

ENTREVISTA

GESPRÄCH MIT CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF ÜBER DEN BEGRIFF DES MUSIKALISCHEN MATERIALS ENTREVISTA COM CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF SOBRE O CONCEITO DE MATERIAL MUSICAL

Filipe Andrade, Walter Menon, João Paulo Nascimento

Abstrakt: Dieses Gespräch zielt darauf ab, mit dem deutschen Komponisten und Philosophen Claus-Steffen Mahnkopf über Fragen zum Thema musikalisches Material zu diskutieren, darunter nicht nur Fragen zu den möglichen Definitionen und Narrativen, die verschiedene Komponisten und Theoretiker zum Begriff des musikalischen Materials vorlegen, sondern auch zu den Potenzialen und Herausforderungen, die heute im Bereich der musikalischen Komposition bestehen.

Stichwörter: Komposition; musikalischer Material; Claus-Steffen Mahnkopf.

Resumo: Esta entrevista tem como objetivo discutir com Claus-Steffen Mahnkopf, compositor e filósofo alemão, sobre questões que versam sobre a temática do material musical, dentre elas não apenas questões que dizem respeito às definições e narrativas possíveis que diversas(os) compositoras(es) e teóricas(os) apresentam sobre o conceito de material musical, mas também sobre os potenciais e desafios que perpassam o âmbito da composição musical hoje.

Palavras-chave: composição; material musical; Claus-Steffen Mahnkopf.

Abstract: This interview aims to discuss, with the German composer and philosopher Claus-Steffen Mahnkopf, about questions concerning the theme of musical material, among them not only questions about the possible definitions and narratives that various composers and theorists put forward about the concept of musical material, but also about the potentials and challenges that exist in the field of musical composition today.

Keywords: composition; musical material; Claus-Steffen Mahnkopf.

Organisatoren des Heftes: Das *musikalische Material* wird, gemäß Adornos Konzeption, als ein historischer Bereich definiert, das die Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung einer bestimmten Epoche festlegt; diese Definition hebt hervor, was in Bezug auf die Konstitution von musikalischen Werken möglich ist und was nicht. Eine der Folgen dieser Auffassung wäre, bestimmten Kompositionsmethoden und -techniken den Charakter des Alterns oder Verfalls zuzuschreiben, indem man davon ausgeht, dass es musikalische Ansätze (theoretisch und praktisch) gibt, die in der gegenwärtigen Entwicklungsphase der Komposition nicht mehr gültig sind; deswegen sollte der Komponist das berücksichtigen, um wirklich fortschrittliche und stimmige Werke zu komponieren. Einige aktuellste Konzeptionen, wie zum Beispiel die von Leonardo Meyer¹, versuchen jedoch, die prohibitiven Haltungen, die lange Zeit einen bedeutenden Einfluss auf die musikalische Komposition ausübten (wie zum Beispiel in der Zweite Wiener Schule), aufzuheben und somit die Legitimität des Komponierens aus der Gesamtheit der historisch konstituierten Kompositionsmethoden und -techniken zu verteidigen, einschließlich der Methoden und Techniken, die laut der modernistischen Perspektive des Fortschritts des Materials als abgenutzt gelten. Sind nach Ihrer Auffassung von Komposition und musikalischem Material restriktive Haltungen für die musikalische Komposition notwendig (so wie es Adorno als Vertreter der Moderne nachdrücklich vertrat)? Oder sollte im Gegenteil die Komposition auf einer Sichtweise der „radikalen Freiheit“ beruhen, laut der alles möglich ist, dann auch das Komponieren mit „veraltetem Material“?

Claus-Steffen Mahnkopf²³: Ich teile diese Prämissen: Kunst ist prinzipiell immer frei. Es sind die Künstler, die entscheiden, was Kunst ist, einfach indem sie tun, was sie tun

¹ MEYER, L. **Music, the Arts, and Ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture.** Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

² Claus-Steffen Mahnkopf, geboren 1962 in Mannheim (Deutschland), studierte Komposition, Musiktheorie, Klavier, Musikwissenschaft, Philosophie und Soziologie, unter anderem bei Brian Ferneyhough, Klaus Huber und Jürgen Habermas. Hochschulabschluss und Doktor der Philosophie. Seit 1984 internationale Preise und Anerkennungen, darunter Gaudeamus-Prize, Stuttgarter Kompositionspreis, Ernst von Siemens-Förderpreis, Villa Massimo. Seit 2005 Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Herausgeber der Zeitschrift Musik & Ästhetik und der Buchreihe New Music and Aesthetics in the 21st Century, Autor von über 150 Aufsätzen und zahlreicher Bücher (z. B. Kritische Theorie der Musik, Von der messianischen Freiheit, Philosophie des Orgasmus). Umfangreiches Werk in allen Gattungen, aufgeführt von renommierten Klangkörpern (z. B. Ensemble Modern), wichtige Aufträge (z. B. Salzburger Festspiele), zahlreiche Porträtkonzerte weltweit. Hauptwerke: Rhizom, Medusa, Kammerzyklus, Angelus Novus, Hommage à György Kurtág, Hommage à Thomas Pynchon, Prospero's Epilogue, humanized void, voiced void, Hommage à Daniel Libeskind, Kammer-symphonie I-IV, void – kol ischa asirit. E-mail: CSmahnkopf@t-online.de

