

STOCKHAUSEN

ENTREVISTA SOBRE
EL GENIO MUSICAL



STOCKHAUSEN

ENTREVISTA SOBRE EL GENIO MUSICAL

TURNER



MÚSICA

78(092)
STO

ya
annenbaum

TURNER

MYA TANNENBAUM

STOCKHAUSEN:

ENTREVISTA
SOBRE
EL GENIO MUSICAL

Traducido por
Carlos Alonso

TURNER MÚSICA

COLECCION TURNER MUSICA

Director, *Luis de Pablo*

Asesor, *Andrés Ruiz Tarazona*



Publicado por primera vez en Italia por
Gius. Laterza & Figli Spa con el título:
Karlheinz Stockhausen: intervista sul genio musicale

© 1985 Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

© De esta edición en lengua española:

EDICIONES TURNER, S. A.

c/ Génova, 3. 28004 Madrid

ISBN: 84-7506-241-5

Depósito legal: M. 35.244-1988

Fotocomposición: Pérez Díaz, S. A.

Imprime: Closas-Orcoyen, S. L. Polígono Igarsa

Paracuellos de Jarama (Madrid)

Encuadernación: FAE, S. A.

Esta entrevista con Stockhausen tuvo lugar a lo largo de un período de tiempo que va de 1979 a 1981. El maestro se expresó casi siempre en alemán, pasando a veces sin darse cuenta al francés o al inglés. Por ello, he sometido este texto, traducido por mí al italiano, a la meticulosa revisión de mi interlocutor.

El primer capítulo fue elaborado en base a las conversaciones mantenidas en Roma en noviembre de 1979. El segundo, en Florencia, en julio de 1980. El tercero, cuarto y quinto, en nuestros encuentros en París en octubre de 1980. El sexto, en Milán, en marzo de 1981, y el séptimo, nuevamente en Roma, en abril de 1981.

Mya Tannenbaum

1. EL CASO STOCKHAUSEN

Vamos a hablar de Karlheinz Stockhausen, el músico más admirado y criticado, el compositor que ostenta desde hace seis lustros el récord de creatividad: 85 obras en su haber, 30 años a la cabeza de la nueva música, ejemplo de disciplina, campeón del éxito. Esta es la primera vez que el compositor concede una extensa entrevista a un interlocutor italiano.

¿Cómo surgió el caso Stockhausen?

Los orígenes del «caso Stockhausen» se remontan a la Segunda Guerra Mundial: la Alemania nazi, que había renegado de muchos de sus mejores músicos, se encontró en el más absoluto vacío. A partir de entonces sentí la necesidad de apagar mi hambre de valores artísticos llevando a cabo una nueva fórmula musical europea, fórmula vinculada a la revolución de nuestras conciencias.

¿Una fórmula política o moral?

Me estoy refiriendo a la conciencia musical y científica, al descubrimiento de las nuevas leyes del sonido. Actualmente conocemos mucho mejor que antes todo lo relacionado con el microcosmos de las vibraciones.

¿Para qué sirven las nuevas leyes del sonido?

Sirven para crear una nueva forma de escuchar música.

Nueva en qué sentido.

Escucharla en el interior del sonido y en el interior del hombre.

¿Podría definirme cuál es su papel?

Yo me siento, y soy en cierto modo, como Jano.

¿Ha dicho usted Jano?

Sí. He vuelto a estudiar el mensaje de los padres de la primera mitad del siglo, Schönberg, Webern, Berg, Stravinsky, Bartok, y al mismo tiempo miro hacia el futuro.

Algunos han criticado su presunto abandono de la racionalidad, su búsqueda de pretextos musicales misticistas iniciada hace ya quince años.

La extrema extensión de mi lenguaje incluye dos polos opuestos: por una parte está el rigor estructural, por otra la meditación.

Si no me equivoco, usted fue católico creyente y practicante de muy joven.

Sí, católico, creyente y practicante.

Luego llegaron unos años de alejamiento laico, y más tarde se dedicó a las religiones orientales, ¿no es así?

A los diecinueve años escribí, no sé por qué, una novela sobre el rey hindú Humayun. Estudié en un colegio estatal. El rezo estaba prohibido durante el nazismo. Mi padre, hijo de campesinos, era maestro en un pueblo y, como tal, se había visto obligado a afiliarse al partido de Hitler. Ello produjo en mi familia una relación esquizofrénica entre nuestras convicciones cristianas, privadas y personales y el mundo exterior que nos espiaba. En la posguerra decidí volver al seno de la Iglesia. Lo hice en contra de la opinión de amigos que estaban orientados, no hay ni que decirlo, hacia la filosofía, de moda por entonces, de Sartre y Camus. Iba a misa todas las mañanas. Escogía los monasterios donde se ofi-

ciaba en silencio. Odiaba los sermones, el alboroto exterior. Viví de ese modo desde 1947 a 1961. Luego me enamoré de Mary Bauermeister. Estaba casado con Doris, por lo que el mío era un amor extraconyugal, condenado por la Iglesia. Me excomulgó por mi propia cuenta y me abstuve de toda práctica religiosa. Mis primeras experiencias vinculadas con Japón tuvieron lugar en 1966. Entré en contacto con el budismo. Hice un viaje a México en 1968, donde estudié la cultura maya y me acerqué a la azteca. También estuve en Bali en 1970, y conocí la religión hindú, descubriendo una devoción que no tiene parangón en Europa si exceptuamos ciertos conventos. Por último, también conocí la religión islámica y comprendí que los orígenes y meta de toda teología son los mismos. Me he arrodillado a rezar tanto en las sinagogas como en las mezquitas. En cuanto a mi trabajo, no ha cambiado nada. Siempre he tratado de unir las fuerzas sobrenaturales con las terrenales.

¿Qué opina de la música de nuestros días, de la música de los demás?

Boulez y Berio han sido los mejores de mi generación. Ambos tuvieron que aceptar importantísimas tareas administrativas en el mundo de la música y los tres nos vemos obligados a hacer de intérpretes: Boulez toca el piano además de dirigir la orquesta. Incluso ha interpretado su propia obra pianística.

¿Por qué habla usted de «obligación»?

Porque ya no hay nadie que esté dispuesto a asumir el papel de portavoz de la música contemporánea. En la época de Klemperer era distinto. Hasta un reaccionario como Furtwängler dirigía obras de Schönberg, Hindemith y Bartok. Hoy día aparece un pianista que ejecuta, excepcionalmente, la pieza moderna de exhibición. Los directores se cierran a lo nuevo. Yo los considero sepulcrosos, explotadores de compositores difuntos. Creo que son los Herodes de la música naciente.

Muy poca gente sabe que Stockhausen vive en medio de los aislados bosques de Kürten, en una casa de habitaciones hexagonales.

La proyecté como si fuera una partitura.

¿Es cierto, maestro, que escribe música con un horario fijo, como un empleado?

Trabajo desde las diez de la mañana hasta la una y media, desde las tres y media a las siete y media y desde las ocho y media hasta medianoche.

¿Trabaja solo?

Durante seis meses al año dispongo de un copista en la habitación de al lado.

Es muy raro encontrar a un padre de familia, célebre, joven, amado, admirado, que logre incluir a su hijo en sus actividades sin aplastarlo con su propia personalidad.

Siempre me he llevado a mis seis hijos de gira desde su más tierna infancia. Ellos me han visto en plena actividad. Conquistarlos para la música requirió de mi parte una cierta habilidad y un gran comedimiento. Todos los niños están condicionados por su padre. Probablemente, para mis hijos fue una ventaja que yo me criase en dos núcleos familiares distintos. De este modo nos hemos tratado «al más alto nivel», por así decirlo. Viviendo codo con codo eso no puede suceder.

Pero también es muy raro encontrar a un hijo dispuesto a seguir las huellas de su padre y capaz de interpretar las composiciones paternas en público como un gran virtuoso. Markus, ¿qué ha significado para ti trabajar con tu padre?

El joven Markus Stockhausen, solista de trompeta, reflexiona un momento y responde: Al principio tuve miedo, pero me gusta vencer ese miedo. En el momento de elegir siempre me decanto por lo que más temo. Eso me ha llevado muy lejos. Me he echado a la espalda mis deseos e ideas juveniles, y sigo lo que mi padre me ofrece como posibilidad y experiencia.

¿Así que has renunciado a tu voluntad?

Markus: No, no era necesario.

¿Olvidando grandes diferencias de opinión?

Markus: No he sido nunca sumiso, sino prudente. Más tarde me di cuenta de que nadie estimularía mejor mis ideas que mi padre, gracias a su sentido crítico y al medio altamente cualificado, el suyo, en el que puedo moverme.

Claro. [Vuelvo a preguntar a Stockhausen padre.] ¿Es usted un genio, maestro?

Eso debe decidirlo usted.

¿Y sus hijos son genios?

Un genio debe demostrar que lo es a través de su obra. Si Markus sigue como hasta ahora y sabe dar una prueba tan evidente de su genialidad que me permita afirmarla públicamente, lo haré. Y lo mismo sucede con mi hija Majella, que tiene dieciocho años(*) (cuatro menos que Markus) y toca el piano en nuestro grupo. Y también con Simon, doce años y compositor por instinto. [Los ojos de Stockhausen brillan al mencionar a Simon, considerado su sucesor, es decir, Stockhausen II. ¿Proyecciones freudianas o extraordinaria realidad?]

Vuelvo a preguntar a Markus: ¿Crees que tu padre es un genio?

[En la respuesta de Markus no existe la menor intención de halago o retórica.] Sí, lo creo. Creo en la definición de genio que mi padre acaba de dar. Su obra está por encima de nuestras relaciones personales. Estoy pensando en su perfeccionismo, en su ímpetu, en su precisión. Todo ello es parte de mi concepto de genio.

* Las edades de Majella y de Simon que se citan corresponden al año 1979.

2. UN PERRO EN EL CONCIERTO

¿Cuáles son las responsabilidades, derechos y deberes de un músico moderno respecto de la sociedad?

Me parece razonable hablar en primer lugar de los deberes. Opino que es impensable hablar de derechos antes de haber dado muestra de los correspondientes frutos. Me suelo preguntar por qué la gran música del pasado nació en defensa de la curia y de la corte, cuando clero, príncipes y reyes ya se habían preocupado de honrarse protegiendo las artes. El deber del músico a lo largo de la historia fue crear obras nuevas por encargo o incluso con las ideas de quienes poseían el poder. Sus derechos se resumían en una relativa libertad de dedicarse por completo al trabajo musical. Hacer un buen papel ante los invitados y amigos procedentes de otras casas reinantes de Europa constituía motivo de orgullo. Se sorprendía e incluso se obtenían ventajas políticas gracias a las primicias que se les ofrecían con la labor de los mejores intérpretes.

¿Cuál es el carácter de las relaciones entre la sociedad de nuestros días y, por ejemplo, Stockhausen, si las comparamos con el pasado?

Los deberes y derechos son más o menos los mismos de siempre, pero ha cambiado por completo la figura de quien ofrece el trabajo. Si todo va bien, te contrata una institución ciudadana, una emisora de radio, el consejero, el director de un festival, un empresario en busca de cosas importantes que den que hablar. Lo que importa es la figura carismática que proporciona nuevos mo-

delos, es decir, la novedad, el golpe de escena a toda costa. Es igual que en el mundo de la moda. El mayor o menor éxito del director, del consejero artístico o del empresario depende de la suerte que corra el autor contratado o de la obra compuesta por encargo. Todas las ciudades cuentan con su propio festival, porque un festival puede ser beneficioso, aunque sólo sirva de atracción turística en aquellos lugares carentes de recursos específicos. Estos son los deberes. Veamos ahora la otra cara de la moneda, los derechos del músico. El derecho a la independencia, el derecho a la libertad artística y económica, el derecho a ser ayudado por colaboradores válidos, capaces de hacer frente a cualquier novedad, el derecho a la utilización de espacios adecuados, el derecho a enfrentarse con un público razonablemente preparado para la escucha.

¿Qué porcentaje de intervención se reserva cuando la organización y la suerte le conceden los medios técnicos necesarios y los ensayos no plantean problemas?

Cuando el Maggio Musicale Fiorentino me ofreció las *Serate Stockhausen*, en la primavera de 1980, fui inmediatamente a hacer una inspección sobre el terreno. El teatro Comunale carecía de todo, era un auténtico desastre. Busqué dos técnicos de confianza en el Westdeutscher Rundfunk de Colonia. Cargamos los aparatos eléctricos que nos habían prestado en un camión y nos pusimos en marcha con los veinte altavoces, el magnetófono de ocho pistas y todo el sistema de cables (*Verkabelung*). Es decir, tuve que ocuparme personalmente de todo para no correr el riesgo de una ejecución deficiente. De este modo interpretamos *Michaels Jugend*, las veladas electrónicas de *Gesang der Jünglinge* y de *Telemusik* y otra con *Tierkreis* para soprano y piano, *Klavierstück IX* y *Harlekin* (esta última pieza, relativamente sencilla, requería por sí sola una iluminación especial). Por último, tuvimos los cinco días consecutivos de *Sirius*. Este montaje se me ha quedado grabado como una experiencia de importancia vital. Durante los preparativos no funcionaba nada. ¿Usted cree que un artista, un compositor, debe encargarse del aspecto práctico y no sólo del musical de una creación suya? Me vi obligado a cuidar de todos los detalles en la puesta en escena florentina de *Sirius*, empezando por la elección de un espacio adecuado. Me mostraron varios conventos, pero yo tenía en la cabeza el claustro de Santa Croce. ¡Qué trabajo me costó obtenerlo! Los tramoyistas del teatro me ayudaron. Buscamos varios podios e incluso me vi obligado a pasar entre las filas de un mi-

llar de espectadores para pedirles que, por una vez, no fumasen. También me tocó encargarme de cerrar las puertas para que la gente no molestase dando portazos al comienzo del concierto. Piense usted en los ocho minutos iniciales de la primera ejecución florentina de *Sirius* alterados por los ladridos de un enorme perro. ¡Un perro en el concierto! Piense en un estreno obstaculizado hasta tal punto que impidió que me concentrase y que destruyó, por tanto, el clima de magia del inicio de la obra. Pero eso no es todo. De repente, en mitad del concierto, un ruido y un imprevisto apagón. Era el primer cortocircuito en mis treinta años de conciertos y manejo de altavoces y técnica. La instalación eléctrica saltó, como supe más tarde, por la torpeza de un tramoyista que instaló en una de las celdas del convento un reflector demasiado grande para las dimensiones de ésta. Gracias a Dios, la interrupción tuvo un efecto digamos que soportable ya que se produjo en un momento de la obra en que interviene el bajo, exactamente al final del episodio dedicado al signo de Libra.

¿Y si se hubiera producido en un momento vital?

Hubiese interrumpido el concierto, y con todo derecho... Claro, los derechos. Creo oportuno tratar de nuevo ese tema. Para quienes los conceden ya no existen. La sociedad pretende que el compositor se comporte como un payaso, un payaso mal pagado, por añadidura, que por la noche, al acabar el espectáculo, se va a buscar un bar donde comerse un bocadillo. A cambio de su obra, el compositor recibe actualmente algo que no es más que un pálido reflejo del esplendor que conoció en otra época, cuando la sociedad consideraba a la música como un vehículo y al compositor como el mediador de la esperanza, el portavoz de un mundo futuro. La degradación del compositor refleja, pues, nuestro momento histórico, en el que la disconformidad del público y la difamación de los críticos acaban por estimular e incrementar, en vez de bloquearlo, el sentido de la responsabilidad en los talentos que saben resistir. Aguzan la fantasía, refuerzan la resistencia interior y la voluntad de trabajar, a pesar de todo, para esta cambiante, nueva, inconsciente y anticreativa humanidad, movida por objetivos muy diferentes a los de estar a las órdenes de arzobispos y príncipes.

Hasta ahora sólo hemos hablado de derechos y deberes, pero seguimos sin tratar un punto: el de las responsabilidades.

El compositor contemporáneo es responsable, en primer lugar, de

la salvaguardia y continuidad de las grandes tradiciones. El arte, la música de nuestro siglo, están destinados a ir a parar en todos los países, a excepción de la corte japonesa y los poblados indonesios, en manos de los denominados funcionarios artísticos y de comisarios o empresarios provenientes frecuentemente del mundo del periodismo. Para ellos sólo cuenta el producto de consumo plural. El compositor y su arte son juzgados en razón de lo que valen como inversión. Ya nadie se identifica con ellos sino desde un punto de vista utilitario. De hecho, y por vez primera, el compositor se siente responsable de la difusión de lo que va haciendo.

¿Responsable en qué sentido?

Responsable como Boulez, que ha creado un centro de actividades musicales en el Instituto Ircam de París.

¿Alguien como usted no debería hacer nada más que componer?

No, claro que no. Boulez trabaja en la difusión de las obras ajenas, organiza conciertos, patrocina la investigación musical, labor en la que participan también otros colegas míos como Luciano Berio. Se crean grupos instrumentales, nos preocupamos por su difusión, y todo para que se siga haciendo música, para que siga existiendo la música, una música que ha de obedecer tan sólo a su necesidad intrínseca de verse libre de todo vínculo político y social, libre de la obligación de entretener y de servir a un cierto público, una música que ha de representar el grado máximo de cuanto el compositor pueda imaginar desde el punto de vista de la perfección y del misterio.

¿Pero no cree usted que el compositor siempre ha sido el mejor intérprete y difusor de sí mismo?

Ya sabemos que el músico del pasado componía y dirigía. Si era necesario, dirigía en la iglesia durante el Barroco o bien en un círculo muy exclusivo. También dirigía en la corte cuando disponía de una orquesta. Actualmente es diferente, porque el compositor se ve obligado a defenderse de los ataques de aquellos que desearían abolir su música, y ello ha entrado a formar parte de su trabajo. Hoy día puede suceder, como me ha sucedido a mí, que hay que enviar setenta cartas por toda Alemania para enfrentarse a las

más increíbles calumnias lanzadas contra el carácter trascendente de mi música, o bien contra la acusación de que mis hijos se exhiben en los conciertos junto a mí.

¿Es verdad que le han acusado de esto? Las grandes familias musicales existen desde los tiempos de Bach.

Me han declarado culpable de comerciar con mi paternidad explotando a mis hijos como un capitalista. También se han hecho críticas semejantes en contra de nuestra actividad puramente musical. Por lo que a mí respecta, todo lo referente a Michael o Lucifer como personajes de mi ópera *Licht* se considera mixtificador y oscuro. En Alemania existe una corriente de opinión muy generalizada según la cual el dinero presupuestado en favor de la música debería subvencionar espectáculos de amplia difusión destinados a divertir al público. En su crítica al estreno de *Sternklang* en Bonn, el *Kölner Zeitung* echaba en cara a los organizadores los 65.000 marcos gastados en la puesta en escena de «semejante perfume a lo Stockhausen». Sería mejor ir al circo Roncali —concluía—, donde te ofrecen un montón de episodios hilarantes con un coste notablemente inferior. Pero eso no es todo. Después de nuestra última entrevista, hojeé por casualidad un número del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* que incluía un artículo firmado por un tal Koch, inefable amanuense titular de la sección de música de este periódico. Le echo un vistazo a las primeras líneas: era todo un elogio a la tendencia de Henze y Nono, definidos como compositores vitales, los únicos representantes legítimos de la época que nos ha tocado vivir. Y hablaba de Henze alabando su elección de un texto de Allende en el que se exalta al «pueblo unido» y la música «comprometida» (es decir, la suya) y preocupada por el futuro del Tercer Mundo. Con respecto a Nono, resaltaba en primer lugar el contenido ideológico de sus composiciones y el hecho de que en varias ocasiones ha considerado determinante y decisiva la función del texto en su música. En cuanto a los jóvenes, en Alemania bastaba ahora con que diesen muestra de un compromiso político para ganarse la atención del público. Por ello me he visto obligado a salir en defensa de mis ideas en vez de dedicarme a componer, lo que me parece realmente absurdo. Por otra parte, dése usted cuenta de que esta pugna no es sólo ideológica, porque están en juego las ejecuciones de varios trabajos, obras experimentales que requieren infinitos ensayos y comprobaciones. Poco a poco, las condiciones de trabajo en Europa se

han vuelto imposibles. ¿Y quiere saber por qué? Por la tendencia dominante a dejarse llevar de banalidades, algo muy típico de la era de Acuario, una especie de rendición predestinada que ya fue advertida por personajes clarividentes como Alphonse Rosenberg, autor de *Durchbruch zur Zukunft*, libro cuyo tema es la epidemia del diálogo fútil, la invasión del producto artístico desconcertante e irritante, la alternativa inexorable y absurda. De una parte, la agresividad futurista; de otra, el aburrimiento.

No he entendido la referencia a una presunta era de Acuario.

Me refiero al tiempo que vivimos, el tiempo en sentido extraterrestre. Me refiero a los doce meses universales cuya duración aproximada es de 2.100 años cada uno. Me refiero a nuestra proveniencia de los dos milenios de Piscis, que van del 150 antes de Cristo al año 1950, que es también el signo de Cristo y al que precede el signo de Aries. La era de Acuario empezó en 1950 y terminará en el año 4050. Me refiero a un rasgo característico de este signo: Acuario delimita poco a poco la fuerza irradiante de las artes heredada de la era de Piscis. De este modo, el artista, carente por completo de cualquier defensa individual o pública, limitará su actividad a una especie de expresión esotérica y acabará por exhibirse en locales alternativos como un fenómeno extraño destinado a unos cuantos elegidos.

Maestro, me parece que usted se contradice al hablar de la enorme curiosidad suscitada por la nueva música en estos años y de la voluntad de tomar conciencia de la misma.

La otra característica de la era de Acuario es el raciocinio, la tendencia a intelectualizar la sensualidad del signo de Piscis. La psicología moderna también expone la exigencia de una continua verificación mental. Lo que cuenta es tomar nota de lo que sucede en el inconsciente, descubrir el secreto de los sueños. Y sólo estamos en el prólogo. No es cierto que la Ilustración pertenece ya al pasado. La era de la aridez cerebral acaba de comenzar, y en este sentido asistiremos de nuevo a las persecuciones religiosas y de cualquier aspiración metafísica. Se cree que dentro de muy poco tiempo adquiriremos un conocimiento tan grande de las estructuras del universo, del átomo, de la génesis de los seres vivos y de las condiciones de nuestro planeta, que ya no quedará espacio alguno para los vuelos de la fantasía artística.

Habla de ello como de una epidemia. ¿Es que están todos en peligro de muerte..., excepto Stockhausen?

Analice las diferentes emisoras de radio y televisión, la proliferación de programas que tratan de explicarlo todo. ¿Sabe lo que se le ha ocurrido en estos días a mi jardinero? Pues ha ido a la Westdeutscher Rundfunk y ha dicho: «Aquí estoy. Mi especialidad son los jardines y quisiera hablar de jardinería.» Le aclararé que este hombre no ha hecho otra cosa que abonar y cuidar mis rosas y las de algunas otras personas, pero ahora ha subido de categoría y desde ahora dará conferencias por la radio. En vez de abonar y cultivar, hablará de abonos y cultivos, explicará cómo y por qué sus tomates son más rojos y grandes que los de los demás. En resumen, palabras y más palabras. Esa es la cuestión. ¿Sabe decirme usted por qué ha aparecido de repente la manía de saber, la manía verbal, mientras lo que cuenta es sobre todo la intuición: adivinar el secreto de una obra de arte y, por qué no, los misterios de una rosa? El exceso de raciocinio acabará por destruir la facultad de comprender y conocer las cosas profundamente. A menudo, las palabras tergiversan y son peligrosas. No ilustran como una fotografía, no penetran como el bisturí. Siempre he sostenido y sigo sosteniendo que para describir un pájaro hay que matarlo antes. La práctica de la anatomía requiere que el objeto esté muerto, que haya dejado de moverse.

¿Es que vamos a hablar de anatomía?

Podemos hablar de ella, porque yo también estoy obligado a practicarla. La semana que viene comienzo una gira de conciertos con el Ensemble Intercontemporain, la orquesta de cámara del Instituto IRCAM de Pierre Boulez. Interpretaremos *Kontrapunkte*, *Stop* y *El viaje de Michael alrededor del mundo* para trompeta y orquesta. Me pidieron que cada concierto fuese precedido de una introducción mía, porque está de moda la conferencia-concierto, el concierto pedagógico, en el que la música apenas si constituye el ejemplo, la parte integrante del contexto instructivo. ¡Creo necesario dar la voz de alarma, si bien yo también he participado y participo en todo este aluvión de palabras.

Si no me equivoco, nosotros también estamos tratando el caso Stockhausen. Supongamos que usted y yo no estamos solos, que nos encontramos ante un numeroso auditorio. Supongamos tam-

bién que el tema a tratar es la música. Me gustaría que explicase su música de forma no demasiado técnica, accesible para los no especialistas. ¿De acuerdo?

