

STOCKHAUSEN Y LA COMPOSICIÓN MEDIANTE LA TÉCNICA DE UNA FÓRMULA

Santiago Martínez Abad

Resumen

En la década de los años setenta Karlheinz Stockhausen acababa de vivir una de las épocas más interesantes artísticamente del siglo XX, el serialismo y la reacción del aleatoricismo, además de su personal visión con la *Intuitiv Musik* que le llevaría a la notación textual. Después de ello, en su tercera etapa compositiva, crearía algunas de las obras más importantes de su producción las cuales fueron compuestas siguiendo la técnica de una fórmula a la cual llegó el compositor siguiendo una evolución natural que empezó en el puntillismo y la composición por grupos, pero esta técnica evolucionaría y se extendería hasta su cuarta época en que compuso la heptalogía operística LICHT.

Entre los pilares que sustentan el estilo de Stockhausen encontramos la búsqueda de la novedad, la combinación de materiales y su sentido de la unidad. La melodía, centro de su mundo sonoro, encuentra su desarrollo a través de la fórmula dentro de la cual cada nota pertenece a un complejo sonoro en un espacio restringido, grupos relacionados entre ellos que crean nuevas combinaciones sonoras.

Abstract

In the decade of the 1970's Karlheinz Stockhausen had just lived one of the most interesting artistic periods of the XX century, the serialism and the reaction of the aleatoricism, also with his personal Intuitive Music that would lead him to the textual notation. After that time, in his third compositive period, he would compose some of the most important pieces of his repertoire that were composed with the formule technique to which the composer arrived following the natural evolution from the composition with points and with groups, but this technique evolve and extend to his fourth period when he composed LICHT.

Amongst the pillars supporting Stockhausen style we find the novelty seeking, the combination of different materials and the sense of unity. The melody, center of his world of sound, finds its development by the formula within which each note belongs to a complex sound in a restricted space, interrelated groups that create new combinations of sounds.

Palabras clave-Keywords: *Formel-Komposition*, melodía, técnica compositiva, *process-planning*, complejo sonoro, *Intuitiv Musik*

Acercamiento personal a la Música de Karlheinz Stockhausen

Mi relación con la música de Karlheinz Stockhausen se remonta al verano de 2007 en que asistí a un curso con el clarinetista Alain Damiens. Durante aquellos días quise aprovechar para trabajar una obra básica del repertorio clarinetístico a solo como es *IN FREUNDSCHAFT*¹, realicé con él un primer contacto con la obra tocándola con la partitura pero la experiencia fue tan impactante que decidí aprenderla con sus movimientos y, por tanto, memorizándola, de modo que para poder llevarlo a cabo de la mejor manera posible el siguiente verano de 2008 asistí a los Stockhausen Music Courses que tienen lugar anualmente en Kürten, Alemania.

Durante ese año de intervalo me dediqué a trabajar la memorización de la partitura, lo cual resultaba de una dificultad enorme. Ya en Kürten la clarinetista Suzanne Stephens me aconsejó estudiar la obra de una forma diferente en cuanto a la memorización se refería, trabajarla realmente lenta pero cuidando la máxima precisión con cada uno de los detalles que tenía que realizar y, sólo empezar a subir la velocidad cuando estuviera absolutamente seguro de que cada detalle sonaba como debía. Esta forma de estudio resultó realmente efectiva pues a medida que uno trata de conseguir la perfección va memorizando la obra de modo que cuando ya considera la interpretación como satisfactoria y decide comenzar la memorización propiamente dicha, en realidad, una gran parte de ella ya la tiene interiorizada. Durante el año siguiente estuve interpretando *IN FREUNDSCHAFT* en diferentes conciertos con una gran satisfacción personal por haber conseguido la interpretación de una obra con un nivel de exigencia que hasta la fecha no había realizado nunca y, también, por la buena acogida del público y la crítica.

¹ Era costumbre de Stockhausen escribir los títulos de sus obras en mayúsculas. El autor de este artículo seguirá esa forma de expresión.

Habiendo finalizado aquel verano el estudio de la obra, Suzanne me aconsejó que preparara otra de Stockhausen que yo no conocía, *DER KLEINE HARLEKIN*. Si *IN FREUNDSCHAFT* supuso dar dos pasos adelante en cuanto a las dificultades que ofrecía la obra, la memorización y los movimientos a realizar, *DER KLEINE HARLEKIN* ofrecía otros muchos al tratarse, además, de una obra en la que la posición corporal no es estática sino que hay movimiento por todo el escenario y había que incorporar la mímica facial y la comunicación gestual con el público. Estudié esta obra siguiendo el sistema que tan buenos resultados me había dado con la anterior y, para mi desesperación, vi que en el momento de ir incorporando los movimientos escénicos y los gestos la partitura se borraba completamente de mi memoria; estaba claro que la memorización e interiorización de la música tenía que ser muchísimo más profunda para poder tocar prestando parte de mi atención a los movimientos y gestos, a lo cual aún no estaba acostumbrado. Estudié en esa dirección viajando en la semana de Reyes de 2010 para terminar de aprender la coreografía con Suzanne Stephens y Michele Marelli y llegado el siguiente verano ya tenía acabada de montar la obra. Esta pieza es, sin duda, una de las más impactantes para el público que he tenido el placer de interpretar; así lo reflejó su respuesta en cada concierto en que la incluí, resultando siempre para el público de gran belleza por su calidad musical, de gran atractivo visual por los movimientos, de gran nivel comunicativo por los gestos y mímica, y al mismo tiempo reconociendo siempre el enorme trabajo que hay detrás de una obra de estas características. Además, fue satisfactoria para mí la sensación de que el público infantil conectaba de forma especial, disfrutaba de la interpretación plenamente, incluso estando ellos mismos en movimiento continuo, como si la coreografía se contagiara.