³ Nasceu em 1962 em Mannheim (Alemanha), estudou composição, teoria musical, piano, musicologia, filosofia e sociologia com Brian Ferneyhough, Klaus Huber e Jürgen Habermas, entre outros. Gradua-se em uma faculdade de música e possui doutorado em filosofia. Desde 1984, recebeu inúmeros prêmios e reconhecimentos por sua trajetória, incluindo o Gaudeamus-Prize, Stuttgarter Kompositionspreis, Ernst von Siemens-Förderpreis, Villa Massimo. Desde 2005, ele é professor de composição na Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Ele é editor da revista Musik & Ästhetik e dos livros da série New Music and Aesthetics in the 21st Century, bem como é autor de mais de 150 artigos e vários livros (entre eles, Kritische Theorie der Musik, Von der messianischen Freiheit, Philosophie des Orgasmus). Sua obra é extensa e abrange todos os gêneros, foi apresentado por orquestras renomadas (por exemplo, Ensemble Modern), recebeu importantes comissões (por exemplo, do Salzburger Festspiele) e fez inúmeros concertos em todo o mundo. Principais obras: Rhizom, Medusa, Kammerzyklus, Angelus Novus, Hommage à György Kurtág, Hommage à Thomas Pynchon,

und damit Geschichte machen. Daraus folgt: Möglich ist alles, was zu einer gegebenen Zeit möglich ist. Das ist keine Tautologie, sondern retrospektiv erkennen wir, daß zu einer bestimmten früheren Zeit bestimmte Materialien nicht zur Verfügung standen. Und heute stehen nicht solche zur Verfügung, die erst in künftigen Jahren kommen werden. Inzwischen, d.h. nach der Postmoderne (die es gegeben hat, die ich aber für abgeschlossen halte), ist auch alles frühere (d.h. das historische) Material prinzipiell verfügbar. Das heutige Material ist also alles, was es heute gibt, und alles, was es einmal gab. Diese post-postmoderne Situation ist eine Faktizität, die auch ein Adorno 2022 nicht bestreiten dürfte.

Die entscheidende Frage ist, ob mit jedem beliebigen Material Kunst mit einem Wahrheitsanspruch möglich ist. Oder ob nicht bestimmtes Material in Kitsch, Kunsthandwerk, Ware und Industrieproduktion, Epigonalität, Unterhaltung etc. mündet. Und hier sage ich klar: Das „falsche“ Material zu einer bestimmten Zeit ist nicht fähig zu Kunst mit einem Wahrheitsanspruch.

Ich weiß, daß es immer wieder den Versuch gab, die kritische, d.h. ganz praktisch: prüfende Bewertung des Materials einem „anything goes“ zu opfern, aber das funktioniert nicht. Es kommt meist von Intellektuellen, die nicht wissen, wie Komposition und Komponieren funktioniert.

Organisatoren des Heftes: In seinen musikalischen Werken und Texten lässt sich ein sehr ausgeprägtes politisches Anliegen erkennen. Das Engagement, die politische und soziale Kritik scheinen seiner Ansicht nach grundlegende Eigenschaften zu sein, die der Komponist in seinen musikalischen Werken in den Vordergrund stellen sollte. Gegenwärtig kann man eine bestimmte Konfiguration beobachten, die „Komponisten als Stars und nicht als integrale Künstler“⁴ versteht, und das ist eine Tatsache, die wiederum sicherlich in gewisser Weise mit der Schwächung vieler musikalischer Sphären zusammenhängt, die zuvor in den fortschrittlichsten Bereichen der Konzertmusik eine zentrale Rolle spielten. Die Institutionalisierung der Neuen Musik (wie Lehmann hervorhebt)⁵ oder sogar ihre „Entpolitisierung“⁶ (eine Diagnose, die in *Die Humanität der Musik*⁷ gestellt wurde) sind in diesem Zusammenhang sicherlich beispielhaft. Man merkt auch einen zunehmend ungezügelteren und totalisierenden Massenkonsum, eine Tatsache, die in direktem Verbindung mit der gegenwärtigen Gesellschaft - einer *Konsum- und Spaßgesellschaft* - steht, die sich nach Kulturwaren (sinnentleerten Werken ohne kritischen Gehalt) sehnt. In Anbetracht dieser Tatsachen ist die kritische Haltung nicht nur schwierig zu konstituieren, sondern auch selten geworden, sogar wenn es zeitgenössische Komponisten gibt, die das wirklich ernsthaft

Prospero's Epilogue, humanized void, voiced void, Hommage à Daniel Libeskind, Kammer-symphonie I-IV, void – kol ischa asirit. E-mail: CSmahnkopf@t-online.de

⁴ MAHNKOPF, C. Zur eigenen Position. Vergangenheit und Zukunft in der Musik. In: MAHNKOPF, C. **Die Humanität der Musik: Essays aus dem 21. Jahrhundert.** Hofheim: Wolke Verlag, 2007, p. 22.

⁵ LEHMANN, H. **La Révolution digitale dans la musique: une philosophie de la musique.** Trad. Martin Kaltenecker. Paris: Éditions Allia, 2017.

⁶ MAHNKOPF, C. Neue Musik im Speziellen. Thesen zur Politik der Neuen Musik. In: MAHNKOPF, C. **Die Humanität der Musik: Essays aus dem 21. Jahrhundert.** Hofheim: Wolke Verlag, 2007, p. 261.

⁷ MAHNKOPF, C. **Die Humanität der Musik: Essays aus dem 21. Jahrhundert.** Hofheim: Wolke Verlag, 2007.

und konsequent tun wollen. Gibt es in diesem Zusammenhang also notwendige Voraussetzungen für den Komponisten von heute, um in seinen Werken eine konsequente politische Kritik zu äußern, und wenn ja, welche sind sie? Welche Herausforderungen bringt der zeitgenössische Kontext für die Konsolidierung von Werken mit kritischem Gehalt?

Claus-Steffen Mahnkopf: In der Antwort auf Frage 1 spreche ich nicht von „Wahrheit der Kunst oder des Kunstwerks“, sondern von einem Wahrheitsanspruch. Das ist das Entscheidende: Erheben Künstler und Werke einen Anspruch oder nicht. Wir können niemandem befehlen, ein Leben lang intransigent, kritisch, politisch und nonkonform zu sein. Wie gesagt, jeder ist frei. Die Frage ist vielmehr, wie die öffentliche Rezeption und der intellektuelle Diskurs darauf reagieren.

