca de 55 segundos, derivei toda obra, que dura uma hora: fui aumentando minha fórmula fundamental representando exatamente as mesmas proporções até chegar a uma hora e isso dá-me a grande fórmula. Tudo o que se passa nestas subdivisões se relaciona com a fórmula fundamental, seus quinze gestos, suas treze elevações de som, seus treze tempos e seus treze graus dinâmicos, tudo tende para a grande fórmula. Toda obra deriva, por conseguinte, duma fórmula original.

Pela primeira vez me propus medir cada gesto com, precisão, o que quer dizer que em cada movimento o tempo está exatamente definido. Tive de inventar uma rotação perfeitamente específica para descrever os movimentos. Foi preciso, depois, exprimir tudo isto por meio de notas, porque havia que manter uma sintonia perfeita com a orquestra. Como vê, é um método que teve de derivar inteiramente do próprio processo, não tinha qualquer referência. Uma coisa assim não existe em parte alguma.

A obra que ensaiamos hoje será uma estréia que faremos em Metz, em novembro. Esta obra chama-se *Ceylon*. Escrevi-a em Ceilão, dentro de um carro, e consiste num texto curto e num ritmo. Vou ler-lhe o texto: "Ceylon, para um conjunto reduzido: por exemplo, tambor de Kandy, um par de címbalos antigos, dois oboés ou cornos ingleses e, eventualmente, uma voz." (Em nossa orquestra não escolhemos isto: Aloys Kontarsky toca piano, eu toco o tambor de Kandy, Peter Eötvös toca as campainhas persas, vários instrumentos de percussão e o "sintetizador" eletrônico, Joachin Krist toca o grande tantã e Harald Bojé, o órgão eletrônico.) O texto da composição diz: "Está tudo separado em dois e algumas minorias. Para os tempos festivos, um ritmo." IR pois, vem um ritmo descrito ao longo de uma página, que utilizamos nos "tempos festivos", no decurso de uma execução. É uma peça que consiste unicamente numa frase e que se limita a seguir uma organização formal geral. Ao contrário, para *Inori*, de que atrás lhe falei, passei cinco meses trabalhando nela, para conseguir a notação.

Por tudo o que referi, é quase impossível responder à sua pergunta. Não existe um método, exceção feita aos critérios gerais de que já falei: equilíbrio de materiais, dos diferentes parâmetros musicais.

Ainda tem para você algum sentido dar atualmente um concerto, excetuando-se a gravação? Não pode anotá-lo todo, como fazia anteriormente?

Não, muitos trechos estão completamente anotados; outros, como o que acabamos de citar, extraído de um ciclo de dezessete textos de música intuitiva (o ciclo chama-se Fiir kommende Zeiten, Para os Tempos Futuros) só em parte está anotado. Existem as duas coisas. Acho que terá sempre de haver as duas coisas e não apenas uma ou outra.

Não poderiam talvez ser escritas depois de interpretadas?

Eu gostaria muito. Passei vários meses até conseguir escrever um de meus fragmentos produzido no estúdio: chama-se Hymnen (Hinos) e dura 13 minutos. Trata-se de uma composição puramente eletrônica e transcrevi-a para o papel utilizando auscultadores e vários instrumentos de medição, como cronômetros que medem o décimo do segundo, aparelhos para medir as frequências, e aparelhos para medir as intensidades. Assim, este documento ficará utilizável para fins de estúdio.

Trata-se apenas de um trabalho de aplicação e não estive muito criativo durante esse período. Mas, por outro lado, devo sublinhar que eduquei extraordinariamente meu ouvido e minha atenção: imagine passar 8 a 10 horas por dia transcrevendo: passará a ter um ouvido extremamente apurado e preciso. Como ambicionava fazer meu trabalho o mais preciso possível, foi um maravilhoso exercício de concentração.

Por maioria de razão, poderia igualmente transcrever o que tocamos intuitivamente. É interessante que tenha falado precisamente nisso: justamente ontem à tarde recebi um disco, extraído de um ciclo intitulado Aus den sieben Tagen (Vindo de sete dias). Tratava-se de sete discos que gravámos numa semana, sete horas de música que vão ser editadas pela Polydor International (a antiga Deutsche Grammophon Gesellschaft). Ouvi a amostra que se chama Goldstaub (Pó de ouro). É um disco tão espontâneo que me custa a crer tê-lo composto na minha mesa de trabalho. É uma música totalmente nova, pouco habitual e que intimida profundamente. E tarde, a caminho do ensaio, vinha pensando que se uma pessoa tivesse o amor suficiente e, simultaneamente, a faculdade de o transcrever para o papel, seria qualquer coisa de um valor incalculável. Poderia reinterpretar-se e não vejo qualquer inconveniente em tocar frequentemente uma obra tão conseguida. É raríssima e todos os que a escutassem teriam nisso um enorme prazer.

Do mesmo modo que a linguagem escrita só de uma maneira imperfeita traduz a realidade, a linguagem musical é suficiente?

A notação musical é extremamente limitada. Sem uma tradição que tivesse explicado como deveriam ser lidos os sinais, a música não teria podido ser interpretada: é necessária uma convenção. Gente de Estocolmo pegou numa das minhas partituras, Elektronische Studie II, que já é música eletrônica e que eu próprio compus em estúdio. Copiaram-na com um aparelho de síntese musical automático: o resultado é terrível. Soa como um pêndulo mecânico de carrilhão; toda a vida que existe em meu Elektronische Studie II fica destruída. E, no entanto, seguiram exatamente minha partitura, não existe qualquer diferença com o que eu anotei. Mas está morto.

