

Acerca de la Música Intuitiva

Karlheinz Stockhausen

Traducción: Juan Alcántara

(Esta conversación tuvo lugar durante la conferencia "Electrónica Viva y Música Intuitiva", llevada a cabo en Londres el 15 de noviembre de 1971 en el Instituto de Artes Contemporáneas. La conferencia y la discusión fueron filmadas y luego transcritas a partir del film. Antes de la discusión Stockhausen hizo tocar una grabación de "Es" y al final una de "Aufwärts".)*

Eso fue "Es". Como dije antes, llamo a esto Música Intuitiva, ya que con un texto como el de "Es", uno debe excluir todos los posibles sistemas utilizados regularmente para cualquier tipo de improvisación —si uno entiende el término "improvisación" de la manera en que generalmente se utiliza. Prefiero por lo tanto el término Música Intuitiva. En el futuro seguramente asistiremos al desarrollo de la Música Intuitiva. ¿Alguien tiene una pregunta?

¿Cómo puede decir que cuando uno deja de pensar la mente se abre a núcleos más elevados? ¿No está haciendo lo que los surrealistas hicieron con la escritura automática en los años veinte? Ellos decían que eludiendo el pensamiento uno abría la mente a lo subconsciente y a lo inconsciente, y usted insiste en que se abre a núcleos más elevados. ¿Será por-

* Por Música Intuitiva debe entenderse un tipo de música en particular que Stockhausen desarrolló durante los años 1968 y 1970. Las piezas de Música Intuitiva compuestas en esos años están reunidas en dos grandes ciclos: *Aus den sieben Tagen* [De los siete días], 15 composiciones, y *Für kommende Zeiten* [Para los tiempos venideros], 17 composiciones. Las piezas que se mencionan en la conversación —"Es" ["Esto"], "Aufwärts" ["Hacia adelante"] y "Oben und unten" ["Arriba y abajo"] —, pertenecen al primero de estos ciclos y se caracterizan, como todas las demás, por consistir exclusivamente en un conjunto de instrucciones verbales dirigidas a los intérpretes. (N. del T.)

que los surrealistas estaban bajo la influencia del psicoanálisis y usted está bajo la influencia de la filosofía oriental?

Lo único que sé, a partir de mi experiencia personal, es que la Música Intuitiva no debe tener, en lo posible, nada que ver con la psicología; lo cual significa nada que ver con el subconsciente ni con el inconsciente. Al contrario, los músicos deben estar influidos por lo supra-consciente, por algo que *penetre* en ellos (por los resultados podemos ver que esto realmente ocurre así). Ciertamente no hay nada en la historia de la música, y nada en lo que hayamos hecho antes, que se parezca, aunque sea un poco, a los resultados que han surgido de estos textos. Así que debe ser eso que llamamos lo supraconsciente, y no lo subconsciente ni lo inconsciente.

Usted dijo que existen similitudes entre las distintas interpretaciones. Sí, eso es interesante. En "Es", por ejemplo, todas las distintas versiones que hemos hecho empiezan con acciones y sonidos muy breves y fragmentados. Luego, gradualmente, sonidos largos surgen aquí y allá, y tan pronto como uno empieza, el anterior inmediatamente se detiene, de tal manera que los sonidos se interrumpen unos a otros. En todas las versiones la superposición de sonidos empieza a incrementarse en este punto. Un músico toca algo, luego otro empieza a tocar un sonido o cierto patrón sonoro y, a pesar de esto, el primero puede continuar tocando. Luego todo continúa muy rápido. En todas las versiones que he escuchado nunca hay una transición lenta: de pronto se llega a una situación en la cual los intérpretes están evidentemente fascinados por algo que hay en el aire. Están completamente absortos en el sonido y actúan al instante y sin pensarlo, es decir, su acción es completamente espontánea, de tal manera que se generan densas estructuras que se mantienen por algún tiempo, hasta el momento en que alguno de los músicos toca un sonido fuera de contexto. Entonces, abruptamente, hay largos silencios: los músicos tratan de sacar adelante lo que estaban tocando, pero ya no funciona más.

