

Las constelaciones pentagramadas de Stockhausen: estética, poética y mística latentes en *TIERKREIS* (1974-5)

SAÁ, Guido / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires- Guido.saa@gmail.com

Eje: Música contemporánea Tipo de trabajo: ponencia

› Palabras clave: Esoterismo, música contemporánea, análisis musical, zodiaco

› **Introducción**

Karlheinz Stockhausen es un compositor fuera de lo común. A lo largo de su prolífica vida creativa ha desarrollado una enorme diversidad de técnicas de escritura, tendientes siempre a lograr la mayor cohesión y organicidad posible en sus obras. La música electrónica, el serialismo integral, la coreografía y el diseño de salas de espectáculos están dentro de sus dominios e inquietudes.

En esas búsquedas se topó con numerosos límites, sobre todo en lo respectivo a cómo escribir: abrazó pero luego criticó el serialismo integral y fue uno de los pioneros de la música electrónica pero luego optó por la composición con fuentes sonoras convencionales. Siempre coherente con sus principios, pasó numerosas etapas y técnicas. La etapa que corresponde con su madurez creativa ronda los años setenta, cuando llegó a una solución perspicaz que aunó todos sus conocimientos anteriores y le sirvió para concretar sus ideas durante el resto de su vida: la composición mediante una fórmula.

Este trabajo indagará la obra *Tierkreis*, compuesta en los años 1974-5, la cual es inmediatamente previa a la composición fórmica y por ello se asienta como bisagra entre la composición serial no dodecafónica y la composición mediante fórmulas e hiperfórmulas (polifonía de fórmulas). A través del análisis de la técnica utilizada y los pormenores estéticos que ello implica (forma global, planificación, interrelación entre las piezas) se buscará clasificarla y describirla para luego reflexionar acerca de su misticismo intrínseco y los significados que la lírica y la escritura musical intentaron calar de las ideas del zodiaco.

› **La composición mediante una fórmula**

Stockhausen llega a la idea de la fórmula recuperando la consciencia del poder de lo melódico pero sin olvidar la importancia que el control del material tiene a la hora de dar sentido y cohesión en varios niveles a una obra. La actitud del hipercontrol logrado con el serialismo integral

siguió latente en la intención de poder determinar múltiples aspectos de la obra a través de una melodía o grupo de melodías.

Pero, ¿Qué es una fórmula? De la lectura de numerosos trabajos (Martínez Abad, 2013, Minguet, 2011 y Bunt, 2010) se puede dar una definición certera: Es un contrapunto o monodia deliberadamente limitados que funcionan como germen del cual surge una composición, y funciona como un marco compositivo al ser continua y sistemáticamente alterada, proyectando acaso proporciones, forma, velocidades o métrica de una pieza. La idea de una melodía sin métrica y potencialmente descomponible, alterable y variable que explique la totalidad de una pieza es admirable, pues desestima la idea de continuidad, linealidad y variación propuesta por la tradición melódica de la música de tradición escrita. De esta manera el procedimiento es innovador pero conserva el aprendizaje del control multiparamétrico del serialismo, así como la idea de destruir la linealidad tradicionalmente adosada a la melodía.

Licht y *Klang*, sus dos obras más extensas y complejas, están compuestas con este principio. Compuestas durante los últimos años de su vida (*Klang* sigue incompleta) abrevaron en la fórmula para lograr una concepción total de la obra: *Licht* se basa en tres melodías superpuestas que representan a los tres personajes (Michael, Eva y Luzifer) cuya división en compases determina la existencia de siete actos y *Klang* está construida en base a una escala eicositétrica (24 notas) simétrica que ocupa dos octavas cromáticas. La utilización selectiva y compleja de una gran cantidad de procedimientos para la elaboración de elementos concretos (melodías, armonías, cánones, etc.) se vuelve entonces un desafío para lograr diversidad desde la más compacta unidad.

Ambas obras son cíclicas: una tiene una pieza por cada hora del día (*Klang*) y la otra un acto por cada día de la semana (*Licht*); y ambas incluyen melodías del *Tierkreis* (en general las cuatro que dan inicio a una estación, equinoccios y solsticios). De estas obras monumentales se extrajeron numerosas piezas susceptibles de ser interpretadas por separado del ciclo, muchas de ellas portadoras de una belleza y calidad excepcionales.

› **Serialismo integral vs. Nueva Simplicidad**

La obra se inserta en un período muy especial de la música del siglo XX, y eso explica en parte su naturaleza híbrida.