Por todo ello, estas dos piezas de Karlheinz Stockhausen se convirtieron para mí en una parte muy especial de mi repertorio por la buena sensación que tenía siempre al tocarlas y por las metas que me obligaban a superar haciendo de mí un intérprete mejor día a día. Además, existía el aliciente de que en el repertorio de Stockhausen hay otras muchas obras para diversos instrumentos de la familia del clarinete, lo cual resulta muy tentador para un clarinetista cuando este repertorio le interesa.

Fuentes bibliográficas comentadas

Entre la bibliografía específica sobre las composiciones y la técnica compositiva con una fórmula de Stockhausen destaca sobremanera el libro de Hermann Conen en el cual estudia, y analiza en bastantes casos, las obras compuestas mediante esta técnica. Según Jerome Kohl², hasta la fecha de publicación de su artículo sobre el libro de Hermann Conen³ habían aparecido más de veinte libros sobre Stockhausen, cerca de la mitad de los cuales eran libros en formato de entrevista o colecciones de sus propios escritos y casi la totalidad del resto eran obras de análisis sobre su música.

El libro de Conen trata de la producción de la tercera etapa del compositor, desde 1970 hasta 1977, en que comenzaría el ciclo de óperas *LICHT* y, en particular, las que emplean la técnica con una fórmula. Estas obras las divide en dos grupos: aquéllas en las que todo el material deriva de una fórmula compositiva y otras que denomina *process-planning*.⁴ En el primer grupo incluye *MANTRA* (1970), *INORI* (1974), *JUBILÄUM* (1977) e *IN FREUNDSCHAFT* (1977-78); y entre las composiciones en proceso que emplean fórmulas, *LAUB UND REGEN* de *HERBSTMUSIK* (1974), *MUSIK IM BAUCH* (1975), *HARLEKIN* (1975), *DER KLEINE HARLEKIN* (1975) y *SIRIUS* (1975-76). Debido a la inmensa duración de las obras citadas, el autor no hace un estudio a fondo de todas ellas, lo hace con gran detalle de todas las del primer grupo y de *HARLEKIN* entre las del segundo.

Entre la bibliografía acerca de *IN FREUNDSCHAFT* destaca el libro del propio compositor *Die Kunst, zu Hören* y su traducción al inglés *The art, to listen* que es una recopilación de material de varias clases magistrales en las que explicó analíticamente su obra con gran detalle en todos los aspectos. Este libro es, sin duda, la referencia básica en cuanto a análisis para comprender esta pieza y a partir de él han surgido artículos como los de Richard Faria⁵ o Santiago Martínez Abad⁶ que pretenden divulgar el entendimiento e

² Jerome Kohl, "Formel-Komposition: Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre by Hermann Conen", *Notes*, Second Series, Vol. 50, N° 2 (Dec., 1993), pp. 600-602.

³ El libro de Hermann Conen, *Formel-Komposition. Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre*, Kölner Schriften zur Neuen Musik I, Mainz 1991; Neuausgabe Kürten 2009, es una revisión de su tesis doctoral leída en la Universidad de Colonia en 1988.

⁴ Según traducción del alemán de Jerome Kohl.

⁵ Richard Faria, "In Freundchaft by Karlheinz Stockhausen", *The clarinet*, Vol. 29, N° 3 (junio 2.002), pp 4-9.

⁶ Santiago Martínez Abad, "El arte de escuchar, IN FREUNDSCHAFT de Karlheinz Stockhausen", *Hoquet*, N° 9 (Mayo 2011), pp. 65-75.

importancia de esta magnífica composición; en esta línea didáctica está también la tesis doctoral de Deepa Goonetilleke⁷. Tanto la tesis doctoral de Paul Graham Todd⁸ como el artículo de Zelinsky y Smeyers⁹ tratan el punto de vista filosófico y el aspecto de la comunicación entre intérprete y público que se produce en el momento de la audición de *IN FREUNDSCHAFT*.

En cuanto a la bibliografía acerca de *DER KLEINE HARLEKIN* podemos encontrar únicamente el artículo de Santiago Martínez Abad¹⁰ en el que hace un análisis de la obra. A destacar la tesis doctoral de Katarzyna Marczak¹¹ sobre el hermano mayor *HARLEKIN* debido a la íntima relación entre ambas obras tanto a nivel de material musical como de inspiración en la *Commedia dell'Arte*. De carácter más generalista es la tesis de Karen Heath¹², que hace hincapié en la relación de música y danza para el intérprete a lo largo de la música coreografiada de Stockhausen.