Sería interesante decir antes de nada: «Por favor, escuche la grabación discográfica de mi obra.» Es decir, la audición en primer lugar. De otra forma: si mis palabras no se limitan a un determinado trabajo musical, perderían su sentido. Es importante sentirse seguidos mientras se señala en qué minuto y en qué momento comenzó la obra que se va a analizar. Si yo fuese profesor en un colegio, no hablaría de música en la pizarra, a no ser que fuese capaz de interpretarla precedentemente suscitando, a priori, el entusiasmo del auditorio. Cuando en uno de mis conciertos me doy cuenta de que la gente se interesa hasta el punto de querer profundizar en el conocimiento de lo que acaba de percibir, entonces, sí, el tema se centra y hablar de música deja de ser exclusivamente un ejercicio intelectual. Desde luego la novedad no suscita la resistencia de antes, como observó Adorno en una conversación inédita nuestra: «Aún no ha pasado mucho tiempo —dijo— desde que la *Segunda sinfonía* de Krenek causó escándalo en Kassel, por no hablar del que se produjo en el estreno mundial de los *Altenberg Lieder*, de Alban Berg, o de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky. Ya nadie se escandaliza al escuchar música moderna.» Recordemos que esta conversación tuvo lugar en 1960.

¿Cree usted que en la época de Bach o Beethoven se permitía al auditorio comentar con los autores alguna de sus obras?

Hace tiempo me regalaron una colección de críticas musicales de la obra beethoveniana escritas en vida del compositor. En ellas no he encontrado ni una sola mención a las diferentes modulaciones, ni una indicación sobre diferentes anomalías de la instrumentación o sobre la tan traída y llevada «coda», que para Cherubini tenía lugar mucho antes que para el maestro Ludwig van Beethoven. También era muy deficiente, ya no el análisis, sino la descripción de las partituras, mientras que en la actualidad la demanda de información es enorme, sobre todo en Alemania, gracias al auge de la enseñanza musical en la escuela, siendo un fenómeno de alcance incalculable, vinculado en cierto modo a la enorme cantidad de publicaciones musicales de gran difusión en la didáctica. Todos y cada uno de mis hijos han estudiado, analizado y escuchado, ayudados o no por sus profesores, y antes de terminar sus

estudios de bachillerato, una docena de obras de los compositores contemporáneos más diversos. La fiebre de divulgación es irreversible y afecta en igual medida a los alumnos de las escuelas alemanas, de los *colleges* americanos, de los institutos ingleses y de los japoneses. Además están las transmisiones de *Radioescuela*, una hora y media de nociones musicales impartidas todas las mañanas desde la posguerra, hora y media de análisis instrumental de las partituras de compositores como Prokofiev, Stravinsky o Bartok. Todas estas iniciativas han contribuido a la difusión de la nueva música, como había sucedido tiempo atrás con el lanzamiento de las artes visuales. Ni siquiera conocemos el número exacto de escolares que, acompañados por sus profesores, invaden a diario los museos. Por ello, me pregunto: ¿por qué no admitir la exigencia del absoluto predominio mental como condicionamiento de la percepción intuitiva? Vuelvo a recordar que, según el cosmólogo Alphons Rosenberg, Acuario nos regirá durante dos milenios. Si en el pasado la música apuntaba al espíritu humano, hoy día queda tamizada por la razón. Ahora bien, no hay que despreciar el sentimiento suscitado durante la audición encauzándolo hacia una abstracción cerebral. En muchas mentes carentes de creatividad se va forjando la idea de que se puede componer automáticamente utilizando tan sólo el ordenador. Se aprietan un par de botones y ya está, el monstruo te realiza la obra mientras te tomas un café. Además, el extraño resultado del aparato se considera, como mínimo, interesante. Ya no cuenta el estar en sintonía con el bagaje de los sentimientos. Las sugerencias de la intuición quedan inobservadas, sólo se apunta a lo que es didácticamente demostrable, a proporcionar el equivalente verbal de lo que se va haciendo. Para mí, la palabra tiene una función muy precisa siempre que, durante y después de una conferencia de Stockhausen, se escuchen las composiciones de Stockhausen.

3. EL TRABAJO DEL COMPOSITOR

Hábleme de su trabajo. ¿Cómo lo lleva a cabo? ¿Cómo organiza su labor solitaria cuando se retira a su casa de Kürten?

Le haré un resumen de mis actividades explicándole lo que he hecho durante los primeros meses de 1980. Del 15 de enero al 26 de mayo no he hecho más que componer, si bien desde finales de abril en adelante he estado corrigiendo el material de orquesta y he ensayado una obra que lleva el título de *Festival (De La vuelta a casa de Michael)*. Esta obra exige, además de los solistas, un gran coro y un gran conjunto instrumental, siendo precisamente la primera escena del tercer acto de la ópera *Donnerstag aus Licht*, que presentamos en Amsterdam en versión de concierto y con carácter de estreno absoluto, durante el Festival de Holanda, y con la colaboración de Radio Hilversum, el 14 de junio de 1980. La segunda ejecución tuvo lugar en Düsseldorf el 19 de junio de ese mismo año.

Por tanto, usted trabaja sin parar, ¿no?

Con algunas interrupciones que se deben a las llamadas de teléfono admitidas. Su selección es tarea de Suzanne, mi compañera y clarinetista. Sólo acepto las llamadas inevitables. Contesto a mis hijos y a quienes no logran resolver problemas que tienen que ver con mis espectáculos. Normalmente organizado personalmente todos mis ensayos y conciertos. Consigo o compro los instrumentos necesarios, alquilo los espacios para los bailarines, me ocupo de los magnetófonos, altavoces y decorados. En estos días inspeccio-

no la construcción de una esfera terrestre que formará parte de la ópera *Donnerstag aus Licht*. A pesar de todo, logro componer de la mañana a la noche. Al cabo de un cierto tiempo, es decir, a los dos o tres meses de comenzar este régimen de vida, dedico cotidianamente media jornada de trabajo al control de la partitura. Mi copista trabaja en otra parte de la casa, cerca de mí, y a veces son dos. Como ya le he dicho, me veo obligado a trabajar tres o cuatro horas al día en la corrección de las partes destinadas a los solistas, a la orquesta y al coro, y lo hago para que todo esté listo a su debido tiempo. Tras el espectáculo de Amsterdam y Düsseldorf me esperaban otras dos giras y también el enorme trabajo preparatorio del estreno de la ópera en el teatro de la Scala. Ahora mismo, 15 de octubre de 1980, estoy en París ensayando nueve horas al día con el Ensemble Intercontemporain del IRCAM. En los ratos libres estudio con los solistas. Estoy preparando seis conciertos y la grabación de un disco y más tarde otros dos conciertos. El 18 de noviembre volveré a casa y desde ese momento no estaré para nadie hasta el 5 de febrero de 1981, porque tengo que dedicarme a componer la última escena del espectáculo titulada *Vision*. Naturalmente, estoy hablando de *Donnerstag aus Licht*.

¿Compone en su mesa de trabajo o al piano? ¿Cómo escribe sus partituras? ¿A pluma? ¿A lápiz? ¿En una hoja de papel? ¿En un pentagrama?

Siempre he tomado muchos apuntes en los períodos en los que no trabajaba directamente, es decir, no componía. No obstante, siempre trabajo en una mesa y voy tomando notas de todas las ideas. Voy haciendo esquemas sobre la tarea a asignar a los diferentes músicos, simples esbozos, diseños formales de pequeños diagramas sobre los aspectos dinámicos, ritmos, etc. Casi siempre, mejor dicho siempre, escribo a lápiz, aunque, como he tenido ocasión de comprobar últimamente, es un desastre que lo haya hecho así, porque mis viejas obras (obras de hace veinte años) son casi ilegibles.

Entonces, ¿por qué escribe a lápiz?

No lo sé. Trabajo mejor con el lápiz. Utilizo mucho el borrador. Antes borraba más y ahora menos. He terminado varias partituras escribiendo a lápiz incluso la copia en limpio. A veces he pasado directamente de los apuntes a lápiz a la fotocopia de la partitura, como en *El Viaje de Michael alrededor del mundo*, donde la pre-

cisión del signo es tal que la hace idónea para la lectura del director de orquesta. Naturalmente, trabajo corrigiendo constantemente, incluso durante los ensayos. Anoto las correcciones en la fotocopia y luego las apunto en el original a lápiz. Afortunadamente, a partir de 1974 he encargado a un colaborador inglés que escriba lo antes posible mis partituras a tinta china.

¿No cree usted que la copia recién escrita ya no es un manuscrito autógrafo?

Sí, pero contiene todas las correcciones hechas de mi puño y letra y normalmente siempre vuelvo a corregir las partituras después de cada serie de espectáculos. En el estreno del *Viaje de Michael* y en las cinco representaciones sucesivas estaba seguro de que la redacción definitiva de la obra era aquella y, sin embargo, no fue así: ayer por la noche modifiqué de nuevo algunos detalles de la dinámica, lo que comporta una enésima revisión de cada una de las partes.

Por tanto, podemos hablar del sistema de trabajo Stockhausen, de perfeccionismo técnico Stockhausen, ¿no cree?

Sí, pero la revisión y acabado final afecta a los detalles, mientras que el proyecto completo de la obra está frente a mí ya desde el comienzo de todo gran trabajo. Este proyecto delimita fundamentalmente las proporciones, duración, dinámica, calidad de timbre, registros y armonías de la obra. ¿Quiere saber si hago siempre lo mismo? Pues sí, excepto en tres casos muy precisos: los *Coros para Doris*, las *Tres canciones* para contralto y orquesta de cámara y *Coral*. A partir de *Kreuzspiel* siempre he planificado la estructura de todas mis obras, empezando por el número de piezas, evolución de cada uno de los parámetros, análisis de las partículas del sonido o grupos de sonidos a utilizar.

¿Se le van ocurriendo ideas constantemente, incluso ahora, durante esta conversación?

No, claro que no. En este momento sólo presto atención a lo que hablamos porque tengo que reflexionar, que concentrarme, como en un ensayo. Puede que después de esta entrevista se me ocurra alguna idea musical. En mi cabeza siempre hay un rinconcito dispuesto a sacar partido de todo y nunca pierdo de vista el trabajo

que tengo que realizar, un trabajo que necesito y quiero terminar. Para diciembre he citado aquí, en casa, proveniente de Estados Unidos, a la contrafigura vocal de Michael. Michael se materializa desdoblándose en sus diferentes expresiones: ya como voz, ya como instrumento, ya como bailarín, y a finales de año, estará ya lista para los ensayos la mitad como mínimo de la última escena de la ópera, la del dúo Michael-tenor y Michael-trompeta. Estoy trabajando en ella sin interrupción, tanto en plena lucidez diurna como en el inconsciente de las horas de sueño. Este hotel es muy ruidoso y esta noche me ha vuelto a despertar el estruendo del tráfico. Al principio me he puesto a pensar en una serie de cosas sin importancia, insignificancias que tengo que resolver al volver a casa, pero luego he conseguido centrar mi mente en la música y finalmente se me han ocurrido varias soluciones. La parte del tenor, en el final titulado *Vision*, ya estaba en mi cabeza. Por fin se había resuelto todo. Ya sé cómo seguir adelante. Sé que la fórmula se extiende a lo largo de toda la escena y que lo que aparece como la «fórmula de Michael» tendrá que reaparecer, según mi proyecto, en los últimos 29 minutos de la ópera. Para estos 29 minutos quiero y debo encontrar una nueva vocalidad que aún es desconocida incluso para mí mismo. Tengo que hallarla antes de diciembre, mes en que tengo que entregar esta parte. Va a ser un modo de cantar tan insólito que llevará a pensar en el descubrimiento de un nuevo pueblo. La emisión y extinción del sonido constituirán una auténtica revelación.

¿En qué sentido será «nuevo» y «revelador»?

Nuevo, estilísticamente distinto. Ya dispongo de los medios técnicos necesarios para lograr un fenómeno tal, una búsqueda orientada al análisis del sonido, entre sonidos largos y breves, entre el momento en que el tenor comienza a cantar y el momento en que deja de hacerlo. Aún más, entre los minúsculos glissandos al inicio y final del sonido, que son los momentos que más cuentan para su especificidad. Por su parte, la parte central del sonido no es mutable. Todavía queda mucho por descubrir sobre el curso del sonido y su divisibilidad. *Ton*, el término alemán de *sonido*, indica la altura, la duración, la intensidad del hecho sonoro. Mi búsqueda está basada en diferentes alturas, en las curvas de intensidad, que deberán otorgar a la vocalidad de Michael un carácter inconfundible, tendente a dar relieve al final de la pieza.

Me gustaría seguir insistiendo sobre su empleo del tiempo libre, su ocio, su vida privada.

Si no recuerdo mal, desde hace tres años no he interrumpido nunca la alternancia de la creación y la representación. Día tras día compongo y me presto a la exhibición pública de mi obra.

¿No se toma nunca unas vacaciones?

A finales del pasado año me concedí unas buenas vacaciones. Físicamente estaba agotado. Por ello me fui a Kenia con Suzanne y tres de mis hijos, Julika, Simon y Markus. Todo un mes tomando el sol, nadando y leyendo. Entre tanto, en medio del descanso mental seguía la labor compositiva, las ideas y anotaciones. Terminé *El regreso a casa de Michael* en virtud de un proceso interno, de un fermento que no se manifestaba externamente.

¿No ha tenido ni un momento de libertad extramusical?

No, si exceptuamos la catarsis de las horas de sueño, guardián del inconsciente que deberá proporcionarme al despertar una respuesta a mi último interrogante nocturno.

¿Quiere eso decir que no duerme usted nunca «de vacío»?

El ello trabaja de forma autónoma. Concedo un amplio margen de tiempo a los encuentros, a los contactos, a los intercambios. Como siempre en familia. También está la visita dominical de mis hijos. Siempre le dedico una hora a la conversación matinal y a los paseos por el bosque. Tengo un infinito número de parientes con un número equivalente de cumpleaños a celebrar. A veces vamos a casa del que cumple los años, otras hacemos una fiesta en la mía.

¿Podría eso desmentir la leyenda de que Stockhausen es un cartujo dedicado únicamente a su trabajo?

Eso sería inexacto. Me interesa especialmente cumplir con mis obligaciones, y los asuntos a resolver no son exclusivamente musicales. Como ya le he dicho, mantengo contacto con todo el mundo por teléfono y por carta. La gente me somete a los problemas más increíbles y siempre trato de solucionarlos. Nos intercambia-

mos todo tipo de opiniones y, a intervalos, dedico toda una jornada a la correspondencia.

A pesar de poner tanto interés en que nada de lo que usted hace se pierda, una parte de su música, la electrónica, no está documentada más que en las grabaciones. Como usted sabe, la cinta tiende a deteriorarse, no es inmortal como la partitura. ¿Qué tiene que decir al respecto?

Hace poco que he terminado un largo ensayo introductorio destinado a *Sirius*. El único testimonio duradero es la partitura con las partes destinadas a los solistas y la transcripción de la música electrónica hecha por mí con la ayuda de un piano, un metrónomo y cronómetro. Partes tomadas de la cinta magnética de la forma más exacta posible, con una diferencia de apenas una décima de segundo sobre la duración total de la obra, que es de 97 minutos. Ni siquiera existe una partitura como confirmación de la grabación, ni un análisis sobre las características estructurales de la composición, ni un indicio sobre las variedades tímbricas, sobre los infinitos matices del color-sonido (*Klangfarbe*) o las extraordinarias innovaciones de la proyección espacial —me refiero a la distribución espacial del sonido debida a la situación y colocación de los ocho altavoces—, ni una mención a las gradaciones de intensidad y las estratificaciones sonoras. Es decir, como prueba de mis criterios de elaboración y de lectura del trabajo acabado no existen más que las notas tomadas, centenares de notas escritas en un grueso cuaderno, claro reflejo de una experiencia vivida minuto a minuto durante las grabaciones realizadas en el estudio de música electrónica del Westdeutscher Rundfunk de Colonia. Tengo que reconocer que no existe remedio contra la vulnerabilidad del material técnico, a menos que no se utilice hasta la más mínima nota como huella de una partitura que hay que reconstruir por escrito, y eso representa un trabajo inmenso. Los sacrificios de este tipo sólo se afrontan una vez y yo caí en ellos. ¿Quiere saber por qué? Por necesidad. El motivo fue el peligro de perder para siempre *Kontakte*. Aunque *Kontakte* dura menos que *Sirius* (apenas si dura 34 minutos), la formulación definitiva en lenguaje técnico, pasada a limpio tras haber hecho otras dos copias anteriores a máquina, me costó todo un año. Un año que pasé encerrado, todas las mañanas, de tres a cuatro horas seguidas, en el estudio electrónico de Colonia. Más de mil horas de trabajo en total, trabajo realizado con el más absoluto rigor junto a Jaap Spek, mi colabora-

dor holandés. Y todo ello sólo para *Kontakte*. Con todo, y aunque considero más importante el trabajo de creación, ahora, una vez publicada la obra, estoy seguro de que mi esfuerzo no ha sido vano. *Kontakte* ya es accesible a nivel internacional, objetivo alcanzado gracias a la fuerza de voluntad, una experiencia extenuante que me afectó sobremedida y que no sabría cómo repetir tras el doble esfuerzo realizado una primera vez con *Kontakte* y una segunda con *Telemusik*. Afortunadamente, en el caso de *Telemusik* me vi ayudado por un mínimo de astucia y previsión. Mientras me ocupaba del trabajo de grabación en el estudio electrónico de Tokio fue apuntándolo todo con gran meticulosidad, pero luego no me preocupé de pasar todas mis anotaciones a limpio. Señalaba cada una de las cifras decibel (el volumen del sonido), y cada centímetro de cinta para calcular la duración del sonido. También medí los segundos y décimas de segundo por cronómetro comprobando en varias ocasiones si las dimensiones de los diferentes estratos de la cinta del magnetófono de seis pistas eran realmente exactas. Hacer y deshacer, corregir con diligencia, volver a la tarea un día y otro día, ¿sabe usted lo que eso significa? Cuando volví a Colonia con la intención de entregar todo el material a Peter Eötvös, por aquel entonces alumno de la Musikhochschule, para que lo pasase a limpio, tuve que ponerme de nuevo a trabajar con lápiz y borrador para incluir los enésimos retoques. Y cuando por fin Eötvös me entregó lo que debía ser última redacción a lápiz me encontraba nuevamente dispuesto a aportar ulteriores modificaciones a mano. Ahora mismo no me atrevería a enfrentarme con un trabajo tan demencial. No lo he hecho ni lo haré ni siquiera con *Sirius*.

Si no he entendido mal, como punto de partida de este sacrificio suyo estaba, además de la voluntad de poner a salvo las obras electrónicas, el deseo de darlas a conocer a un auditorio más vasto. Por lo que respecta a las transcripciones, usted, señor Stockhausen deja de ser el depositario de las claves para ejecutar parte de su música. Cualquiera podrá hacerlo. ¿Es así o no?

Teóricamente es así, pero en la práctica, no. Bien mirado, las obras transcritas deberían estar al alcance de todo el mundo, técnicos y músicos, ya que no sólo he tenido en cuenta los aparatos de que disponemos en la actualidad, sino incluso los que deberán sustituirlos en el futuro, más modernos y sofisticados. Cada uno de mis signos y cifras incluye el desarrollo de la tecnología, una transpa-

rencia de intenciones debida a la objetividad absoluta de mi escritura. Por otro lado, es prácticamente imposible poner por escrito cómo disolver el volumen del altavoz en el breve tiempo de la duración de un sonido o indicar cómo se obtiene determinada curva sonora irreplicable por cualquier otro que no sea yo. Y no sólo puedo hacerlo una vez. Soy capaz de repetirlo cinco o diez veces seguidas manipulando sin esfuerzo alguno el regulador, sensible a cada uno de mis sentimientos. Todo esto requiere la intervención de un auténtico músico, por lo que es impensable que los demás logren realizarlo como lo hago yo. ¿Cree que hay alguien capaz de llevar a la práctica mis intuiciones, alguien capaz de manejar el sintetizador como yo cuando interpreto *Sirius*? Hace tiempo sufrí una enorme decepción al escuchar mi *Elektronische Studie II* (Ejercicio electrónico II) en el Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Estocolmo, provisto de un modernísimo sintetizador. Fue una ejecución realizada según las instrucciones indicadas en mi partitura, pero sin contar con mi colaboración. Pues bien, el resultado fue terrible; fue, sin exagerar, una caricatura de mi obra. Desapareció la específica cualidad de los microtiempos, desaparecieron los matices, los estados anímicos, ausencias todas ellas injustificadas, ya que la partitura contaba con las más precisas indicaciones rítmicas y dinámicas sobre la duración, el volumen y el timbre. Todo ello no se tuvo en cuenta. ¿Sabe usted por qué? Porque confiaron al ordenador las curvas dinámicas del sonido (*Hüllkurven*) que yo había regulado con conmutadores manuales. De ahí su estaticidad.

Me gustaría añadir al relato de este episodio unas palabras tomadas de mi prólogo a la partitura de *Sirius*: «Aún no he perdido la esperanza de que antes de asistir al deterioro total de mis cintas electrónicas se invente el sistema capaz de reproducirlas en grabaciones indestructibles.» Pienso en las operaciones de recuperación de las artes visuales, en ciertos hábiles restauradores dotados de una especie de sexto sentido para la salvaguardia de unos pocos restos de pinturas al fresco. ¿Cuántas pinturas renacentistas han logrado sobrevivir a su destrucción? Desde luego, no todos los directores de museo están de acuerdo sobre el problema de la restauración: algunos la consideran útil y otros perjudicial. ¿Hay que retocar o no las capillas giottescas semiborradas? ¿Y las figuras humanas carentes de vientre? ¿Y las esculturas griegas decapitadas, con el pene partido y las órbitas vacías? Todas ellas son restos que dan testimonio de la grandeza de los artistas. ¿Y dónde han ido a parar los infinitos restos de la antigua Roma? No obstante, siguen

constituyendo la prueba de una indudable presencia creativa encerrada en multitud de misteriosos mensajes fragmentados. Sí, es el lenguaje de los fragmentos.

Habla usted de los tesoros artísticos deteriorados por el tiempo como haciendo alusión a la desintegración de sus cintas.

Sí. La desintegración de las obras electrónicas de Stockhausen, producciones determinantes destinadas a morir. Hace tiempo comencé un meticuloso análisis, una comprobación en persona, sobre el estado de salud de mis obras conservadas en el archivo del Westdeutscher Rundfunk, y pude constatar la existencia de ciertos lamentables vacíos debidos a la corrosión de las cintas, por otra parte muy mal conservadas. A mis cincuenta y dos años(*) he podido asistir a la desaparición de patrimonios insustituibles de célebres grabaciones como la realizada en el estreno absoluto de *Gruppen* para tres orquestas bajo la dirección de Bruno Maderna, Pierre Boulez y yo mismo. Otra obra perdida, aunque recuperada recientemente por casualidad gracias al musicólogo Frisius, de Karlsruhe, es mi *Étude concrète*, compuesto hace casi treinta años en París. Si no hubiese sido por la amistad de Frisius y de François Bayle, de la Radio francesa, habría que considerarla perdida para siempre. Con todo, le ruego que indique que no se trata del original sino de una copia, una grabación en disco y no en cinta. Por aquel entonces escribí un texto explicativo de acompañamiento al *Étude*, traducido más tarde al francés. De hecho, lo que se halló fue ese texto y esa copia, golpe de suerte o pequeño milagro que tienen el poder de hacerte feliz. Pero los misterios no terminan aquí. Desde 1956 se encuentra inutilizado en Colonia el original a cuatro pistas de *Gesang der Jünglinge*. Y está inutilizado porque el magnetófono indispensable para su ejecución, un complicado magnetófono a manivela fabricado por la casa Albrecht de Berlín, está inutilizado desde hace tiempo. Las dos voluminosas cintas a dos pistas del viejo magnetófono se pasaron a una única cinta, pero en el curso de este paso a un nuevo magnetófono Telefunken la cuarta pista sufrió unos daños que afectan a toda la obra. Según el técnico Karlheinz Adams, responsable de los aparatos electrónicos, y que murió desgraciadamente por aquel entonces, si el daño era irreparable debía atribuirse la culpa al nuevo magnetófono, que nadie sabía manejar aún. Decidí superar el obstáculo uti-

* En 1980.

lizando trucos y filtros para minimizar las consecuencias del incidente y logramos arreglar la misma grabación a cuatro pistas. ¿Sabe que la idea inicial incluía una quinta pista con la voz de un niño difundida desde lo alto en los primeros compases? Ningún técnico ha querido o sabido instalar un altavoz en el techo, alegando como excusa el exceso de trabajo que ello comportaría. Yo creo que lo que realmente sucedía es que temían no lograrlo, lo que me obligó a superponer la última pista, la quinta, a la cuarta, pero la voz que canta «Jubel» (regocijaos) no logra el debido relieve una vez incorporada al resto. Naturalmente, las peripecias de *Gesang der Jünglinge* no acaban aquí. En 1966 recibí desde California una preocupante carta de un estudiante. «Señor Stockhausen», decía, «acabo de comprar y escuchar su disco de *Gesang der Jünglinge* y *Kontakte*. Hay algo que no va bien. Puede que sea un error de reproducción.» La noticia me atemorizó. Busqué el disco y comprobé que la observación era acertada. ¿Qué había podido pasar? Puse un telegrama al técnico responsable, Otto Ernst Wohler, de la Deutsche Grammophon. Una meticulosa investigación suya reveló meses después que una nueva empleada del departamento de control había marcado con una equis la matriz de cobre del disco por considerarla poco comercial. No quedaba otra solución para reconstruirla que utilizar una copia que aún quedaba de la copia de la copia original. Consciente de las infinitas dificultades que tendría que afrontar, acepté el desafío. Dificultades de grabación debidas a la compleja naturaleza de mi música, dificultades relacionadas con los registros de frecuencia. A veces ciertos sonidos agudos no «agarran», otros, terriblemente sombríos, hacen que la aguja salte del surco. Los aparatos se atascan, las cintas se queman (como me sucedió trabajando en *Sirius*). Aventurarme con los medios electroacústicos hasta los límites de lo posible y factible es una de mis prerrogativas, pero la tecnología no está preparada para tanto. Como usted sabe, hace tiempo que abandoné la dirección del departamento de música electrónica del Westdeutscher Rundfunk de Colonia y una de las cosas que más me preocupa por el momento es la situación de abandono en que se encuentra el archivo de grabaciones. Amontonadas por el suelo, una gran cantidad de cajas sin tapar contienen las cintas expuestas a peligrosos cambios de temperatura, testimonios históricos destinados a desaparecer, demostración del desinterés actual que rodea este tipo de música. Estoy seguro de que en un futuro no demasiado lejano se derramarán amargas lágrimas por la incuria en que se encuentra el archivo de cintas del estudio de Colonia, patrimonio insustituible de importantes obras.

