

Os sons não me interessam

Uma entrevista via e-mail com perguntas feitas pelo compositor Trond Olav Reinholdtsen

Trond Olav Reinholdtsen: Qual é a sua trajetória compositiva? Qual é a sua relação com a tradição clássica, ou melhor dito, qual é a relação entre a sua obra e essa tradição?

Peter Ablinger: Eu nunca quis que a minha música soasse como música clássica ou avant-garde. Ao princípio queria ser pintor, depois músico de jazz; e através da arte e do jazz experimentei que existe algo como uma nova arte ou uma nova música. Mas foi depois de escutar tocar a Cecil Taylor que descobri que houve alguém chamado Arnold Schönberg...

De todas as maneiras: toco piano desde os seis anos. Depois do meu período jazzístico, estudei composição em Viena. A tradição clássica é tão familiar para mim como *sachertorte* (bolo de chocolate austríaco). Eu ainda adoro tocar fragmentos de sinfonias de Bruckner ao piano para mim mesmo. A tradição é passado, o meu próprio passado também é parte dela, não é nada de que eu deva ter vergonha, mas também nada do que eu desejo continuar conscientemente. Para ser franco, eu não penso muito sobre a relação da minha obra com a tradição. Eu encontro as minhas fontes de inspiração em outros lugares. Surgem do presente, do meu meio, da vida diária, ou, se eu tivesse que nomear alguma das artes, nomearia as artes visuais mais do que a música.

TOR A expansão do material talvez seja um dos maiores interesses da música avant-garde. Nela existem possibilidades não exploradas. Pensa que isso é um assunto relevante para os compositores de hoje em dia, e para você em particular? O que lhe interessa dos ruídos como material musical (por exemplo na obra "Kleine Trommel und UKW-Rauschen")? Ainda existem novos sons por descobrir?

PA Não acredito no novo. Talvez acredite em uma renovação no sentido de um processo permanente, de um equilíbrio. A renovação é necessária para que as coisas permaneçam iguais, para que as coisas continuem. É como ter um bebê: um nascimento é novo porque antes não se tinha produzido, mas o processo é tão antigo como a humanidade e o seu único objetivo é preservar a espécie.

Os ruídos como expansões do material musical não me interessam em nada. O ruído (*Rauschen*, ruído branco ou estático) é diferente aos ruidos. Para mim é o oposto. Sem dúvida o ruído é um dos sons mais antigos de que os humanos têm consciência. Uma cascata, o mar ou um bosque agitando-se podem envolver uma experiência comparável com a vista de uma serra, do deserto ou das estrelas de noite. Estas experiências carecem de informação significativa, no entanto, funcionam como um espelho: refletem algo sobre nós mesmos, ao mesmo tempo que lemos algo nelas. Nós as convertemos em algo que está ancorado somente em nós. Portanto, nestas situações nos vemos a nós mesmos.

O ruído possui a tendência de disparar ilusões auditivas em nós. Não me refiro a ilusões como na técnica *trompe l'œil*, que intencionalmente gera o que alucinamos, senão como projeções produzidas realmente por nós mesmos de maneira individual. Frequentemente trabalho com a possibilidade de gerar este tipo de ilusões, desenho os meus sons com o objetivo de estimular isto ou brinco com elas de maneira que não fique tão claro se os sons estão realmente no espaço ou tão só dentro das nossas cabeças.

A combinação de ruído e instrumentos também está relacionada com a anulação da função do ruído. Quando estamos perto de uma fonte e escutamos a outras pessoas falarem, podemos observar que as consoantes da linguagem não podem ser ouvidas facilmente porque estão envolvidas pelo ruído, só sobram as vogais desde as quais reconstruímos o que foi dito. Estes são momentos nos quais podemos dar-nos conta de como trabalha a nossa percepção, ou seja, que reconstrói continuamente e simplesmente não registra o que está realmente acontecendo "lá fora".

Este fato da percepção, como a concepção contínua do nosso próprio mundo, é o que me interessa. Portanto, podia ser que eu envolvesse algum outro som com o ruído para ter que concentrar-me ainda mais em poder deixar em evidência o que foi anulado. Este estado de elevada concentração - se estou preparado para segui-lo - é pedir demais!

TOR Vejo que a sua estruturação do macro-tempo (forma) está mais próxima de uma instalação e da arte visual em geral do que das formas tradicionais de desenvolvimento da música. Qual é a sua relação com o tempo na sua obra? A forma está completamente estabilizada como "parâmetro" compositivo e deixada em prol da navegação subjetiva dos ouvintes?