Organisatoren des Heftes: Verstehen Sie das als Notwendigkeit, dass der Komponist für seine Werke eine Kritik anbringen muss, die den aktuellen politischen Kontext in den Vordergrund stellt, oder ist das etwas, was jeder Komponist in Bezug auf sein Werk frei entscheiden kann, d.h. ist es eine persönliche Angelegenheit? Bestimmen die theoretische Diskussionen über den Begriff des musikalischen Materials in irgendeiner Weise die Stimmigkeit von gelungenen kritischen musikalischen Werken?

Claus-Steffen Mahnkopf: Zunächst noch einmal: Jeder ist frei. Sonst kommt es nicht zu Kunst. Und Politik läßt sich nicht so einfach in Musik umsetzen. Wie klänge „9/11“? Wie das Schicksal der Mädchen und Frauen unter den Taliban? Wie klingt das „Abholzen des brasilianischen Urwalds“? Wenn aber in einem Werk Politisches angesprochen wird, sollte es radikal sein.

Eines meiner konsequentesten Werke ist das Orchesterstück „void - kol ischa asirit“ (2010-12), das sich auf eine historisch verbürgte Dezimierung in Auschwitz bezieht. Die Musik ist nicht kritisch (sie kann nicht kritisch sein, wie auch?), sie soll aber wahr sein.

Organisatoren des Heftes: In den Dialogen, die diesem Gespräch vorausgingen, sagten Sie uns, dass Sie schon seit einigen Jahren nicht mehr zum Thema musikalisches Material geschrieben haben. Vor diesem Hintergrund möchten wir Sie fragen, warum Sie sich in gewisser Weise von dieser Diskussion entfernt haben. Lag es an einem veränderten theoretischen Interesse (d.h. Sie sind derzeit mit anderen theoretischen Diskussionen beschäftigt) oder gab es einen anderen Grund für diese Entfernung von Diskussionen, die den Begriff des musikalischen Materials in den Vordergrund stellen?

Claus-Steffen Mahnkopf: Die Antwort ist mehrfach.

- 1) Ich werde älter und interessiere mich für andere Dinge.
- 2) Ich denke, daß ich das, was ich denke, bereits hinlänglich gesagt habe.
- 3) Seit bald 20 Jahren unterrichte ich Komposition der jüngeren Generation und muß zugeben, daß ich ratlos bin, wenn ich den Studenten sagen sollte, was das heutige

„wahre“ gleich „wahrheitsfähige“ Material sei. Ich weiß allerdings häufig, was es *nicht* ist.

4) Entscheidend ist, daß man in jungen Jahren auf der Höhe des Materialfortschritts sozusagen einsteigt in das Komponieren. Je älter man wird, desto mehr Freiheiten kann man sich erlauben, weil (bzw. wenn) diese durch das Gesamtwerk legitimiert werden.

Organisatoren des Heftes: Gegenwärtig werden mehrere Perspektiven zum musikalischen Material vorgestellt und miteinander konfrontiert auf der Suche nach einer möglichst konsequenten Formulierung des Begriffs angesichts der verschiedenen Transformationen der Komposition, die natürlich mit den Veränderungen der sozialen, wirtschaftlichen, politischen und ideologischen Wirklichkeit zusammenhängen. Würden Sie angesichts dieser Vielzahl von Perspektiven und möglichen Vorstellungen über den Begriff des musikalischen Materials die Möglichkeit in Betracht ziehen, eine Definition des Begriffs des musikalischen Materials vorzulegen, die der Situation der zeitgenössischen musikalischen Komposition am besten entspricht? Wie würden Sie heute das musikalische Material beschreiben?

Claus-Steffen Mahnkopf: Ich sagte ja, gerade weil ich Komposition lehre und deswegen sehe, was die Jungen machen, daß ich diese Frage nur in Ansätzen beantworten kann. Sicher ist, daß der Anteil der Elektronik (sowohl Programme als auch Maschinen) stark angewachsen ist. Das gehört seit 20 Jahren zum Material. Natürlich alle Innovationen auf den Instrumenten (dokumentiert durch zahlreiche Bücher zu den einzelnen Instrumenten), überhaupt ein größeres Wissen über Kompositionstechniken und musikalische Stile.

Organisatoren des Heftes: Welche Rolle spielt eine sinnvolle Bestimmung des Begriffs „musikalisches Material“ im Hinblick auf die aktuelle kompositorische Praxis? Ist es wichtig, dass der Komponist ein angemessenes Verständnis des Begriffs des musikalischen Materials hat?

Claus-Steffen Mahnkopf: Ganz bestimmt. Jeder muß sein Tun im Ganzen kennen: Material, Ästhetik, Form, Konzept, Notation, Aufführungspraxis, sozialer Kontext. All das bildet eine in sich komplexe Einheit. Wer das nicht reflektiert, ist in einer gewissen Weise hinter seiner Zeit.

Organisatoren des Heftes: In Ihrem Artikel *Nochmals Materialfortschritt*, der 2014 in der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* veröffentlicht wurde⁸, stellen Sie fest, dass „der Materialfortschritt kontinuiert“⁹, obwohl diese Fragestellung für einige Komponisten und Musikkritiker heute nicht mehr im Vordergrund steht. Autoren und Komponisten wie Peter Ruzicka und Thomas Schäfer haben jedoch argumentiert, dass es nicht mehr sinnvoll sei, über Fortschritt des Materials zu sprechen, da „in der musikhistorischen Entwicklung alles bereits gesagt sei und wirklich neues musikalisches Material nicht

⁸ MAHNKOPF, C. Nochmals Materialfortschritt. *Musik & Ästhetik*. Bd 69, p. 113. Disponível em: <https://www.musikundaesthetik.de/journal/mu/18/69>. Acesso em: 10 dez. 2021.