¿No cree que lo único eterno de la era del consumo es la «bolsa de plástico»?

Y mientras tanto, las posibilidades de salvación de la nueva música son, como mínimo, catastróficas. Todos mis intentos de poner a salvo al menos el material grabado ha fracasado miserablemente. Parecía que en la Stanford University de Estados Unidos habían conseguido construir un magnífico ordenador capaz de archivar cualquier tipo de música en estado de información primaria para convertirla más tarde en una composición completa.

¿Indestructible por fin?

Claro. Corrí a comprobar su eficacia. Nada, no servía. También en el Ircam, el instituto parisiense de Pierre Boulez, se comenzó a experimentar, desde hace un par de años, con nuevos métodos de grabación duradera. Para ello se han utilizado unos cilindros magnéticos especiales (*Magnettrommeln*) de gigantescas proporciones. La idea principal era grabar las partes fundamentales de las composiciones para fijarlas en la memoria. ¿Problema resuelto? En absoluto. A pesar del considerable tamaño de los cilindros, no se ha podido grabar más de un par de minutos de música ni más de una sola cinta cada vez. Y si ello no fuera suficiente, los primeros signos de deterioro se advirtieron también aquí al cabo de apenas doce meses.

¿Cuál fue la reacción?

El pánico, porque había que comenzar nuevamente desde el principio, y además con el temor de llegar demasiado tarde a la destrucción de ejemplares únicos e insustituibles.

Razón por la cual su nueva obra Licht irá tomando forma por escrito.

Se equivoca. Nunca me he dejado atemorizar por experiencias pasadas. De hecho, muchos elementos de *Licht* ya han tomado forma o están en proceso de hacerlo en un estudio de música electroacústica. No obstante, espero que se encuentre lo antes posible un sistema de conservación que pueda preservar para el futuro tanto mis obras como mis interpretaciones grabadas. Nadie puede imaginarse cuánto aprecio mis interpretaciones. Con ello no quie-

ro decir que me considere el dueño absoluto de los secretos de mi música, ni que soy su intérprete por derecho, el único capaz de ejecutar una obra como, por ejemplo, *Momento*. Pero lo que sí he indicado por medio de mis interpretaciones es la meta cualitativa a la que se debe aspirar siguiendo mi ejemplo. Por tanto, si mis grabaciones de *Aus den sieben Tagen* llegasen a deteriorarse, ¿quién sería capaz de emular mi obra?

Se le considera a usted un caso anómalo de prudencia y previsión. Sin embargo, no renuncia a la producción electrónica, que es una especie de juego de azar. ¿Por qué?

Porque me resulta indispensable la sensación de riesgo. Entraríamos así en el terreno de la metafísica. La mayor parte de la gente no suele seguirme a este nivel, pero estoy convencido de que las pruebas tangibles de mi obra, el material electroacústico, podrían destruirse sin que ello importase mucho, ya que lo que permanece es la fuerza interior que me impulsa a llevar a término una obra. La idea que toma forma y se materializa en un diseño concreto de moléculas metálicas, el espíritu que se coagula impreso en una cinta, ¿qué son sino el equivalente exacto de un orden abstracto? Cuando el oído —el oído de la fantasía— deje de estar condicionado por el cuerpo y la membrana del altavoz desaparezca pulverizada junto al resto del universo, lo único que permanecerá, como «idea», será la fuerza espiritual que emana de mi música.

¿Sueños? ¿Esperanzas?

Certezas. Sé que estoy en sintonía con las esferas del espíritu; por tanto, yo seré quien determine la existencia formal de mis obras. Hacer y deshacer es mi privilegio. Esta es la única libertad humana que se me consiente. Si hubiese podido vivir en un mundo de mayor nivel perceptivo no habría utilizado el magnetófono ni el pentagrama para componer: me bastaría con mover las fuerzas del aire. En las condiciones actuales me veo obligado a encargarme de que alguien rasque las cuerdas de un violín o aplaste con el dedo una tecla de marfil.

Maestro, me es difícil seguirle cuando no se ajusta a unos datos concretos. ¿No opina usted así? En los años cincuenta se hablaba de su raciocinio y ahora de su misticismo.

No he cambiado en absoluto. Mi pensamiento es racional. Opino

que mis predecesores, los maestros del pasado, los grandes músicos, pintores y poetas, fueron secretamente conscientes de cómo sucedían las cosas en realidad.

Me imagino que existe un estilo musical Stockhausen del mismo modo que existe un método de trabajo Stockhausen.

Siempre me han dicho que cada una de mis obras difiere de forma portentosa de la que la precedió, hasta el punto de no prestarse en absoluto a los límites de una definición estilística. Nunca he recurrido a determinados géneros, a especiales características sonoras. No tengo predilecciones o tics. Hasta ahora no me he permitido ningún tipo de gestualidad ni he hecho una bandera de mi música, mientras que Arnold Schönberg ostenta una increíble gama de gestos, y el lenguaje de Alban Berg siempre lleva su firma cuando se refuerza al ascender o disminuye al descender, cuando viene y va. Crece, se apaga, sube, cae, se complica para simplificarse, igual que ciertas personas que, al hablar, se repiten al infinito, que tienen la manía de hacer varias veces un determinado movimiento. En cuanto noto que hago lo mismo, que muevo tres veces seguidas la mano izquierda o la derecha, me controlo inmediatamente y dejo de hacerlo.

Entonces, ¿qué opina de los denominados compositores repetitivos?

Tonterías. Todos los estilos, incluidos los tradicionales, se basan en la repetición. ¿Qué es el estilo sino el autocontrol de quien se limita a hacer determinadas elecciones en el ámbito de su propio gusto?

Si no he comprendido mal, me equivoqué de definición. En vez de estilo, le hablaré de gusto.

En medio de millones de juicios prevalece la opinión de que mis obras son, antes que nada, insólitas, únicas, irrepetibles, incluso en los detalles observados dentro de cada pieza. En los 72 o 75 minutos de *Stimmung*, que representa excepcionalmente un mundo muy homogéneo con sutiles mutaciones encerradas dentro del espectro sonoro fijo, destaca sobre todo una característica inconfundible que no tiene nada que ver con el concepto de «estilo». *Stimmung* es una pieza única.

¿Existen, por tanto, tantos estilos Stockhausen como métodos de trabajo suyos?

Sí, tantos estilos como métodos. Lo que cuenta es lograr ser lo más creativos posible cada vez que se hace algo. Según Picasso, mil personas podrían utilizar la paleta, pero nadie lo haría nunca como él.

¿Por qué cita usted a Picasso?

Dado que me siento obligado a defender mi postura de artista libre, lo haré hasta que abandone este mundo. Y seguiré haciéndolo considerando la originalidad como dato esencial de mi creación. Los que reniegan de su importancia son estúpidos y malvados. Lo que cuenta en el acto creativo no es sólo evolucionar o producir una variante al bagaje preexistente, sino seguir el proceso originario de la invención. Hace tiempo, mientras me bañaba con mis hijos en el maravilloso mar africano, pensé que un mundo tan rico en imágenes como el submarino es concebible quizá en un laboratorio residencial de nuestro universo, un laboratorio para la planificación de un nuevo planeta poblado por peces: peces organizados, peces diseñadores y peces pintores. Bastaría con consultar al departamento químico para localizar el lugar idóneo para las prácticas botánicas con un sol pensado en este sentido. Consultaríamos a los astrónomos para saber si la situación es favorable. ¿Estamos en el momento adecuado? Sí. Muy bien, pues vayamos hacia una nueva esfera biológica. ¿Lo lograremos? Claro. El agua existe, el agua no faltará, tenemos bastante para el próximo milenio, será suficiente. Por favor, sírvannos dos millones de animales de nueva especie. Haremos uno larguísimo, con un hocico determinado y otro con dos milímetros de ojos, pero el último será tan grande que podremos entrar en él como en un granero. Este pez tiene tres metros de longitud y sólo cinco centímetros de anchura. ¿Qué hacemos con él? ¿Dónde lo alojamos? Es un problema. Telefonaremos al especialista en genética, pero el problema es tuyo. Si quieres que sobreviva, deberás alimentarlo con plantas específicas de consistencia específica y deberás instalarlo en un medio biológico adecuado.

Recuerdo una estupenda película italiana. Su tema: el atolón de Bikini tras los experimentos atómicos. Miles de peces morían en un mar contaminado por las radiaciones, pero algunos, llevados del pánico, terminaron adaptándose fulminantemente a vivir en

los árboles. La naturaleza es capaz de cualquier extravagancia cuando está sometida a presión por cualquier mutación atmosférica.

¿Fantasía o locura?

Así hago yo la música, inventando formas nuevas y capaces de vivir en un medio tímbrico adecuado, en un tejido, en una estructura orgánica abiertos a todo desarrollo, dispuestos a transformarse y crecer como los animales y plantas. Esta mañana me he pasado dos horas discutiendo con los técnicos del Ircam acerca de lo que seremos capaces de realizar o no en nuestra próxima gira. La mayor parte de las propuestas son irrealizables.

Instalar los micrófonos en el lugar adecuado a menudo se demuestra imposible. Trabajamos con tantas limitaciones que podríamos pensar en las limitaciones sufridas por un espíritu superior que tuviera que enfrentarse con la ecología de un planeta en formación. La mayor parte de los compositores se adapta a las circunstancias, a los lugares, al clima. Pero hace ya demasiado tiempo que el arte debe ejercitar la adaptación —son muchos siglos de vivir con un dócil conformismo— y yo no quiero ser un conformista. Desgraciadamente, aún tengo que adaptarme a utilizar violines y violas, si bien son instrumentos que utilizo cada vez menos. Pienso en los pobres violinistas y violas que normalmente se sientan en grupos de treinta a hacer todos lo mismo, y al mismo tiempo.

¿Da por tanto el arte contemporáneo su más explícito no a todo tipo de adecuación?

Ojalá fuese capaz de hacerlo. El arte moderno debería señalar en todo momento la progresiva sucesión de la evolución de nuestro planeta, si bien tendría que tener en cuenta nuestras facultades perceptivas respecto del oído, los sentimientos y el pensamiento. Los artistas tienen la misión de anunciar la llegada de un nuevo hombre en cuanto espíritu creativo que mira hacia el futuro.

¿Representa su música el rechazo del pasado?

Mi música es un ejemplo perfecto de ductilidad. El porcentaje de adaptación supera ampliamente al del rechazo, es decir, la parte de novedad llevada a cabo es mínima comparada con el bagaje

preexistente que arrastro si quiero ser capaz de hacer música hoy día. Ello significa que la relación entre posibilismo y novedad, entre lo ya conocido y lo ignorado, es realmente desproporcionada. En mis obras suelo decirme: ve más allá, lo más lejos posible. Pero existe también una parte de resignación. He tomado lo que era posible tomar; sin embargo, prefiero mi resignación a cualquier tipo de promesa incumplida. Antes de morir quisiera interpretar en persona todas mis composiciones para comprobar si no se han anticipado en el tiempo. Muchos de sus detalles no han alcanzado aún la perfección: algunas ideas apenas si están esbozadas. Por otro lado, sé que si persevero en este sentido encontraré una solución. A veces, como en el caso de *Mixtur* para orquesta, una composición mía resulta aproximada incluso cuando la interpreto personalmente y la belleza que yo sólo conozco no aparece más que en un cuarenta o cincuenta por ciento.

¿Por qué dice que es aproximada la ejecución de *Mixtur*?

Porque los aparatos necesarios son pésimos, la acústica de las salas casi siempre es mala, la profesionalidad de los músicos inadecuada y escaso su interés por lo que están haciendo. Lo que digo de *Mixtur* vale también para *Microphonie I y II* y para *Gruppen* para tres orquestas. Aunque *Gruppen* se grabó en disco, la ejecución es tan imprecisa y aproximada que apenas si revela el cincuenta o sesenta por ciento del valor de estas obras. El hecho es que los instrumentos son inadecuados, comenzando por la percusión, incluidos las cajas, platillos y tam-tam. Nada va bien. En estos días no hago más que buscar un gong en el Ircam y el órgano eléctrico de que dispongo es como mínimo deficiente. Hay una escena en el episodio del *Viaje de Michael alrededor del mundo* que requiere un armonio amplificado. Pues bien, busqué uno por todo París y el único existente me lo prestó muy amablemente un señor preocupadísimo porque no se estropease, aunque era un instrumento en pésimas condiciones construido para una pequeña capilla a la que acudían los fieles a rezar. Este armonio se exhibirá en Estrasburgo ante dos mil espectadores, en Maguncia ante dos mil seiscientos y en Berlín ante dos mil. ¿Qué oirán éstos del armonio? Sería mejor taparse los oídos.

Es increíble la situación en que nos encontramos los músicos actualmente, obligados a enfrentarnos a todos los niveles con la falta de profesionalidad, y eso que éste sólo es el aspecto «pionero» de nuestra empresa.

Me interesa mucho su lucidez, pero en las entrevistas concedidas por usted destaca su decidida voluntad de ir más allá de los límites de la razón al comentar lo absurdo. ¿Por qué?

Su pregunta encierra un malentendido muy generalizado. La razón es una especie de aparato que todos poseemos y del que todos disponemos. Este aparato es capaz de anotar y registrar lo que perciben los sentidos, como si fuese un magnetófono o una película. Todo lo que se ha ido registrando puede combinarse uniendo los diferentes elementos formulados. El aparato de la razón ha aprendido a levantar acta, a tomar nota de todo. Sabe impartir sus órdenes al cuerpo para que éste actúe, sabe comprender si lo que el cuerpo hace o ha hecho siguiendo las órdenes recibidas es o no positivo para su funcionamiento. El aparato de la razón procederá más tarde a la selección de lo que ha almacenado conservando lo necesario y rechazando casi siempre lo inútil. Tanto el aparato de la razón como el cuerpo están pilotados, igual que un automóvil, por el espíritu humano y actúan aunque el espíritu no tenga nada que ver con este tipo de actividad pensante y subalterna. El espíritu es capaz de disociarse del aparato de la razón, como un moderno ordenador, dejando que la actividad del pensamiento se realice sin su participación inmediata. El espíritu permite que el aparato de la razón le proporcione las ideas, pero no se deja comprender fácilmente. El espíritu humano sólo tiene un vínculo externo, una conexión superior con la inteligencia del universo. De hecho, todo lo que se transfiere de la inteligencia del universo al espíritu humano tiene un nombre: se llama intuición. El material que la intuición lleva hasta el cerebro bajo forma de tarea a resolver pone en movimiento el pensamiento, es decir, la racionalidad. El raciocinio no es más que un instrumento de traducción, y el espíritu conserva en aquello que promueve una parte de automatismo debido a su misma función de piloto y también al bagaje hereditario que llevamos con nosotros y a la experiencia de las cosas vividas día tras día. Por ello, el acto de componer o de mover la mano para dirigir una orquesta se convierte en el punto de destino de lo que el cerebro ha seleccionado y ordenado en un principio, y aún antes que el cerebro, la intuición. Usted también ha tenido que realizar una serie de operaciones para llegar hasta aquí, ante mí. Su cerebro ha elegido el recorrido y el medio de transporte para verme. Le habrá dado órdenes a su cuerpo de meterse en el metro, de salir, de buscar este hotel, de cruzar su umbral. Nuestra conversación también pertenece a la actividad racional.

El espíritu sólo participa indirectamente, ya que casi todos los gestos realizados para dar fe a este encuentro nuestro han sido dictados por el más perfecto automatismo. Hace un rato, al cruzar la calle, habrá girado la cabeza a izquierda y derecha. El cuello y la cabeza no son partes fijas del cuerpo. Los ojos son móviles y las orejas receptivas, de hecho reaccionan a infinidad de estímulos. El interior del complejo circuito interno contrapone la intuición a la toma de conciencia y a una continua invasión de estímulos imprevistos. Mientras compongo mi cuerpo se concede ciertos momentos de reposo: se asoma a la ventana y contempla un pajarito, suena el teléfono y responde. Pero sin la intuición no podríamos dar ni un paso hacia adelante. Estaríamos encerrados y seríamos obtusos e incapaces de progresar e incluso de enamorarnos. Y nunca lograríamos hacer algo que se deje definir con los medios de la razón.

¿Lo que más le interesa son estos momentos de lucidez?

¡No creerá usted que trato de inventar una nueva psicología de la composición! La psicología no me interesa. Todos los niños se dejan guiar por la intuición o los reflejos condicionados. Pruebe a observar las reacciones infantiles. Le parecerán totalmente irracionales. Arthur Köstler ha hablado en su libro *The Ghost in the Machine* de las raíces de la casualidad dirigiéndose en este sentido a neurólogos y anatomistas, que analizan el cerebro sin llegar a ninguna conclusión. Es impensable, es más, es ilusorio encontrar el espíritu dentro de la máquina humana. No obstante, su propia existencia proporciona la felicidad, pues elimina todas las rémoras y lleva a los ánimos a reconocer por fin la meta a perseguir. Piense en el científico que enloquece al advertir las continuas señales del espíritu y que desde el fondo de su bagaje intuitivo recibe impulsos, incitaciones, ideas, como las llama Platón, una infinidad de mensajes dirigidos al cuerpo y a la razón. Cuantas más señales de este tipo recibamos más saciados nos debemos sentir. Por mi parte, yo no apporto un producto acústico de consumo, unas matemáticas de consumo, sino una obra de arte. No me propongo como ejemplo pedagógico ni como informador. Estar informado e informar cuando se tiene algo que decir es una cosa muy distinta. De hecho, las únicas influencias que cuentan son las provenientes de imponderables esferas aún desconocidas. La polémica que se ha desatado sobre mí —me acusan de ser místico, nebuloso e incluso ingenuo— se debe al hecho de que mi música es explo-

siva y, por tanto, inexplicable. Componer es una necesidad para mí, y por ello pongo en música lo que me parece apropiado, en el lugar apropiado y en el momento apropiado. Tratar de encontrar los motivos de mis decisiones —por qué haces esto y no lo otro— es tan pueril como la curiosidad del niño que quiere saber por qué ese árbol es verde.

¿Se está refiriendo usted a toda su música o sólo a la última, es decir, a la historia de su obra Licht?

Licht no es ninguna historia, es la prueba de la existencia de Michael, Lucifer y Eva, triple manifestación del espíritu materializada en los intérpretes. Hay un cantante, instrumentista y bailarín para cada personaje. La puesta en escena de la infancia de Michael no responde a exigencias narrativas, puesto que todo el episodio, que no es en absoluto insustituible, hace referencia a una historia personal mía realmente vivida.

Señor Stockhausen, no me interesan tanto las fuentes de su inspiración como su trabajo, su lenguaje. Cuando compone, ¿utiliza el mismo método para con la razón y la intuición?

¿Quiere saber lo que cuenta realmente para mí? Pues lo que cuenta realmente es el volumen del sonido, la altura, su duración, el timbre. Me interesan determinados valores del drama musical. El drama musical se compone de situaciones y de sonidos. Para crear una situación necesito determinados elementos, como el movimiento, por ejemplo. ¿Cómo provocarlo? ¿Cómo encontrar un pretexto para introducir en el cuadro un dúo entre tenor y soprano u otro entre tenor y bajo? Son situaciones y problemas bastante complicados que tengo que resolver. Piense que he superpuesto la mayoría de los textos a la materia musical ya terminada. Una vez terminado todo lo referente a la música me dije: «Ahora le toca a la trama, al texto.» Empecé a caminar por el estudio mientras hojeaba varios cuadernos de apuntes y finalmente me puse a escribir. Desde luego, ya tenía en la cabeza el significado espiritual y la orientación de la historia, la idea del duelo entre Michael y Lucifer antes incluso de escribir el relato. Sólo tenía que dar cuerpo a las referencias ideales, aunque la adaptación de los diálogos al sonido me parecía algo de importancia secundaria, porque ya estaba en posesión de la fórmula musical. Escribía y escribía, inclu-

so de más, y cuando el número de palabras superaba al de sonidos dejaba sin utilizar las sobrantes.

¿Para qué sirven los textos si su música parece prescindir voluntariamente de ellos?

Son indispensables para los cantantes. Naturalmente, todo esto pertenece evidentemente a mi visión global, a mi concepto de la ópera. Ya le he hablado de cómo se desdobra la figura de Michael, personificada por la voz, el tenor, el instrumento, la trompeta y por el cuerpo, por el bailarín.

Ya sabe usted cuánto le admiro como músico, pero ahora estoy tratando de provocarle con preguntas comprometidas. ¿No le parece mal?

Explicar las razones de mi música me crea infinitas dificultades, pero si usted lograra ponerme, gracias a una inteligencia e intuición superiores, en las cuerdas como artista, sin escapatoria, me parecería bien.

Muy bien. ¿Dónde estábamos?

Mi interés por ciertos temas tiene un origen inexplicable y remoto. Su palanca principal ha sido siempre la curiosidad, una activa curiosidad que ha ido tomando cuerpo a lo largo de años de trabajo, años consagrados a un tipo muy distinto de composiciones. Veamos, por ejemplo, cómo surgió *Sirius*.

Mi hija Julika quería un perro y se lo regalé. Lo llamamos *Sirius*, un nombre de estrella, porque acababa de componer *Sternklang*, y Sirio pertenece a la constelación del Can Mayor. Este episodio, aparentemente intrascendente, tuvo luego consecuencias inauditas. Poco después leí un libro de Jakob Lorber gracias al cual me enteré de que Sirio es el sol central de nuestro universo. Era un dato extraordinario, la tesela de un mosaico que me llevaría a la temática de una nueva composición, *Sirius*, como ya se habrá imaginado.

Más tarde recibí nueva inspiración de un par de reveladores sueños, increíbles, según los cuales yo provenía del propio Sirio, donde había recibido mi educación musical. Y eso no es todo.

Acababa de terminar esta obra cuando una amiga inglesa, Jill Pur-

ce, me mandó un ensayo donde se explicaba que los antiguos egipcios ya conocían las medidas astronómicas de Sirio y que tenía un satélite, al tiempo que lo consideraban padre del culto de Isis y Osiris. Tales datos se remontan a hace miles de años. Es algo increíble. Mi primer impacto con una nueva ideal musical no fue más que una aparición, un sueño, una partícula de sueño. Tuve que trabajar en él y una vez alcanzado el fondo del problema obtuve miles de informaciones.

Hemos reconstruido en parte su jornada de trabajo en su casa de Kürten. Ahora quisiera saber qué hace para enfrentarse a los desafíos que se va planteando, a los desafíos referentes a su obra por capítulos, a Licht.

Primero compuse *Der Jahreslauf* (*El curso de los años*), de 65 minutos de duración, y luego, *El Viaje de Michael alrededor del mundo*, 62 minutos, y *Festival* del tercer acto, 54 minutos de duración. Sólo faltan los últimos 29 minutos de la última escena, titulada *Vision*. También he proyectado la introducción, *El saludo del jueves*, que, a pesar de tratarse de un extracto del *Viaje de Michael*, deberá resultar diferente del resto en su forma y tempos, y la pieza final para cinco trompetas, *Michaels Abschied, La despedida de Michael*, que deseaba distribuir en los tejados de los edificios de la plaza de la Scala. Pero la escenógrafa Gae Aulenti consideró que la idea era irrealizable a causa de las entidades bancarias que ocupan esos edificios. Por eso encontré una solución de compromiso: hacer que las trompetas se asomasen por cuatro ventanas y otra más al balcón de la Scala iluminadas con potentes reflectores.

¿Problema resuelto?

La despedida de Michael se desarrolló como estaba previsto, alrededor de la plaza de la Scala. Si excluimos *Vision*, aún inacabada, y la introducción y el final, he compuesto hasta el momento tres horas y diez minutos de música.

¿Cuánto tiempo le han llevado esta tres horas y diez minutos de música?

Tres años en total.

¡Y sólo es una parte de Licht!

Sí, una parte, una sola jornada, el jueves. Un espectáculo en el gran fresco total de *Licht*.

¿Va a componer otras seis jornadas?

Naturalmente, los siete días. Compuse la fórmula básica de *Licht* y el esbozo de toda la serie de óperas en noviembre de 1977, en el balcón de un templo de Kyoto.

4. LA ACÚSTICA

Sigo haciéndole preguntas a Stockhausen, aunque me doy cuenta de que éstas no son otra cosa que interrupciones a su largo monólogo.

Maestro, ¿cómo van sus experimentos acústicos?