¿Ocurren a veces interpretaciones que, desde su punto de vista, sean defectuosas?

¿Quiere decir, en las cuales no podamos tocar en absoluto?

No, en las cuales se toque algo que, desde el punto de vista creativo de sus músicos, parezca escoria o desperdicio. ¿O existe algo que pueda llamarse desperdicio?

Por supuesto. El primer signo de desperdicio es la aparición de clichés: cuando surge un material preformado, cuando los sonidos se parecen a algo que ya conocemos. Hay una especie de apuntador automático dentro de nosotros que de forma igualmente automática rechaza todo el material grabado, incluyendo la basura, y entonces uno tiene que parar.

¿Existe alguna forma de eliminar el desperdicio sonoro del proceso creativo?

Sin duda. Mientras se toca Música Intuitiva se vuelve extremadamente obvio cuál músico tiene el mayor autocontrol. Los músicos pronto revelan si son críticos, si sus aspectos físicos y espirituales están en un cierto equilibrio, etc. Algunos músicos se confunden muy fácilmente porque no escuchan. Esta es la causa más común de desperdicio. Desperdicio en el sentido en que producen niveles dinámicos que desgastan a los demás sin que ellos mismos se den cuenta. En algunas ocasiones alguien se vuelve muy autoritario, por ejemplo, y eso lleva a la interpretación conjunta a unas situaciones realmente terribles. Los sonidos se vuelven extremadamente agresivos y destructivos, operan en un nivel muy bajo de comunicación, y los elementos destructivos dominan (espero que nos estemos entendiendo: no me refiero solamente a "lo feo" o a "lo hermoso" cuando hablo de "bajo" nivel; me refiero a lo corpóreo, a la destrucción física mutua). En esos casos todos tocan al mismo tiempo. Uno de los criterios más importantes, que uno debe tener en cuenta continuamente, es "no toques todo el tiempo" o bien "no te dejes arrastrar a actuar todo el tiempo".

Después de cientos de años de estar obligados a tocar solamente lo que estaba prescrito por los compositores, ahora que los músicos tienen la oportunidad, en la Música Intuitiva, de tocar todo el tiempo, lo hacen. La interpretación de inmediato se vuelve muy ruidosa y los músicos no saben cómo volver a lo quedo otra vez, ya que todo el mundo quiere ser escuchado. Lo que quiero decir es que es fácil tocar muy alto, ¿pero cómo regresar a lo quedo otra vez? Finalmente uno piensa: "de todas maneras nadie me escucha, así que podría parar".

Estos son los principios generales del comportamiento del grupo, de tocar en grupo.

¿Diría usted que de todo esto están surgiendo nuevos criterios?

Criterios completamente nuevos que no habíamos aprendido antes para tocar música, valores que descubrimos por primera vez cuando tocamos en grupo y, especialmente, cada vez que hay un nuevo miembro. Generalmente toma algo de tiempo que un nuevo miembro se integre en nuestra forma particular de tocar en conjunto.

A propósito de la interacción colectiva, ¿hay un número límite de miembros para este grupo?

En efecto. Siempre digo que el montón empieza después de siete. Con más de siete todo se vuelve demasiado denso. Se necesitan personalidades excepcionales cuando el grupo es tiene más de siete intérpretes —cuando son, por ejemplo, ocho o nueve. Lo mejor es un grupo de cuatro o cinco. Incluso con seis, en mi opinión, uno necesita una rigurosa autodisciplina para dejar de tocar por periodos relativamente largos durante la interpretación y para saber exactamente cuándo ha llegado el momento preciso, de tal manera que incluso se produzcan solos, dúos y tríos, y no solamente sextetos todo el tiempo.

¿La calidad de las interpretaciones tiene que ver con la habilidad y el dominio técnico de los músicos sobre sus instrumentos?

Sí y no. Por ejemplo, cuando uno toca con torpeza, la intuición no puede trabajar bien. La herramienta, el instrumento, no está ejercitado. Eso significa que el músico se vuelve dependiente de su cuerpo y quiere hacer más de lo que puede hacer. El resultado, otra vez, es desperdicio. En una situación así está mejor calificando quien ya no tiene que preocuparse por el aspecto técnico.