É necessária uma tradição bem implantada, uma tradição de escuta, de audição, para se poder dizer "deves fazê-lo de outro modo", "meu mestre tocou-o assim..." É isto o que insufla a vida. É exatamente o que se passa com as palavras. Ou pior, porque para as palavras sempre se pode procurar o significado no dicionário: em música, isso não existe.

Quando uma música está escrita, pode ser interpretada por outras pessoas, pode dar lugar a uma nova criação; na interpretação, há uma parte de criação. Não seria interessante encontrar também em suas composições uma expressão escrita que permitisse uma possível recriação?

Sim, e até mesmo muito mais que na música antiga. Por isso mesmo se ampliou o sistema musical, se permitiu a integração do acaso controlado e de todas as relações indeterminadas. Graças a esta nova notação tão aberta, uma obra musical pode desenvolver-se como um ser vivo, como um filho que em dado momento se me depara como algo que não reconheço. A primeira obra que escrevi em minha vida, composta como um ser vivo, chama-se Plus-minus (1963). Pedi ao intérprete que dela fez uma versão que comunicasse ao editor o estado final, para que este pudesse facultar tais informações a quem quisesse fazer outras novas versões a partir daquele estado final.

É fundamental que cada vez mais se considere a obra artística como um processo. Creio que uma de minhas contribuições essenciais para o desenvolvimento da arte de nossa época reside exatamente na tomada de consciência de que o processo é tão importante -e em muitos casos mais importante -como o objeto final. Transportando isto para o homem: a passagem do homem por sua forma humana é mais essencial que o fato de ser homem; há que nos centrarmos cada vez mais no devir do homem, e no que

foi, mais do que naquilo que é agora. O que é agora só interessa na medida em que é um estádio na história do Universo, que deve ser considerado de maneira relativa, a fim de se concentrar melhor em relação às próximas etapas do homem. O mesmo acontecerá com a música, já que o processo de uma obra será cada vez mais o objeto da composição. O fato de expor, escrever e experimentar processos de representação musical, será cada vez mais o tema da composição e não o objeto cristalizado.

Portanto, é mais uma invenção de métodos que uma interpretação das diferentes possibilidades de uma mesma forma?

Não, é a representação da vontade criadora. É a manifestação da personalidade criadora. Realiza-se a experiência viva do eu criador; não se trata apenas do resultado, mas das duas coisas. O que hoje em dia é decisivo é que o criador comunica com uma força inspiradora, a fim de que outros espíritos utilizem de modo diverso suas faculdades intuitivas, se tornem criadores, não se limitando à contemplação de simples objetos.

Como considera você sua música? Útil para sua realização pessoal ou para a sociedade em geral?

Ambas as coisas, naturalmente, já que não posso dissociar-me da sociedade. Já lhe disse que me considerava um servo enviado de Deus, que deverá deter-se aqui muito pouco tempo para compor música. Não devo dispersar-me fazendo outras coisas, uma vez que é esta a minha maior inclinação. Mas quanto mais utilizo a música para ganhar em consciência, para me elevar e escapar progressivamente à insuficiência humana, mais aquilo que faço é propriedade de todos. Nada me pertence, e sou útil apenas na medida em que sou útil aos outros.

O pior que um ser pode fazer é existir apenas para si mesmo, egoisticamente. Acabará por se condenar. É um inferno, dizendo bem.

Não acredito nas pessoas que dizem: "faço isto para meu próprio prazer"; são inconscientes. Não há homem algum que não fique encantado quando outro o aplaude ou lhe diz "é bonito o que fizeste" ou "gosto muito do que fazes, do que queres". Fazemos todos parte de um só corpo psíquico. O que não quer dizer que cada uma das pessoas que existem neste planeta e que assumem o aspeto humano devam achar minha música boa, ou mesmo que a possam perceber. Um estrondoso mal-entendido surge atualmente com muita frequência: as pessoas pensam "aquilo que não compreendo não deveria existir". É uma concepção geral que provém da uniformização. Multiplica-se nas camadas inconscientes da sociedade. E estas camadas inconscientes têm neste momento um medo atroz. O medo é o sentimento mais difundido na humanidade; é o medo de não ter a força necessária para subir mais alto, para a tomada de consciência, para a libertação. O medo de que exista música, por exemplo, que pessoas admiram, respeitam, gostam, enquanto outras se sentem excluídas e dizem: "Não compreendo esta música, não deveria existir, não vale a pena gastar dinheiro com isto."

É uma tendência terrível que existe nos nossos dias e que pretende que tudo se encontre ao nível mais baixo. Por "baixo" entendo o mais simples, o mais inconsciente, o mais primitivo, o que excita somente o corporal: tem de divertir os preguiçosos ou os que estão cansados e nada mais. Esta tendência tende a alargar-se atualmente. Mas estou convencido de que se trata de um estádio intermédio; pelo menos, assim o espero.

Eu faço música para todos e acredito que através de mim outros homens se realizem no espelho de minha música; mas sei também que, para muitos, isso não é possível.

Qual a missão mais importante da música?

O essencial, creio eu, é que a música é um médium do espírito, o médium mais sutil, já que penetra até os átomos do homem, através de toda a pele, do corpo inteiro, e não apenas através dos ouvidos, e pode fazê-lo vibrar. É o meio mais importante para colocar o homem em contato com seu procriador, com seu criador. É isto o que, em meu entender, a maioria das pessoas esqueceu, ou não quer admitir. Mas no íntimo estou convencido disto e acho que deve ser dito.