Entre la bibliografía más generalista existe un vasto número de biografías y libros en formato de entrevista con el compositor. Entre ellos podemos destacar las biografías de Jonathan Cott¹³ y la de Michael Kurtz¹⁴, aparte del completo artículo de Richard Toop en el diccionario *New Grove* (ed. 2001) o el de Jonathan Kramer en el *Dictionary of Contemporary Music* (ed. J. Vinton), estas serían las obras más clásicas pero también están las de Cohn y Rusell¹⁵ y la de José Manuel López¹⁶ y, entre el formato de entrevista, son

⁷ Deepa Goonetilleke, *A performance guide to studying In Freundschaft by Karlheinz Stockhausen through analysis and contextualization*, Thesis (BMus), Queensland Conservatorium of Music – Griffith University, 2006.

⁸ Paul Graham Todd. *The philosophies of Karlheinz Stockhausen in AUS DEN SIEBEN TAGEN and IN FREUNDSCHAFT: performance as a means of communication*, Thesis (MA), Monash University, 2005.

⁹ Beate Zelinsky y David Smeyers. “Karlheinz Stockhausens ‚In Freundschaft‘ - eine Herausforderung für Interpreten und Publikum”, *Tibia*, X, 1985, pp, 412–416.

¹⁰ Santiago Martínez Abad. “The little Harlequin”. *The Clarinet*, Vol, 38, Nº, 4 (Septiembre 2011), pp. 60-63.

¹¹ Katarzyna Marczak. *Theatrical elements and their relationship with music in Karlheinz Stockhausen’s HARLEKIN for clarinet*, Thesis (DMA), University of British Columbia, 2009.

¹² Karen Heath, *The synthesis of music and dance: performance strategies for selected choreographic music works by Karlheinz Stockhausen*, Thesis (MA), Monash University, 2005.

¹³ Jonathan Cott, *Stockhausen*, Ed Simon & Schuster, first edition, august, 1973.

¹⁴ Michael Kurtz, *Stockhausen: A Biography*, traducción de Richard Toop, Ed Faber and Faber, 1993.

¹⁵ Ronald Cohn y Jesse Russell, *Karlheinz Stockhausen*, Ed VSD, 2012.

¹⁶ José Manuel López, *Karlheinz Stockhausen*, Madrid, Ed Círculo de Bellas Artes, 1989.

también muy destacables los libros de Cott *Stockhausen: Conversations with the composer*¹⁷ y el de Mya Tannenbaum¹⁸ en su traducción al español.

Entre la bibliografía que trata sobre el análisis y estudio de la música de Stockhausen cabe destacar algunos intentos de hacer una visión general de su obra, si bien eso es prácticamente imposible dadas las dimensiones de la misma y, en ocasiones, quizás a costa de no poder profundizar lo suficiente; en este apartado están los libros de Jonathan Harvey¹⁹ y Robin Maconie²⁰. Mucho más habituales son los artículos publicados en revistas de prestigio que tratan sobre una obra en concreto como los de Fant, Lai, Maconie, Slater o Souster sobre *MANTRA*; otros tratan sobre *TIERKREIS* como los de D'Angiolini o Christel Stockhausen; o los de Leonardi y Kohl, además del de Maconie sobre *INORI*, todas ellas obras de la década de los setenta.

En un último apartado podemos encontrar bibliografía que trata sobre la filosofía o técnica compositiva de Stockhausen. En cuanto a la técnica compositiva están el libro sobre la forma y proceso compositivo de Boehmer²¹ y el de técnicas compositivas de Kelsall²²; o los artículos de Coenen²³ sobre las teorías compositivas, el de Kramer²⁴ sobre la composición con las series de Fibonacci o los artículos sobre el aspecto macro y micro-temporal, series e intuición y, técnicas seriales y no seriales de Jerome Kohl²⁵. Otros artículos tratan sobre el aspecto espacial del sonido que tanto interesaba a Stockhausen como los de Ferrari²⁶ o Myatt²⁷ y, por último, hay estudios como el del

¹⁷ Jonathan Cott, *Stockhausen: Conversations with the composer*, Ed Robson Books, 1974.

¹⁸ Mya Tannenbaum, *Stockhausen entrevista sobre el genio musical*, Turner, 1988.

¹⁹ Jonathan Harvey, *The music of Stockhausen*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1975.

²⁰ Robin Maconie, *Other planets: The music of Karlheinz Stockhausen*, Ed Scarecrow Press, 2005. Robin Maconie, *The works of Karlheinz Stockhausen*, Ed Marion Boyars, 1981.

²¹ Konrad Boehmer, "Werk – Form – Prozeß", en: *Musik auf der Flucht vor sich selbst*, hg. v. U. Dibelius, München, 1969.

²² J. Kelsall, *Compositional Techniques in the Music of Karlheinz Stockhausen (1951-70)*, Dissertation, Glasgow, 1975.

²³ Alcedo Coenen, "Stockhausen's Paradigm: A Survey of his Theories", *Perspectives of New Music*, Vol. 32, N° 2 (Summer, 1994), pp. 200-225.

²⁴ Jonathan Kramer "The Fibonacci Series in Twentieth-Century Music". *Journal of Music Theory*, XVII (1973), pp. 110–149.

²⁵ Jerome Kohl, "The Evolution of Macro- and Micro-Time Relations in Stockhausen's Recent Music", *Perspectives of New Music*, Vol. 22, N° ½ (Autumn, 1983-Summer, 1984), pp. 147-185. Jerome Kohl, "Serial Determinism and Intuitive Music: An Analysis of Stockhausen's *Aus den sieben Tagen*", en: *Theory Only*, III (1978), Nr. 12, pp. 7–19.