⁹ MAHNKOPF, C. Nochmals Materialfortschritt. *Musik & Ästhetik*. Bd 69, p. 113. <https://www.musikundaesthetik.de/journal/mu/18/69>. Acesso em: 10 dez. 2021.

mehr zur Disposition stehe“¹⁰. Wie denken Sie über die Frage des Fortschritts des Materials heute angesichts einer Wirklichkeit, die sich zwangsläufig mit dem Einfluss der Kulturindustrie im Bereich der Musikproduktion und -rezeption auseinandersetzen muss? Glauben Sie immer noch an den Fortschritt des Materials, trotz der Probleme, die jedem Versuch des Fortschritts entgegenstehen? Welche Komponisten und musikalischen Werke sind Ihrer Ansicht nach beispielhaft für die Gegenwart des Fortschritts des Materials?

Claus-Steffen Mahnkopf: Das, was 1995 gesagt wurde, war schon damals falsch. Wie kann man das sagen, wenn man das musikalische Material gar nicht kennt, wenn man kein Komponist ist? Bezeichnenderweise wurde Mitte der 1990er Jahre Peter Ruzicka Leiter der Münchener Biennale für zeitgenössisches Musiktheater und betrieb wie selbstverständlich Materialfortschritt, in dem er etwas förderte, was es bis dahin eher selten gab, nämlich ein non-narratives Musiktheater. Später übernahm Thomas Schäfer die Leitung der Darmstädter Ferienkurse und betreibt wie selbstverständlich Materialfortschritt, etwa mit der Förderung von Elektronik und Multimedia.

Heute, 25-30 Jahren später, ist es eindeutig: Das Material ist größer geworden. Man sollte ohnehin nicht solche Aussagen à la „jetzt ist alles anders“ tätigen. Sie sind meist schon logisch falsch. Und daß alles schon gesagt sei, ist völliger Unsinn. Wenn das stimmt, warum gehen dann die Musik und das Leben weiter? Wer das ernsthaft denkt, müßte sofort und für immer schweigen. Ich habe den Satz, es sei schon alles gesagt worden, in den letzten 40 Jahren hundertmal gehört. Er wird nicht besser; er ist einfach dumm.

Organisatoren des Heftes: Hat die vorherrschende Verbreitung von Musikwerken auf digitalen Plattformen wie Spotify und YouTube einen Einfluss auf die Gestaltung eines gegenwärtigen Begriffs von musikalischem Material? Wie verstehen Sie die Tatsache, dass sich das Musikleben heute weitgehend auf das beschränkt, was im Internet zirkuliert, eine Lage, die durch die Pandemie Covid-19 noch verschärft wurde? Bringt die weit verbreitete Digitalisierung von Musik heute eher Vor- oder Nachteile für die Musikkomposition mit sich?

Claus-Steffen Mahnkopf: Diese Digitalisierung ist zunächst positiv, weil die Musik in aller Welt empfangen werden kann. Das ist eine Demokratisierung und Popularisierung. Meine Musik kann auch in Brasilien gehört werden, ohne daß jemand eine CD kaufen muß. Zugleich verändern digitale Plattformen wie Spotify und YouTube das Hören, denn die Klangqualität ist schlecht. Die Digitalisierung ist somit ambivalent.

Organisatoren des Heftes: Könnten Sie uns auch etwas über Ihr Projekt einer *kritischen Theorie der Musik* erzählen – der Titel eines Ihrer 2006 veröffentlichten Bücher¹¹? Was sind die notwendigen Voraussetzungen für die Durchführung dieses Projekts? Was sind die aktuellen Herausforderungen für die Konstruktion einer

¹⁰ SCHÄFER, T. Anti-Moderne oder Avantgarde-Konzept? Überlegungen zur musikalischen Postmoderne. *Irasm* 26 (1995) 2, 211-238. p. 212.

¹¹ MAHNKOPF, C.-S. *Kritische Theorie der Musik*. Weilerswist: Velbrück, 2006.

authentischen kritischen kompositorischen Praxis, aber auch einer Rezeption, die sich als solche präsentiert?

Claus-Steffen Mahnkopf: Mein Buch wurde leider kaum rezipiert. „Kritische Theorie“ und „Musik“ bilden immer noch einen Fremdkörper. Eine Kritische Theorie der Musik müßte den intellektuellen Rahmen in bezug auf Musik ganz allgemein verändern und an die modernen intellektuellen Dispositive anpassen. Und sie müßte einer veränderten musikalischen Praxis zuarbeiten, schließlich einem gesellschaftlichen Zustand, der in einer messianischen Zukunft liegt.

Ich gebe ein konkretes Beispiel: Die Opernhäuser sind die teuersten Institutionen der Kunst, und trotzdem sind sie extrem konservativ, indem sie sich weigern, sich der Gegenwart zu öffnen, wie dies die Theater mit ganz unterschiedlichen Formaten tun. Das Theater folgt sozusagen Schillers Idee eines öffentlichen Orts, an dem die Gegenwart verhandelt wird. Das Opernhaus hingegen ist museal. Beide Seiten – die Manager wie die öffentliche Meinung wie das Publikum – will das so. Ich bin, leben wir doch im dritten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, sprachlos. Ich weiß keinen Ausweg, sehe keine Möglichkeiten, das Bewußtsein auf diesem Gebiet zu ändern.

Als Theoretiker weiß ich nicht weiter. Als Komponist hingegen arbeite ich seit längerem an meinem Hauptwerk „void“ - ein abendfüllendes, großes Musiktheater („Oper“), das den Zivilisationsbruch, die Verbrechen meines Landes zwischen 1933 und 1945 und vor allem die Shoah thematisiert. Das Werk ist eminent politisch, auf dem neuesten Materialstand und erhebt einen radikalen Wahrheitsanspruch. Mehr kann ich nicht versuchen als jemand, der eine *Kritische Theorie der Musik* geschrieben hat.