Alguien que domina por completo su instrumento. ¿Y qué hay sobre el tam-tam? Es...

Bueno, usted sabe lo que quiero decir: alguien que ha vivido y experimentado con el tam-tam por mucho tiempo. No me refiero a alguien que pueda tocar los estudios de Liszt. Podría ser sumamente difícil tocar con tal persona. Fundamentalmente debido a

que no podrá hacerlos a un lado de su sistema nunca más. Es prácticamente imposible a menos que realmente se concentre en deshacerse de todas esas técnicas preestablecidas. En cambio, pienso en alguien que esté por completo unido a su instrumento, que sepa dónde tocarlo y qué hacer a fin de colocarlo dentro de la vibración, de tal manera que las vibraciones internas que se suscitan dentro del intérprete puedan ser inmediatamente transformadas en la vibración externa del instrumento. Ese es todo el secreto; dicho en pocas palabras, por supuesto.

Supongamos que estuviera en un grupo y actuara siguiendo un texto asignado. Usted no pensaría nada. ¿Cómo, entonces, realizar actos para crear un sonido? ¿Considera usted el hecho de estar alerta como una forma de pensamiento? ¿O es alguna otra cosa?

Si yo sé que estoy haciendo esto y que mi cointérprete está haciendo alguna otra cosa, esa comprensión es un acto de pensamiento y llamo a eso pensamiento. ¿A qué se refiere con “estar alerta”? ¿Quiere decir con eso que estoy consciente de que estoy aquí sentado tocando? ¿O más bien que simplemente toco?

Me refiero a que está usted atento a los otros sonidos.

Todo el tiempo, naturalmente. Uno está adentro del sonido.

¿Así que distingue entre pensar y estar alerta?

Sin duda. Pensar es un proceso mental: planear, recordar, memorizar, calcular, todas esas actividades mentales diferentes. Por ejemplo, hay piezas que demandan que uno haga un plan, que uno imagine a cada momento el siguiente suceso y que lo toque exactamente de la manera en que fue imaginado. Uno piensa entonces en un suceso musical, y luego lo toca.

Pero ustedes están reaccionando uno al otro, ¿no es así? A eso es a lo que me refiero con estar alerta.

De hecho, estamos reaccionando a (o actuando en la dirección de) lo que está en el aire. Pero no es exactamente una reacción: estamos ocupados con el sonido, estamos trabajando en darle forma al sonido que está en el aire.

En su pieza de teatro "Oben und unten" usted pide a los instrumentistas que primero toquen Kurzwellen frente a los actores, antes de que éstos la interpreten. ¿Por qué?

Pensé que sería la mejor ejercitación y el mejor estímulo. En Kurzwellen los músicos tienen que reaccionar a algo que es imprevisible porque proviene de la radio. Tienen que responder espontáneamente al material de onda corta. Y en la pieza de teatro cuento con que los músicos también respondan al instante al material verbal espontáneo que proviene de quienes hablan: del hombre, de la mujer y del niño. De la misma manera, cuento con que el hombre, la mujer y el niño digan intuitivamente algo sugerido por los sonidos provenientes de los músicos. Ahora bien, a fin de ejercitarse para esto, lo mejor es sentarse frente a la radio y reaccionar a lo que se escucha y continuamente cambiar con lo que sea que venga, haciendo inmediatamente lo que se te ocurre mientras estás escuchando la radio, ya que haciendo esto no puedes engañarte a ti mismo.

Usted dijo que llama a esta música Música Intuitiva porque la improvisación está siempre relacionada con cierto sistema.

Con un estilo.

¿Qué hay de la improvisación como la del grupo de Globokar?

El la llama improvisación. Yo no recomendaría llamarla así.

¿Cómo la llamaría entonces? ¿Música Intuitiva?

Sí, yo diría que sí.

¿Usted cree que Globokar la llamaría así?

¿Qué es lo que quiere exactamente: opiniones o análisis?

Simplemente quisiera saber en qué consiste la diferencia entre improvisación y Música Intuitiva.