²⁶ Luigi Ferrari, "L'uso dello spazio nella musica contemporanea", *Casabella*, XLV(1981), Nr. 473, pp. 34–41.

simbolismo en su música de Wager²⁸ o los artículos que tratan aspectos como la Nueva Simplicidad y los Ragas de Lesage y Vivier²⁹ o el de Peters y Schreiber³⁰ sobre la espiritualidad.

Las estéticas artísticas alrededor de mayo del 68

Alrededor del año 1968, año al que se le puede asignar una función bisagra, se produjeron una serie de cambios consecuencia de la evolución que sufrió Europa en la posguerra y años posteriores; estos cambios tendrían su culmen en los movimientos de protesta internacionales y la revolución estudiantil.

Las guerras de Corea y Vietnam pusieron de relieve la no omnipotencia de EEUU y la URSS, la gente empezó a reflexionar sobre el funcionamiento de todos los acontecimientos mundiales y a hacer escuchar su voz de forma reivindicativa ante hechos como la explotación ilegal de fuentes de energía, el saqueo de las reservas naturales de materias primas o la reestructuración de la industria en función de los beneficios económicos. La confianza en un futuro mejor asegurado se fue perdiendo por la crisis del petróleo, el estancamiento económico y una progresiva decadencia.

Se reivindicaba la igualdad de oportunidades, la conservación del entorno natural o la abolición de toda represión de los gobiernos. Todo esto influiría después en las formas de pensamiento y comportamiento, la gente ya no consideraba que las circunstancias que les rodeaban fueran inalterables y las analizaban desde posturas críticas y activas. El descontento por el funcionamiento de la economía, política y la militarización de determinadas partes del mundo supusieron la aparición de una ideología que pretendía un gran cambio.

²⁷ Tony Myatt, "Sonido multiespacial / Multispatial Sound", En: Matthew Ritchie, *The Morning Line*, hg. v. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien, 2008, pp. 121–125.

²⁸ Gregg Wager, *Symbolism as a compositional method in the works of Karlheinz Stockhausen*, Ed G. Wager, 1998.

²⁹ Jean Lesage y Claude Vivier, "Siddhartha, Karlheinz Stockhausen, la nouvelle simplicité et le raga", *Circuit. Musiques contemporaines*, 18, 2008, H. 3, pp. 107–120.

³⁰ Günter Peters y Mark Schreiber, "...How Creation is Composed: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen", *Perspectives of New Music*, Vol. 37, N° 1 (Winter, 1999), pp. 97-131.

En el mundo del arte hacia 1960 la no existencia de un núcleo dominante artístico hizo que surgieran muchos estilos diferentes con un carácter ecléctico fuertemente marcado con elementos de distintas subculturas que normalmente solían traspasar los límites estéticos y geográficos tradicionales reemplazándose unos a otros a gran velocidad.

En la pintura el Expresionismo abstracto dio paso a una nueva corriente de estilos: *Pop art*, *Op art*, *Minimal art*, Arte conceptual, *Earth art*, *Found art*, Realismo fotográfico, Neoexpresionismo, Hiperrealismo y otros. La pintura sígnica le dio una especial importancia a la velocidad de ejecución, se usaron signos abstractos que recordaban lo oriental, mientras que Jackson Pollock, enmarcado en la *action painting*, y Georges Mathieu se asemejaron al expresionismo abstracto americano. Marc Rothko buscó un espacio pictórico propio con grandes lienzos de vaga organización geométrica difuminada y manchas de color. Antoni Tàpies perteneció al grupo *Dau al Set* de Barcelona y usó materiales extrapictóricos.

Más adelante surgieron grupos como el Equipo 57 de España, Grupo Nueva Tendencia de Zagreb, el estructuralismo inglés y, en América, la Nueva Abstracción. Hacia 1965 en escultura se pondría de moda el *minimal art* minimizando las formas a las geométricas: cubo, pirámide o prisma entre otras. Como una derivación de la abstracción geométrica surgió el *op art* (*optical art*), arte impersonal y técnico donde se usaban estructuras de repetición basadas en principios científicos. El Realismo social pretendió denunciar la violencia y la opresión mientras que el Hiperrealismo quiso reproducir la realidad con igual o mayor fidelidad que la fotografía utilizándose en la escultura materiales reales como cabellos, ropas, uñas, etc.

Otras tendencias que surgieron son el *Arte povera* en Italia, que utilizaba materiales humildes como leña, tierra, hierba, etc., o el *Body art* con gestos, tatuajes, mutilaciones que se transformarían con el envejecimiento, los accidentes o la muerte. Hacia 1960 el informalismo de los cincuenta volvió hacia el pasado arte representativo, fue la Neofiguración. Entre el arte neorrepresentativo destacó el *pop art* enfrentado a la problemática iconográfica y social creada por la cultura de masas, destacando las figuras de Andy Warhol y Roy Lichtenstein.