PA O que você descreve é frequentemente o que acontece. As mudanças no tempo têm um papel importante. Há peças nas

quais o aspecto atemporal está em primeiro plano e deixa o ouvinte à sua própria sorte, para que encontre alguma pista auditiva através da peça. Mas também há outras peças nas quais o aspecto temporal é mais pronunciado e se dá mais direção à escuta. Muitas peças tentam manter um balanço entre as duas formas de escuta. Isso é o que realmente me interessa: chegar ao fundo das duas formas fundamentais de escuta que, para mim, também são formas de ser. Existem dois modos fundamentais para a pessoa encontrar-se ou estar no mundo; uma distinção que às vezes descrevo em termos de "pensamento" e "escuta". Aqui há fortes pontos de referência na tradição; não em música, senão em arquitetura. A arquitetura do final do Barroco no sul da Alemanha nos mostra exemplos como as igrejas monásticas de Johann Michael Fischer, Balthasar Neumann e Dominikus Zimmermann. As suas obras consistiram em sugerir soluções a um velho conflito europeu: o que houve entre basílica e construção de plano central, entre construção longitudinal e circular, entre perambulação e onipresença, entre escolástica e misticismo, e se poderia acrescentar: entre "caminho" e "lugar", entre concerto e instalação, entre teologia e presença, entre pensamento e escuta.

TOR O que é uma obra de música para você? É música tradicional abstracta defeituosa?

PA A música do passado não é defeituosa; é o que é, passado. Eu vivo agora e necessito uma forma e existência justificada. Isso é quase tudo o que se pode dizer. O resto é cultura. E desde este ponto em adiante o tema se torna complexo. Dentro da nossa cultura, para o compositor contemporâneo, não tem nenhum sentido existir para repetir o que fizeram os nossos antepassados. Outras culturas, que o que mais valorizam é a reprodução das antigas tradições, provavelmente acreditem ser acertado fazer isto, porque não têm que enganar-se em acreditar que exista algo novo.

Bem. O que é que me conduz ao limite uma e outra vez? É que somos umas pobres marionetes humanas que não obtemos suficiente tranqüilidade da sabedoria que nos oferece a tradição. É que esta deficiência força a cada um de nós a criar o mundo inteiro desde o começo. E é que essa é a razão pela qual coloco os limites só onde posso inspecionar o contorno do mundo, bem como a minha percepção dele.

TOR Voltando às perguntas anteriores: Por que (e como) você usa a "realidade" como um material na sua obra? Isto tem a ver com o paradoxo de introduzir gravações documentadas (como sons da cidade de Berlim ou gravações de personalidades históricas)

na música? Ou isto tem a ver com uma espécie de realismo musical? A noção do dia a dia é crucial para você?

PA A resposta geral à pergunta de que realidade tem a ver com a minha obra, talvez você já tenha respondido.

A resposta específica tem a ver em parte com o realismo. Ou seja, há anos atrás (quando eu ainda era um pianista de jazz) me perguntei sobre qual era o conceito do realismo fotográfico que poderia ter o seu correlativo na música. Naquele momento comecei a improvisar sobre gravações do meio ambiente para fundir o instrumento com elas. Muitos anos mais tarde, escrevendo as séries "Quadraturen" ("Quadraturas"), dei mais um passo em direção ao método do fotorrealismo de reproduzir uma fotografia por meio do pincel e da tela - na música isto significaria: uma gravação do som ("fonorrealismo") reproduzida pelos instrumentos da orquestra clássica. Verdadeiramente, um "fonorrealismo" genuíno só seria possível se os instrumentos não tivessem harmônicos e se as suas velocidades de execução pudessem produzir-se além dos limites do contínuo, ou seja, 16 pulsos por segundo, e se as mudanças dos parâmetros pudessem ser reproduzidas a essa velocidade. Esta última situação só pode ser realizada com um piano controlado por um computador; não pode ser realizado com nenhum instrumento normal. No entanto, o que se pode observar é uma aproximação resultante onde temos uma comparação: comparando música e realidade. A música opera aqui como um observador: a música observa a realidade. E são precisamente os limites desta aproximação os que nos mostram alguns pontos de vista dentro do instrumento de observação. A música, a criação cultural, se transforma em uma metáfora para a percepção. A percepção não pode por nenhum meio fazer justiça do que é percebido. Entretanto, neste fracasso se podem avaliar com maior veracidade os limites da nossa capacidade perceptiva, bem como o processo de construção do mundo perceptivo.