Organisatoren des Heftes: Wir beobachten, dass es derzeit eine Vielzahl negativer Tatsachen gibt, wie z. B. das Anwachsen der rechtsextremen und leugnenden Bewegungen der Geschichte und der institutionellen Wissenschaft, die heute zu einem großen Teil durch die Impfgegner repräsentiert werden. Kann man angesichts dieser Lage überhaupt noch optimistisch bleiben? Wie lässt sich das in der künstlerischen und kompositorischen Praxis darstellen? Wie schließlich können sich Komponisten kritisch und verantwortungsbewusst gegen das heutige zunehmend regressive, irrationale und reaktionäre Verhalten positionieren?

Claus-Steffen Mahnkopf: Sehr gute Frage. Ich bin in gewisser Weise Hegelianer und glaube an die langfristige Durchsetzung der Vernunft. Nur ist in den letzten Jahren diese Überzeugung schwierig geworden: Trump, Bolsonaro, Xi, Boris Johnson, Putin, PIS in Polen, Orbán in Polen, Erdogan, und dann das Fehlen eines kritischen Islams gegenüber den Taliban, die Klimakrise etc.

Organisatoren des Heftes: Die zeitgenössische Intellektualität, auch die brasilianische, sucht zunehmend nach Modellen der Kulturkritik und des reflexiven Denkens, die nicht ausschließlich an europäische Traditionen gebunden sind, indem sie u.a. epistemologische Konstruktionen afrodiasporischer und indianischer Traditionen hervorheben. Im Falle der Musik führt dies zur Anerkennung von Kritikmodellen, die sich nicht ausschließlich an den Werten der Konzertsalmusik als Tradition europäischen Ursprungs orientieren, als Kriterien für die Einschätzung von

Produktionen aus anderen Traditionen. Glauben Sie, dass es in diesem Zusammenhang möglich wäre, den Begriff des musikalischen Materials und den Fortschritt des Materials im Dialog mit dieser Suche um Anerkennung sowohl der Epistemologien als auch der außereuropäischen Musiktraditionen zu denken? Sind diese Begriffe auch außerhalb der Konzertmusik denkbar? Inwiefern?

Claus-Steffen Mahnkopf: Nun, das muß ich denen überlassen, die sich dort bewegen. Ich bin ein Europäer mit meiner Musik. Ich kann nur für diese sprechen. Wäre ich Brasilianer, wäre ich ein anderer und hätte sicherlich auch einen Bezug zu dem, was außerhalb der europäischen Tradition steht. Aber ich bin damit (noch) nicht in Berührung gekommen. Ich war einmal in Brasilien (Curitiba) und hatte zwei brasilianische Studenten, darunter eine Studentin aus dieser Stadt. Aber alles war in gewisser Weise „europäisch“. Immerhin thematisierte meine brasilianische Studentin in ihren multimedialen Arbeiten die Frauenfeindlichkeit vieler Männer, die sie in ihrem Heimatland erlebt hatte und die so stark in Deutschland anscheinend nicht ist.

Kurz: Ich bin kein Musikethnologe oder ein Lévi-Strauss des Komponierens. Wir müssen abwarten, was die weitere Entwicklung bezüglich des Anti-Eurozentrismus bringen wird.

* * *

Organizadores do dossiê: O *material musical*, concebido a partir da concepção adorniana, é definido como um âmbito histórico que determina as possibilidades de estruturação musical de determinada época; tal concepção ressalta o que é e o que não é possível no que se refere à constituição de obras musicais que sejam realmente consistentes (*stimmig*). Uma das consequências dessa concepção seria atribuir a determinados métodos e técnicas de composição um caráter de caducidade ou envelhecimento, pressupondo que há concepções musicais (teórica e práticas) que não são mais válidas no estágio atual da composição; isso deveria ser levado em consideração pelo compositor que objetive compor obras verdadeiramente progressistas. No entanto, algumas concepções pós-adornianas, como a aquela de Leonardo Meyer¹² p. ex., buscam anular as atitudes proibitivas que durante muito tempo exerceram forte influência na composição musical (tal como foi exemplar na Segunda Escola de Viena) e, assim, defendem a legitimidade de se compor a partir da totalidade de métodos e técnicas de composição constituídos historicamente, incluindo métodos e técnicas que seriam supostamente desgastados desde a perspectiva modernista de desenvolvimento e progresso do material. De acordo com sua concepção de composição e material musical, atitudes restritivas são necessárias à composição musical (assim como Adorno como representante do modernismo defendeu enfaticamente)? Ou, ao contrário – e de modo mais próximo a Meyer –, a

¹² MEYER, L. **Music, the Arts, and Ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture.** Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

composição deve se basear em uma concepção de “liberdade radical” segundo a qual tudo é possível, inclusive compor com “material obsoleto”?

Claus-Steffen Mahnkopf: Eu partilho das seguintes premissas: a arte é, em princípio, sempre livre. São os artistas que decidem o que é arte, isto é, apenas fazendo o que fazem, constituem a história. Disso se segue: tudo o que é possível o é em um determinado momento. Isto não é uma tautologia, mas, retrospectivamente, percebemos que, em algum determinado momento histórico anterior, certos materiais não estavam disponíveis. Além disso, atualmente, não há materiais disponíveis que só estarão disponíveis nos anos seguintes. Entretanto, isso significa que após o pós-modernismo (que existiu, mas que julgo finalizado), todo o material anterior (ou seja, o material histórico), em princípio, também está disponível. O material atual é, portanto, tudo o que existe hoje e tudo o que já existiu. Esta situação posterior à pós-moderna é um fato que até mesmo um Adorno de 2022 não poderia contestar.