En el ámbito de la música el serialismo supuso un sistema de trabajo que dio seguridad en una época en la que hacía falta un punto de referencia; tenía el atractivo de la debilidad por lo técnico y constructivo de la época pero

adolesciendo de una falta de alternativas; luego, se produjo una liberación de los dogmas serialistas apareciendo numerosas direcciones y corrientes artísticas. Se criticó el exceso de teorización del serialismo apareciendo los números para unificar los distintos parámetros, lo cual suponía un nuevo nivel de abstracción que les separaba de la vida cotidiana y de la realidad social.

Ulrich Dibelius nos hace un conciso planteamiento sobre lo que supusieron estos años:

El constante replanteamiento de los valores y los constantes cambios de postura hacia los “clásicos modernos” reflejan el proceso evolutivo de la historia de la música en los pasados veinte años. [...] Primero fueron Hindemith y Stravinsky, después Bartók y cada vez con mayor fuerza Schönberg, más adelante sólo Webern –o más bien la estricta repercusión que tuvo su obra- y finalmente la reacción natural a la radicalidad de los límites impuestos. Dicho de otro modo: los veinte años entre 1945 y 1965 pueden subdividirse en tres etapas de unos siete años cada una. La primera correspondería a la etapa de recuperación y orientación paulatina y también a la etapa en la que los jóvenes compositores comenzaron a independizarse de sus maestros poco a poco (1945-1951/52); la segunda empieza con el manifiesto reconocimiento de Anton Webern y se caracteriza por la música serial y la pretensión de exclusividad que ésta proclama (1951/52-1958); la tercera recoge las diferentes manifestaciones que se oponen al movimiento anterior, a saber: la música postserial, aleatoria, gráfica o escénica, así como toda muestra de oposición al rigor constructivo del serialismo (1958-1965)³¹.

Por primera vez se había producido una ruptura en la evolución de la música occidental de los últimos siglos, lo cual suponía el tener que encontrar nuevos caminos hacia donde dirigirse a partir de una situación de libertad de disponer de cualquier método compositivo. A partir del serialismo y la aleatoriedad aparecieron un gran número de ellos en algunos casos muy personales, oníricos y hasta esotéricos, como huidas hacia zonas extremas; entre ellos encontramos la música textural, el minimalismo, la música étnica, música ambiental o la neotonalidad.

Durante los años 50 y 60 la influencia de los cursos de música de Darmstadt sería fundamental como caldo de cultivo de todas las nuevas ideas de jóvenes compositores que intercambiaban experiencias; allí beberían en sus fuentes desde Pierre Boulez, Luigi Nono o John Cage como invitado. Algunas figuras coetáneas que se acercarían a Stockhausen son György Ligeti, Mauricio Kagel o Wolfgang Rihm, cada uno con caminos estéticos y

³¹ Ulrich Dibelius, *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal ed., 2004. p. 27.

compositivos personales que formaban un amplio abanico de experiencias musicales y artísticas. También son de destacar otros más jóvenes como Iannis Xenakis o Helmut Lachenmann. Esta diversidad de estéticas se verá reflejada en innovaciones en la forma y la textura, la aparición de la música estocástica, la Nueva simplicidad y Nueva complejidad posteriormente, e influencias del pop-rock y jazz y de las músicas étnicas.

Recorrido vital y artístico de Karlheinz Stockhausen

Karlheinz Stockhausen, compositor nacido el 22 de agosto de 1928 en Mödrath, cerca de Colonia, Alemania, queda en su adolescencia huérfano en circunstancias tristes, hecho que le marcará el carácter para el futuro. Después de esta infancia difícil, donde empieza a estudiar música de forma autodidacta, entra en la *Musikhochschule Köln*, terminando sus estudios de forma brillante en 1951 y habiendo estudiado composición con Frank Martin. En esa época consideraba la posibilidad de seguir la carrera de escritor y se ganaba la vida tocando el piano en bares y clubs.

Su primera influencia sería de Hindemith, figura bajo la cual se cobijaron los jóvenes compositores de la posguerra por el equilibrio de tradición y modernidad que representaba, aparte de ser una de las pocas grandes figuras que no habían emigrado al extranjero durante la época de la Segunda Guerra Mundial. Sería en el verano de 1951, cuando asistió a los cursos de música de Darmstadt, donde asistía toda la modernidad de la época, donde conoció la obra de Schoenberg de manos de René Leibowitz y la de Webern con Hermann Scherchen. Allí conoció a Karel Goeyvaerts e interpretó su Sonata para dos pianos; además, tuvo la oportunidad de oír una grabación de *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen que si bien no es una obra representativa de este compositor, sino más bien un estudio aislado, influiría profundamente en los jóvenes Stockhausen y Boulez; se desplazó a París para estudiar con Messiaen hasta 1953, influencias que formarían su pensamiento musical inicial en cuanto a unidad orgánica y nueva concepción del tiempo.