En la Música Intuitiva trato de alejarme de todo aquello que se ha establecido como estilo musical. En la improvisación musical siempre hay, como lo ha mostrado la historia, un elemento básico, rítmico, melódico o armónico, en el cual descansa la improvisación.

En el grupo de Globokar es claro que, por ejemplo, aunque los músicos tratan de tocar "fuera de lugar", y aunque nada está pres-

crito e incluso no hay, manifiestamente, ningún tipo de acuerdos previos, de vez en cuando Drouet, el percusionista, toca rítmicos de tabla que nos son familiares y que provienen de la música de la India. Alguna vez estudió tabla durante algún tiempo con un músico de la India, y estos elementos estilísticos emergen de él automáticamente. Así que no hay un estilo preestablecido para esta música en su conjunto, pero ciertos elementos estilísticos aparecen en ella. Elementos que yo trato de evitar, a fin de lograr una completa concentración en lo intuitivo. Lo mismo puede decirse de Portal, el clarinetista. Cuando de alguna manera entra en un arrebato, cuando los músicos entran en calor, toca las características melodías del *free jazz*, configuraciones que él, como intérprete del *free jazz*, ha tocado por años. Hay ciertos lenguajes idiomáticos que surgen del grupo en el que toca y, en general, de la tradición del *free jazz*. En ciertos momentos, entonces, uno se encuentra inmerso en un estilo determinado. Aunque los músicos no se han propuesto tocar en esos estilos, tampoco los han eliminado.

Pero los patrones sistematizados son parte de la improvisación.

Sí, así ha sido históricamente. Hoy en día, sin embargo, eso depende totalmente de nosotros. Si uno llama "improvisación" a lo que yo hago, entonces tendría que añadirse: "cuidado, el término improvisación es ahora muy amplio y ya no se refiere a ningún tipo de acuerdo previo". Pero, en ese caso, preferiría un nuevo término. En consecuencia, sugiero lo siguiente: la música barroca, la música de la India, cierta música africana —por ejemplo, la música de Mozambique— son música improvisada. Llamemos a eso improvisación y dejémoslo así.

¿Y el free jazz?

Se le llama "free jazz" porque la palabra "jazz" indica que se tiene hacia cierto estilo. Se desea algo específico que ponga en movimiento aquello que se está interpretando.

Lo que escuché en su grabación del día de hoy fue "música clásica occidental". Puede decirse que fue interpretada por personas ejercitadas en el contexto de la música clásica.

¿A qué se refiere con "clásica"? Su comentario me confunde completamente, porque para mí la música clásica es algo que ha

sido “compuesto”. Tiene ciertas características referentes al ritmo, la armonía, la melodía y la forma, y no encuentro nada de esto en la música que he presentado.

Por los gestos de los intérpretes puede decirse que son socialmente refinados, gente que proviene de esa cultura particular en la cual ahora nos encontramos. Una cultura opuesta, por ejemplo, a la de los esquimales. Evidentemente ése es el caso. ¿Y qué puedo decir? No puedo modificar la situación.

Sí, y entonces, en ese sentido, es también música improvisada, ya que está confinada a la franja cultural de la que procede.

Si alguien llegara de la estrella Sirio y escuchara música terrestre, diría: “así que eso es la música terrestre: no importa qué tanto traten de ser intuitivos, ciertamente hay una muy característica forma de canalizar la intuición en la Tierra a diferencia de Sirio”. Naturalmente, si se quiere, puede argumentarse de esa manera. No somos todavía universales, si eso es lo que quiere decir.

¿Le gustaría trabajar con músicos que provengan de ámbitos musicales totalmente distintos?

En todos sentidos. Así lo hago. No estoy atado a este grupo. Durante años he tratado de reemplazar a ciertos músicos que no pueden desligarse de eso que usted ha descrito. Me doy cuenta de que sus limitaciones son muy grandes. Han llegado a un cierto límite y no pueden sobrepasarlo. Veo que esos músicos no pueden seguir desarrollándose. Sus posibilidades parecen haberse agotado, puesto que no están trabajando simultáneamente en el desarrollo continuo de sus personalidades.