Hace poco hacía mención de ello a propósito de la distribución acústica realizada en el *Viaje de Michael alrededor del mundo* para trompeta y orquesta. En esta obra el sonido es proyectado a todo el espacio a disposición por medio de treinta micrófonos, tantos como instrumentistas. La modernísima mesa de mezclas se diseñó especialmente para mi gira y está compuesta de 32 canales de entrada capaces de salir por una de las seis u ocho bocas de salida, accionadas por teclas. Ayer por la tarde, tras el ensayo, hablé largo rato con el director de la empresa francesa que alquila los altavoces, micrófonos, amplificadores de sonido y mesas de mezclas, que nos acompañará en todas las etapas de esta gira de conciertos. Durante nuestro coloquio, el director me explicó que al ver el esquema sonoro de mi nueva pieza se había dado cuenta de que aún no existía en el mercado una mesa de mezclas adecuada para una obra tan compleja, por lo que, tras considerar el interés de la obra y la importancia del proyecto, encargó que se hiciese la nueva mesa, que me alquilará a partir de ahora a un precio muy alto. Entre tanto, los profesores del Ensemble Intercontemporain protestaron en bloque por lo que consideraban un alto número de ensayos y un exceso de trabajo. Al discutir sobre ello me di cuenta de que habían confundido la mesa de mezclas con un equipo de

amplificación normal. Por ello tuve que explicar a cada grupo de instrumentistas que no se trataba en absoluto de aumentar el volumen del sonido, toda una conferencia en la que expliqué mi concepto espacial del concierto. Normalmente la orquesta está situada a tanta distancia de la mayor parte del auditorio que los sonidos resultan confusamente promiscuos. Los que ocupan las primeras filas captan la sonoridad de los instrumentos que están justo delante de ellos. El público de la zona central de la sala obtiene una audición estereofónica, aunque es una estereofonía de escasa importancia musical, excepción hecha de la posibilidad de poder distinguir los diferentes timbres sonoros de modo más neto. Como sabemos, en su distribución tradicional, la orquesta se sienta frente al público, con los violines sentados de perfil a la izquierda y los violonchelos a la derecha, con el perfil de los instrumentos en diagonal, por lo que el sonido se proyecta hacia el auditorio. En cuanto a los demás instrumentos, el lugar fijo de la percusión es al fondo del escenario. Todas estas modestas observaciones no resuelven en absoluto el importante problema del movimiento acústico de una pieza. Por otra parte, ¿acaso se preocupó alguien en el pasado por estas cuestiones? Incluso hoy día no conozco ningún director de orquesta que se preocupe mucho por ello. El instrumentista bajo acabará sentado en las últimas filas junto a otro alto, y entre ambos quedará espacio para uno gordo. Por mi parte, yo determino el momento preciso en el que deben converger la flauta, el arpa y el oboe. Casi todos los instrumentos del *Viaje de Michael alrededor del mundo* están alineados en sentido oblicuo y son transmitidos contemporáneamente gracias a dos altavoces diferentes instalados, por poner un ejemplo, uno a la derecha y otro a la izquierda, o bien uno en la parte delantera izquierda y otro más atrás, a la derecha.

¿Cómo ha organizado usted su proyecto acústico?

En el caso del *Viaje de Michael* diseñé desde el principio una planta de la composición, explicando cómo deseaba que se proyectasen los sonidos en el espacio. Cada vez estoy más decidido a dar al público de la sala la posibilidad de percibir la procedencia de las ondas sonoras dentro de un circuito de 360 grados. De hecho, en mi forma de componer son determinantes el movimiento y la orientación de los sonidos. Son tan importantes como el volumen, el timbre y la altura sonora. Por todo ello deseo contar con una sensibilidad semejante a los medios de que se dispone en el ambi-

to de la distribución de los sonidos en el espacio. Considero importante que en el concierto un instrumento no asuma más importancia que otro y también que no se produzcan extravagancias acústicas debidas a las caprichosas paredes de un auditorio que privilegian ya una frecuencia alta, ya una baja. Pongamos que una parte del público se sienta en las últimas filas de butacas y que el tuba bajo llega arrollador hasta él. ¿Cómo atenuar este efecto? Situándolo junto a un altavoz para que la resonancia se extienda de un lugar a otro de la sala. Procediendo de este modo obtendré un auténtico panorama musical, si bien con una perspectiva naturalmente alterada. El efecto será parecido al de una esfera musical envolvente transmitida por unos cascos. He revisado con esta nueva visión algunas de mis antiguas composiciones como *Kontrapunkte* y *Stop* para orquesta. Aunque dejo casi inalterada la distribución de los músicos respecto del *Viaje de Michael*, coloco en el estrado (según el orden previsto por las partituras): a la izquierda, delante de las violas, los violines y los oboes; más arriba, tras las violas y los violines, el arpa, de través, para que las cuerdas vibren llevando el aire hacia el público. Detrás de los oboes, las trompetas. En la parte delantera, a la derecha, las flautas, violonchelos y el contrabajo. Tras el contrabajo, en segunda fila, el fagot. En tercera fila, el clarinete bajo y el contrafagot. En cuarta fila, los trombones. En la parte delantera, en el centro, la primera y segunda trompa, y tras ellas, a la izquierda, el piano de concierto sin tapa y de través, y a su derecha, el tuba bajo. Tras el piano, de través, el armonio. Tras el tuba bajo, de través, el órgano eléctrico. Al fondo, en el centro y de izquierda a derecha: la percusión, las congas, el keisu y el tam-tam tocado por ambos lados. El corno di bassetto solista y los dos clarinetes no tienen un lugar fijo y su itinerario queda fijado en la partitura.

Si agrupo los elementos mencionados en seis grupos que se escucharán en seis altavoces distintos se formará un círculo que contará con seis puntos de orientación. ¿Acaso no podemos comparar mi idea con la ruta de un aviador o de un capitán de barco? ¡Cuántas cosas han cambiado a lo largo de estos años! Pienso en la actual lógica de la claridad de escucha explicada ayer a los músicos del Esemble Intercontemporain y también en todas las obras compuestas en el pasado sin tener en cuenta los espacios destinados a acogerlas. Por ejemplo, el estreno mundial de *Kontrapunkte*, que tuvo lugar en 1953, no prevía más de 850 butacas alineadas en sentido descendente hacia el estrado, pero, como sucede a menudo, en los conciertos las localidades tienden a estar situadas en senti-

do opuesto, lo que quita la visibilidad de las últimas filas. Pero esto es otra cuestión. Lo que trato de decir es que cada vez es mayor la demanda de música, la utilización de salas más grandes. En esta gira actuaremos en el inmenso auditorio de la emisora Berlín Libre, con un aforo de unas 2.000 localidades, en la Gran Sala del Palacio de Congresos de Estrasburgo (2.000 localidades) y luego en Maguncia, en la gigantesca Sala del Oro del Rin (2.600 localidades). La última etapa será París, en el Théâtre de la Ville (1.600 localidades). Veamos ahora por qué hablo de espacio y de público. En los años de *Kontrapunkte* aún no se pensaba en la dispersión de los sonidos. Por ejemplo, si quisiese interpretar en este momento *El viaje de Michael* al natural, es decir, sin proyectarlo amplificado a la sala, ¿qué impresión obtendría? El grupo instrumental no cuenta más que con treinta elementos, poco más que una orquesta de cámara. En todo caso, lograría captar algo delante, como si la música me llegase de otro lugar, de lejos. El impacto de la escucha se perdería y adiós a los matices del espectro sonoro.

¿Cuál es la relación de estas innovaciones tuyas con los experimentos del Instituto Ircam de Pierre Boulez? Me refiero fundamentalmente a la Salle de Projection, el auditorio de paredes móviles.

Creo que se equivoca. La Salle de Projection del Ircam tiene apenas 440 metros cuadrados de superficie, mientras que la Beethovenhalle de Bonn mide 55 metros de longitud, de la última fila de butacas a la última de la orquesta, donde se sitúa la percusión. Excluyo, por tanto, que las paredes y techo móviles de la sala del Ircam puedan constituir un vehículo de proyección acústica. La finalidad que persigo es la difusión general del sonido, perceptible en todas partes, incluso a los extremos y fondo de un espacio. Quiero que cada oyente escuche la música desde dentro, como si se encontrase en medio de la orquesta, mejor dicho, en vez de escucharla desde dentro, donde el instrumento más cercano suena más fuerte que otro más alejado, sería mejor hacerlo por encima de la orquesta. Es difícil imaginar esta posición si no se asiste al espectáculo.

El solista Michael se sitúa en el centro de un estrado circular suspendido a media altura en una plataforma de 3,50 metros de diámetro. La distancia entre la plataforma, a la que se accede por una escalerilla, y las cabezas de los miembros de la orquesta es de 1,14 metros. De este modo, el sonido de los instrumentos envolverá a Michael en una especie de círculo mágico.

Como ve, el objetivo era y sigue siendo éste: ofrecer al auditorio el mismo tipo de escucha global experimentado por Michael en la plataforma. ¿Cómo? Otorgando a la música, gracias a la utilización de equipos especiales, una calidad aún más refinada, estereofónica. Mueva la cabeza de izquierda a derecha, verá cómo se mueve también el color del sonido, el timbre, el momento de la aparición del conjunto de la orquesta.

Dada la explosión demográfica y la creciente demanda musical, dudo que se pueda volver a los antiguos espacios de audición reservados a 200 personas, ya que nos veríamos obligados a repetir miles y miles de veces el mismo concierto para servir a la humanidad. Por otro lado, no podemos imaginar una vida futura condicionada por los cascos. Habrá espacios audiovisuales cada vez más modernos. Nos servirán a domicilio salas especiales para la audición cuadrafónica. Dispondremos de enormes pantallas de 320 grados para poder asistir a las transmisiones panorámicas. La escucha espacial colectiva de la música perfeccionada por los medios acústicos modernos asumirá un peso social de gran importancia, el peso de un ritual. El público, formado por personas muy perceptivas y unidas por afinidades espirituales, estará sintonizado en la misma longitud de onda. También creo que las obras clásicas, que no han sido compuestas para semejante tipo de ejecución, asumirán, en virtud de la mentalidad espacial, una nueva dimensión artística, una nueva expresión del arte y una profesión nueva, la dirección del sonido. El director del sonido trabajará en colaboración con el director de orquesta. El director aún a la orquesta y plasma, por decirlo así, los diferentes parámetros musicales, pero el director del sonido se ocupará de la tarea de distribuir y equilibrar todas las fuentes sonoras en el interior de un gran espacio.

Por ejemplo, en el espectáculo del teatro de la Scala de la primavera de 1981, Peter Eötvös ocupaba el podio, pero el director del sonido era yo. ¿Quiere saber por qué? Porque el peligro de un fallo en este campo es tal que me veo obligado a asumir personalmente esta responsabilidad. A mi lado sólo admito a Peter Eötvös o a mi hijo Markus.

Ayer mismo Markus dirigió durante tres horas toda la proyección sonora de *Kontrapunkte*. Markus ha trabajado muchísimo junto con los técnicos en la instalación de todos los altavoces. Durante los treinta minutos de intermedio, Markus perfeccionó la posición de dichos altavoces, tomando rigurosa nota de la milimétrica distancia existente entre instrumento y micrófono.

Además de la medición de los espacios e instrucciones de orientación, también hay que tomar en consideración la diferencia de relación entre el micrófono y la naturaleza específica de cada instrumento. Por ejemplo, el micrófono y el violonchelo; el micrófono y la flauta; el micrófono y el clarinete bajo. Cada instrumento tiene sus propias exigencias. Hay que saber dónde y cómo aplicar el micrófono al fagot para no correr el riesgo de excluirlo captando en su lugar los instrumentos adyacentes. El micrófono adecuado para un fagot debe instalarse en la boca del tubo, dirigido hacia el interior de la misma. Una vez terminada la instalación de los aparatos, comienza la comprobación de la escucha. He sugerido que el sonido de cada instrumento sea recogido no por uno sino por dos altavoces. El violonchelo, por los números 1 y 2, transmitido por la izquierda, el fondo y el centro. El violín, recogido por el 2 y el 3, siempre por la izquierda, centro y parte delantera. El arpa, por el 2 y el 5, por el centro-izquierda y centro-derecha. El piano, naturalmente, en primera fila, por el 3 y el 4, a izquierda y derecha. Markus me ha dicho que logró un excelente resultado encauzando el piano por los cuatro puntos cardinales. De hecho, ahora que suena al fondo a la izquierda, delante a derecha e izquierda y al fondo a la derecha he comprendido que la solución de Markus responde exactamente a la estructura de *Kontrapunkte*, y le diré por qué. A lo largo de la obra, el piano acrecienta el peso de su presencia, librando al resto de los instrumentos de su participación en el conjunto. Al final no queda más resonancia que la del teclado.

Markus dio en el clavo a pesar de que la partitura original de *Kontrapunkte* no tenía en cuenta tales consideraciones.

La otra intuición de Markus afecta a la madera. Situados en la parte delantera, a izquierda y derecha, netamente distanciados, un clarinete y un clarinete bajo. El fagot, delante a la derecha y en el centro-derecha. La flauta, en el centro-derecha y al fondo a la derecha. Esta última distribución de la plantilla orquestal hace destacar la vivacidad y sensibilidad de la obra, pero comporta un riesgo. ¿Cuál? El de alterar la relación del espectador con los músicos, alejándolo, puesto que las fuentes sonoras, que aparecen constantemente en lugares distintos al de resonancia real, lo obligan a una constante diferenciación psicológica. Han sido necesarios varios años para que pudiese asimilar tan desconcertante dato. Al enfrentarnos con la puesta en escena de un espectáculo de cantantes e instrumentistas, sería lógico respetar el principio básico de hacer que los sonidos provengan del lugar donde se encuentran situados los

músicos, pero este principio desaparece ante el problema acústico, es decir, a la escucha circular que he descrito poco antes y a la consiguiente necesidad, en absoluto sencilla, de obligar a la separación del ojo y el oído.

A este respecto recuerdo un episodio que quisiera contarle. Como sabe, los espacios en los que nos vemos obligados a movernos y trabajar en los festivales de música contemporánea son casi siempre totalmente inadecuados. El estreno absoluto del *Viaje de Michael alrededor del mundo* tuvo lugar en la Sporthalle de Donaueschingen, lugar nada apropiado al caso. Pero no me dejé asustar, puesto que podía contar con mis altavoces orientados hacia el público, seis torres en total. Sabía que el estrado había sido realizado especialmente para mí con su graderío y la pasarela oblicua para Markus y los dos clarinetistas-clowns que atraviesan la orquesta corriendo. Tras la plantilla orquestal había otras dos torres, una a la izquierda, para reforzar el sonido del piano, y otra a la derecha, para reforzar el sonido del órgano eléctrico.

El programa comprendía también algunas piezas realizadas en el Ircam. Sólo recuerdo el nombre de dos compositores, Höller y Risset, y que asistí a sus ensayos. Los altavoces de la composición Stockhausen acababan de ser desmontados. Era su turno. La orquesta empezó a tocar. Silencio. Créame, no fue posible percibir ni un solo sonido. Sólo me llegaba de cerca un imperceptible murmullo. El forte y el fortissimo se perdían a lo lejos en medio de un desesperante estrépito. Hubo unos momentos de desconcierto y estupor. ¿Qué se podía hacer? El director de orquesta, Peter Eötvös, me miró desconcertado y dijo: «¿Qué opinas?». «Nada —respondí— no oigo nada. Además de ese nada hay un ruido como de lavaplatos, de desagüe de bañera». Pensé en todo ese trabajo inútil, en los catorce días de ensayos. Eötvös volvió a la carga; «¿Qué podemos hacer?». «Sólo hay una solución —dije— y afortunadamente está al alcance de la mano. Mis treinta y dos micrófonos. Utilizaremos sólo doce, uno por cada punto estratégico del conjunto orquestal. El resultado será aproximado. No habrá milagros porque los músicos no han tomado en consideración el parámetro de la espacialidad en el momento de componer».

Las dos obras de Höller y Risset comprendían, además de la orquesta, una parte de cinta electrónica que no presentaba ningún problema acústico, mientras que los instrumentos resultaban mudos del todo. Reforzaremos por ello todos los sectores de la orquesta y salvamos la interpretación de las piezas.

Le aseguro que el concierto habría terminado desastrosamente y

que el público se habría considerado engañado si yo no hubiese sido capaz de prestar mi ayuda, gracias a mis exigencias musicales, con mis aparatos electroacústicos.

Volviendo a su música, ¿ha resuelto definitivamente todos los problemas desde un punto de vista acústico?

¿Sabe usted el esfuerzo que tengo que hacer para resolver este tipo de problemas? Necesito de cinco a seis horas para ajustar los altavoces de *Hymnen*.

Puede que la tarea de salvamento realizada en el Estadio de Donaueschingen haya transformado las dos partituras de Höller y Risset en un par de auténticos Stockhausen.

Exactamente. ¿Pero qué sentido tiene ser un Stockhausen? Pienso en ciertos colegas que me han creado todo tipo de problemas.

¿Qué problemas?

En primer lugar, definir como autoritario mi trabajo en la mesa de mezclas. Me han criticado porque me siento en medio de la sala para manipular los mandos cuando están ejecutando mis obras. Me han criticado, sobre todo, cuando se trata de composiciones que requieren de la intuición en el momento de su ejecución, como *Kurzwellen*, *Prozession* e *Hymnen*, con intervención de solistas. Llegado un determinado momento, ni siquiera mi antiguo grupo, mi equipo de intérpretes, dejó de criticarme, instigados por Globokar, que participó en la ejecución de *Aus den sieben Tagen*. Gente que colabora conmigo desde hace mucho tiempo, como Fritsch, Gehlhar y Johnson, me han escrito cartas amenazadoras y han definido mi búsqueda del equilibrio acústico, la proyección del sonido en el espacio, como un abuso estilístico, una limitación de la independencia interpretativa.

¡Y pensar que todos estos recursos, utilizados por mí desde 1956, han sido adoptados por todos los conjuntos *pop!* Estos conjuntos llegaban hasta hace un par de años a Donaueschingen plantando una fila de 12 altavoces a modo de pared en el proscenio. Cada uno de ellos volcaba en la sala atronadores sonidos de 1.000 vatios, pero desde el escenario era imposible darse cuenta del estruendo provocado.

Además de la distancia entre micrófono e instrumento y de la adecuada dirección del sonido, lo que más cuenta es la misma posición de los altavoces. Para la amplificación de *Kontrapunkte*, los instrumentos se distribuyen de la siguiente forma: violonchelo y violín; trompeta y trombón; clarinete y clarinete bajo; flauta y fagot. A cada pareja de instrumentos le corresponde un altavoz diferente. El altavoz 1 se colocará en el extremo izquierdo, detrás. El número 2, en el centro izquierda. El número 3, delante a la izquierda. Delante a la derecha, el número 4. En el centro-derecha, el número 5, y en el extremo derecho, el número 6. Imagínese estas seis direcciones. Evidentemente, los sonidos se distribuirán por la sala dependiendo de la colocación de los instrumentistas en el estrado. Aquí quería llegar. Si los intérpretes no captan lo que van haciendo desde la posición en que se encuentran, no quedará otra solución que no sea la que yo sugiero: colocar en medio de las butacas a uno de los músicos de la orquesta, el más cualificado, para que se encargue de la dirección del sonido elaborando un cuadro acústico bien calibrado.

¿Así que ha sido usted el primero a quien se le ha ocurrido esto?

No recuerdo otro ejemplo histórico en el que haya alguien sentado en el centro de un espacio para ajustar la proyección de las obras ejecutadas, a excepción quizá de *Musique concrète*. Si no recuerdo mal, fue aquí, en París, en 1952. De todas formas, saber quién fue el primero no tiene demasiada importancia. Cuenta muy poco si yo he sido o no el primero, lo que importa es la práctica y el arte de la dirección sonora, práctica y arte asimilados en el curso de años de trabajo en un estudio de música electrónica, años transcurridos con, por lo menos, ocho reguladores en la mano, controlando, modificando y equilibrando las diferentes ondas sonoras. He llegado a trabajar con 24 reguladores, es decir, con un magnetófono de ocho pistas instalado en el centro, más 16 potenciómetros laterales. A cada músico le correspondería un par de reguladores para que yo pueda moverme estereofónicamente, es decir, hacia delante y hacia atrás además de a derecha e izquierda. En resumen, hemos acumulado otras ocho pistas: $8+8=16$ + la cinta instrumental estereofónica con dos reguladores como para *La juventud de Michael*. También hay otras pequeñas «cintas-puente» a utilizar en el momento del cambio de magnetófono a ocho pistas. Así terminamos con 24 reguladores, timones de todo el espectáculo.

Este asunto de la dirección del sonido es algo muy delicado, en vías de desarrollo. Me alegra que jóvenes músicos como Markus la practiquen con pericia y constancia, a pesar de su trabajo como instrumentistas. Para ello, el problema electroacústico no significa algo espantoso, sino que van creciendo con él, como una cuestión natural. Conocen sus secretos, su funcionamiento, saben cómo utilizarlos, trabajan constantemente con los altavoces para lograr una equitativa distribución del sonido. Lo que haremos en este sentido en el curso de esta gira no tiene precedentes. No creo que haya ni un solo colega mío, autor de obras más o menos recientes, dispuesto a practicar la proyección espacial del sonido ni siquiera ante dos mil o tres mil espectadores. Se arriesgan a que la gente no perciba casi nada de lo que está sucediendo.

Durante la Exposición Universal de Osaka de 1970 acumulé una enorme experiencia de aprendizaje haciendo ejecutar todas mis obras de música electrónica y también muchas composiciones vocales e instrumentales como mis *Klavierstücke* para piano solo, siguiendo siempre el criterio de la distribución equitativa del sonido. En el auditorio alemán el público estaba rodeado por más de cincuenta altavoces distribuidos en diez círculos concéntricos, del cenit al polo sur del espacio esférico.

¿De qué esfera se trata?

Del auditorio esférico proyectado por mí y construido por el arquitecto berlinés Bornemann por encargo del gobierno alemán para la específica divulgación de mis obras en la Exposición Universal de Osaka. Esta esfera fue utilizada todas las mañanas, a lo largo de seis meses seguidos, para la audición de cintas de otros compositores alemanes, mientras que de las dos y media de la tarde a las diez de la noche yo personalmente, junto con 21 solistas, ejecutaba mi música. El auditorio era capaz de percibir la proyección acústica de un piano como si me encontrase dentro del instrumento gracias a los altavoces situados a los lados de la plataforma-platea, en la franja ecuatorial de la esfera y a suficiente distancia para que el sonido llegase al público desde todas las partes, desde arriba, desde abajo y desde los lados. De este modo, todos los efectos de los armónicos en, por ejemplo, el séptimo *Klavierstück*, el efecto pianístico en el refinado disminuyendo y el pianísimo de los acordes se hacían omnipresentes y en absoluto desgradables.

¿No cree que en los últimos años se ha producido el redescubrimiento de los armónicos?

Yo los he utilizado al revés, es decir, no he utilizado tan sólo los armónicos superiores, los relacionados con las octavas, las quintas, las terceras mayores o las séptimas menores, sino incluso aquellos que, en relación con las teclas atacadas sin sonar, resultaban disonantes.

Me gustaría saber si a mayor número de instrumentos en la orquesta debe utilizarse un mayor número de altavoces.

Es suficiente con poner más micrófonos por canal y no es necesario disponer de tantos canales como músicos. El problema fundamental es el de lograr una razonable distribución del sonido en el ámbito circular de 360 grados, es decir, alrededor de quien escucha, y como espero suceda en el futuro, por encima del auditorio. Los arquitectos que trabajan en espacios musicales siempre vienen a verme. Hace poco he conocido uno, muy simpático e inteligente, que ha terminado recientemente el nuevo auditorio de Utrecht. Es una persona muy bien informada y lo sabe todo sobre los espacios musicales creados en los últimos treinta años. Me he visto obligado a decirle que, lamentablemente, su auditorio es inutilizable según mi concepto de futuro. La mayor parte de las obras no podrían ejecutarse en él.

¿Por qué no?