A questão fundamental é se a arte com uma exigência de verdade é possível com quaisquer que seja o material. Ou se determinado material não desemboca em kitsch, artesanato, produção industrial e de mercadorias, epigonalidade, entretenimento, etc.? E aqui eu digo claramente: o material “errado” em um determinado momento histórico não é capaz de constituir arte com uma exigência de verdade.

Sei que sempre houve tentativas de sacrificar a crítica, o que de forma inteiramente prática é: renunciar à avaliação profunda por um “tudo vale”, mas isso não funciona. Isso provém principalmente de intelectuais que não sabem como funciona o compor e a composição.

Organizadores do dossiê: É possível notar a partir de suas obras musicais e seus textos uma preocupação política bastante acentuada. O engajamento, a crítica política e social parecem ser, de acordo com sua perspectiva, atributos fundamentais que o compositor deve trazer à tona em suas obras musicais. Contemporaneamente, podemos observar uma certa configuração que compreende os “compositores como estrelas e não artistas consistentes”¹³ somado ao enfraquecimento de muitos âmbitos musicais que antes ocupavam um papel fundamental nos setores mais progressistas da música de concerto – a exemplo da institucionalização da Nova Música (apontada por Lehmann)¹⁴ ou mesmo da “despolitização”¹⁵ desta (diagnóstico apresentado em *Die Humanität der Musik*¹⁶). Também observamos um consumo de massa cada vez mais desenfreado e totalizante, diagnóstico que se funda diretamente na sociedade atual – uma sociedade do consumo ou sociedade do entretenimento (*Spaßgesellschaft*) – que anseia por mercadorias culturais (obras esvaziadas de sentido, desprovidas de teor crítico). Diante desses fatores, a atitude crítica tem se tornado algo não somente difícil de se constituir efetivamente, mas também tem se tornado escassa, mesmo com a existência

¹³ MAHNKOPF, C. Zur eigenen Position. Vergangenheit und Zukunft in der Musik. In: MAHNKOPF, C. *Die Humanität der Musik: Essays aus dem 21. Jahrhundert*. Hofheim: Wolke Verlag, 2007, p. 22.

¹⁴ LEHMANN, H. *La Révolution digitale dans la musique: une philosophie de la musique*. Trad. Martin Kaltenecker. Paris: Éditions Allia, 2017.

¹⁵ MAHNKOPF, C. Neue Musik im Speziellen. Thesen zur Politik der Neuen Musik. In: MAHNKOPF, C. *Die Humanität der Musik: Essays aus dem 21. Jahrhundert*. Hofheim: Wolke Verlag, 2007, p. 261.

¹⁶ MAHNKOPF, C. *Die Humanität der Musik: Essays aus dem 21. Jahrhundert*. Hofheim: Wolke Verlag, 2007.

de compositores contemporâneos que propõem fazer isso de modo realmente sério e consistente. Neste contexto, portanto, haveria atributos necessários para o compositor de hoje elaborar uma crítica política consistente em suas obras e, caso sim, quais seriam estes atributos? Quais são os desafios que o contexto contemporâneo traz para a consolidação de obras que se propõem a serem críticas?

Claus-Steffen Mahnkopf: Na resposta à primeira pergunta, não falo sobre “verdade da arte ou da obra de arte”, mas de uma *exigência* de verdade. Isso é o mais importante: os artistas e obras instauram ou não uma exigência. Não podemos ordenar a ninguém que seja intransigente, crítico, político e não-conformista ao longo de toda a sua vida. Como eu disse, todos são livres. A questão é, antes, como a recepção pública e o discurso intelectual reagem a isso.

Organizadores do dossiê: O senhor compreende que o compositor deve necessariamente trazer à tona para suas obras uma crítica que tenha como primeiro plano o contexto político atual ou isso seria algo que cada compositor pode fazer livremente em relação ao seu trabalho, ou seja, seria uma questão pessoal? As discussões teóricas sobre o conceito de material musical determinam de algum modo a consistência de elaborações críticas bem-sucedidas no âmbito da composição musical?

Claus-Steffen Mahnkopf: Antes de tudo, mais uma vez: todos são livres. Caso contrário, não há arte. E a política não é tão fácil de transpor para a música. Como soaria o “11 de setembro”? Como soaria o destino das garotas e mulheres sob o regime do Talibã? Como soa o “desmatamento da selva brasileira”? No entanto, se questões políticas são abordadas em uma obra, a abordagem deve ser radical.

Uma das minhas obras mais coerentes é a peça orquestral “void - kol ischa asirit” (2010-12), que se refere a uma dizimação historicamente ocorrida em Auschwitz. A música não é crítica (ela não pode ser crítica, como poderia?), mas destina-se a ser verdadeira.

Organizadores do dossiê: Em conversas que precederam a realização desta entrevista, o senhor nos disse que já faz alguns anos que não escreve sobre o tema do *material musical*. Tendo isso em vista, gostaríamos de perguntá-lo o motivo que fez você se distanciar de alguma maneira desta discussão. Foi por uma questão de mudança de interesse teórico (isto é, no momento você ocupa-se com outras discussões teóricas) ou haveria outra razão para este distanciamento em relação às discussões que colocam o conceito de material musical no plano principal?

Claus-Steffen Mahnkopf: A resposta é múltipla.

- 1) Estou envelhecendo e me interessando por outras coisas.
- 2) Acho que já disse o suficiente sobre o que penso.
- 3) Há quase 20 anos venho ensinando composição para a geração mais jovem e devo admitir que me sinto incapaz de dizer aos alunos qual é o material “verdadeiro” ou “verídico” atualmente. No entanto, muitas vezes eu sei qual não é.

4) É decisivo que se comece a compor ainda jovem, no auge do progresso do material, por assim dizer. Quanto mais velho se torna, mais liberdades se pode permitir, já que (ou quando) estas são legitimadas pela totalidade da obra.