¿No cree usted que la forma en que usted hace en grupo su Música Intuitiva es, además, la manera correcta de encontrar la propia y verdadera cultura interior, musicalmente hablando?

Es difícil hablar acerca de eso. Básicamente significa entrar en contacto con todo aquello que se ha llamado intuición. En la música tradicional estamos acostumbrados a aceptar que el compositor sólo disfrute de breves momentos de intuición. Digamos que tuvo una inspiración en un tranvía o durante un paseo y luego trabajó la así llamada idea o visión sonora durante las siguientes

semanas. Uno imagina esas inspiraciones como destellos o relámpagos en la noche. Me gustaría dejar claro, en este punto, que lo que yo busco encontrar para mí, como compositor y como intérprete, así como para los músicos que trabajan conmigo, es una técnica que voluntariamente extienda estos relámpagos momentáneos de intuición; una técnica mediante la cual la intuición pueda actuar cuando yo quiera empezar a trabajar, de tal manera que no sea yo una víctima por tener que esperar a que se presente. Con frecuencia ocurre que llega en el momento equivocado: cuando no tengo tiempo, o justo cuando alguien desea hablar conmigo. Debo encontrar una técnica mediante la cual la intuición pueda activarse y luego cancelarse. Para que estos momentos de trabajo intuitivo duren más, tanto como sea necesario. En consecuencia tengo que encontrar una técnica completamente nueva para hacer música. No puedo simplemente sentarme frente a una hoja de papel con mi lápiz afilado y mi goma a un lado, para luego anotar lo que mi intuición me dicte, ya que la intuición tiene una muy particular velocidad, que de ninguna manera es coincidente con la velocidad de la escritura.

Ese es el punto crucial. Desde hace 600, 700, 800 años, hemos aprendido a trasladar la música —percibida intuitivamente— a lo visual, a representarla por medio de un sistema aceptado por consenso. Mucho de eso es trabajo mecánico. Como he dicho, en todas mis obras hubo siempre sólo unos cuantos momentos de intuición que determinaron secciones enteras de muchos minutos aparecidas más tarde. Así, empiezo a trabajar mecánicamente por días y semanas, calculando los detalles, etcétera. Pero siempre he sabido lo que quiero, desde el primer momento en adelante, y por tanto gran parte de la obra es en realidad industria. Como lo saben quienes están compenetrados con estos problemas, el genio se compone de un 95% de arduo trabajo y de un 5% de intuición.

Me gustaría añadir que esta concepción debería superarse lo más rápidamente posible. Está basada en el proceso increíblemente complicado en el que hemos estado atrapados desde Gutenberg; de hecho, desde que los monjes por primera vez empezaron a escribir la música sobre papel. Era necesario —como mediación entre el compositor y el intérprete— anotar la música en el papel y luego dársela a una especie de cartero musical que la llevaba, por ejemplo, a otra ciudad, en donde otros músicos podían leerla

y transformarla en sonidos otra vez. Y ahora este procedimiento de alguna manera está llegando a su fin. Ya no necesitamos ese correo. Puedo llegar ahí por avión o mandar una cinta.

Debemos, por lo tanto, desarrollar un procedimiento completamente nuevo a fin de encontrar el tiempo que es inherente a la intuición, trabajar dentro de ese tiempo, de manera que la intuición pueda durar, y uno no tenga siempre que interrumpirla diciendo: “un momento, primero tengo que anotarlo”, lapso en el cual el tiempo naturalmente se ha escapado otra vez. Este “un momento” se ha convertido en una causa de frustración para muchos artistas en el campo de la música —al menos para los compositores. Yo diría que el concepto tradicional del compositor como “escritor” de música ya no puede ser satisfactorio.

¿Qué pasa si usted repite una pieza como “Es” en las próximas semanas? Seguramente se sentirá inclinado, habiéndola tocado de determinada manera, a recordar ciertos detalles y, por lo mismo, a tocarla de la misma manera.

No, no quiero repetir nada.

¿Piensa que sería completamente diferente?