Descubrió la *musique concrète* de Pierre Schaeffer junto con Pierre Boulez, la otra gran figura de las segundas vanguardias del siglo XX y, posteriormente, se incorporaría al *Studio für Elektronische Musik* de la Radio de Colonia, dirigido por Herbert Eimert, realizando también estudios de doctorado con Werner Meyer-Eppler en la Universidad de Bonn que no finalizaría. Hacia 1953 Stockhausen estaba considerado ya junto con Boulez y Nono como las jóvenes vanguardias serialistas, y también inclinado hacia la música electrónica en la que haría historia con su obra *GESANG DER JÜNGLINGE*,

quedando bien marcada la esencia de su creatividad como es la unidad global de la heterogeneidad del material, la exploración del espacio en *KONTAKTE* y del tiempo en *HYMNEN*. Al Estudio de Colonia acudirían jóvenes compositores prometedores como Franco Evangelisti, Maurizio Kagel o György Ligeti. En 1958 invitó a los cursos de Darmstadt a John Cage de quien quedaría fascinado si bien no se le puede considerar como alumno suyo.

De 1963 a 1968 creó el Stockhausen Ensemble que interpretaba la que él denominó *Intuitiv Musik* viajando por todo el mundo y tocando en toda clase de lugares como las catacumbas de Jeita, en Líbano, o la Exposición mundial de 1970 en Osaka donde estuvieron interpretando diariamente durante seis meses, después de lo cual hubo un cambio de algunos miembros del ensemble incorporándose a él una figura como Peter Eötvös. La fama de Stockhausen llegó hasta el punto de ser el segundo compositor del siglo XX que más vendía en Deutsche Gramophon después de Stravinsky y fue incluida su fotografía en la portada del álbum de The Beatles *Sgt. Pepper*.

A partir de los años 70, en que adoptó la técnica de la fórmula para componer y se considera esto como una concepción religioso-espiritual de la música, su figura empezó a quedar relegada en un segundo plano por las críticas de grupos marxistas alemanes; sin embargo, en su papel de profesor de la *Musikhochschule Köln* atraería el interés de jóvenes como László Dubrovay, Wolfgang Rihm o Claude Vivier, entre otros.

Desde finales de los años 70 en adelante su vida giró cada vez más alrededor de su casa de Kürten donde se concentró en la composición de *LICHT* que le ocuparía veinticinco años trabajando estrechamente con intérpretes colaboradores como Suzanne Stephens, Kathinka Pasveer y sus hijos Markus y Simon que serían fundamentales en las partes no vocales de *LICHT*. Creó su propia editorial para sus partituras, *Stockhausen-Verlag*, y también más adelante, su sello discográfico, adquiriendo los derechos de autor de *Universal Edition* de sus obras de juventud y de las grabaciones de *Deutsche Gramophon (Polydor)*.

Es destacable no solamente su faceta de compositor sino también la de director y organizador a su alrededor de intérpretes que se fueron especializando en su música, y de divulgador de su obra y pensamiento musical en numerosas clases magistrales y entrevistas a numerosísimos medios de comunicación y escritores. Murió en Kürten el 5 de diciembre de 2007, cerca de Colonia, donde vivía desde 1965.

Evolución del proceso compositivo hasta la Formel-Komposition

La concepción de los procesos compositivos de Stockhausen recibió influencias de todo tipo como experimentos de acústica y electrónica, las figuras de Einstein, Max Planck y Werner Heisenberg, las teorías de la información y comunicación, así como lingüística experimental en sus estudios con Meyer-Eppler; la genética evolutiva también le ofreció modelos encontrados en la naturaleza, en los campos de la aritmética y geometría, destacando su uso durante años de las series de Fibonacci. Los años 60 no ofrecen tantos cambios técnicos en él y su motivación estética pasa a ser espiritual y cósmica estando interesado en escritos de Sri Aurobindo, místicos sufíes y el libro *Urantia*.

La música de Stockhausen abarca muy distintos ámbitos desde la notación más detallada hasta la *Intuitiv Musik* en que la notación musical desaparece, pero en todas ellas se mantiene su sello de identidad: la melodía. Esta queda más difuminada en su época serialista ortodoxa de la década de los cincuenta pero, poco a poco, va evolucionando desde la técnica puntillista de *PUNKTE* a los grupos de notas de *GRUPPEN*, hasta llegar hacia 1970 a la técnica de la fórmula con *MANTRA*. La melodía se convierte pues en el eje que encarna la universalidad y la paz.

En relación a los parámetros que guiaron su pensamiento artístico en sus primeras etapas Richard Toop escribe:

Si la clave para el trabajo de Stockhausen en los años 50 es la organización, en los 60 es la integración. La búsqueda rigurosa por lo desconocido de los 50 no fue repudiada, pero su purismo en relación a la consistencia del material sí lo fue. Stockhausen ya no estaba interesado en abrir nuevas posibilidades, sino que buscaba caminos para integrar materiales existentes [...]³².

A lo largo de toda la producción musical de Stockhausen se observan algunos ejes que conforman su estilo como pueden ser la constante búsqueda de la novedad, la combinación de materiales diferentes de todo tipo, incluso de

³² Richard Toop, "Karlheinz Stockhausen", En: *New Grove Dictionary of music and musicians*, 24, London 2001, pp. 399-414.

"If the keyword for Stockhausen's work in the 1950's is organization, in the 60's it is integration. The 50's rigorous search for the unknown was not repudiated, but its purism in relation to consistency of material certainly was. Stockhausen was no less interested in opening up entirely new possibilities, but now he also looked for ways to integrate existing materials [...]"

culturas lejanas para producir una escritura fuertemente personal, su sentido de la unidad que se desarrolla a lo largo de toda su producción y su convicción religiosa, en un principio católica.