Porque la orquesta está sentada en el centro y el público alrededor de ella, igual que lo hizo el arquitecto Scharoun en Berlín para el director Karajan, observando el cuerpo del delito allá en el centro. Es ésta una imagen musical que no tiene en cuenta la futura evolución del compositor. Como sabemos, la percusión se sitúa en las últimas filas de la orquesta, y entre los inconvenientes de tales espacios está el de sentarse en primera fila de butacas con el percussionista delante. A algunos no les parecerá mal, porque al otro lado del estrado podrán ver al director de orquesta de frente, su mímica, sus gestos, las expresiones de su cara, mientras dirige a los instrumentistas. Resumiendo: cuando la percusión y las distancias tienen una importancia funcional debe excluirse esta clase de auditorio, que podría servir para la música barroca sólo para cuerda. Sería igual escucharla delante o detrás, a pesar de que ten-

go mis dudas, porque, ¿no se ha dicho siempre que el sonido brillante de los violines resulta mejor cuando llega al oído en línea recta? El hecho es que los criterios de construcción de casi todos los auditorios carecen de sentido. Las butacas van fijadas al suelo, sin posibilidad de moverlas. No se puede instalar una mesa de mezclas y se pierden cuatro o cinco horas en la instalación de los altavoces. En las nuevas salas tenemos que recurrir a esos antiestéticos andamios de tubos, de tres o cuatro metros de altura, que recuerdan una casa en construcción. ¿Por qué no se le habrá ocurrido nunca a ningún arquitecto instalar un enchufe eléctrico a 3,50 metros de altura de la platea? ¿Y hacer una instalación especial para los altavoces? La orquesta futura ideal irá asociada a un centro electroacústico destinado tanto a la investigación como a la mejora de los instrumentos musicales existentes. Estoy seguro de que la familia instrumental sufrirá en el futuro una metamorfosis gracias a los medios electroacústicos disponibles. Los micrófonos por contacto, los filtros, los transformadores, los proyectores espaciales, los pedales para el volumen sonoro, elementos que se utilizarán en la ejecución de algunas obras, ya que no de todas. Por otro lado, incluso Beethoven podría interpretarse en parte con los micrófonos. Beethoven «microfonizado» con total garantía. Puedo asegurar que la cuerda actual, con sus 16, 14 o incluso 12 primeros violines y otros tantos segundos, pendientes todos de tocar lo mismo al mismo tiempo, no tiene razón de existir. Me refiero a esas partituras provistas de tan sólo cinco partes para cuerda o a las que tienen bien diferenciadas las partes de los primeros y segundos violines y de los violonchelos, o las partes controvertidas como en últimas composiciones de Strauss y Schönberg. En el futuro se reducirá la cuerda. Bastará con tres instrumentistas por voz. La mentalidad orquestal actual está ampliamente superada. Sabemos por experiencias electroacústicas que de apenas tres violines microfonizados se obtiene el mismo timbre y las mismas modulaciones de frecuencia que con 14 violines escuchados al natural. Mientras escuchamos con dificultad el sonido de los últimos violines de la fila, los más cercanos resultarán dinámicamente imprecisos, es decir, las segundas filas desaparecen atropelladas por las primeras. Por ello es absurdo pensar que el añadido de otro par de violines puede mejorar el volumen sonoro de la orquesta, es un error de valoración energética y cualitativa, un concepto mecánico de la fuerza. Sería igual a decir que se necesitan cien hombres para mover una piedra. Pero la vida es a menudo más razonable que la propia razón humana, y como corroboración de ello

se hace cada vez más evidente la carencia de instrumentistas de cuerda. Por ello, los responsables de las orquestas hacen todo lo posible por acaparar esa rara especie que es el segundo violín y no se quedan tranquilos hasta que no ven ocupado hasta el último de sus atriles.

Maestro, ¿de qué depende en su opinión la crisis de las cuerdas?

Los jóvenes han comprendido por fin lo poco interesante que resulta sentarse con otras dieciséis personas a ejecutar la misma voz al unísono en su violín. Sería como reconocer que los violines de la orquesta son otros tantos Paganinis frustrados. Confieso con pesar que yo también he escrito algunas composiciones como *Punkte* para orquesta en las que se requiere un gran número de instrumentos de cuerda, si bien he asignado a cada uno de ellos una parte distinta. Todos son, pues, imprescindibles y no eliminables. Antes le hablé de la investigación unida a la ejecución. Estructuras como el Ircam y el Ensemble Intercontemporain, creados por Pierre Boulez, se citarán un día como una combinación a imitar. Me estoy refiriendo al laboratorio, es decir, la mente, y a su brazo instrumental, el Ensemble, orquesta de la que puede disponerse en cualquier tipo de información, ya agrupada en diez o quince músicos, ya preparada para interpretar un sexteto o un septeto.

¿Dónde cree usted que está el centro mejor equipado? ¿Quién le ofrece mejores posibilidades de trabajo, Francia con el Ircam o Alemania?

Ambos países me gustan, si bien el estudio del Westdeutscher Rundfunk de Colonia está en crisis desde hace tiempo, crisis vinculada a los últimos doce años de nuestra vida cultural. Tras el ímpetu innovador de un principio hemos llegado a un desencantado retroceso. Antes sabía que podía contar con una administración con afán de colaborar, pero luego se pensó en la absorción del Instituto Radiofónico por el Estudio Electroacústico, con el intento de privatizar este último. No hay dinero para pagar a los técnicos, y ahora sólo disponemos de colaboradores con contrato temporal o bianual. Los más competentes suelen abandonarnos, así que el nivel del estudio de Colonia está descendiendo alarmantemente. En el Ircam estamos más motivados para el trabajo.

¿Se quedará usted en el Ircam?

Esa es otra cuestión. He pasado largos períodos de trabajo en el Ircam. He estado cuatro días en el Estudio Cinco, dos semanas en el Estudio Siete y estoy ensayando desde hace diez días el programa de mi próxima gira en el Espace de Projection. Desgraciadamente, las condiciones climáticas del edificio son inhumanas, aunque no considero responsable de ello a Boulez o a otra persona. Este edificio ha sido construido de tal forma que puede caer de repente en un frío polar. Los técnicos y músicos suelen tener constantes problemas con sus vías respiratorias. El resfriado es el dueño absoluto del lugar, junto al dolor de cabeza. El cerebro no funciona bien en esas condiciones. Se ha tratado de solucionar el problema, pero no ha habido nada que hacer. Nunca hemos podido descubrir por qué en ciertos momentos nos vemos obligados a ponernos la bufanda y segundos después sentimos un calor tropical: nos quitamos el abrigo, la bufanda, el jersey, sudamos...

¿Y todo esto sucede en el Ircam, un edificio futurista?

Sí; parece ser que no es más que una misteriosa avería en la instalación de aire acondicionado.

Así que la culpa es de los arquitectos, ¿no?

Tenga usted presente que el Ircam es un edificio subterráneo y que en contacto con el medio los climatizadores enloquecen. También es verdad que compuse *Gesang der Jünglinge* en un refugio atómico del Westdeutscher Rundfunk, a cinco pisos por debajo del nivel del suelo, y más tarde en un estudio situado en un tercer piso cuyas ventanas daban a un patio interior hasta el que llegaba el tufo de las cocinas unido al del tubo de escape de algún camión parado. Evidentemente, es imposible que los acondicionadores de aire absorban hasta la más mínima partícula contaminante del aire. El error de base radica en querer situar los centros de investigación musical en mitad del casco urbano y no en un bosque, donde se podría trabajar con las ventanas abiertas sin problemas de ningún tipo.

Ya que parece que los centros existentes le hacen sentir claustrofobia, ¿qué hace para seguir con su trabajo?

Mis estancias en el Ircam son sólo ocasionales, mientras paso gran

parte de mi tiempo trabajando en los estudios de Colonia gracias a la ayuda de su director, el doctor Wolfgang Becker. Si no pudiese trabajar en el Westdeutscher Rundfunk estaría acabado. Por ejemplo, en ningún otro sitio podría encontrar los medios técnicos para realizar una grabación coral en dieciséis pistas.

Creo que el Ircam es un lugar de representación. ¿Cómo se puede trabajar en plena concentración cuando en el estudio hay un continuo trasiego de gente? Los factores negativos del mismo son, por tanto, los cambios de temperatura, la falta de tranquilidad y la poca experiencia de los colaboradores técnicos. Un técnico de valía en Alemania siempre ha podido contar con un buen sueldo y una pensión vitalicia, mientras que en el Ircam nunca se hacen contratos fijos a nadie ni siquiera en la orquesta. Pero todos estos inconvenientes son fáciles de resolver.

¿Cree usted que el trabajo en el Ircam es utópico, que el propio Ircam es una utopía?

No, el Ircam no es una utopía. Es un prototipo ejemplar.

El Ircam será recordado siempre, pero tendrán que pasar 60 años como mínimo antes de que pueda ser entendido. Entonces algunos de sus componentes serán imitados en todas partes.

Pero dejémonos de divagaciones históricas. Desde el principio de nuestra conversación estaba pensando en hablarle del contenido de mi encuentro con Boulez ayer por la tarde, durante el descanso de mi ensayo, pero usted con sus preguntas me ha alejado de este tema.

5. LA MISIÓN STOCKHAUSEN

Pues bien, acababa de interrumpir el ensayo cuando se me acercó Boulez, quien me invitó a comer el día 23 de este mes. Imposible, respondí; el 23 tengo que estar en Basilea. «¿Qué demonios tiene que hacer el 23 en Basilea —me preguntó Boulez—, si el concierto será el 24?» Le expliqué entonces que el 23 tenía una cita con el profesor Oesch, conocido etnólogo y musicólogo de la Universidad de Basilea, y con el profesor Eggebrecht, del Instituto de Musicología de Friburgo. Desde el año pasado ambos tienen la idea de organizar un congreso, un simposio, en Basilea. El término «simposio» no es retórico, ya que el tema a tratar sería el encuentro entre musicología y composición. Me han pedido que intervenga en esta última categoría. Todos podrán asistir a estos encuentros y está prevista la publicación de las ponencias. Todos los ponentes serán muy prestigiosos. En los tres cuartos de hora de que dispondré voy a hablar del desarrollo de la música en las próximas décadas.

«Un momento —intervino Pierre Boulez—. Quiero contarle lo que dijo el otro día el arzobispo de París en la televisión. Un grupo de periodistas le estaba sometiendo a un sinfín de preguntas y uno de ellos se salió con una cuestión casi provocadora: «Eminencia, ¿qué opina de Dios de Nuestro Señor?» Y Boulez concluyó: «¿No le recuerda esto la pregunta a la que tendrá que responder en Basilea? ¿Qué será de la música en las próximas décadas?» Entonces yo le respondí: «Se equivoca, querido Boulez. Me he preparado muy bien este tema.» Luego le expliqué que en los tres cuartos de hora de que podré disponer haré escuchar al público *Aries*, un pasaje de mi obra *Sirius*. Uniré a la ejecución ciertas aclaraciones

esenciales. Explicaré cómo y por qué la música está destinada a servirse cada vez más de procedimientos multiparamétricos. El término es difícil y lo entenderán muy pocos. Con él me refiero a la multiplicidad de las categorías de la figuración. En este sentido, los 14 minutos que dura el *Aries* de *Sirius* son ejemplares. Si se trata de no perder el hilo de ciertas melodías densas de significados, melodías ejecutadas a diversos grados de velocidad —velocidad tal que las hace imperceptibles— veremos que al final no se capta más que un único sonido de notable espesor, casi un murmullo. Si seguimos la tendencia opuesta, la del gradual *rallentando*, las melodías recuperan su forma, los sonidos van haciéndose más netos. El diseño melódico se despliega, transparente, con sus ritmos, sus alturas sonoras, sus distancias entre intervalos. En este momento comienza la reconsideración de los sonidos. Éstos se contraen, se concentran. La melodía se condensa y comprime como si fuese un gigante reducido a las dimensiones de un enano. Se vuelve a percibir de nuevo un sonido único y solitario, tenaz superviviente encerrado en una única banda. Comienza entonces una operación selectiva respecto del ritmo, semejante a la realizada en relación con la melodía. Mientras que los períodos de breve duración se alargan, los más largos se acortan y todo termina nivelándose de forma cada vez más uniforme. El ritmo se reduce a una especie de latido recurrente que recuerda al metrónomo. Este latido también va disminuyendo poco a poco, el sonido se va alargando más y más y siempre a la misma altura. Las categorías en juego ya no son más que tres. Hay una mezcla de sonido y ruido que se disuelve en la melodía. La melodía se disuelve en el único sonido que queda. El ritmo se disuelve en un latido periódico. Ya sólo queda el gran superviviente, el timbre. Y el timbre se marcha como el viento que sopla detrás de los muros de una casa. Cuidado con perder el residuo de melodía que se esconde entre dos vocales, dentro del color. Estas dos vocales son la *i* y la *u* y vuelven a animarse de repente. Pero poco a poco estos últimos restos de vida se anulan desigualmente en el conjunto. Luego, desde el fondo de esta progresiva anulación, resurge nuevamente el timbre, esta vez con una melodía diferente. Si *Aries* representaba a la primavera, el nuevo signo, *Libra*, representa al otoño. La melodía del otoño y *Libra* es muy refinada; se compone únicamente de intervalos derivados de los armónicos superiores. El sonido de fondo permanece firme sobre el *la*, mientras el ritmo se contrae y desaparece. El solista interviene en este momento rodeando el *la* de múltiples fragmentos sonoros. En el interior de la nota empiezan

a advertirse imperceptibles pulsaciones. Parecen los latidos de un corazón que vuelve a la vida desde muy lejos: una presencia inquietante y viva. Con la aceleración de los tempos, se complica también el ritmo y los latidos pierden regularidad. El solista parece perderse por el sonido ampliado, como recién sacado de un largo sueño. Las melodías de los signos zodiacales de *Sirius* se distinguen entre sí aunque son interdependientes en cierto modo. Si la melodía del otoño se contrae, la efímera primavera, la melodía de *Aries*, tiende a desaparecer. Cuanto más crees conocerla, más huye de ti. El solista logra establecer algunos rápidos contactos con su imagen desconcertante entonando al unísono algún sonido tomado al vuelo. Realiza así una prueba de maestría excepcional, un destello de virtuoso. Y en medio de este abismo sonoro empiezan a producirse encuentros entre sonidos independientes procedentes de un núcleo propio con desarrollo y autonomía independientes. La melodía se extiende a varias octavas, luego se calma, transformada incluso en los tempos. Esta serena y clara superviviente de la tempestad será la mensajera de *Aries* y se detendrá aquí, tras algún momento de duda, con un riguroso ritmo métrico. La trompeta solista se adecuará en perfecta sincronía con la recuperada serenidad y volverá sobre sus pasos para repetir varias veces el mismo pasaje, concediéndose alguna floritura ornamental. La melodía estará a su lado, descifrable por fin, adecuada a nuestro tempo perceptivo.

El progreso musical que he descrito hasta aquí posee abundantes desarrollos posteriores. La melodía deja de estar vinculada a la jerarquía armónica o a la de parámetros anexos como el ritmo, que deberá desarrollarse de forma totalmente evidente. Lo que cuenta en mi trabajo desde hace treinta años es mi deseo de desafiar constantemente los límites de la percepción, lo que abrirá en el futuro infinitas posibilidades en virtud a los nuevos medios técnicos de que dispondremos. Me refiero a las mutaciones de las alturas sonoras que se producen incluso en los recesos del timbre, tema que afecta también a la percepción del ritmo y a la percepción de la dinámica.

Hasta ahora todos estábamos convencidos de que no existía alternativa a la vieja estructura polifónica compuesta por voces diversas de diversos estratos sonoros. Pero en el mismo desarrollo de estas voces, de estos estratos sonoros, no existía ningún resquicio abierto a lo imprevisto. Me niego a creer que en el futuro se seguirá satisfaciendo a la humanidad ofreciéndole constantemente las mismas piezas, las compuestas en los tres últimos siglos. La

gente acabará por volverse más exigente con la música. La simple melodía armonizada dejará de ser importante a nivel espiritual para aquel que esté habituado a la música contemporánea y a audiciones cada vez más complejas. ¿Quién podría soportar tres minutos de compases a tres por cuatro y cuatro minutos a cuatro por cuatro y cinco a dos por cuatro? Aceptar de vez en cuando el juego de la inocencia, por razones históricas si se quiere, me parece bien, pero a condición de que no se trate de hacer de ello el alimento del porvenir.

Existe en la estructura musical, al igual que en las demás disciplinas artísticas, un componente mecánico, una parte de artesanía que recuerda la obra de una tejedora, la tela por metros o la tapicería. Es una teoría que se refiere sobre todo a la música popular. Como la música culta proviene de esta última, ello serviría para ambas, a excepción quizá de la música de iglesia, procedente del canto sinagoga, es decir, de una cultura artística en la que se habían difundido las formas más elaboradas y diferenciadas de lenguaje. Por lo demás, la mayor parte de la música barroca e incluso de la clásica está compuesta en serie con todos sus ritornelos, secuencias, melodías y cadencias que recuerdan tanto a los adornos en serie. Hay gente que sigue comportándose así en la actualidad. Si hay que darse prisa, conseguir inmediatamente una especie de atmósfera musical interesante donde las imágenes de escucha no sean demasiado profundas y se vaya al grano sin contar para nada con la intuición, hay una solución muy fácil: recurrir al ordenador. Utilizar un aparato que en un abrir y cerrar de ojos te produce la música, la tela que necesitas, es toda una tentación.

¿Usted no cede nunca a esta tentación?

A mí me interesa dar una forma a lo que es informe. Trato de plasmar la parte mecánica y estereotipada del componer, eliminando lo antes posible los huecos del tipo adorno o tapicería. En todo caso, admito el modelo estereotipado en calidad de tejido conectivo entre fórmulas válidas. O bien, como momento de transición, o de salvamento, hacia imágenes escondidas que apenas desveladas me devuelven por completo la medida de su presencia inamovible.

Incluso el tejido conectivo estereotipado debe dejarse reconocer en su aspecto melódico. O bien se presentará transfigurado por la alta velocidad. Con todo, siempre evito las situaciones estáticas provocadas por la cinta electrónica.

Y si se encuentra con la cinta delante, ¿qué hace? ¿La tira?

Me guardo muy mucho de utilizarla. Pero no he sido muy preciso. Observe el final de *Hymnen*, por ejemplo. Tiene como fondo un acorde de timbre oscuro, como de campana ligeramente oscilante en su periodicidad. Es un acorde tomado del coro de hombres que aparece al final del himno suizo. Una lenta y continua pulsación. Pues bien, esto es también una especie de friso repetido, un dibujo de tapicería, si bien en el fondo de estos toques suceden acontecimientos, se mueven imágenes de grandioso contorno. Son estrellas fugaces, fuegos artificiales sonoros que bajan del cielo a la tierra. El friso está enmarcado dentro de unas perspectivas más amplias. El arte es como la vida. En el comportamiento de la especie humana encontraremos una infinidad de gestos recurrentes. La tranquila respiración del público que llena el auditorio no es más que un módulo rítmico, repetitivo, pero en cada respiración está encerrada la consciencia de la vida. El ciclo de las estaciones, la alternancia del día y la noche, ¿qué son sino una especie de friso, una tapicería? Por ello es inútil la polémica, puesto que siempre hay una parte sabida y cierta en lo que nos afecta. El universo entero es así. Los planetas y las lunas giran según módulos exactos. Todo está determinado, calculado, todo es mecánico, como un reloj. El objetivo importante que debemos alcanzar será saber extraer del contexto de las cosas obvias esas imágenes y cuerpos extraordinarios que, en virtud de su sola presencia, logran conferir un elevado sentido a todo lo que los rodea.

¿Boulez era de la misma opinión?

En líneas generales, sí. Él comenzó describiendo la configuración de los instrumentos y lo que podría hacer el ordenador al desarrollar sus principios genéticos. Poco antes yo había utilizado el término de «ley genética» refiriéndome a la evolución musical. Y Boulez intervino en la conversación diciendo: «Exacto, se trata del principio genético de la música.» Este entendimiento nos ha acercado muchísimo a lo largo de la conversación que he mencionado. En vez de distraernos con argumentos sin importancia, como era imaginable teniendo en cuenta que estamos en el descanso de unos ensayos —habíamos empezado hablando de una invitación a cenar—, tratamos los puntos esenciales de la composición moderna, y eso no sucede con otros músicos.

¿No le parece que Boulez siempre está muy lúcido?

A pesar de una infinidad de intereses que tienen que ver con otros sectores de la música, Boulez siempre se ha interesado de manera ejemplar por los problemas más importantes de la composición.

6. LAS OPINIONES DE STOCKHAUSEN

En su teatro se suele hacer referencia a la danza. ¿Qué significa la danza para usted?

Danza es todo aquello que el ser humano es capaz de hacer musicalmente con cualquier parte de su cuerpo. Pueden ser los párpados o los globos oculares, como sucede con los bailarines de Bali, o bien el dedo meñique, o todos los dedos, o las manos, tan sólo las manos, como en la técnica *mudra* de la India. Pueden ser los pies, como en la danza clásica europea, o bien el gestualismo realista casi animal de todo el cuerpo, como en el moderno expresionismo occidental. El hombre que representa ya a un león, ya a un perro, un monstruo, un loco o un malvado no hace más que bailar. La danza es todo aquellas que las diferentes formas estilizadas de la civilización occidental no han tomado nunca en consideración. Es impensable que los rostros de los bailarines hindúes expresen la destrucción interior o que aparezca en sus rasgos un gesto de horror, como sucede en Occidente, donde la danza interpreta todas las formas de la condición humana, por más que sean odiosas, brutales o repugnantes. Lo que despierta mi interés son los gestos mínimos de la danza tal y como la he utilizado en mi obra *Inori*.

Ciertos pasos, algunos movimientos del cuerpo: sentados, de rodillas, firmes, de pie, de puntillas, al principio, al final y una única vez también en el medio, en el trampolín, avanzar majestuosamente. Cosas todas ellas que he ido desarrollando poco a poco, como se puede observar en el tercer examen de *Michael*, una complicadísima partitura bailada cuyos movimientos están destinados

a la cabeza, a ambos brazos, a los pies y a todo el cuerpo. No son más de diez minutos de danza, pero una vez estudiadas sus anotaciones e interpretación, revelan el progreso que he realizado en la continuidad de esta práctica, de *Inori* en adelante.

Cada gesto del cuerpo debe ser consciente, ya que está vinculado a un estrato musical rítmicamente articulado que representan los instrumentos. No tiene nada que ver con una coreografía creada *ad hoc*; los movimientos enlazan directamente con la aventura musical. Música y danza son interdependientes y se advierte la presencia de esta última en el interior de la percepción: mientras escucho música hay una parte de mí mismo que baila en mi interior. Para ello no necesito ningún reflejo visual, ello es así incluso cuando compongo o dirijo la orquesta. El cuerpo de aquel que está dotado de talento, además de la técnica necesaria para bailar, es capaz de «musicalizar» el gesto en una forma visual perfectamente válida. Y esto es danza. Lo que quiero decir es que la danza expresa la estructura musical hasta el fondo, y la expresa para el placer de los ojos.

Los textos de la serie de óperas tituladas Licht también van firmados por Stockhausen. ¿Considera que sus escritos literarios son tan novedosos como sus partituras?

Los aspectos más nuevos de *Donnerstag aus Licht* (Jueves de luz) no van unidos al significado semántico del texto. Al principio las informaciones se reducen al mínimo. Encontramos el balbuceo infantil «ma... ma...». La madre enseña al niño los nombres de los días de la semana: «Mond» significa «luna»; «Tag» significa «día». Por tanto «Montag» (lunes) significa «el día de la luna», «el día de Eva». Luego viene el «día de Marte» (martes). De este modo, desfilan desde el principio los significados y etimologías que tienen que ver con *Licht*. En la primera escena—la de la infancia de Michael— vemos a su madre enseñando a cantar al pequeño.

¿Le enseña por medio de fonemas?

Sí, en cierto modo, como cuando repite las sílabas iniciales del martes. Tiu diu diu tiu diu diu diu diu tiu mars tiu mars tiu mars. Mo-hon-tag E-va-tag Ti-us-tag Kriegs-tag Diens-tag (martes). El oyente recordará el episodio gracias a la repetición. Tiu es el dios germano. Con la erre se producirá rotacismo y la ese será sibilante.

*¿Es un juego de aliteración, un juego formal? ¿Es un texto-pretex-
to?*

Desde luego que no. La repetición, la exasperación de las consonantes y vocales realza el sentido de lo que se dice. Los acercamientos fonéticos producen además una serie de neologismos cargados de mensajes extraordinarios. Los nombres alterados por el continuo intercambio de sílabas encierran infinitas combinaciones. Michael (Miguel) Luzifer (Lucifer) y Eva se convierten en Micheva —Luzeva— y Michavael, Mondeva —la Eva de la Luna—. Los cientos de combinaciones verbales crean entre los personajes de la historia situaciones siempre nuevas. De este modo, el significado de las palabras aflora a nivel de la conciencia y se vuelve música. Diría incluso que la musicalización de la vida comienza aquí. Se habla un lenguaje lapidario. Se tratan historias ejemplares. Se hace referencia a la discusión de una pareja, a la relación erótica de un hombre y una mujer con la religión. Las palabras cargadas de historia arrastran tras de sí toda la carga eléctrica del pasado que hay que proyectar al futuro. Es evidente que un espíritu superior va poseyendo los diferentes personajes que son llamados uno a uno para que vivan su temporal historia en la tierra, mientras las divinidades que observan desde lo alto son omnipresentes, ahora y siempre. Todo lo anterior se advierte constantemente de forma muy clara.

¿Considera posible añadir una parte de espectáculo a un trabajo de concepto y fantasía como éste?

Desde luego. Lo que he descrito hasta aquí pertenece a la realidad visual de la puesta en escena. Ese hombre y esa mujer están sentados de verdad en dos sillas intercambiándose los temas mientras cantan.

La dirección de la puesta en escena de sus óperas en la Scala ha sido confiada a Luca Ronconi. ¿Quién decide lo que hay que hacer? ¿Stockhausen por ser un músico vivo o Ronconi?

Evidentemente, decidirá Ronconi.

¿Y si Ronconi se equivoca?

Me fío de él. La dirección teatral es su oficio y él no se interfiere

en el mío. Fue Claudio Abbado quien me habló con gran aprecio de Ronconi, y Abbado es un hombre razonable. Cuando nos reunimos por fin, me gustó la mirada de Ronconi, su «atmósfera», esa manera suya de escuchar atentamente. Cuando Ronconi fue más tarde a Düsseldorf para asistir al primero y segundo actos de la ópera interpretada en versión de concierto, me gustaron sus comentarios, sus observaciones. Sé que no podría aspirar a un director mejor. No, no le temo al trabajo de Ronconi. La segunda etapa de *Licht* en el teatro de la Scala en 1984 contará con la presencia de Ronconi y con la mía, naturalmente (*).