Una vez que se sitúa uno en el camino de la intuición, procura incluso abandonar lo que ha aprendido, aspectos como la repetición, los mecanismos de la reproducción. Sin duda una nueva realización sería completamente diferente.

En su opinión, ¿es posible despertar la intuición de la gente en la sala de conciertos?

¿Se refiere a la retroalimentación con los oyentes?

Con los oyentes, sí. Y eso, de hecho, completa el círculo con lo intuitivo —incluso lo meditativo...

Definitivamente. Si hay gente en la sala que emite malas vibraciones, nada funciona. Y mientras más fuertes sean, peor va la cosa. Se siente uno muy mal frente a un público destructivo, o cuando ciertos elementos del público están simplemente en una actitud antagónica, emitiendo vibraciones destructivas contra lo que se desarrolla, sea lo que sea. En algunos lugares sencillamente hemos tenido que rendirnos. Incluso la gente no entendía por

qué, pero nosotros sabíamos que no era el lugar apropiado para quedarnos y trabajar en un proceso, es decir, en darle forma a algo. Sí, el público se vuelve inmensamente importante, pero no en el sentido en que ellos regularmente se lo imaginan. La gente piensa que es una gran cosa, en la sociedad libre, que haya alguien tocando ahí y que otros lo consuman. Que el público tenga que ser alimentado con música, con mi música, música fijada de una vez para siempre, particularmente en el tradicional sentido de la información unidireccional, cuyas formas más extremas son los discos, la radio y la televisión.

Aquellos que hoy en día desean cambiar radicalmente estas circunstancias dicen: “bueno, entonces habrá que conciliar los silbidos y los golpes en el piso, la inquietud general y la charla, con lo que hacen los músicos: ¡todo el mundo tiene que participar en la música y contribuir al proceso creador!” Pero entonces la cosa se vuelve algo terriblemente primitivo, porque la gente no está preparada interiormente, ni desea en realidad dar forma a algo extraordinario. Solamente quieren hacerse notar y participar en un evento ruidoso. Así que, usualmente, cuando esto se ha intentado —y se ha intentado de muchas maneras en los últimos años: repartiendo pequeños instrumentos, o anunciando que los sonidos se harán de manera conjunta con ayuda de la voz, o a veces incluso con alguien que señala las entradas aquí y allá, tratando de articular el conjunto, o simplemente sin nadie que guíe, de manera que lo que sucede sucede—, en unos pocos segundos normalmente se vuelve un gran lío, en el cual nadie puede ya oírse a sí mismo. Y así sin más continúa todo a la manera de un ruidoso caos, hasta que la gente se cansa.

Pero hay un método completamente nuevo de participar de una manera diferente. Puede encontrarse a veces en la música de la India. Ahí, un pequeño grupo de escuchas se sienta alrededor de los intérpretes y hace “comentarios” utilizando voces y gestos. Los intérpretes son estimulados maravillosamente por estos signos de los escuchas, y responden en consecuencia. Se establece una comunión entre aquellos que están escuchando y aquellos que tocan, de tal manera que la diferencia entre quienes están contribuyendo a crear la configuración de ondas con sus generadores internos y los músicos que están rasgando las cuerdas, ya no es importante. Uno se olvida de la corporalidad dada por la

actividad frenética de manos, pies o lenguas. Se alcanza entonces una increíble retroalimentación entre la gente congregada y armonizada de este modo. Cuando los músicos tocan en presencia de un público así, pueden ocurrir las cosas más extraordinarias, precisamente a causa de esta gente.

¿Cree usted en la posibilidad de que la gente que no tenga un "conocimiento superior" haga Música Intuitiva?

Sí, por supuesto. Es como enamorarse de alguien a quien no conocías antes.

Hubiera creído que la Música Intuitiva verdaderamente buena dependía en gran medida de los miembros individuales de un grupo y de que se conocieran muy bien unos a otros.

Como el caballero lo acaba de decir, eso también puede salir mal. O, por el contrario, puede ocurrir que un nuevo miembro resulte tremendamente inspirador. Hay incluso un magnetismo que súbitamente atrae a los intérpretes entre sí; cada uno de ellos se siente bien sintonizado con respecto al otro. Pero a veces eso de pronto cesa y uno piensa: "mm, estaba equivocado, él no puede, o yo no puedo, no podemos". Generalmente todo va mejor si los músicos se conocen bien unos a otros.

