

## ▼ A PROPÓSITO

DE LA MUERTE DEL  
COMPOSITOR  
KARLHEINZ  
STOCKHAUSEN

# Formas variables

El jueves 5 murió el compositor Karlheinz Stockhausen en Kürten, Alemania. Era quizá el más sacralizado de los compositores de música erudita que seguían en vida.

Stockhausen nació en Mödrath, cerca de Colonia, Alemania, en 1928. Su madre, enferma psiquiátrica, fue probablemente sacrificada por los nazis, y su padre murió en el frente. Como es comprensible, en la posguerra, al dedicarse a la composición luego de perfeccionarse en musicología y filosofía, se propuso, como tantos de sus colegas de generación europeos, partir de un total desprecio por los valores establecidos de la música del pasado y de la cultura masiva.

Integró la "generación de Darmstadt", llamada así porque en esa ciudad alemana se realizaron, desde 1946, los Cursos Internacionales Vacacionales para la Música Nueva, en que los jóvenes de la Europa continental pudieron sacarse las ganas de practicar y debatir la "música degenerada" (es decir, modernista) prohibida por el nazifascismo. Otros compositores notables de ese grupo fueron Maderna, Nono, Berio, Boulez y Pousseur.

Uno de los cometidos implícitos de esos jóvenes consistió en desvincular de su anclaje histórico y de la intuición a los diversos parámetros musicales. Por ejemplo, cualquier músico tiene la tendencia, natural o culturalmente adquirida, a disminuir la intensidad cuando hace un ralentando, porque asociamos ambos procedimientos a un decrecimiento de energía. Usando formas de control racionalizadas los compositores de Darmstadt obtenían estructuras coherentes pero protegidas de ese tipo de hábitos o instintos. Esa ruptura lucía progresista por diversas razones: revelaba posibilidades sonoras y estructurales nuevas, que a su vez se suponía que podían propiciar el hábito de una escucha más abierta y desanclada de la tradición; implicaba un igualitarismo entre los parámetros y los elementos serializados, y era relativamente impersonal (renegaba del individualismo posromántico asociado a la burguesía).

Entre los compositores de Darmstadt, Stockhausen fue el que más se destacó en cuanto figura pop y gurú generacional. Su música no tiene nada de pop, y es especialmente intransigente en cuanto a su neutralidad emocional, su imprevisibilidad, su rechazo a las sonoridades "plásticas". Pero Stockhausen tuvo siempre la picardía de, cada pocos años, inventar alguna etiqueta que facilitaba su inclusión en un relato histórico o evolutivo. Sus logros ganaron nombres: "música puntual", "música electrónica", "composición por grupos", "formas variables", "formas polivalentes", "música formulaica". En un momento en que el procedimiento daba señales de fatiga decidió hacer "música intuitiva", cuya característica distintiva (¡oh!) era que el compositor se resistió a decir palabra al respecto. En la década del 1960, su discurso se impregnó de elementos muy simpáticos para la cultura hippie: misticismo, esoterismo, universalismo holístico, evocaciones exóticas. Muchos de sus conciertos pasaron a tener el aire de rituales o *happenings* (yo asistí a uno en 1983 en que los músicos usaban trajes de ciencia ficción berretas, más o menos como los Supersónicos o los extraterrestres de



Karlheinz Stockhausen durante los ensayos de su obra *Light-Pictures* en el Festival de Música de Donaueschingen, Alemania. / FOTO: EFE, ROLF HAID (archivo, octubre de 2004)

Ed Wood, y no había señal de que fuera un chiste). De los compositores de Darmstadt, fue Stockhausen el que fue contratado por Deutsche Grammophon (el más poderoso sello de música erudita), el más citado fuera del círculo de la "música nueva", y el que mereció figurar en la carátula del *Sgt. Pepper* (al fondo, 5° desde la izquierda). Su discurso puso cada vez más egocéntrico: parecería que toda la novedad musical pasaba por su obra, y que su obra condensaba todo lo que podía concebirse como nuevo y estimulante. Entre 1977 y 2003 estuvo dedicado al megalómano proyecto *Licht*, una heptalogía operística que se convirtió en la composición musical más extensa emprendida por cualquier ser humano (29 horas).