Como destaca Jean Lesage, en su estudio sobre Claude Vivier, “*A partir de 1968, le langage de Stockhausen suit une tendance vers la simplification, qui s’exprime dans une volonté de communiquer plus directement les enjeux compositionnels et un désir de rendre immédiatement perceptibles les formes et structures qui les animent.*” (Lesage, 2008, p. 108). Habiendo abandonado el serialismo integral y la música puramente electrónica (sin renegar de ellos) se aboca a un “épouillement de l’écriture”, un despojamiento nunca antes visto que implicará también aligerar la forma y la duración de sus obras en favor de una explicitud creciente de las técnicas y métodos de escritura.

Sobre el serialismo Stockhausen ha mencionado:

So serial thinking is something that's come into our consciousness and will be there forever: it's relativity and nothing else. It just says: Use all the components of any given number of elements, don't leave out individual elements, use them all with equal importance and try to find an equidistant scale so that certain steps are no larger than others. It's a spiritual and democratic attitude toward the world. (Cott, 1973, p. 101, en tierkreis.nu)

Siendo el serialismo integral un procedimiento que permite que la forma sea sólo un paso más en el proceso de escritura (y así revirtiendo el sentido estándar del espectáculo y de la música, que implicaba que la forma o el resultado sonoro de la composición era la prioridad) la Nueva Simplicidad propone que el enfoque esté puesto en la recuperación de la subjetividad en la creación y la recepción de las obras, devolviéndoles, si se quiere, el aura.

Lesage explica que estos compositores “démoncaient un certain formalisme compositionnel, le culte du matériau pour lui-meme au détriment de l’expression et de la séduction acoustique, dans la musique des compositeurs sériels de la génération précédente”, y por ello las nuevas obras se desapegaron de los métodos estrictos o prescriptivos para buscar en otros ámbitos los patrones y reglas de organización del material. De esta manera nacieron numerosas obras inspiradas en leyendas, cuentos, historias, pensamientos y religiones, generalmente de cercano, medio o lejano oriente: *MANTRA* (1970), de Stockhausen, *Siddharta* (1976), de Vivier, *Haikai* (1984), de John Cage, *Popol Vuh* (1975), de Alberto Ginastera, etc.

› **TIERKREIS**

La obra parte de la idea básica de escalizar tempos y alturas iniciales estableciendo un orden cromático sucesivo: De Leo a Cáncer la escala va de Do a Si, y los tempos se ordenan entre 60 y 120 de acuerdo a una escala creada por el compositor. Para el ritmo establece reglas heterogéneas de acuerdo a cuál sea la obra y lo que su signo sugiera en su tratamiento.

Con estas simples reglas el artista logra establecer un ciclo cromático de tempos y notas iniciales que sirven como el grado cero de la organización del material. Luego toma cada signo y establece series de entre doce y catorce sonidos (repeticiones selectivas), duraciones y divisiones internas gobernadas por principios complejos y sutiles de acuerdo a la esencia de cada signo. Así se logra otro grado de control, causado por la decisión de que cada pieza obedezca a una organización serial; el tercer grado de manipulación proviene de la selección de doce principios creativos que gobiernen tanto las alturas como el ritmo y las divisiones internas de cada melodía.

Así TIERKREIS se revela como una obra de doble naturaleza: por un lado muestra una intención de control del material que remite a los primeros intentos seriales (cromatización de tempos y notas iniciales, uso de series dodeca o tetradecafónicas) y por otro parece sugerir una voluntad melódica, libre, de alguna manera subjetiva o impulsiva (elección de doce principios estructurantes distintos).

A su vez, la obra no es una obra cerrada, donde el intérprete está al servicio de la partitura así como el espectador: hay más de ocho versiones de la misma para diversos conjuntos instrumentales y muchos aspectos de la performance se dejan al albedrío del intérprete: repetición

o no de notas, acelerandos y rallentandos a principio o al final de la pieza, reemplazo de notas repetidas por silencios, adición o no de letra a la melodía, etc.

Cada pieza, entonces, es un haz potencial de piezas, del mismo modo que la luz blanca es potencialmente un sinnúmero de vibraciones: instrumentación, expresión, duración, hasta incluso algunas notas variarán indefectiblemente y de modo muy notorio entre versiones. La obra (compuesta por sus doce piezas) se convierte entonces en un haz único e incomparable, un ramo de piezas gestado por el intérprete o grupo de intérpretes que toman vitales decisiones cuando se enfrentan a una partitura tan emancipada.