TOR Na minha opinião, a relação entre a arte ou pensamento conceitual e a música não é particularmente próxima. Talvez não seja uma coincidência que alguém como Cage nunca tenha sido aceito totalmente dentro do cânone da música contemporânea, senão que freqüentemente tenha sido o único ponto de referência musical para artistas plásticos. Como você vê esta relação entre a (sua) música e a arte conceitual?

PA Até certo ponto posso continuar com o que você disse sobre a relação entre o pensamento conceitual e a música. Em geral, as posições da arte atual e da música contemporânea se encontram a quilômetros de distância.

Estas últimas com freqüência parecem incapazes de ir além da metade do último século. Por outro lado, algo profundamente conceitual parece estar inscrito na música desde o começo. Sim, escrever uma partitura que depois é interpretada no cenário por outros é justamente a definição de arte conceitual (Sol LeWitt). Na diferença de conceito (partitura) e realização está a possibilidade de que não só o resultado como objeto, senão que também um pensamento, pode ser arte ou ao menos constituir uma parte independente da arte.

Pessoalmente, eu não gostaria de limitar o alcance do que me interessa somente para a arte conceitual. Como disse no começo, aprendi muito mais da arte visual que da música contemporânea. Mas entre os artistas que são ou foram importantes para mim, também estão aqueles que dificilmente foram atraídos pela arte conceitual como Gerhard Richter, Barnett Newman, Antoni Tàpies, entre outros. No entanto, já é conceitual em si mesmo desde o momento em que se começa a pensar que certos desenhos visuais poderiam se relacionar com a música - uma reflexão que sempre surge quando observo uma obra de arte.

A razão pela qual as artes visuais, ou inclusive de maneira mais direta, a realidade, foram (e continuam sendo) as minhas melhores maestras, é devido ao meu desejo de realizar algo que não seja imediatamente "arte", que não possa ser enquadrado facilmente. Se fosse compor um quarteto de cordas, teria que fechar a tampa do estojo antes de que a primeira nota soasse. Seria difícil escapar da categorização. Neste sentido, o simples fato de compor para instrumentos orquestrais é problemático para mim devido a que teria que superar isto em cada peça. Isto tem a ver com o imediatismo, com o chegar ao ouvinte sem uma autoridade intermediária. Cada caso de classificação é precisamente uma autoridade intermediária - inclusive a categoria de "compositor".

TOR A sua peça "Hörtexpte" (Weiss/weisslich 11b) é um epitáfio sobre o gênero da música?

PA Se "Hörtexpte" conduz a música à sua própria tumba? Bem, se isso fosse possível eu faria: enterrar e queimar. Porque, depois de tudo, tenho certeza disso: o que surgisse das cinzas não poderia ser pior do que o que já temos. Provavelmente poderia não ser melhor, mas teria menos lixo, seria purificado em relação ao que é e ao que foi.

Não, *Hörtexpte* não tem essa intenção. Se desenvolve quase sem nenhuma intenção. Originalmente foi só um pequeno

caderno de sons, sons ambientais em su maioria, e alguma reflexão sobre eles - até que comecei a realizar notas no tempo real, textos, nos quais apontava o que ia escutando no momento. Inicialmente estes textos foram só para as minhas leituras, até que li um deles em público. Só então eu me dei conta do potencial do processo completo e de quanto tiveram que ver estas questões na minha obra. Ao ler estas peças entre outras em um concerto, pode suceder que a leitura destes minutos sonoros se tornem música. Ao ouvinte que acompanha o texto vai ser difícil evitar imaginar os sons que são enunciados, ao menos em parte, assim dentro da sua cabeça, fluirá uma espécie de *collage* ambiental. E uma vez mais nos encontramos gerando algo. Realidad? Música? Sim, e se *a priori* só se escuta a voz, então será música de todas as formas.

TOR Com freqüência, o processo de escuta em si mesmo parece ser uma problemática na sua obra. Para mim soa como se fosse uma investigação fenomenológica - ou ainda um exercício existencialista. O que significa "a escuta" para você?

PA Em primeiro lugar, a escuta representa qualquer tipo de percepção, as formas pelas quais reagimos ao mundo que temos que criar através da própria percepção. Deste modo, a escuta é o meio para observar a percepção.

Os sons não me interessam, não os sons em si. Os sons e o fenômeno auditivo são simples objetos para mim, materiais por meio dos quais posso pôr em andamento certas constelações da percepção.

Este texto é uma versão reduzida de uma entrevista que primeiro apareceu em norueguês em: "Parergon", Oslo, abril 2005; e em: Musiktexte, No. 111, Colônia 2006.