La influencia de la música de Webern y su manifiesto abarca toda su producción de la década de los 50: sería el serialismo. En las primeras obras importantes, *KONTRAPUNKTE* o *KREUZSPIEL*, desaparecen las relaciones entre las notas y de esta forma se centra el oyente en las notas individuales: es el puntillismo. La evolución de esta escritura le llevaría a conformar grupos cortos de notas que se concentran alrededor de una de gran atracción musical; ello lo vemos en obras como *GRUPPEN* o la revisión de *PUNKTE*. En la década de los 60 en que según Toop fue importante la noción de la “co-creación” o composición colectiva con colegas compositores o en los cursos de Darmstadt, aparece el concepto de los “momentos” que quedan determinados según criterios cualitativos como la sonoridad, la densidad o repeticiones internas siendo instantes de máxima o mínima percepción musical. La organización formal seguiría una evolución constante de obra en obra, siendo el intérprete el principal responsable de los cambios de un sonido a otro hasta llegar a la música intuitiva en que ya no existe notación musical sino textual; es la abstracción total que evolucionaría para dar lugar en *STIMMUNG* a que un solo acorde conformara cincuenta y una secuencias centradas por un sonido conductor.

Si bien la figura de Webern aparece como una continuación de toda una tradición, Stockhausen representa un nuevo camino, una ruptura con el pasado, y en ello influyen mucho las obras de música electrónica. La naturaleza de la música electrónica, tratada de forma aislada en un principio, pasó a ser combinada con instrumentos acústicos de forma habitual a partir de *KONTAKTE*, enriqueciéndose la parte electrónica con todas las grabaciones de los sonidos acústicos y estos instrumentos con las posibilidades electrónicas.

En 1970 se produjo el abandono de la escritura atemática y la aparición del concepto de “fórmula” que se encuentra entre la serie de doce sonidos, el grupo donde cada nota es el centro de un complejo sonoro específico y la melodía en que los sonidos se encuentran en un espacio suficientemente restringido. La mayoría de las obras compuestas entre *MANTRA* y la serie de óperas *LICHT* están basadas en una fórmula generadora claramente diferenciada de lo que sería una serie, y dentro de la fórmula encontramos diferentes grupos que se relacionan entre ellos de diferentes formas creando nuevas combinaciones y situaciones sonoras.

En la composición de *MANTRA* se produce un cambio respecto al tipo de notación que Stockhausen usó en años anteriores con la *Intuitiv Musik* en que la información que se le daba al intérprete era solamente texto escrito. En *MANTRA* está casi todo escrito con mucha precisión, salvo unos pocos aspectos indeterminados; la obra está basada en una “fórmula” o “mantra” de trece notas, los parámetros de cada frase están proporcionados serialmente pero, además, cada una de las trece frases en que se divide la obra está dominada por un modo de ataque diferente.

A partir de ese momento volvería a algunas obras con notación de texto como *YLEM*, las tres primeras partes de *HERBSTMUSIK* y *FÜR COMMENDE ZEITEN*. Pero con *INORI* (“Adoraciones”, 1973-4) para uno o dos mimos y orquesta, vuelve a la técnica de la fórmula.

Richard Toop nos describe la obra de la siguiente forma:

Inori es notable por la rigurosa composición serial de su principal elemento visual –los gestos de rezo del mimo- y la extremadamente sofisticada composición de los niveles de dinámica. [...] Inori es la primera obra fundamental en la que la fórmula es explícitamente presentada como una melodía audible que permite la obra.³³

En *INORI* la forma es claramente orgánica, está formada por cinco secciones principales derivadas de las cinco frases de la fórmula que introducen ritmo, dinámicas, melodía, armonía y polifonía. Llama la atención que este uso de la fórmula dé lugar a una expansión de hasta 60 minutos.

A partir de 1977 comienza una nueva etapa de su producción; sin embargo, continuaría empleando la fórmula aunque de formas distintas según las necesidades de la música. En *LICHT* se da la duración más extrema de la técnica de la fórmula, ya que esta heptalogía operística de los días de la semana está formada por una Superfórmula en tres líneas melódicas que representan los tres personajes principales (Michael, Eva y Luzifer) e, incluso, determinan la duración de cada una de las óperas y su subdivisión en actos y escenas.

³³ Richard Toop, “Karlheinz Stockhausen”, obra citada, pp. 399-414.

“Inori is notable for the rigorously serial composition of its main visual element –the prayer gestures of the mime- and the extremely sophisticated, intricate composition of dynamic levels. [...] Inori is the first major work in which the formula is explicitly presented as an audible melody that permeates the work.”

La técnica de la fórmula se puede considerar mucho más flexible que la del serialismo para Richard Toop pues:

Un criterio esencial para Stockhausen es el de que cada respuesta a las opciones disponibles debería suponer una nueva exploración de las posibilidades de la fórmula [...] ³⁴.

Para finalizar me gustaría añadir una propuesta de las etapas estilísticas de Stockhausen introducida por Antonio Pérez Abellán, instrumentista y colaborador del maestro durante varios años, que es la siguiente ³⁵: 1951-1962, que sería su etapa serialista ortodoxa; 1963-1969 sería su época más abstracta de la *Intuitiv Musik*; 1970-1977 sería su etapa basada en la técnica de la fórmula; 1977-2003, en que lleva a cabo su ciclo de siete óperas *LICHT* “si bien, aunque *LICHT* se desarrolla completamente a partir de un mismo material, la diversidad de estilos y mundos sonoros dentro del ciclo de siete óperas es inmenso” según Pérez Abellán, y 2004-2007 en que lleva a cabo su ciclo inacabado de obras *KLANG* de las horas del día.