Stockhausen tenía una enorme consciencia de lo explotable y mutante que podría ser la obra: eligió plasmar más que un grupo de partituras prescriptivas una trama, un concepto o estructura susceptible de expansión, alteración, abstracción y emotividad polimorfos. La polisemia es el punto fuerte de esta bella obra, pues cada pieza es una evocación, un esqueleto básico a rellenar.

› **Misticismo: la poesía y la evocación en Libra**

Tomaremos como ejemplo Libra, analizado en la página tierkreis.nu. Primeramente, tenemos la bella poesía escrita por Stockhausen:

*Libra, balance, air, winds,
Venus friend, beloved lover*

*West, evening, autumn, ripened fruit,
Lovely, harmonious, peaceful,
Dancing swaying in love*

La poesía es de un estilo bastante abstracto, se aboca a la descripción no estructurada ni relacional del signo y del carácter de su portante. Pensada como un compendio de características, elementos definitorios, adjetivos y actitudes, se asemeja a un haiku en su métrica y su libertad. Casi etéreo, el poema deja muchos significados abiertos y establece cada palabra con mucha fuerza y carácter, dejando que quien lee conecte los sentidos y forme de alguna manera su propia idea acerca del signo. Vemos entonces una búsqueda de polisemia gestada a partir de la libertad técnica con que Stockhausen encara la descripción del signo, lo cual encaja perfectamente con la estética de la Nueva Simplicidad.

La melodía de Libra se construyó sobre catorce sonidos en torno al si, y según las palabras del propio Stockhausen, buscando el equilibrio. El procedimiento, entonces, fue crear una melodía con intervalos ascendentes y descendentes que se fueran equilibrando a la vez que buscando notas sin repetir anteriores. Así, el *pitch class set* de dicha melodía es (siempre respecto al si central): +1-2+3-3+4-6+7-8+5-5+2-4-1+1. Además, el tempo utilizado es 71, el del latido ideal del corazón en reposo, en un equilibrio perfecto.

Evocar un signo entonces para Stockhausen es delinear los elementos más distintivos del mismo pero sin generar una idea estricta o categórica del mismo; por ello la melodía está basada en esta serie pero incluye numerosas notas repetidas, silencios y prolongaciones y es esencialmente asimétrica: la idea del equilibrio está en el esqueleto, la serie, no en el resultado sonoro.

› Conclusiones

TIERKREIS se revela como un conjunto de obras complejo y versátil, donde cada una sugiere su esencia, su contorno, su finalidad pero sin fijar sentido, sin acudir a la tiranía del concepto de “obra” que la música escrita estableció hasta mediados del siglo XX. Hija de su época, la obra es coherente con las aspiraciones coyunturales de los compositores de alejarse de la idea de forma acabada, precisa y específica para ofrecer otra lógica al espectador: La Nueva Simplicidad, donde la obra se convierte en texto, en el sentido barthesiano del término.

Dice Roland Barthes al respecto:

Le texte ne doit pas être confondu avec l'œuvre. Une œuvre est un objet fini, computable, qui peut occuper un espace physique (prendre place par exemple sur les rayons d'une bibliothèque) ; le texte est un champ méthodologique ; on ne peut donc dénombrer (du moins régulièrement) des textes ; tout ce qu'on peut dire, c'est que, dans telle ou telle œuvre, il y a (ou il n'y a pas) du texte : « L'œuvre se tient dans la main, le texte dans le langage. » On peut dire d'une autre façon que, si l'œuvre peut être définie en termes hétérogènes au langage (allant du format du livre aux déterminations socio-historiques qui ont produit ce livre), le texte, lui, reste de part en part homogène au langage : il n'est que langage et ne peut exister qu'à travers un autre langage. Autrement dit, « le texte ne s'éprouve que dans un travail, une production »: par la signifiante. (Barthes, 1973)

Partidario de una idea más pedestre e inmediata, Barthes establece una diferencia crucial entre los conceptos de texto y obra, el último siendo un elemento fijo e inmutable, aquello con autoridad objetual, y el primero coexistiendo con ella en tanto lenguaje, significación, campo de acción susceptible de cambio. TIERKREIS se revela como texto en este sentido: define campos de acción (melodías con alturas, ritmos y tempo fijos) establecidos evocativamente para que el intérprete decida qué instrumentación, dinámica o permutación en silencios o prolongaciones empleará. En este sentido se asemeja a la idea de fórmula solo en que deja que el ejecutante manipule la pieza según límites preestablecidos: a la manera de un juego. Del mismo modo que el *Kunst der fuge* de Bach puede ser ejecutado indistintamente por diversos ensambles mientras se respeten los registros, a cualquier velocidad y decidiendo marcas expresivas cualesquiera, TIERKREIS existe análogamente a los Standards de Jazz o folklore.