(Los encuentros con Stockhausen siempre han tenido lugar en los lugares donde estaba trabajando: Florencia, París, Milán, Roma. El tema recurrente de estas citas era su puntillosa protesta por las múltiples dificultades que debe superar en defensa de su música. Ahora me gustaría hablar de momentos gratificantes.)
Maestro, hábleme de sus momentos de alegría.

Siento una gran alegría cuando trabajo con Suzanne, Markus, Majella o Simon y también con Matthias y Annette, Elisabeth, Michèle y Mark o Alain y Paul. Espero no haberme olvidado de ninguno. Es la alegría de colaborar todos juntos en un trabajo altamente calificado. Durante muchos años trabajé con músicos que mientras preparaban un concierto o una serie de conciertos se distraían con otros pensamientos que se les iban ocurriendo, como la idea fija del dinero o la falta de tiempo. Me preocupa mucho lo que ganan los componentes de mi equipo actual. Con todo, la alegría específica del trabajo radica en otro aspecto, en el de la «calidad».

Tomemos por ejemplo a mi hijo Markus. Sé que puedo fiarme por completo de su puntualidad y sé también que siempre logra dar lo mejor de sí mismo. Respeto su talento y siento un gran orgullo por ello. Lo mismo sucede con mi compañera Suzanne. Suzanne estuvo fantástica en el último *Harlekin* y también en el pasaje dedicado a la amistad (*In Freundschaft*). Suzanne y Markus estuvieron muy bien en los dúos del segundo acto de *Michael*. Me estoy refiriendo a *Mission und Himmelfahrt* (*Misión y Ascensión*). Markus ha preparado a un grupo de jóvenes alumnos del Conservatorio de Santa Cecilia, de Roma, para la ejecución de *Donners-*

* Conversación de 1981.

tag Gruss (*El saludo del jueves*) para metales. No fue nada fácil. Participaron en la misma incluso algunos principiantes. Yo dirigía desde el podio y Markus era el trompeta solista. El buen resultado obtenido ha sido una magnífica experiencia para el muchacho.

Hemos conseguido dar prueba de lo que significa ir más allá: más allá de los límites del dominio técnico y la rutina, animados de un fervor espiritual que da un sentido al oficio de hacer música. Siempre fue así, incluso en el pasado, cuando mis colaboradores se llamaban Kontarsky, Caskel, Bojè, Fritsch, Gehlhaar y Alings. Y así ha seguido hasta ahora, cuando me dedico a hacer conciertos con mis cantantes de *Stimmung*. En cierto modo, yo sigo considerándolos idealistas, algo cambiados por las circunstancias, es cierto, como si se encontrasen en un punto de equilibrio entre una calculada profesionalidad y el compromiso procedente del corazón.

También siento alegría al sentir que me siguen los músicos aspirantes, estudiantes temporales de mis cursos de composición y cuando al final de los mismos me piden que no los abandone tras esta breve experiencia de aprendizaje. Son muchachos diligentes que siguen mis explicaciones, sin moverse de la silla, durante cuatro horas seguidas. Ellos serán quienes llevarán al mundo mi mensaje: lo que siempre he deseado es la metamorfosis de mi persona, que poco a poco se vuelve partitura. Y así, poco a poco, se volverá conocimiento.

Esta mañana he hablado por teléfono con mi hija Majella, que me ha llamado desde Colonia para decirme que Markus ha repetido con un grupo de estudiantes de Aachen el experimento del *Saludo del jueves*. Todos estuvieron muy bien. En el podio estaba su profesor de trompeta y en la sala estaban los directores de los conservatorios y escuelas de música. Le pregunté a Majella: «¿Qué tal ha ido?», y ella respondió: «Muy bien, a pesar de la emoción.» Me encanta que todo haya funcionado en mi ausencia. Me doy cuenta de que un día podré traspasar a otro mis responsabilidades sin que suceda nada grave. Fue muy bien con Markus y también ha ido bien con la hermana de Suzanne, que se ha encargado de organizar también en Aachen una exposición de mis partituras y discos. Ha estado magnífica. Con sólo 23 años ha sabido encargar al carpintero una mesa especial para que las partituras y los 40 discos figurasen bien a la vista en línea perpendicular. Markus y sus jóvenes amigos se encargaron de transportar todos los materiales utilizados tanto en los espectáculos milaneses en la Scala como en

los romanos. Había un poco de todo, desde preciosos instrumentos exóticos de percusión a las partituras de la orquesta, carteles y programas de mano, centenares de programas que se utilizarán en otros espectáculos y que servirán como documentación para la enseñanza. Markus y sus amigos se han ocupado también de archivarlo todo perfectamente.

En los próximos treinta o cuarenta años (no sé los años que me quedan de vida) quiero impartir mis conocimientos y educar a algunos jóvenes dotados de sentido de responsabilidad para que prosigan con la labor de difusión de mi música al máximo nivel de calidad.

¿Me preguntaba si sabía lo que era la alegría? Mi alegría es todo esto. Por ello estoy dispuesto a superar muchos inconvenientes, incluida la limpieza de las salas de conciertos, la recogida de colillas del suelo de los auditorios; barro, ordeno, limpio, me preocupo de la organización, incluida la ajena. Pero tiene que suceder algo creativo, así me divierto. En los jóvenes italianos no he encontrado más que pesimismo y depresión.

¿Quién le parece más deprimido, el público o los artistas?

Los intérpretes, los consejeros culturales, los estudiantes. Sin embargo, en la Scala he encontrado elementos positivos. Le pregunté a una joven violinista milanesa cuáles eran sus proyectos para el futuro y también se lo pregunté a Mario, el técnico, un muchacho romano excepcional. La respuesta fue siempre negativa. «No llegamos a ningún sitio. Los gobernantes acaban con nuestros sueños. Somos idealistas desilusionados y, por tanto, inoperantes.» «¡Pero si sois la generación del cambio!» Y ellos respondían amargamente: «Cuando nos llegue el turno a nosotros seremos viejos y tendremos ya la barba blanca. Mientras tanto, los otros —los hombres en el poder— siguen manchándolo todo con la maldita política.» Le aseguro que no existen tantos jóvenes alemanes tan preparados como los que hay en Italia. El problema es que en Italia están amargados y frustrados. Cuando no se logra progresar nos amenaza la depresión y, por tanto, la renuncia. Es una especie de círculo vicioso. Lo que falta en Italia es un cerebro que haga de guía de la cultura. Hay unas bases y un cuerpo que promete, pero este cuerpo está decapitado. La cabeza, el cerebro, se identificaron durante mucho tiempo con la Iglesia, pero la Iglesia ni puede ni quiere seguir haciendo de guía, aunque no quiere renunciar a ello por completo, pero no logra renovarse en el sentido uni-

versal y espiritual del término. El hecho es que la Iglesia sigue anclada a un clericalismo provinciano carente de contenidos. No digo que sus reglas no hayan sido válidas nunca, pero sí que han perdido su razón de ser.

En Milán y Turín me he encontrado con otro problema, el del personal. El clima descuidado durante los ensayos, la falta de puntualidad, la pérdida de tiempo, todos esos cigarrillos fumados durante el trabajo... Existe una indolencia exasperante, y no hablo más que de lo que he visto, sufrido y grabado en el cerebro. En Turín descuidaban la iluminación, la limpieza del escenario, el control de la mesa de mezclas. Luego, cuando se vieron las colas ante la taquilla, el éxito logrado, todos esos jóvenes que deseaban entrar a toda costa y que logré colocar entre bastidores, los aplausos, entonces cesó el obstruccionismo. Maestro por aquí, maestro por allá. ¿Me firma un autógrafo? ¿No tendrá una foto? Me enfadé mucho. ¿Por qué no habían cumplido antes con su deber? Sí, claro, no existe el sentido del deber. ¿Y por qué no existe? ¿Será culpa de los propios artistas, perezosos y poco exigentes?

Por otro lado, me queda la alegría de haber encontrado a tantos maravillosos jóvenes italianos, tan comprometidos en su oficio de hacer música. Siempre los recuerdo y siempre los recordaré.

¿Qué ha cambiado en su actividad tras la experiencia de Jueves de Luz, la ópera interpretada en la Scala?

Sobre todo, han cambiado mis ideas respecto de los diferentes componentes del espectáculo. En un futuro tendré que colaborar más estrechamente con el director de escena y el escenógrafo. Me confió demasiado a la ligera a Ronconi y a la Aulenti. Soy un artista y sé que sólo se puede trabajar a gusto en plena libertad; por ello les dije: «Haced lo que queráis.» Por ello me mostraron su proyecto y Ronconi casi ni lo comentó conmigo. A él se le ocurren las ideas mientras trabaja. Tomemos como ejemplo el segundo acto.

Tenemos una gigantesca esfera terrestre que gira sobre sí misma, tal y como digo en la partitura. Luego tenemos la parada en la Europa Central, en Alemania, y el *stop* en Nueva York, Japón, Bali, India y África. Luego se invierte la ruta tras una llamada del corno di bassetto. Luego viene la señal de *stop* en Jerusalén.

En Jerusalén se ve a Michael salir de la esfera terrestre y vagar perdido. Primero le consolará un contrabajo y luego encontrará a Mondeva, la criatura musical procedente del más allá. Los dos se alejarán juntos.

Sin embargo, en la representación ninguna de las siete estaciones se diferenciaba escénicamente de las otras. Yo había instrumentado cada una de ellas de forma diferente creando así un clima nuevo, aunque con las mismas fórmulas de Michael, Mondeva y Lucifer. Pero las imágenes visuales estaban fosilizadas. No lograron encontrar un material que proyectar, una serie de *flashes* que reflejasen los repentinos cambios de ambiente de las siete estaciones terrestres y de su cultura.

Respecto de la música, me expresé en siete lenguas extranjeras, atravesé siete espacios culturales para ilustrar el viaje de Michael alrededor del mundo. En la última escena de la ópera, titulada *Vision*, se hace referencia a las múltiples armonías de los lenguajes, pero nada de todo esto aparece en el espectáculo. Estimo muchísimo a Abbado, Ronconi y Gae Aulenti, pero para realizar lo que yo he descrito hace falta mucho más tiempo. Con todo, piense en las seis horas diarias y en las tres semanas seguidas que Ronconi pasó ensayando el primer acto y comprenderá por qué es el mejor de los directores de escena.

¿No cree que musicalmente funciona mejor el segundo?

Yo estoy hablando de la puesta en escena. Ningún director ni ningún teatro han hecho nunca tanto en esta ocasión. Nos encontramos ante el primer testimonio de un teatro supramental realizado de forma ejemplar gracias a Ronconi.

Ronconi se deja guiar de lo que el propio trabajo le va sugiriendo. Su medida es la comprobación. Si algo no le gusta, habla de ello dos días seguidos hasta encontrar la solución justa. Su creatividad nace en la mayor parte de los casos del análisis del negativo y no, como en mi caso, de un talento desarmado. A menudo veo que me asaltan miles de visiones, demasiadas para poder dar vida a todas ellas. El negativo no existe para mí, no puedo hablar de él porque no le veo con los ojos ni le oigo con los oídos. Apenas veo algo que me gusta, voy recto hacia mi meta: así lo quiero y así lo realizo. Así es mi naturaleza, una naturaleza que a menudo me hace estar en desacuerdo con el medio, con los amigos, con el mundo ajeno.

El tercer acto de la ópera comienza en la residencia celestial de Michael. Los escenarios de Gae Aulenti tenían un carácter demasiado terrestre. Ella me preguntaba: «¿Cómo será una residencia de este tipo?» «Los muebles de una residencia celeste —respondía yo—, evidentemente, no son terrestres, tenemos que imaginárnos-

los.» Además de prestigiosa escenógrafa, Gae es también un célebre arquitecto. Se le ocurrió inundar la escena de luz. Instaló 180 tubos de neón en el suelo. Yo tenía una idea fija: que Gae se pudiese a trabajar de una vez por todas con Ronconi ensayando otras dos semanas en el Instituto dei Ciechi, como habían hecho con el primer acto, para que el tercero marchase sin problemas. Pero no fue así. El tercer acto nunca salió bien del todo. La razón era una: dos días de ensayos en el escenario habían sido insuficientes. Incluso los trajes tenían un aire marcial ajeno a mis intenciones. El diablo barroco que vi bajar en ascensor no tenía nada que ver con el ángel luminoso que yo deseaba. La propia Gae Aulenti me ha dicho que quiere cambiar el tercer acto en un futuro. Todo esto sucedía en el teatro de la Scala. Desde el punto de vista musical, el tercer acto, muy polifónico, requiere dos coros: uno invisible y otro dividido en cinco grupos distribuidos por el escenario que personifican a los seres celestiales. Pero nada. Los miembros del coro de la Scala se negaron a cantar de memoria y a plena luz. Por eso Ronconi se vio obligado a situarlos en el foso de la orquesta y a sustituirlos en escena con un grupo de figuración.

¿Se habría podido hacer de otro modo?

Yo le he informado de mis motivos de perplejidad. No hay otra alternativa allí donde se desconoce el ambiente. Yo no conozco un coro o un teatro mejor.

¿Quiere que pasemos a otra pregunta?

No. Este desafío de trabajo con Ronconi y la Aulenti me gusta y deseo proseguirlo. Lo único que pido es que los preparativos sean más minuciosos. Deseo un coro de jóvenes cualificados que sepan cantar de memoria y moverse, que estén dispuestos a ensayar en secciones separadas. Quiero que el escenario supere a los cuadros de William Blake. Quiero unos caminos terrenales en forma de espiral, un cielo hecho sólo de luz y como en la partitura del tercer acto los acordes de base son 33, tantos cuantas secciones tiene *Festival*, quiero que se encuentre el modo de producir 33 acordes compuestos de luz. Quiero también un arco iris que invada todo el espacio teatral y no que traten de justificarme ese minúsculo arquito con la excusa de que los proyectores no habían llegado a tiempo desde China.

Estos son mis deseos ante las múltiples carencias que se han dado, y eso que la Scala es el teatro de ópera más famoso del mundo. Cuando el superintendente de la Ópera de Londres vino al estreno milanés haciéndose preceder de un telegrama que decía: «Reservo su espectáculo presentación Covent Garden, temporada 83» (*), parecía cosa hecha. Ante el tercer acto su comentario fue entusiasta: «Estupendo, lleno de hallazgos explosivos, pero no puedo contar con la colaboración de Ronconi y la Aulenti por las proporciones excesivas de la puesta en escena. Ese gigantesco mamamundi de la Scala no cabe en el escenario del Covent Garden.» Por eso, para su presentación londinense había que rehacer todo el espectáculo, y también para la parisiense en el Festival de Otoño. Un equipo de técnicos llegó a Milán diciendo que ningún otro teatro podía albergar el inmenso globo. La experiencia de la Scala me hizo retroceder en el tiempo hasta 1953. Me sentí como alguien que da sus primeros pasos en una nueva profesión.

El responsable de los ensayos musicales y de los ensayos generales era un aficionado. No conocía mi partitura. No estaba en condiciones de juzgar el grado de dificultad, el enorme trabajo que requería el montaje de una ópera. Habría tenido que encerrarse ocho días en una habitación para estudiar el material de que disponía y luego organizar reuniones conmigo y con el director de escena para ver los problemas que habían de afrontarse. Sin embargo, era inútil confiar en alguien que no pensaba más que en ahorrar y que trataba de convencerme de que el nivel de la orquesta era tan alto que para poner a punto el tercer acto bastaba con un par de días.

Los instrumentistas callaban, conscientes de su falta de preparación. Se pretendía hacer una ópera distinta. ¿Es posible que eso tuviese que suceder en la Scala? Ya he anunciado en todo el mundo que el ciclo completo de *Licht* incluirá siete óperas que deberé llevar a término en los próximos años. La reacción de los teatros que cuentan ha sido inmediata. ¡Que Dios me ayude en la elección! El hecho es que Badini, superintendente del teatro de la Scala y todo su equipo artístico me han solicitado oficialmente que cuente con ellos. El problema es que nuestra sociedad ha dejado de ser un estímulo para trabajar tan duramente. Nadie te agradece lo que haces. Es una especie de esclavitud.

* Este compromiso, aplazado dos veces, tuvo lugar por fin en 1985.

¿En Estados Unidos no es así?

En Estados Unidos es aún peor. En Estados Unidos el músico no encuentra otra solución que dar clase en alguna universidad.

¿Se refiere a los compositores o a los intérpretes?

A los compositores, claro. Los intérpretes importantes son tenidos en gran consideración, y esto es también un fenómeno de la decadencia.

Si es un problema general, es mejor permanecer fiel a la Scala.

Es una cuestión de confianza. El superintendente Badini ha declarado ante un numeroso grupo de testigos que mi ópera ha constituido un gran éxito artístico.

7. LA FORMA Y LA «FÓRMULA» STOCKHAUSEN

Me gustaría que hoy se dirigiese a aquellos que, a pesar de amar la música, no conocen sus mecanismos y se orientan por el placer o el disgusto experimentados en un concierto. Normalmente son personas que desconocen la música contemporánea —la rechazan a priori—. ¿Cree que podría aclararles su concepto de «fórmula»?

Espero que la mayor parte de aquellos que dicen amar la música sepan lo que es una fuga o una sonata. Toda fuga se compone de un tema y este tema sería una pequeña fórmula. Una fórmula repetida varias veces, ya en la misma nota, ya en un intervalo de quinta, con sus episodios de transición que yo denomino «puentes». La sonata no dispone de más tema que la melodía, una melodía recurrente, que se va desarrollando, que va evolucionando, con sus secuencias, transposiciones, disminuendos, staccatos, etcétera. La sonata cuenta con una sólida estructura, mientras que la suite se compone de minúsculos incisos, de temas melódicos tomados del folclor, de ritornelos, de pequeñas variaciones desarrolladas sobre el mismo tema, sobre la misma melodía —una villanella, un minueto, una polonesa...—. El mundo está lleno de este tipo de melodías repetitivas, de pequeñas variaciones ya sobre la octava más aguda, ya sobre la más grave, acelerando o retardando... Y luego entran los instrumentos, piano, forte, fortissimo, y siguen así un buen rato. Estas sólo son las formas más sencillas, pero algunas de ellas se han desarrollado dando lugar a monumentos como *El arte de la fuga* y la *Ofrenda musical*, de Johann Sebastian Bach. De ahí mi idea de plantear una gran composición en torno a un único tema. La idea es importante y supone infini-

tas conquistas además del deseo de un progreso futuro. El universo aparecía así bajo el signo del concepto de la fórmula única de Einstein. Los primeros compositores dispuestos a utilizar tales ideas para lograr un nuevo método musical fueron Matthias Hauer y Arnold Schönberg. Schönberg fue mucho más allá y para ello partió de una forma básica creada a ejemplo de la gran tradición de Bach y Beethoven. Observe que no hablo para nada de fórmula, sino de forma. Todo un período de la historia de la música empezó a desarrollarse a partir de ese momento partiendo de la famosa «serie». El principio de la serie obligaba a respetar determinados límites y proporciones y a utilizar intervalos insustituibles. Cada partitura se desarrollaba a partir de un pequeño núcleo, de esa pequeña estructura, de esa forma que nadie podía alterar sino transformar, permutar, interpolar. Los compositores de mi generación tenían un problema común que resolver, igual que les sucedió a los físicos nucleares Otto Hahn, Niels Bohr y Max Planck cuando estudiaban el comportamiento del átomo y de su composición interna.

El problema de mi generación fue generalizar un principio musical, siempre dentro del microcosmos y macrocosmos de la música. Por eso, en un principio trabajaba pensando en la serie, la serie de doce sonidos encerrada en la escala cromática de una octava. La serie de los grados dinámicos y de las densidades, de los grados de regeneración y de cambio; de los grados de la novedad, de la descomposición, de la composición y de la perfección de una figura: todo se basaba en la idea de las escalas y de un diseño fundamental entendido como punto de partida de la construcción de un mundo luminoso, espejo fiel de una melodía universal.

Entonces éramos todos jóvenes veinteañeros en busca de nuevos tejidos sonoros, de principios estadísticos, aleatorios. Estudiábamos el comportamiento, las reacciones de elementos indeterminados. ¿Qué sucedería una vez bien encuadrados en parámetros claramente definidos? Puede que la fórmula no fuese otra cosa que la síntesis de todos estos procesos.

Tratábamos de descubrir el sentido del tema de una fuga de Bach o bien el de un tema o dos, sobre todo el primero, de una sonata de Beethoven. El Beethoven, gran constructor, el ingeniero Beethoven, no el último Beethoven que sólo deseaba revelar la multiplicidad de los estilos y maneras de componer. Y en este sentido, ¿por qué no escoger también un tema de Brahms? Estos temas, estos organismos, se basan en una sola forma musical. Pero mi «fórmula» surgió por reacción a la experiencia de Osaka de 1970.

Durante cuatro meses y medio he escuchado minuto a minuto gran parte de las obras compuestas por mí hasta ese momento. De aquí surgió mi imprevisto odio hacia el alea. El desequilibrio cualitativo de las ejecuciones de *Prozession*, *Spiral*, *Pole para dos*, *Expo para tres* e incluso de *Hymnen* fue causa de mi desconfianza. No podía soportar las interpretaciones arbitrarias de los instrumentistas. Entonces empecé a escribir *Mantra*, mi primera composición basada en una fórmula. La idea, el concepto de la fórmula se han ido desarrollando después a lo largo de diez años, hasta el punto de hacerme pensar en fórmulas más ricas y abiertas. No obstante, nunca podré sacar a la luz la multitud de ideas que me asaltan día a día. Harían falta siglos para llegar a elaborar una fórmula como la de *Jueves de Luz* o la del ciclo completo de *Luz*.

La fórmula es como el semen del hombre que fecunda a la mujer. Encuentro increíble que un elemento microscópico, invisible a simple vista, sea capaz de crear la vida de un ser humano dotado de infinitas características hereditarias. Es un misterio que afecta también a la genética musical.

Componer sirviéndose de una fórmula surgida de un proceso mental, inteligente, intuitivo, ponderado e imaginado no es otra cosa que procreación. Esta descendencia musical y artística va acompañada de un modelo único y coherente que tiene un lugar en el orden general del universo.

Cuando aún eran pequeños, enseñé a mis hijos la siguiente oración: «Señor, Tú lo eres todo. Las galaxias son tus miembros, los soles son tus células, los planetas son tus moléculas y nosotros somos tus átomos». En mi opinión, la obra de arte representa también nuestra conciencia trascendental, igual que la oración.

¿La oración de Stockhausen?

Sí. Antes de seguir adelante quisiera explicar lo que es una fórmula. La fórmula se compone de diversos elementos como los rasgos, los talas, los temas de las fugas y los temas de las sonatas hasta llegar a las células del impresionismo, y a la serie, la serie múltiple. La fórmula es el compendio y la integración de todos estos elementos elaborados a lo largo de los siglos por culturas de distinto origen.

En la música nueva de los años cincuenta el concepto de cantabilidad parecía abolido, pero yo le he oído a usted decir a sus alumnos que utilicen procedimientos cantábiles. ¿Por qué?

Una composición mía de 1950, titulada *Drei Lieder für Altstimme*

und Kammerorchester (*Tres canciones para contralto y orquesta de cámara*), no es casualmente cantáble sino que busca el canto voluntariamente, al igual que los *Coros para Doris y Coral*. Mi utilización de la dodecafonía está marcada por mi experiencia de cuatro años como miembro del coro en el Conservatorio de Colonia. Más tarde compuse *Kreuzspiel* y hasta el momento nadie ha reconocido que hacia la mitad de su primer movimiento, al inicio y al final del segundo y hacia la mitad del tercero hay un episodio muy cantáble encuadrado en el espacio de una octava. La gente no suele hacer caso del proceso de acercamiento y preparación a la melodía: el tejido musical transcurre sin abandono alguno para llegar una sola vez al momento del canto. Luego todo cambia. Las octavas agudas se mueven hacia las bajas hasta llegar a ellas y adelantarse. Se produce entonces una breve intervención de *wood-block*, advirtiéndose la presencia indiscutible de la melodía, una melodía fácil y cantáble. Cantaba a menudo esa melodía mientras trabajaba en *Kreuzspiel*. Es una de esas melodías que se quedan grabadas en la mente, como sucede con ciertos encuentros que se establecen y terminan con gran rapidez. Lo mismo me sucedió con *Arlequín*, pero no sé cómo se podrían cantar las primeras melodías de *Arlequín* distribuidas en el espacio de tres octavas con ciertos saltos de intervalo que recuerdan un período histórico bien definido que respeta la presencia de Schönberg.

No obstante, nueve minutos después del comienzo de *Arlequín* la melodía se vuelve muy cantáble.

Tomemos por ejemplo *Spiel* para orquesta (1952), empezando por el vibráfono. La música de *Spiel* es puntual como las estrellas del firmamento; es una música esquiva que no responde a los cánones de la cantabilidad, sino que se coagula en el registro central de la voz para concederse finalmente cuando nadie se lo espera. Es difícil percibir el grado de cantabilidad presente en ciertas melodías de *Gruppen* para tres orquestas o de *Zeitmasse*. Es una mezcla de cromatismo y diatonismo que se abre camino expresándose en un canto arquetípico, un canto que no es nunca exótico ni expresionista como en la Escuela de Viena, sino sencillo y original. Incluso mis obras para piano saben ser cantábiles. Buscar la cantabilidad a lo largo de toda una composición es estúpido. El momento reservado al canto debe ser siempre muy misterioso. En las horas que transcurren entre el amanecer y el atardecer sólo hay escasos momentos en los que apetece cantar. También a mí me pasa. Es un instante que encierra la quintaesencia de una jornada. ¿Quién puede cantar continuamente más que los gorriones, que

no hacen más que pío, pío? Es como la noche para un cierto tipo de aves que advierten la desaparición de la luz, el último momento de sol.