Quisiera regresar a la relación entre estilo y Música Intuitiva. La última pieza que nos hizo escuchar ¿no es, de todas maneras, tan reconocible como algo compuesto por usted, si la comparamos con la de otro compositor que también haya escrito un texto destinado a hacer surgir una interpretación intuitiva?

Sí, hay algo de eso. Es imposible que la gente que ha tocado algo que lleve mi nombre, piense que no existo. El hecho de que sepan que existo y de que eso que están haciendo tenga que ver con mi nombre, los lleva a cosas muy específicas. No hay duda acerca de ello: todos los músicos me lo han dicho. Mi nombre conlleva un mito. Existe un cuerpo, y este cuerpo tiene una etiqueta: un nombre. Cuando este cuerpo no exista más, el nombre se transformará por completo en un mito, junto con todas las cosas que han cristalizado a su alrededor, incluyendo las muchas opiniones y convicciones acerca de lo que hubiera debido hacer si estuviera vivo todavía. Hay muchas mentes que ya se han formado una

imagen de mí, un mito. Y ese mito tiene su propio peso. Así que soy un mito de mí mismo, incluso para mí mismo.

¿Usted cree que con el tiempo su música será clasificada como "clásica"?
Es una lástima, pero mientras la gente siga encasillando la música, sí. En particular, tales encasillamientos tienen una función muy especial en nuestra sociedad, porque provienen a su vez de gente que se clasifica a sí misma. Y esto es igualmente cierto para la gente que se incluye dentro de la "cultura pop". A la gente le resulta muy difícil desligarse de la "clase" a la que quiere pertenecer, ya que, de hecho, en la medida en que se adhieren a este sistema, interiormente están en contra de todas las otras "clases". En el fondo es ridículo: pertenezco a eso a lo que quiero pertenecer; pero un hombre libre no necesita pertenecer a ninguna "clase". Si alguien me dice que pertenezco a una clase particular, en realidad se está clasificando a sí mismo sólo por el hecho de utilizar, por ejemplo, la etiqueta "clásico". Se debe a razones económicas y sociales: la gente "clásica" quiere vivir en una sociedad "clásica", tener un empleo "clásico" en un entorno "clásico", quiere tener un coche "clásico", un traje "clásico" y una pareja sofisticada. Todas estas cosas están relacionadas.

Me da gusto que la música se distribuya en discos. Me convierte gratamente en un anónimo, en un simple "nombre", y eso permea todos los niveles de gusto y clase. En esto he sido muy afortunado, porque mis discos han sido comprados por fans del pop, por amantes de la música clásica, por gente a la que le gusta la música moderna, e incluso por quienes disfrutaban la música oriental o la folklórica. Al menos las compañías grabadoras han dicho que esto es asombroso, y de hecho no entienden por qué. Parece que la música que he producido rompe cada vez más todas las formas de clasificación: no embona en esos encasillamientos. Pero ya veremos. Quizás usted esté en lo cierto, y dentro de cincuenta años podrán otra vez decir: "es un compositor clásico".

Digamos que a un músico sumamente entrenado, pero que no ha oído nunca los sonidos que usted hace, se le da a tocar esta música. ¿Qué es lo que pasaría? ¿Lo ha intentado así?

Tocaría lo que ha escuchado antes. En el desarrollo de un músico es realmente crucial el momento en el que rompe con la totalidad