Bibliografía

CONEN, Hermann. *Formel-Komposition. Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger*

Jahre, Kölner Schriften zur Neuen Musik I, Mainz 1991; Neuausgabe Kürten 2009.

MARCZAK, Katarzyna. *Theatrical elements and their relationship with music in Karlheinz Stockhausen's HARLEKIN for clarinet*. Thesis (DMA) University of British Columbia, 2009.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *The Art, to Listen. (A Musical Analysis of the Composition IN FRIENDSHIP)*. John McGuire (Traducción), Suzanne Stephens (Edición). Kuerten: Stockhausen-Verlag, 2002.

DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal ed., 2004.

³⁴ Richard Toop, “Karlheinz Stockhausen”, obra citada, pp. 399-414.

“An essential criterion for Stockhausen is that each response to the available options should involve a new exploration of the formula’s possibilities [...]”.

³⁵ “Entrevista con Antonio Pérez Abellán”, *Stockhausen Stiftung für Musik*, Noviembre 2010, <http://www.stockhausen.org/Entrevista_Perez_Abellan.pdf> (2-5-2012).

MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal ediciones, 1999.

RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. "Evolución de las artes figurativas desde la primera guerra mundial hasta nuestros días, con especial atención a los artistas españoles". En: *Historia del arte*. AZCÁRATE RISTORI, José María de; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (Ed.). Madrid: Ediciones Anaya, 1989, pp. 807-872.

TANNENBAUM, Mya. *Stockhausen entrevista sobre el genio musical*. Turner, 1988.

TOOP, Richard. "Karlheinz Stockhausen". En: *New Grove Dictionary of music and musicians*, 24, London 2001, pp. 399-414.

Hemerografía

FARIA, Richard. "In Freundschaft by Karlheinz Stockhausen". *The clarinet, Revista de The International Clarinet Association*, Vol. 29, Nº. 3 (june 2002), pp. 4-9.

GONZÁLEZ, Marcelo Daniel. "Harlekin von Karlheinz Stockhausen. Wie ich das 45 minütige Stück auswendig spielen und tanzen lernte". *Rohrblatt*, XXII (2007), H. 1, pp. 32–37.

GONZÁLEZ, Marcelo Daniel. "Stockhausen's Music as an Opportunity for Musical Growth". *Composer's Notebook Quaterly, I* (2008), H. 2 (= *On Stockhausen*), pp. 30–36.

MARTÍNEZ ABAD, Santiago. "El arte de escuchar, IN FREUNDSCHAFT de Karlheinz Stockhausen". *Hoquet*, Nº 9 (Mayo 2011), pp. 65-75.

MARTÍNEZ ABAD, Santiago. "The little Harlequin". *The Clarinet*, Vol. 38, Nº. 4 (Septiembre 2011), pp. 60-63

Webgrafía

KOHL, Jerome. "Formel-Komposition: Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre by hermann Conen". *Notes, Second Series*, Vol. 50,

Nº. 2 (Dec., 1993), pp. 600-602 <<http://www.thefreelibrary.com/Formel-Komposition%3A+Zu+Karlheinz+Stockhausens+Musik+der+siebziger...-a015109327>> (24-4-2012).

“Stockhausen, biografía”. *IRCAM, base de datos Brahms*.
<brahms.ircam.fr/karlheinz-stockhausen#bio> (26-4-2012).

DECARSIN, François. “Stockhausen, Parcours de l’oeuvre”. *IRCAM, base de datos Brahms*, <brahms.ircam.fr/karlheinz-stockhausen#parcours> (26-4-2012).

“Entrevista con Antonio Pérez Abellán”. *Stockhausen Stiftung für Musik*.
Noviembre 2010.
<http://www.stockhausen.org/Entrevista_Perez_Abellan.pdf> (2-5-2012).

YÁÑEZ, Francisco. “Pérez Abellán sobre Stockhausen (I)”.
Mundoclásico. Publicado 7-12-2010.
<<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=bc0ffc1e-2824-4729-bbee-0b43e7553742>> (22-5-2012).

YÁÑEZ, Francisco. “Pérez Abellán sobre Stockhausen (II)”.
Mundoclásico. Publicado 10-12-2010.
<<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=4989fb8f-b393-4a85-a1f4-608c8ebcc848>> (22-5-2012).

Libretos de CD's

STOCKHAUSEN, Karlheinz: Notas del CD *Der kleine Harlekin. Harlekin / Der kleine Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1991, CD nº 25.
Clarinete: Suzanne Stephens.

STOCKHAUSEN, Karlheinz: Notas del CD *In freundschaft. In freundschaft / Traum Formel / Amour*. Kürten: Stockhausen-Verlag,

1994, CD n° 27. Clarinete: Suzanne Stephens.

STOCKHAUSEN, Karlheinz: Notas del CD *In freundschaft*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1994, CD n° 32B. Corno di bassetto: Suzanne Stephens.