En todas mis composiciones hay un momento en el que yo también entono mi canto, el más hermoso, el más denso. El resto no es más que preparación o memoria de ese momento.

Maestro, ¿qué opina del presunto declive de la experimentación tanto en el ámbito musical como en el de las artes visuales?

Recientemente he pasado un mes en París ensayando en el Instituto Ircam. Paseando por la calle he visto con asombro expuestas en los escaparates unas motos muy llamativas, cuadros y adornos de decoración absurdos. Americanadas de importación europea. El hiperrealismo procedente del *pop-art* neoyorquino. Bien, creo que el gran momento de evolución del arte a principios de siglo fue una auténtica revolución espiritual contra la fotografía. Citaré algunos nombres: Braque, Mondrian, Kandinsky, Klee o Malewitsch, cultivadores todos ellos de la pintura abstracta. Ahora bien, en vez de oponerse a la realidad fotográfica, la pintura abstracta renegaba del progreso técnico que había llevado a la fotografía a realizar maravillas desde un punto de vista artístico, haciendo lo que hasta entonces había sido del dominio exclusivo de la pintura.

Todo lo anterior hace que las artes visuales necesiten nuevas tareas a las que enfrentarse y resolver. Se ha recurrido a una pintura múltiple de la que pudiesen destacar varios elementos importantes, como sucede en Rauschenberg, Jasper Jones y todos los pintores *pop* americanos.

Seguimos avanzando y nos encontramos con la mismísima pintura eléctrica, la *electric painting* o *light show*. Pero la tecnología al servicio de los pintores aún no ha progresado tanto como para disponer de pantallas de dimensiones adecuadas ni de películas de gran difusión. Aparece aquí el obstáculo del poder económico de la televisión del que carece la pintura eléctrica. El arte-objeto queda así vinculado al comercio alimentando el instinto humano de la propiedad, el consumismo, la búsqueda de rentabilidad, el espíritu de competitividad y el aumento imparable de los precios. Le pondré un ejemplo. La compensación económica de un cuadro pintado en un par de días por Mary Bauermeister, mi segunda mujer, equivale a la de un año entero de mi trabajo musical. ¿Por qué? Porque un cuadro se puede comprar y poseer en exclusiva,

mientras que los menos afortunados tendrán que conformarse con verlo reproducido en fotografía, probablemente incluido en un catálogo. ¿Y la música? No podemos apropiarnos de la música más que escuchándola o interpretándola, sólo así. Y aquí radica el aspecto económico de uno y otro arte: el visual, unido a los caprichos del mercado, se mueve a remolque de las modas, por lo que a veces vuelve hacia atrás en el tiempo, como sucede en el campo de la moda cuando, de repente, te encuentras con que todas las mujeres van vestidas y maquilladas al estilo de los años veinte, treinta o cincuenta, pelucas incluidas.

Excluida evidentemente la gran pintura, los cambios de la moda son rapidísimos, aunque el auténtico talento se manifiesta a pesar de todo y sin importar cómo. Se manifiesta en el estilo, en la técnica, en los contenidos. Las épocas como la nuestra no revelan grandes disponibilidades creativas y proféticas, ni siquiera en el campo de la música. Quizá se ha podido percatar usted del alcance de mi lucha contra el consumismo, de mi esfuerzo tenaz por llegar siempre a lo mejor, aunque los buenos contenidos e influencias han terminado por desaparecer poco a poco de las artes visuales a causa del declive de la gran tradición cristiana.

¿Y el retroceso literario? En estos tiempos no hemos encontrado aún un nuevo Joyce.

Porque ese tipo de literatura pertenece a una minoría. ¿Cuánta gente ha leído libros como *Ulises* o *Finnegan's Wake*? Los editores actuales sólo buscan ese tipo de autor que se presta a gigantescas campañas publicitarias, el libro que podrá verse convertido en una serie en televisión.

¿Es diferente con la música?

Sucede lo mismo con la música. Nadie imprime ya nada. Y lo peor es para los que no tienen buena letra, porque sólo se publican partituras fotocopiadas.

¿Puede provocar esto un deterioro de la imagen musical?

Lo primero que provoca es una limitación. Los editores no encargan partituras, en todo caso, te sugieren que las hagas y empiezan

inmediatamente a cortarte las alas con sus sugerencias. No utilices altavoces. Nada de música electrónica. No pongas demasiados solistas. Procura evitar la intervención del coro. Luego tratan de persuadir al compositor de que la plantilla orquestal no se salga de la normalidad. En resumen, te indican lo que debes o no debes hacer.

Se trabaja forzado. ¿Habías pensado en una ópera? No te llega el encargo de una obra para orquesta sinfónica. Te dicen que la duración ideal serían doce minutos. Así que empiezas a discutir por la duración de la obra. «Demasiado larga.» «Demasiado corta.» «Que sea fácil de entender.» «Que no exija más de dos días de ensayos.» En fin, un auténtico disparate.

Maestro, ¿publicará la editorial que usted posee las obras de jóvenes compositores de talento, víctimas, como ha descrito antes, del consumismo musical?

Mi editorial sólo publica mis propias obras, y todas sus ganancias están destinadas al pago del crédito solicitado para crearla. Su objetivo es, al menos mientras yo viva, publicar mis obras de forma correcta. Muchos jóvenes, incluidos varios de mis antiguos alumnos, acaban adaptándose sin darse cuenta al mundo en que vivimos. Sucede lo mismo en la Unión Soviética. Es falso que sus músicos hayan sufrido violencia ideológica hasta dejarse convencer. Los hemos acusado de conformismo, pero no son conformistas. El ansia de realizarse es tan fuerte en el artista y en el compositor que sufre sin oponerse, incluso sin darse cuenta, cualquier presión. No soy capaz de juzgar cuál habría sido mi reacción en semejantes circunstancias. Afortunadamente sé hacer otras cosas, hubiera podido dedicarme a otras actividades. Sé dirigir una orquesta, montar espectáculos y encargarme de los ensayos. Si es necesario, sé comprar los instrumentos precisos. He viajado por todo el mundo en calidad de conferenciante sólo para ir tirando. No es fácil desperdiciar nuestro tiempo en adoctrinar alumnos absolutamente negados para la música. Sería algo así como aceptar la esclavitud como moneda de cambio para la independencia del mañana, de la independencia artística, naturalmente.

¿Es muy difícil dominar el lenguaje musical?

La enseñanza tradicional, incluida la de los conservatorios, no es

válida. Me refiero a la didáctica desarrollada en Europa en el último siglo, una didáctica que llegó más tarde a su apoteosis en las universidades americanas.

¿Cómo podemos esperar que de este tipo de enseñanza surjan músicos, compositores e intérpretes de alto nivel? No son más que escuelas capaces de producir animadores culturales, profesores y algún director de orquesta más preparado desde el punto de vista analítico que del profesional. Para quien tiene madera de gran compositor no veo otra solución que buscarse un gran maestro, que no tardará en encontrar, para trabajar con él como «aprendiz». Luego tendrá que trabajar y trabajar, en el sentido más tradicional del término y con el tesón de otros tiempos. La relación profesional del maestro y discípulo no deberá durar menos de siete años. Durante esos siete años el alumno trabajará para el maestro como copista, realizando todas las partes de sus composiciones, y realizando otras funciones. Se encargará del transporte de los instrumentos, ayudará al maestro en la organización de los conciertos y participará en los mismos con alguna intervención marginal. A lo largo de este meticuloso aprendizaje irá asumiendo poco a poco mayores responsabilidades: dirigirá páginas del maestro y con el paso del tiempo, su presencia irá asumiendo un peso mayor. Además del habitual trabajo del copista participará también en la planificación de las obras del maestro y, en el ámbito de esta mayor presencia, entrará a formar parte de su vida privada. La alternativa, inexistente en mi opinión, a este tipo de aprendizaje es encerrarse durante un par de años en la correspondiente escuela de música copiando y analizando las partituras del profesor de turno, como han hecho tantos jóvenes e incluso yo mismo. Pero esto no es todo, porque estos alumnos pretenden, con apenas veinte años, la inmediata ejecución de su producto, lo que representa una distorsión del concepto de artesano. Es absurdo pensar que el genio de Mozart se reproduce sin cesar, que existen numerosos pequeños Mozart que saben componer a los nueve o diez años. Nadie se acuerda que detrás de Mozart estaba su padre, Leopold, infatigable guía en el ejercicio de la técnica y de la disciplina del oficio.

Es más difícil componer en nuestros días que en el pasado, cuando una partitura requería casi el mismo esfuerzo que una carta. Se sacaba la melodía principal, semejante a tantas otras, y ya estaba; un par de variaciones le conferían atributos geniales. Pero de aquella general mediocridad emergía de vez en cuando una personalidad original y capaz de expresarse de modo diferente —como

fue el caso de Bach y el de Mozart— que, no obstante, seguía inmersa en el clima general de una tradición y un medio. Todo esto causaba confusión en los juicios y se terminaba por conceder importancia a quien no la tenía en absoluto. El lenguaje de la música contemporánea se agota rápidamente, ya que cada obra busca y asume el suyo propio. Hay un imperativo: renovarse, buscar lo inaudito o lo inédito. Antes se solía escribir lo que se solía oír, bastaba algo de talento y de atención y un estudio cuidadoso del trabajo ajeno para componer a los dieciocho años. Hoy día sería impensable: finalmente, ha vencido la creatividad. La música se ha emancipado, la música culta ha dejado de ser un medio de entretenimiento. Por ello —repito— no existe más solución didáctica que la de organizarse un aprendizaje propio junto a un gran maestro. Pero eso no es todo.

Una educación técnica equilibrada requiere, como complemento de la musical, el conocimiento de la electrónica, la ciencia de las comunicaciones, para profundizar en los problemas de la acústica, y también la fonética y la fonología. Los jóvenes que trabajan conmigo pueden ver confluír todos estos elementos en mis partituras.

¿No teme que quien comparte la vida de un gran maestro, trabajando para él, venerándolo, termina por formarse a su imagen y semejanza, por convertirse en su epígono?

Quien tiene espíritu de epígono, que lo sea. Si se quiere ser algo más, encontrará la forma de demostrarlo.

Maestro, ¿se puede componer en serio sin haber estudiado contrapunto?

Mis obras, incluida la última, están llenas de contrapunto. El contrapunto se aprende rápidamente, pero no tiene nada que ver con la técnica moderna de composición. El mejor tratado de contrapunto tradicional es el de Fuchs. Fuchs era un gran maestro del barroco tardío. Luego está la *Harmonielehre* de Bölsche. Yo estudié contrapunto clásico y armonía. Pero el contrapunto y la armonía tradicional no son más que una mínima parte de lo que hace falta saber. Más tarde lo aprendí todo sobre la rítmica de Messiaen, comenzando por el análisis de los ritmos indios y de los ritmos de sus obras, lo que es igual de importante que estudiar asig-

naturas de ciencias como la química, la física o la astronomía. Actualmente tenemos que estar mejor preparados que nunca. Un médico no puede dejar de perfeccionarse hasta los 35 o 40 años si quiere ejercer su profesión de forma seria. La música tiene las mismas exigencias. Es inútil pensar que basta con el talento para lograr componer una obra maestra a los dieciocho años. En todos los estrenos de mis obras descubro, a pesar de mi experiencia, una infinidad de errores, así que un novato... No sabe la cantidad de ocasiones en que he tenido que corregir durante los ensayos del espectáculo de la Scala. Por este motivo, hice que fuese precedido de numerosas ejecuciones fragmentarias en concierto.

El factor artesanal de la composición se ha vuelto increíblemente complejo, así como el interpretativo. El problema es que los músicos célebres están cada vez menos dispuestos a aceptar un aprendizaje. Por mi parte, no recuerdo ni un solo período de mi vida en que no haya tenido a mi lado un ayudante. Cardew estuvo conmigo dos años. Hugh Davis estuvo cuatro, igual que Rolf Gehlhaar, un americano de origen alemán. Joachim Christ, alemán también, estuvo cinco años conmigo.

Christ era algo así como su delfín. ¿Qué pasó con él?

Para mí fue todo un *shock*: ahora se dedica a tocar como primer viola en la orquesta de música ligera del Westdeutscher Rundfunk. No obstante, he tenido otros alumnos tanto en Europa como en los Estados Unidos, aunque eran muy pocos los que poseían auténtica creatividad, lo que por otra parte es completamente normal. ¿Qué sentido tendría que los hubiera si no existe lugar para todos? En otros tiempos, muchas ciudades contaban con un músico encargado de componer y de una orquesta propia, pero como viajar era muy incómodo, nadie estaba al corriente de lo que hacían los demás en un radio de trescientos kilómetros. Por tanto, cada uno era muy dueño de obrar como mejor le parecía, lo que hacía la vida más placentera. Las cosas siguieron igual hasta el siglo pasado. Actualmente basta con que una partitura sobresalga apenas para que el medio radiofónico se apodere de ella y la difunda al mundo entero. Las obras de calidad lo arrasan todo y no veo otra alternativa al éxito que no sea lo contrario, su inmediato olvido. Lo que quiero decir es que suele destruir todo y si algo queda, si deja huella resistiendo a la presión del consumo, es por puro milagro. Un disco interesante se vuelve inmediatamente víctima de la radio y es machaconamente retransmitido cientos de veces.

Hemos hablado de alguien que, a pesar de su ayuda, no ha sabido ser compositor. La historia de Christ me ha disgustado mucho. ¿Por qué no intervino usted antes de la ruptura? ¿No le parece importar prever la desilusión, el fracaso?

Nunca lo he hecho y nunca lo haré. Les corresponde a ellos encontrar su identidad. Han probado sus fuerzas tomando un camino. Que lo intenten por otro. Lo que importa es que permanezcan en el mundo que han amado y aman: el mundo de la música. Puede que se queden como organizadores o escritores, o bien que encuentren satisfactorio mover de sitio los altavoces.

¿Por qué tiene que mover de sitio los altavoces alguien que deseaba componer y no ha logrado hacerlo?

Porque es un músico. Porque le gusta estar allí donde nace la música aunque él no sepa escribirla, o bien la sabe escribir y lo ha hecho, pero nadie se la interpreta.

Maestro, la parte visual de obras como Inori, Sirius o Jueves de luz me parece conservadora, tradicional, estática, naïf incluso.

Su crítica llega demasiado tarde. Muchos expertos que respeto han confirmado la validez de las puestas en escena de mis composiciones.

Me gustaría saber por qué se dedica al teatro y por qué no inventa un teatro nuevo, igual que ha inventado una nueva música, si no puede prescindir de él.

¿Piensa realmente eso de *Jueves de luz*? Todo el acto primero y también el segundo eran visualmente perfectos en la Scala. Aún no ha pasado tanto tiempo desde que la música se trasladó de las curias y cortes a las salas de concierto, aunque las consecuencias de este traslado han sido restrictivas. A lo largo de los siglos, el papel de la música ha sido siempre el de un ritual, ya religioso, ya dramático. En los países orientales y africanos la música está estrechamente vinculada con la danza y con la ceremonia de la procesión. Aquí en Occidente los instrumentistas se ven obligados a tocar sentados uno junto a otro. Si no fuese por el exiguo espacio de que se dispone comparado con el progresivo aumento del número de miembros de la orquesta, no entendería por qué tienen que estar alineados como cuervos en los cables de la luz. Y todo

esto para dar vida sincrónicamente a algo que alguien definió con el término de «concierto».

Vaya usted a Indonesia o al Japón y escuche música ya no en los templos, sino en el teatro donde se asiste al *Gagakú*, espectáculo de tradición galante y real. Verá que los músicos se ponen en el ejercicio de su profesión trajés bellísimos y muy originales. La dedicación al *Gagakú* es por sí misma un gesto altamente teatral.

Ya desde mis primeras obras me ha parecido siempre que la parte reservada a la vista contaba tanto como la reservada al oído. Incluso *Kreuzspiel* y también *Kontakte* revelan, si se escuchan con atención, un cierto itinerario secreto visual. Mi vocación teatral está en fase de crecimiento. *Momento* es en cierto sentido un espectáculo operístico, empezando por la toma de contacto de los solistas y el coro. Todo está pensado en sus más mínimos detalles, incluso el movimiento de una mano. Más tarde, al componer *Herbstmusik*, busqué un nexo musical entre el otoño y los típicos ruidos que acompañan a las estaciones. Ruidos de resonancia emotiva que a lo largo de mi vida me ha inspirado siempre confianza. El ruido tranquilizador de las hojas secas, de la lluvia, de la leña que se quiebra bajo nuestro pie, el ruido de algo al ser clavado. ¿No le parece una aventura teatral confiar todo esto a la música? Huir de la imagen estática del músico en el podio es una irresistible tentación.

En alguna obra antigua, como *Gruppen* para tres orquestas, ya intenté acabar con el inmovilismo aparentemente natural de los instrumentos. En determinado momento ordeno a los trompetas que toquen de pie, parodiando el comportamiento de los solistas. Aunque nadie ha querido hacerlo, nunca quité esta indicación de la partitura. En mi opinión, cada gesto de los miembros de la orquesta debería tener también una connotación visual. En *Momento*, el comienzo de un solo debe ser tan enfático como la presencia de los dos percusionistas cuya misión consiste en contrastar en soledad la intervención del coro fuera de escena. Quiero que la intervención del coro junto a trompetas y trombones se produzca de forma gradual. Pero usted no conoce *Momento*.

Maestro, puede que no haya entendido bien lo que le preguntaba antes. Trato de saber por qué son tan importantes para usted sus espectáculos operísticos si su teatro es menos audaz e interesante que su otra música.

Se equivoca. Piense en *Mikrophonie I*, en los cuatro metros rep-

tando por el suelo, estetoscopio en mano alrededor del *tam-tam*. Piense en *Herbstmusik* con sus insólitas propuestas para una ceremonia de concierto. Piense en lo que sucede en *Momento*. ¿Acaso ha encontrado usted otras situaciones teatrales como las mías? Recuerde la cortina de niebla creada para *Trans* para orquesta y en su plantilla instrumental, cuerda incluida, colocada en línea vertical de abajo arriba. Recuerde los músicos que parecen muñecos de madera. Recuerde la imprevista aparición de la trompeta, en el solista de trompeta que domina por encima de la cabezas de los demás músicos.

Cuando estaba preparando el espectáculo de la Scala, la escenógrafa Gae Aulenti me confió que de todas las óperas que había montado la mía es la que le había ocasionado más dificultades tanto a ella como a los demás: «Ronconi y yo estuvimos bloqueados un mes entero sin encontrar el modo de poner en pie nuestras ideas. ¿Hacer una película? Imposible utilizarla en escena.» La Aulenti me mostró más tarde unos bocetos en un concepto de aumento y distorsión de la perspectiva. Mi teatro puede hacer entrar en crisis a un artista acostumbrado a trabajar en la puesta en escena de una ópera tradicional, pero siempre resulta estimulante. Se equivoca al no reconocerlo. Como prueba, le propongo la levitación de Michael por el espacio escénico, su desaparición en la nada y su repentina materialización en otro lugar. Para entender las nuevas tendencias del teatro que yo busco debería ver una película producida por la televisión belga, *Alfabeto para Lieja*, realizado en la primera ejecución de esta composición.

¿Podría describirme brevemente con palabras y no con imágenes esas «nuevas tendencias» del teatro de Stockhausen?

Para entendernos, yo presentaría mis espectáculos al aire libre. Mi teatro es fruto de fantasías provenientes de mi mundo interior. ¿Por qué tengo que adaptarme a los doce metros por ocho de las medidas de un escenario estándar? Sé que por ahora no existen soluciones objetivamente diferentes, por lo que tengo que conformarme con lo que me ofrecen esperando que tales propuestas sean lo menos limitadas posible.

Mis artistas no son actores; en alemán, «actor» se dice *Schauspieler*, término que, dividido en dos —*Schau/Spieler*—, significa intérprete de espectáculo. Mis artistas tienen que «encarnar» las figuras personificadas, como sucede con los intérpretes del *Katakali*. Sólo unos pocos se sienten capaces de hacerlo. Los demás di-

cen: «Bobadas. Yo hago un papel y exijo esta cantidad.» Hoy aquí con Stockhausen y mañana en otro lugar con Mozart.

Debemos crear otra mentalidad si no queremos terminar con la música. Ya es hora de acabar con la megalomanía del cantante lírico que llega al teatro en el último minuto sin haber ensayado su papel. No importa —dicen— que no esté preparado e «integrado» en el tejido del espectáculo, basta con que sea un divo. Nos hemos acostumbrado a pensar que los cantantes líricos son pésimos actores. Cuando aparece uno aparentemente experto se le perdona todo. ¡Qué vamos a hacer si se equivoca! Sea cual sea la ópera que se le confíe, siempre resultará igual. En vez de llevar a escena el estilo del autor, hará muestra de su estilo propio, fiel sólo a sí mismo. Por su parte, los demás intérpretes se preocupan tan sólo de no desentonar. Son todos unos aficionados y no resistirían la comparación con el *No* japonés, ejemplo de arte absoluto, o con el *Katakali* hindú o la Ópera de Pekín, aunque estén obviamente anticuados. Los artistas y cantantes asiáticos estudian música y pantomima desde la infancia, mientras que en Occidente sólo se cuida de la voz, por lo que nuestros cantantes están en escena muy tensos, pendientes tan sólo de no perder de vista al director de orquesta.

Mis artistas deben transmitir algo más. Mi teatro no es simbólico ni histórico. No quiero recrear el pasado ni insistir en temas sociales. No me interesan los soberanos ni los peluqueros. Mi teatro habla de una historia universal: la historia de la existencia humana, la única capaz de fascinarme y atraerme. Tome, por ejemplo, el tema de mi composición *Sirius*. En esta obra, el *Hombre* personifica a la *tierra*, el *norte*, la *noche*, el *invierno* y el *semen*; el *Adolescente* personifica al *fuego*, el *este*, la *mañana*, la *primavera*, el *capullo*, la *yema*. Lo podrá ver en la portada del disco. El género teatral que me interesa tiene que ver con las fuerzas cósmicas, los principios espirituales que se materializan y realizan. Mi teatro no es manierista, es un teatro futurista en el que los espíritus se manifiestan dotados de cualidades ejemplares y de sobrehumanas facultades artísticas. Al verlos en escena se sentirá de repente un gran deseo de emularlos y de identificarse con ellos. Conseguir formar tales criaturas, poner mi música en sus manos y bocas, ésa es la meta que me he fijado.

Eso significa poder repetirse hasta el infinito.

Me parece una observación fuera de lugar. Yo he dicho que los intérpretes de mi teatro tienen que encontrarse verdaderamente de acuerdo con el espíritu de lo que están representando.

8. STOCKHAUSEN AL SERVICIO DE LA MÚSICA

Maestro, ¿su música es un bien personal, cultural, místico, incluso?

En primer lugar, le diré que no es un bien que sirve de inversión, como puede serlo un cuadro. La música no se puede comprar ni colgar de la pared. Un banco de Colonia tenía la costumbre de montar exposiciones en el vestíbulo de su sede central. Las iniciativas de este tipo son siempre estimulantes y si no fuese por su explícita función publicitaria lo sería también ésta. Voy a contarle una historia. Un día, a un antiguo colaborador y amigo mío se le ocurrió plantar una semilla en una maceta. La colocó en el alféizar de la ventana esperando que germinase. Pasaron varios meses y la semilla no se decidía a brotar, así que mi amigo se olvidó del asunto. Después, muchos años después, cuando ya no se lo esperaba, brotó de repente una hermosísima flor. ¿Quiere saber por qué le he contado esto? Porque estas cosas han pasado y pasan incluso a las obras maestras. Le pasó, por ejemplo, a los escritores hindúes del *Bhagavad Gita*, descubiertos tras milenios de olvido. Cuando estas cosas suceden es como una explosión: el paso de la oscuridad al esplendor de la actualidad.

Para el artista y el científico, que ignora el futuro de sus descubrimientos, no existe más emoción que la experimentada al surgir las ideas. El impacto es siempre igual, ya pueden tratarse de música o de matemáticas.

Ha citado usted dos disciplinas opuestas: el arte y la ciencia. ¿Por qué?

Porque la música es matemáticas. Matemáticas que se escuchan.

Matemáticas para el oído. Sabemos que la música, las matemáticas y la astronomía pertenecen al mismo tronco, que constituyen un auténtico triunvirato.

¿Tiene que ver con las matemáticas la fórmula rítmica de Jueves de luz cuando parte de 60 unidades para volver a 60 unidades?

Es una cuestión de dominio universal, como dividir el tiempo en días, semanas y meses, que son las unidades básicas.

¿Y la subdivisión de los tempi de una partitura?

Es muy fácil fragmentar una composición en diez pequeños movimientos de un minuto, un minuto y medio o dos minutos cada uno. El primero con los metales, el segundo con las cuerdas, el tercero con el solo de soprano, etcétera. ¿Por qué producir tan pocas obras enteras e integradas? ¿Por qué se dedican tan pocos a ese tipo de composición llamado suite? Las partes de una suite están distribuidas en compartimientos estancos, en habitáculos separados entre sí, igual que las habitaciones de una casa.