Según el sitio stockhausenspace.com, “the various recorded arrangements of the 12 TIERKREIS melodies (both oficial and unofficial) actually exist more like ‘jazz standards’” (S/d, 2014). La gracia del standard es que hay solo un lienzo con tamaño y partes diferenciadas y el músico debe trabajar con él siguiendo las pautas que le parezcan más relevantes, libre de instrumentar, improvisar, recortar, alargar o mezclar. TIERKREIS es enormemente sinérgica: se encuentran versiones muy heterogéneas e interesantes derivadas de sus numerosos arreglos (orquesta, trio, tenor, barítono, fagot, etc.) y varias otras considerablemente libres.

Es interesante traer a colación (para mayor ilustración de esta idea de TIERKREIS como texto) que el autor organizó un concurso en 2002 el cual le dio una serie de sonidos sampleados a los participantes, los cuales debían organizar los sonidos en una escala cromática y realizar una versión libre de la melodía.

Para concluir es menester acudir a la palabra de Umberto Eco, quien ya abordó estos temas en los años '80 con su libro *Opera Aperta*. Tras explicar que las poéticas contemporáneas aspiran a la ambigüedad, discute respecto al peligro de enfrascarlas en ideas de mero azar y distracción para llegar a una brillante y clara reflexión: estas obras apuntan a un resultado no unívoco y “El modelo de una obra abierta no reproduce una presunta estructura objetiva de las obras, sino la estructura de una relación de disfrute” (Eco, 1979, p. 19). Y siguiendo esta dirección reflexiona que

las técnicas de la obra abierta reproducen en el fondo, en las estructuras del arte, la crisis misma de nuestra visión del mundo: tanto que, perdiéndose en la indicación de estas aporías y mimándolas, renuncian a pronunciarse sobre el hombre y se convierten en una cómoda forma de evasión, la propuesta de un juego metafísico a un alto nivel intelectual en el cual el hombre sensible tiende a dispersar toda su energía y olvidar así —al experimentar a través de las formas del arte las formas posibles del mundo— su acción sobre las cosas (Eco, 1979, p. 27).

Bibliografía

- Barthes, Roland (1973): *Texte, theorie du*, en *Encyclopædia Universalis*. En <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- Bunt, Elizabeth (2010): *The saxophone Works of Karlheinz Stockhausen*, Arizona: ProQuest, 155 pp.
- Eco, Umberto (1979) *Opera Aperta*, Ariel (tr. Roser Berdagué; *Obra Abierta*, Barcelona: Planeta, 1985).
- Lehto, Otto (2014): *Music's preexistence as Ideal Sound*, s/d, en <http://www.ottolehto.com/wp->ltimo acceso 31/03/2016.
- Lesage, Jean (2008): "Claude Vivier, Siddhartha, Karlheinz Stockhausen, la nouvelle simplicité et le rûga", en *Circuit: musiques contemporaines, Volume 18, numéro 3*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, p. 107-120, en: HYPERLINK "<https://www.erudit.org/revue/circuit/2008/v18/n3/019142ar.html?vue=resume>" ltimo acceso 31/03/2016.
- Martínez Abad, Santiago (2013) "Stockhausen y la composición mediante la técnica de una fórmula", en *Revista Hoquet 11* (Junio 2013), Málaga: s/d. En: HYPERLINK <http://www.conservatoriosuperior> ltimo acceso 31/03/2016.
- Minguet, Vincent (2011): "MYTHOLOGIE IN MUSICIS: Simbología e iconología en la música de Karlheinz Stockhausen: El ciclo Licht", en *Sul Ponticello, Ila época, N° 23*, en: <http://2epoca.sulponticello.com/mythologie-in-musicis-simbologia-e-iconologia-en-la-> ltimo acceso 31/03/2016.
- Proust, Dominique (2011): *The Harmony of the Spheres from Pythagoras to Voyager*, Paris: D. Valls Gabaud & A. Boksenberg.
- S/d (2014) *Musik in Bauch, Tierkreis y Sirius, Aries, Libra, Capricorn*, en <http://stockhausenspace>. ltimo acceso 31/03/2016.
ltimo acceso 31/03/2016
- Stoianova, Ivanka (2012): *The total artwork in Karlheinz Stockhausen's Licht: "In the beyond – Always and forever"*, en *Anais do II SIMPOM 2012 – Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música*, s/d, en: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/> ltimo acceso 31/03/2016.