Organizadores do dossiê: Atualmente, várias concepções sobre o material musical são apresentadas e confrontadas na busca da formulação mais coerente possível do conceito diante das várias transformações da composição e da maneira como elas se ligam às mudanças da realidade social, econômica, política e ideológica. Diante desta multiplicidade de perspectivas e narrativas, o senhor contemplaria a possibilidade de apresentar uma definição do conceito de material musical que melhor se adequaria a situação da composição musical na contemporaneidade? Caso sim, qual seria sua concepção de material musical hoje?

Claus-Steffen Mahnkopf: Eu disse, justamente porque ensino composição e, portanto, vejo o que os jovens estão fazendo, que só posso dar uma resposta rudimentar a esta pergunta. O que é certo é que a participação da eletrônica (tanto os programas quanto as máquinas) cresceu consideravelmente. Isso faz parte do material há 20 anos. E também, claro, todas as inovações dos instrumentos (documentadas por vários livros sobre instrumentos individuais), que em geral trazem um maior conhecimento sobre as técnicas de composição e estilos musicais.

Organizadores do dossiê: Qual seria a relevância de ter-se uma definição coerente de material musical quando temos em vista a práxis composicional atual? É relevante para o compositor ter uma compreensão adequada sobre o conceito de material musical?

Claus-Steffen Mahnkopf: Com absoluta certeza. Todos devem conhecer seu trabalho como um todo: material, estética, forma, conceito, notação, prática de performance, contexto social. Tudo isso configura uma unidade complexa. Aquele que não reflete sobre isso está atrasado de certa forma.

Organizadores do dossiê: Em seu artigo *Nochmals Materialfortschritt*, publicado em 2014 na revista *Musik & Ästhetik*¹⁷, você afirmou que “o progresso do material continua”¹⁸, muito embora esta questão não seja mais prioritária para vários compositores e críticos de música de hoje. No entanto, autores e compositores como Peter Ruzicka e Thomas Schäfer, por exemplo, defenderam que não faz mais sentido conceber que há um progresso do material, pois “o desenvolvimento musical-histórico já teria dito tudo e realmente não há mais um material musical novo à disposição”¹⁹. Como o senhor veria a questão do progresso do material hoje tendo em vista uma realidade que precisa lidar inevitavelmente com a influência da indústria cultural no âmbito da produção e recepção musical? O senhor ainda julga que exista o progresso do material, mesmo com os problemas que se constituem em contrapartida a qualquer

¹⁷ MAHNKOPF, C. *Nochmals Materialfortschritt*. *Musik & Ästhetik*. Bd 69, p. 110-113. Disponível em: <https://www.musikundaesthetik.de/journal/mu/18/69>

¹⁸ MAHNKOPF, C. *Nochmals Materialfortschritt*. *Musik & Ästhetik*. Bd 69, p. 113. Disponível em: <https://www.musikundaesthetik.de/journal/mu/18/69>

¹⁹ SCHÄFER, T. *Anti-Moderne oder Avantgarde-Konzept? Überlegungen zur musikalischen Postmoderne*. *Irasm* 26 (1995) 2, 211-238. P. 212.

tentativa de progresso? Quais compositores e obras musicais o senhor conceberia como exemplares da existência do progresso do material hoje?

Claus-Steffen Mahnkopf: Aquilo que foi dito em 1995 já estava errado naquela época. Como se pode afirmar isso quando não se conhece o material musical, quando não se é compositor? É significativo que em meados dos anos 90, Peter Ruzicka tornou-se diretor do teatro musical contemporâneo da Bienal de Munique e, claro, buscou o progresso do material ao promover algo que até então era bastante raro, a saber, um teatro musical não-narrativo. Mais tarde, Thomas Schäfer assumiu a direção dos Cursos de Verão de Darmstadt e, claro, prosseguiu com o progresso do material, por exemplo, através da promoção da eletrônica e da multimídia.

Hoje, 25-30 anos depois, é nítido: o material se tornou ainda maior. Em qualquer caso, não se deve fazer tais afirmações à la “tudo é diferente agora”. Eles já estão errados desde um ponto de vista lógico geral ao dizer que tudo o já foi dito é completamente sem sentido. Se isso é verdade, então por que a música e a vida continuam? Qualquer um que realmente levar isso a sério, deve permanecer em silêncio de imediato e para sempre. Já ouvi a frase de que tudo já foi dito centenas de vezes nos últimos 40 anos. Ela não melhora; é simplesmente estúpida.

Organizadores do dossiê: A predominância da circulação e propagação das obras musicais nas plataformas digitais, como Spotify e Youtube, vem a exercer alguma influência para a constituição de uma concepção atual de material musical? Como você compreende o fato de que hoje a “vida musical” se limita em grande medida ao que circula na internet, situação que foi agravada pela pandemia do Covid 19. A digitalização generalizada da música em todos os âmbitos apresenta mais enfaticamente vantagens ou desvantagens para a composição musical hoje?

Claus-Steffen Mahnkopf: Esta digitalização é, antes de tudo, positiva, porque através dela a música pode ser recepcionada em todo o mundo. Isto significa democratização e popularização. Minha música também pode ser ouvida no Brasil sem que ninguém tenha que comprar um CD. Ao mesmo tempo, plataformas digitais como Spotify e Youtube estão modificando a forma como ouvimos, tendo em vista que a qualidade sonora é ruim. A digitalização é, portanto, ambivalente.

Organizadores do dossiê: Você poderia nos falar ainda sobre seu projeto de constituição de uma *Teoria Crítica da Música* – título de um de seus livros que publicado em 2006²⁰? Quais seriam as condições necessárias para a consolidação desse projeto? Quais são os desafios atuais para a constituição de uma práxis composicional crítica autêntica, mas também de uma recepção que se apresente enquanto tal?