La mayor parte de las necrológicas lo señalan como "el padre de la electrónica", lo cual propicia un malentendido: su música no tiene absolutamente ningún vínculo, estilístico o genealógico, con la actual "electrónica" de la música popular. Como casi todos los compositores de la generación de Darmstadt, Stockhausen se vio tentado a explorar las posibilidades de las nuevas tecnologías. En 1953 se integró al recién fundado Estudio de Música Electrónica de la NWDR (Radio del Noroeste Alemán, en Colonia), que pasó a dirigir en 1962. El género que practicó quedó conocido como *Elektronische Musik* para diferenciarse de la *musique concrète*. Los concretos partían de sonidos tomados microfónicamente, los electrónicos usaban sonidos sintéticos. Los *Elektronische Studien* (1953-4) de Stockhausen se parecen bastante a su música instrumental serial, pero agregan el manejo de parámetros difíciles o imposibles de controlar con instrumentos convencionales (cantidad de reverberación, ataque al derecho o al revés, desplazamientos veloces del sonido en el espacio).

## Debajo del ruido

El reconocimiento del circo autopromocional de Stockhausen no debería restar méritos a una carrera compositiva realmente excepcional y creativa, sobre todo en los primeros años de producción.

*Gesang der Jünglinge* (1956), su pieza más famosa, fue quizá la primera obra que franqueó la barrera entre concretos y electrónicos: esa composición electroacústica combinaba la voz grabada de un niño cantor con sonidos sintéticos. Ambos mundos (microfónico y sintético) eran puestos en relación (por ejemplo, algunos sonidos electrónicos puntuales fueron concebidos en imitación de fonemas).

Hacia 1952 Stockhausen ya venía trabajando procedimientos compositivos más flexibles que en sus inicios, utilizando elementos probabilísticos y serializando complejos de elementos (y no sólo "puntos", como en la concepción dodecafónica). Más adelante fue llevado a componer con "formas variables". *Klavierstück XI* (1956) disponía los diversos fragmentos de partituras en una única hoja grande frente al pianista, que tenía que elegir qué partes tocar en cada momento, en qué orden y enganchadas con cuáles otras. Ese margen de libertad pretendía restituir a la música erudita la excitación de la improvisación.

Las formas variables no implican menos rigor. Ello queda ejemplificado en otra de las obras pioneras, *Zyklus* (1959), para un percusionista. Aquí las hojas de la partitura están unidas por un rulo, sin que se determine cuál es la página inicial: el intérprete debe empezar al inicio de cualquier página y seguir hasta el final de la página anterior a la que eligió para iniciar. Puede hacerlo en ambos sentidos (se puede leer la partitura patas para arriba). Algunos fragmentos están totalmente determinados, como

en una partitura convencional, pero otros permiten opciones (tocar los componentes recuadrados en cualquier orden, o elegir qué tocar entre los elementos ofrecidos). Aun con su infinito rango de alternativas, esta obra parece ser indestructible: cualquier intérprete que la ejecute correctamente obtiene un resultado coherente e interesante (que obviamente queda potenciado si la interpretación es, además, vital).

Varias de las obras posteriores de Stockhausen incluyen también elementos aleatorios (como intervenciones imprevisibles de ondas cortas, o el efecto incontrolable de ciertos procesos electrónicos en vivo sobre sonidos muy ricos, como el de un tam-tam).

Stockhausen parece haber sido además un docente notable: la nómina de sus discípulos incluye nombres relevantes como Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, La Monte Young, Jean-Claude Éloy, Peter Eötvös y muchos más.

Su música (como las de casi todas las vanguardias del siglo XX) entró a la paradójica situación de seguir sonando escandalosa y excluyente para la mayoría de la gente, pero de haber quedado ya varias modas para atrás. Las dificultades de acceso ya no están acompañadas por el clima que hace cincuenta años estimulaba el esfuerzo. Es posible que algunas de sus obras, que demandan recursos considerables (por la cantidad de ejecutantes y requisitos escénicos, y por el empeño que exigen en estudio y ensayos), jamás se vuelvan a ejecutar sin el pretexto de la presencia de su autor. Pero sin esas piezas nos perderemos, además de un dato histórico importante, una asombrosa fuente de ideas, sorpresas y sensaciones enriquecedoras, realizadas con una habilidad excepcional. ■

Guilherme de Alencar Pinto