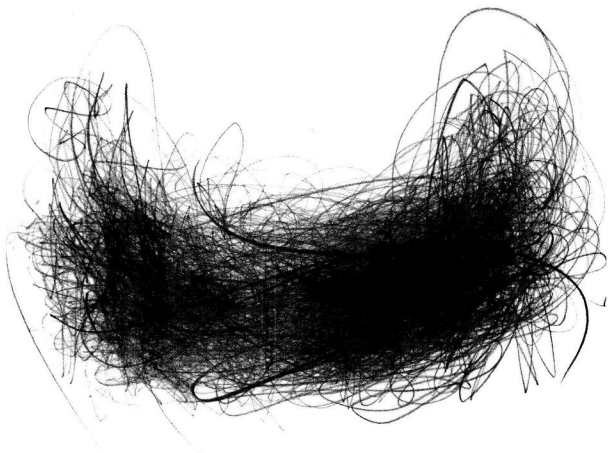
de su entorno, con su adiestramiento y con su técnica mecánica. Así que se necesita un individuo extremadamente consciente, que conozca la música del mundo, que tenga una mente bien informada a nivel global, que haya viajado a través de muchos países o haya oído discos con la música de todas las otras culturas a fin de que pueda desligarse de todo eso.

¿Usted diría que un músico que desee tocar una pieza como “Es” tendría, en definitiva, que conocer bien su música antes de poder tocarla?
No, no tiene necesariamente que ser así. Mi instinto me dice que, ya que en las instrucciones se dice “no pienses nada: luego empieza a tocar”, simplemente intentaría tocar su instrumento y se detendría continuamente debido a la indicación referente a que debe detenerse en cuanto piense algo. No lo sé, tendríamos que ensayarlo. El cerebro puede funcionar como un filtro que evite todos los clichés estilísticos. Cuando, entonces, este músico piense (porque, sea como sea, las instrucciones dicen “no pienses, y cuando hayas alcanzado el estado de no-pensamiento, empieza a tocar”), podría alargar este proceso de pensamiento tanto como quisiera entre los lapsos en que esté tocando. Así es como hacemos cuando tocamos esta pieza. Nos escuchamos unos a otros y, cuando alguien piensa de alguno “qué cosa más rara está tocando”, se detiene. Luego trata una vez más de regresar al estado de no-pensamiento para empezar de nuevo. Así que el pensamiento no está excluido: está siempre activo cuando uno no está tocando. El pensamiento actúa como una especie de filtro: cuando uno piensa durante la interpretación, puede ser muy crítico al respecto de lo que ha tocado o de lo que los otros están tocando. Y este pensamiento, una vez que ha cesado, determina por completo la forma de tocar durante la siguiente fase de no-pensamiento.

Creo que todos aquí podríamos dejar de pensar y de sentir —aquello que nos condiciona, todo lo que sucede alrededor de nosotros— a fin de alcanzar una completa calma interior. Lo que tendríamos dentro, entonces, sería lo mismo para todos, y el único problema sería limpiar todas aquellas condiciones creadas dentro de nosotros por la televisión, los diarios y la publicidad. Así que si uno tocara completa una pieza como “Es”, sonaría quizá siempre de la misma manera, sin importar quién la tocara y dónde fuera escuchada. Tomando en cuenta que lo que hemos

oído puede ser reconocido evidentemente como algo tocado por los músicos de Stockhausen, me gustaría preguntar si no tiene la sensación de no haber tocado la pieza tan perfectamente como está estipulado en el texto. Tenga un poco de paciencia, por favor. Han transcurrido sólo tres años de historia musical desde que apareció algo así o bien se consideró seriamente, y ninguno de los músicos que ha participado en esta música ha cambiado radicalmente su forma de vivir. Es una lástima. Todos han continuado viviendo de la misma manera en que lo hacían antes. Sin embargo, todos en cierta forma han cambiado, mucho o poco, dependiendo de su personalidad. Tomará tiempo. No sólo con esta generación, sino también con la que sigue. Tengo mucha confianza en lo que surgirá de estas semillas.

Tomado de la página electrónica: www.stockhausen.org



Live Transmission: movimiento de las manos de Dennis Russell Davies mientras dirige a la American Composers Orchestra interpretando la *Sinfonía en Sol* de Lou Harrison (*Finale: vigoroso, poco presto*). Carnegie Hall, Nueva York, 12 de diciembre de 1997.



Live Transmission:
movimiento de las manos
del percusionista brasileño
Mauro Reposco en el
reppinique. Noche
Brasileña en el Café Wha',
Nueva York, lunes 22 de
diciembre de 1997.