Claus-Steffen Mahnkopf: Infelizmente, meu livro foi mal recepcionado. A “teoria crítica” e a “música” ainda constituem um corpo estranho. Uma teoria crítica da música teria que mudar a conjuntura intelectual em relação à música em geral e adaptá-la às disposições intelectuais modernas. Além disso, ela teria que trabalhar em prol de uma

²⁰ MAHNKOPF, C.-S. *Kritische Theorie der Musik*. Weilerswist: Velbrück, 2006.

práxis musical modificada, e, em última análise, em prol de uma realidade social que se situe em um futuro messiânico.

Vou dar um exemplo concreto: as casas de ópera são as instituições mais caras nas artes e, no entanto, são extremamente conservadoras, pois se recusam a se abrir ao presente, como os teatros fazem com formatos bastante diversos. O teatro segue a ideia de Schiller, na medida em que, por assim dizer, é um lugar público onde o presente é negociado. A casa de ópera, por outro lado, é semelhante a um museu. Ambos os lados – os dirigentes, assim como a opinião pública e o público – querem que seja dessa forma. Vivemos na terceira década do século XXI, então fico sem palavras: não sei qual é a solução, nem vejo qualquer possibilidade de mudar a consciência neste âmbito.

Como teórico, não sei bem o que deve ser feito. Como compositor, por outro lado, tenho trabalhado por algum tempo na minha obra-prima “void” – um teatro musical (“ópera”) de grande porte que aborda a ruptura da civilização, os crimes do meu país ocorridos entre 1933 e 1945 e, acima de tudo, o Shoah. A obra é eminentemente política, se estrutura a partir do estado do material mais recente e possui uma exigência de verdade radical. Eu não poderia buscar algo diferente enquanto alguém que escreveu uma *Teoria Crítica da Música*.

Organizadores do dossiê: Percebemos que atualmente há uma série de fatos negativos, tais como a ascensão de movimentos de extrema direita, de movimentos negacionistas (da história e da ciência institucional), ilustrados pelos “anti-vacinas”, todos eles espalhados por diversos países do mundo. Há algum otimismo a se manter diante disso? Como seria possível representar isso de um ponto de vista da práxis artística e composicional? Como os compositores, por fim, podem se posicionar criticamente e de modo responsável diante do crescente comportamento regressivo, irracional e reacionário atual?

Claus-Steffen Mahnkopf: Excelente pergunta. Sou hegeliano até certo ponto e acredito na afirmação da razão a longo prazo. Nos últimos anos, porém, tornou-se difícil manter tal convicção: Trump, Bolsonaro, Xi, Boris Johnson, Putin, PIS na Polônia, Orbán na Polónia, Erdogan, e, por fim, a ausência de um Islã crítico em relação ao Talibã, a crise climática, etc.

Organizadores do dossiê: Há uma preocupação crescente da intelectualidade contemporânea, incluindo a brasileira, por pensar modelos de crítica cultural e pensamento reflexivo que não se prendam exclusivamente às tradições europeias, enfatizando construções epistemológicas de tradições afro-diaspóricas e ameríndias, dentre outras. No caso musical, isso leva a pensar modelos de críticas que não se pautam exclusivamente pelos valores da música das salas de concerto, como uma tradição de origem europeia, como critérios de avaliação de produções de outras tradições. Nesse cenário, o senhor acha que seria possível pensar a noção de *material musical* e de *progresso do material* em diálogo com essa busca pelo reconhecimento tanto das epistemologias quanto das tradições musicais não europeias? São noções pensáveis para além da música de concerto? De que maneira?

Claus-Steffen Mahnkopf: Bem, devo confiar isso àqueles que são de lá. Eu sou um europeu em relação à minha música. Eu só posso falar sobre ela. Se eu fosse brasileiro, eu seria diferente e certamente teria um vínculo com o que está fora da tradição europeia. No entanto, não entrei em contato com ela (ainda). Estive uma vez no Brasil (Curitiba) e tive 2 alunas(os) brasileiras(os), entre elas(es) uma aluna que residia lá. Porém, de certa forma, tudo era “europeu”. Apesar disso, minha aluna brasileira abordou em suas obras de multimídia a misoginia de muitos homens, que ela vivenciou em seu país de origem, algo que aparentemente não é tão forte na Alemanha.

Em suma: não sou etnomusicólogo ou um Lévi-Strauss da composição musical. Devemos aguardar o que futuros desdobramentos trarão em relação ao anti-eurocentrismo.

REFERÊNCIAS

- LEHMANN, H. **La Révolution digitale dans la musique:** une philosophie de la musique. Trad. Martin Kaltenecker. Paris: Éditions Allia, 2017.
- MAHNKOPF, C.-S. **Die Humanität der Musik:** Essays aus dem 21. Jahrhundert. Hofheim: Wolke Verlag, 2007.
- MAHNKOPF, C.-S. **Kritische Theorie der Musik.** Weilerswist: Velbrück, 2006.
- MAHNKOPF, C.-S. Neue Musik im Speziellen. Thesen zur Politik der Neuen Musik. In: MAHNKOPF, C.-S. **Die Humanität der Musik:** Essays aus dem 21. Jahrhundert. Hofheim: Wolke Verlag, 2007.
- MAHNKOPF, C.-S. Nochmals Materialfortschritt. **Musik & Ästhetik.** Bd 69, 110-113. Disponível em: <https://www.musikundaesthetik.de/journal/mu/18/69>. Acesso em: 10 dez. de 2021.
- MAHNKOPF, C.-S. Zur eigenen Position. Vergangenheit und Zukunft in der Musik. In: MAHNKOPF, C.-S. **Die Humanität der Musik:** Essays aus dem 21. Jahrhundert. Hofheim: Wolke Verlag, 2007
- MEYER, L. **Music, the Arts, and Ideas:** patterns and predictions in twentieth-century culture. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1994
- SCHÄFER, T. Anti-Moderne oder Avantgarde-Konzept? Überlegungen zur musikalischen Postmoderne. **Irasm** 26 (1995) 2, 211-238.