Hablemos del catálogo de sus obras, de la sucesión numérica de sus composiciones. ¿Lo ha ordenado ateniéndose a su gusto personal o a un orden cronológico?

En un principio escribí *Kreuzspiel* para piano, oboe, clarinete bajo y tres percusionistas, luego un *Cuarteto* de percusión y *Punkte* para orquesta —aunque posteriormente no encontré valores en estas obras que justifiquen su existencia, por lo que los hice desaparecer durante más de veinte años—. Luego compuse *Kontrapunkte* y me dije: ésta es mi primera obra. Desde ese momento empecé a contar en orden cronológico: número 1, número 2, número 3... Al terminar la década de los cincuenta mis primeras obras empezaron a molestarme cada vez más. Fue el momento en que austriacos que habían emigrado a América empezaron a publicar las partituras incompletas de Webern: una vergüenza desde el punto de vista de la calidad, cosas que el propio Webern no hubiera deseado hacer del dominio público. El problema de los musicólogos es que no hacen diferencia alguna entre lo que el autor publica por propia voluntad y las obras inéditas. Por ello pensé que, por lo que a mí respecta, no había más que dos soluciones: el fuego

o la revisión. Quemar o corregir toda mi obra. Escribí una nueva versión de *Kreuzspiel* y terminé *Klavierstück IX* y *Klavierstück X*. En los años 1964, 1965 y 1966 hice tres versiones distintas de *Punkte* y también grabé un disco con todas las viejas partituras. Por este motivo he tenido que subdividir el Opus 1 en 1/2, 1/3, 1/4, 1/5 hasta 1/11 para las obras escritas antes de *Kontrapunkte*, volviendo después a la numeración inicial. Todo esto ha quedado documentado en mi libro *Texte für Musik*, aún no publicado en Italia. Aunque la situación económica inglesa es peor que la italiana, la conciencia de la música contemporánea y la científica son muy superiores, aunque no sé si aún sigue siendo cierto. Desde hace diez años casi todos los meses recibo una o más cartas de jóvenes estudiantes ingleses a punto de licenciarse con una tesina sobre alguna composición mía. ¿Que qué escriben? Por ejemplo, me piden que les explique por qué he puesto tal nota en determinado lugar de la partitura. El conocimiento de las cosas, la cultura, creo que está al alcance de todos. Así que no es tan difícil llegar a alcanzar un grado de profesionalidad de nivel internacional.

Estoy de acuerdo con su opinión de la musicología, pero el oficio de compositor me parece más complejo.

El compositor primerizo está condicionado por la dificultad de una constante verificación de su trabajo. Esperar a que llegue alguien que ejecute las partituras guardadas en un cajón me parece absurdo y dañino. Siempre he tratado de disponer de un cierto número de intérpretes, algunos de los cuales están conmigo desde 1956 y hemos dado la vuelta al mundo interpretando obras como *Zeitmasze*. También he salido de gira con mis *Klavierstücke*. En mis primeros años de profesión alquilaba los altavoces, pero más tarde compré las mesas de mezcla y los amplificadores con un crédito de un banco. He recorrido España de Norte a Sur, Pamplona, Barcelona, Madrid. También he visitado todas las capitales de provincia existentes entre Milán y Venecia, acompañado siempre de mi pequeño grupo, un quinteto de viento y un pianista americano, encargándome yo de la dirección. Hemos tocado en Yugoslavia, Suecia, Dinamarca y Noruega, cambiando de músicos según los programas.

Para *Zyklus*, *Refrain* y *Kontakte* dispuse del percusionista Christoph Caskel. Yo tocaba la celesta y David Tudor —y más tarde Aloys y Alphons Kontarsky— el piano. Cuando el grupo contaba con seis miembros —con el pianista Bernhard Kontarsky, herma-

no de Aloys, y el pianista Harald Bojé, el violinista Johannes Fritsch y el percussionista Alfred Alings en el *tam-tam*— tocábamos *Mikrophonie I*, *Prozession* y *Kurzwellen*. Recién terminada la composición de *Stimmung* para seis cantantes, empecé a preparar su ejecución con el Collegium Vocal: seis meses de ensayos dos veces por semana y luego los conciertos. El Collegium ha realizado hasta la fecha 280 interpretaciones públicas de *Stimmung*. ¿Por qué hablo de todo esto? Para que sirva de ejemplo a los aspirantes a compositores. La primera regla es reunir un grupo de músicos y buscar los instrumentos necesarios. La segunda es ensayar. La tercera, afrontar el juicio del público. No existe mejor escuela que ésta, pero ninguna institución ya sea escolástica como recreativa es capaz de hacerse cargo de ella. Por ello hay que organizarse sin ayuda de nadie. No se puede llegar a ser compositor si se evita el contacto con la realidad. Para encontrar algo nuevo es necesaria la experiencia: informarse, comprobar, corregir. Y luego volver de nuevo al trabajo, tratando de comprender si lo que tenemos en la cabeza es válido o no. La duda siempre está al acecho. Sé lo difícil e incluso doloroso que es encontrar nuestra propia identidad, pero el único camino posible para llegar a crear un modelo vivo y válido es la constante comprobación. No existe alternativa a lo anterior que no sea caer en la banalidad y la rutina, rendirse al lenguaje funcional y comercial. Por tanto, el mejor sistema es empezar tocando en dúo o trío, prepararse pacientemente para tratar de buscarse un público. El público sólo responde a las cosas bien hechas, de nosotros depende convencerlo. Dejémosnos de quejas, sabemos que es inútil esperar nada de las instituciones —lo más conservador que hay en el mundo—. Las instituciones están ligadas a la tradición, mientras que nosotros tenemos que crearnos una mentalidad nueva, un nuevo concepto de la obra de arte. El músico sólo tiene que pagar el tributo del paso del tiempo para llegar a su meta. Tiempo y concentración. Ya no existe nadie que nos anime, como sucedía antes, en nuestro trabajo. ¿Cree que hay alguien capaz de identificarse con la búsqueda de un compositor vivo? Ese tipo de relación dio en el pasado una razón y un impulso a la composición. En la raíz de cada obra, en su creación, siempre encontramos la estimulante presencia de un interlocutor. Creo que en la época de la Escuela de Viena pasaba eso. El príncipe Fürstenberg encargaba las obras destinadas al gran festival de Donaueschingen y después del festival había una fiesta con muchos invitados. Probablemente Fürstenberg fue el último mecenas, un hombre a la antigua usanza. No es casual que Donaueschingen,

que sigue siendo financiado a medias por el príncipe, sea el único festival válido —por lo que respecta a la música contemporánea— con sus seis o siete estrenos mundiales al año. ¿Qué importa si los fondos destinados a la música provienen de la cerveza si el príncipe ha conservado el aristocrático espíritu del mecenazgo? Entregar dinero a favor de las artes, cosas de otros tiempos. No obstante, quiero precisar que la razón de componer en nuestros días es menos comercial y social que en el pasado. Actualmente componemos por un impulso interior, la música no tiene otra musa que nuestro espíritu. Cada uno debe conseguir formar su propio centro de actividades, puesto que la fantasía creativa se ha convertido en el sujeto mismo de la composición y no puede contar con protectores o intermediarios.

En los tiempos de Bach e incluso de Haydn, el hecho de componer siempre tenía una finalidad conmemorativa. El sábado y el domingo se escuchaban las obras encargadas y escritas a lo largo de la semana. Se hacían nuevas sinfonías para dar lustre a alguna celebración particular. Todo era funcional y utilitario.

Maestro, ¿por qué concede entrevistas? ¿Para dejar huella de sí, para clarificar sus pensamientos o para comprobar su capacidad de comunicación?

No veo por qué debería encargarme de mis relaciones públicas indirectamente, a través de una conversación. ¿Cree de veras que está aumentando mi popularidad? A veces, hablando encontramos una solución imprevista a nuestras ideas y, por qué no, una forma eficaz y nueva de llevar esta música a un terreno mejor.

¿De quién es la culpa cuando no logra hacerse entender? ¿Suya o del interlocutor poco preparado o incluso obstuso?

Suelo confiar en la intuición. Parte de lo que digo depende de quién está ante mí, del clima que se establece al conversar, de la disponibilidad, sensibilidad e inteligencia de mi interlocutor, de su capacidad para coordinar lo que se ha dicho, de hallar el hilo conductor de mi pensamiento, completando las informaciones poco claras o parciales. Desgraciadamente, no puedo decir que usted lo haya hecho hasta el momento, aunque puede que aún lo pueda hacer. Normalmente no suelo volver sobre lo que se ha publicado ya, ni acostumbro a repetirme. Si ha habido malentendidos, se han debido en su mayoría a la falta de profesionalidad de

aquellos que no han dudado en hacer público algo referente a mí sin haberlo sometido antes a mi aprobación. Esto afecta a mi producción musical. Mis grabaciones, por ejemplo, mis más de setenta discos con composiciones de Stockhausen supervisados personalmente por mí, ya desde el podio, ya desde un instrumento marginal. Aunque se trata de auténticos documentos, es raro encontrar a alguien que se tome la molestia de estudiarlos, que siga su ejemplo y saque provecho de ellos. La mayor parte de los intérpretes no quiere sufrir la influencia del compositor. Naturalmente, yo no pretendo que me imiten, pues yo no soy ni me considero el depositario indiscutible de la verdad. Que se las arreglen solos siempre que no bajen de nivel. Quiero verme superado, no copiado a la letra. Espero que den prueba de originalidad. El buen intérprete debería iluminar al tocar un aspecto desconocido de la partitura, pero no sucede así. Quieren adornarse con los dones ajenos, servirse del compositor en vez de servirlo. Sí, quieren apropiarse de una obra de arte. Son presuntuosos e ignorantes. ¿Y qué decir de aquellos que adaptan el trabajo de otro a sus propios meritos? El buen músico, el intérprete de calidad, sabe lo que significa y lo que cuesta someterse a la voluntad del compositor, guardándose muy mucho de traicionarlo. ¿Quiere saber a qué traición estoy aludiendo? A la traición de aquel que se atreve a declarar tras un par de ensayos: «Esto es un Stockhausen.»

Maestro, ¿es más importante sentirse satisfecho del propio trabajo o satisfacer al público?

No veo diferencia alguna entre la buena calidad de lo que vamos haciendo y la acogida recibida. En cuanto al juicio crítico, la última instancia me corresponde a mí, si bien considero que el parecer de cualquier persona, incluso el de un niño, es incensurable. ¿Será cuestión de instinto? Con todo, siempre dará en el blanco, misterios inexplicables de la mente humana. Nadie sabe lo que encierra la mente humana. Incluso el más sencillo de los corazones, un corazón carente de educación musical, está poseído por ese instinto, dispone de esa antena capaz de captar los valores y virtudes absolutas. Es un don precioso que la buena educación y las malas costumbres acaban casi siempre por ahogar.

Por mi parte, nunca me he negado a tomar en serio a quien me considera su deudor. Siempre trato de dar lo mejor de mí mismo, y no quiero separar el genio de la profesionalidad y la perfección. Nunca podemos olvidarnos de esta última, ni ante un auditorio

de sordos. Siempre dejo un espacio a la duda: puede que la música también llegue a su destino por los poros de la piel.

Resumamos. Si el arte es sinónimo de perfección, el artista de talento no puede ser más que un perfeccionista, ¿no?

Frecuentemente suele darse al concepto de infalibilidad, a la idea de perfección, un significado algo peyorativo, como si la buena técnica sirviese para enmascarar una presunta carencia artística. Eso no es más que un lugar común propio de una mentalidad anticuada, decadente y de salón. ¿Qué es lo que salta a la vista observando una estatua clásica, un cuadro de autor? La convergencia de signos, el equilibrio de la estructura, la armonía, el infalible sentido de la necesidad de todos los detalles. La primera reacción te desarma, se dice que el objeto sometido a juicio es «hermoso». Me imagino que sabe lo que es la belleza: un sentimiento complejo que afecta al mismo tiempo a la obra de arte admirada y a la facultad de percibir su valor. En alemán «perfecto» se dice *vollkommen*. La misma palabra dividida en dos —*voll/kommen*— significa llegar a la plenitud, la clave de la perfección. La música debe ser completa y resuelta, es decir, perfecta, *voll-kommen*. Bien, pongamos que a alguien se le ocurre confiarle cien mil sonidos, cien mil instrumentos musicales, cien mil colores, o bien sólo tres guijarros a colocar en medio de un espacio cuadrado, una especie de jardincillo *zen*. ¿Qué haría? Trataría de obtener el máximo resultado en belleza y equilibrio. Todo acabaría por encontrar su lugar, no habría nada que añadir. Esto también es perfección. Pero la perfección no es materia de estudio, no se aprende, se conquista. Pruebe a ir a un concierto con una persona carente de cultura y sin lo que se conoce por «oído». En programa está *Sirius* y esa persona no sabrá identificar las notas, los sonidos. En todo caso logrará seguir alguno, aunque correrá el peligro de perderse como en una selva. No obstante, esa persona totalmente carente de nociones musicales dispone en otro campo de ese cierto sentido de la perfección de que hemos hablado hace poco, sentido que aplica a la naturaleza, las luces, el ambiente, flores y animales incluidos. En cuanto a sus carencias musicales, es un mal muy común: la mayor parte de la gente se encuentra en análoga situación. La experiencia me enseña que siempre hay una chispa que viene en ayuda del espíritu prisionero de un cuerpo ignorante. Estoy convencido de que la humanidad está destinada a progresar a lo largo de los siglos y no sólo colectivamente, sino en un sentido personal e

inmediato, partiendo del inconsciente vegetal y mineral hasta llegar a la conciencia individual. Ciertos aspectos del arte y de la vida están al alcance de unos pocos elegidos y es justo que así sea. Los demás deberán merecérselos. Es una cuestión de desarrollo. No sé lo largo que puede ser el recorrido, dónde comenzará ni cuál será su duración, calculada en siglos, décadas o días. El perro tardará más tiempo que el hombre, pero algún día él también logrará percibir la *Pasión según San Mateo*. La música de nuestros días, la que practico y amo, ha alcanzado el grado más alto de nuestra evolución. Los que defienden el *rock* se han desarrollado lo necesario para estar a nivel del *rock*, y lo mismo sucede con otros tipos de entretenimientos. Pero para entender una obra como *Sirius* es necesario estar en lo más alto de la escala de valores, es decir, al altísimo nivel de *Sirius*. Por un lado está la fuerza de la invención, el impulso creativo; por otro, el sentido de la perfección, la intuición. Se trata de fuerzas distintas que no avanzan al mismo tiempo. El arte se proyecta en el futuro: ¿podemos juzgarlo? La experiencia nos enseña que el juicio queda reservado a la posteridad, aunque a nosotros se nos concede el privilegio de una percepción especial: el sexto sentido o sentido de la perfección.

¿Significa eso que la perfección es, por así decirlo, un bien que hay que consumir fuera de tiempo?

A lo largo de mi vida he visto miles de obras de arte figurativo —o visual, como se dice ahora—. He visitado exposiciones y museos, he leído infinidad de libros al respecto, ayudado en tales tareas, sobre todo por mi segunda mujer, la pintora Mary Bauermeister. Distingo inmediatamente la calidad, sé si una pintura es o no buena, aunque no sé explicar por qué, lo cual no me preocupa en absoluto. Conservo intacta la facultad de percibir la perfección se encuentre donde se encuentre, y, sin embargo, me considero un aficionado en esta materia. ¿Por qué? Porque el arte también está hecho de artesanía, es decir, de absoluto dominio técnico. Para acercarse a la música serían necesarias varias vidas. Casi todos la siguen como analfabetos, siendo excepción aquellos que saben cómo está hecha una partitura y cómo descifrarla. Creo que no exagero al afirmar que para la mayor parte de la gente el amor por la música es un acto totalmente pasivo, limitado a la simple escucha. Son muy pocos los que saben «cómo» hay que escuchar la música y muy pocos aprenden a escucharla sistemáticamente. Lo ideal sería dedicarse a seguir una disciplina de escucha, claro

que sería mejor aún aprender a tocar un instrumento, acostumbrándose así al autocontrol. Al tocar un instrumento se acaba por encontrar la solución de las estructuras, se reconocen las diferentes calidades tímbricas, se valora el justo volumen sonoro. Es una conquista muy trabajosa y se premia de un solo modo: es irreversible. Las canciones ligeras han creado un vacío en torno a la música.

¿Cómo ha llegado a todas estas conclusiones, maestro?

Soy víctima de un incorregible perfeccionismo, de un perfeccionismo que se extiende a la técnica y que llega a rozar la pedantería. Detesto las aproximaciones, la falta de claridad, el desorden, la desorganización. Esto no es más que una cuestión física. Mi alma no tiene nada que ver con ello, y tampoco el hecho de haber nacido a caballo de dos constelaciones, el generoso signo de Leo y el muy ordenado de Virgo. Esta especie de perfección que se manifiesta en la claridad de resultados y se materializa en los momentos de pedantería reconozco que es una de mis características, entendiéndolo por pedantería precisión, claridad, perfección. A veces, un concierto o un hecho cualquiera —un lápiz fuera de su sitio o extraviado, un borrador que se ha perdido— desencadenan mis ansias de hacer las cosas más y mejor. Sí, la perfección se compone también de apuestas furiosas y de belleza. Como sabe, estamos hechos a imagen y semejanza de Dios.

A lo largo de nuestro coloquio ha utilizado varias veces la palabra belleza. Yo creía que la belleza era un concepto pasado de moda en el arte contemporáneo, de la Escuela de Darmstadt en adelante. ¿Ha formado siempre parte de su vocabulario o es un signo de vuelta atrás?

La belleza siempre ha sido una meta, mi meta. No hay que separarla de la idea de perfección, aunque la belleza humana comparada con la primordial belleza cósmica no es más que una modesta miniatura. La belleza cósmica aparece en los momentos de gracia, su principio es la armonía, el meticuloso equilibrio de los planetas. Los planetas no chocan entre sí, no provocan guerras, conflictos o catástrofes naturales. Conservan la meticulosa precisión de un reloj, de un reloj sonoro, capaz incluso de florecer. La suprema belleza del orden cósmico recompone, constituye y encierra el núcleo vital de toda auténtica obra de arte.

Maestro, una pregunta indiscreta: ¿hasta qué punto le molestan la maledicencia y la envidia ajenas?

En el pasado traté con ciertos compositores o críticos que me mostraban encantados los plagios de mis obras, diciéndome que Fulano o Zutano me habían copiado. Eran chivatazos de colegiales chismosos. Entre ellos destacaba uno: «Mire esto —me decía encantado—: estas páginas son copias exactas del último Stockhausen.» «¿Y a mí qué me importa?», respondía yo. Imitarme significa ocuparse de mí, y cuando más lo hagan, más brillaré con luz propia. ¿Envidiarme? ¿Odiarme? Sólo es otro modo de llenarse el corazón y la mente de Stockhausen, porque yo me marcharé, pero mi música quedará.

CRONOLOGÍA DE LA VIDA Y OBRAS DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

- 1928 En Mödrath (Colonia) nace el 22 de agosto Karlheinz Stockhausen, hijo de Simon y Gertrud Stupp.
- 1947-51 Estudia en el Instituto Superior de Música y en la Universidad de Colonia.
- 1950 Compone *Chöre für Doris* y *Choral* para coro, *Drei Lieder para contralto y orquesta*, *Sonatine* para violín y piano.
- 1951 Se casa con Doris Andreae (cuatro hijos: Suja, 1953; Christel, 1956; Markus, 1957; Majella, 1961). Escribe *Kreuzspiel* y *Formel* para orquesta.
- 1952 Estudia ritmo y estética con Olivier Messiaen en París. Compone *Klavierstücke I-IV*; *Spiel* para orquesta; *Schlagtrio* para piano y 2×3 timbales; *Punkte* para orquesta (nueva versión, 1962). Entra a formar parte del grupo *Musique Concrète* de la radio francesa en París y realiza *Étude (musique concrète)*. Primera síntesis de espectros sonoros mediante «sonidos puros» producidos electrónicamente. *Kontrapunkte* para diez instrumentos.
- 1953 Se convierte en colaborador fijo del Estudio de Música Electrónica del Westdeutscher Rundfunk de Colonia; primeros cursos de composición en los Internationale

- Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt, que continuarán —anualmente— durante otros 22 años más hasta 1974.
- 1953-54 *Elektronische Studien I y II*, sus primeras composiciones exclusivamente electrónicas.
- 1954-55 *Klavierstücke V-X (IX y X completados en 1961)*.
- 1954-56 Continúa con su actividad de composición e investigación en el Estudio de Música Electrónica y estudia fonética y ciencias de la comunicación con Werner Meyer-Eppler en la Universidad de Bonn.
- 1954-59 Coedita la revista *Die Reihe (La Serie)* para Universal Edition de Viena.
- 1955-56 *Zeitmasze* para quinteto de maderas; *Gesang der Jünglinge*, música electrónica.
- 1955-57 *Gruppen* para tres orquestas.
- 1956 *Klavierstücke XI*
- 1958 Primeras giras como director e intérprete de su música (desde 1959 con pequeños grupos de solistas). Da cursos en varios países.
- 1959 *Zyklus* para percussionista; *Refrain* para tres intérpretes.
- 1959-60 *Carré* para cuatro coros y orquesta; *Kontakte* para sonidos electrónicos, piano y percusión.
- 1961 *Originale*, teatro musical con *Kontakte*.
- 1962-63 Profesor invitado de Composición en la Universidad de Filadelfia.
- 1962-64 *Momente* para soprano, cuatro grupos corales y 13 instrumentistas.
- 1963 *Plus-Minus 2x7* páginas para realización variable.

- 1963-68 Fundador y director artístico de los Kölner Kurse für Neue Musik.
- 1964 Funda un grupo para la interpretación de música electrónica en vivo. Compone *Mikrophonie I* para tam-tam, dos micrófonos, dos filtros y potenciómetros; *Mixtur* para orquesta, cuatro generadores y cuatro moduladores anulares.
- 1965 Compone *Mikrophonie II* para coro, órgano Hammond y cuatro moduladores anulares; *Stop* para orquesta (*Paris Version*, 1969)
- 1966 Compone dos encargos de la NHK de Tokio: *Telemusik* (música electrónica); *Solo* para instrumento melódico y multiplicador magnético; *Adieu* para quinteto de viento.
- 1966-67 Profesor invitado de Composición en la Universidad de California de Davis; compone *Hymnen*, música electrónica y concreta (también en versión para cuatro solistas).
- 1967 Se casa con Mary Bauermeister (dos hijos: Julika, 1966; Simon, 1967), escribe *Prozession* para tam-tam, viola eléctrica, electronium, piano, dos filtros y potenciómetros; *Ensemble* (procedimiento para doce parejas compositor-intérprete).
- 1968 *Stimmung* para seis vocalistas; *Kurzwellen* para seis intérpretes; *Aus den Sieben Tagen* (quince composiciones, mayo 1968); *Musik für ein Haus*, procedimiento para catorce composiciones textuales; *Spiral* para un solista con onda corta radiofónica.
- 1969 *Dr. K. Sextet*; *Fresco* para cuatro grupos orquestales; *Hymnen* con orquesta.
- 1969-70 *Pole* para dos intérpretes/cantantes; *Expo* para tres intérpretes/cantantes.
- 1970 Exposición Universal de Osaka: veinte cantantes e instrumentistas interpretan obras de Stockhausen durante

- cinco horas y media al día durante 183 días en un auditorio esférico por el que pasaron más de un millón de espectadores. Composición de *Mantra* para dos pianos. Concluye la Composición de *Für kommende Zeiten*, 17 textos para música intuitiva iniciados en 1968.
- 1971 Profesor de Composición en el Conservatorio de Colonia; compone *Sternklang*, música de parque para 21 ejecutantes; *Trans* para orquesta.
- 1972 *Alphabet für Liège* (13 situaciones de música visible); *Am Himmel wandre ich...*, 12 cantos de los indios americanos para dos cantantes; *Ylem* para 19 cantantes/instrumentistas.
- 1973-74 *Inori*, adoraciones para uno o dos solistas y orquesta.
- 1974 *Vortrag über HU* para un cantante; *Atmen giby das Leben...*, obra coral con orquesta (o cinta magnética); *Herbstmusik* para cuatro instrumentistas; *Laub und Regen* para clarinete y viola.
- 1975 *Musik im Bauch* para seis percusionistas; *Harlekin* para clarinete solo; *Der Kleine Harlekin* para clarinete solo.
- 1975-76 Compone *Tierkreis*, 12 melodías de las constelaciones para instrumento de melodía y/o instrumentos acordales; diferentes versiones de *Tierkreis* con texto para soprano agudo; soprano y tenor, contralto, barítono y bajo; *Tierkreis* para orquesta de cámara (clarinete, trompa, fagot y cuerda); *Sirius*, música electrónica y trompeta, soprano, clarinete bajo y bajo.
- 1976 *Amour*, cinco piezas para clarinete. *Amour*, versión para flauta (1981).
- 1977 *Jubiläum* para orquesta; *In Freundschaft* para clarinete o flauta o flauta dulce u oboe, o fagot, o corno di bassetto, o clarinete bajo, o violín, o violonchelo, o saxofón, o trombón.
Inicia la composición de *Licht, die sieben Tage der Woche*; *Der Jahreslauf* para bailarines y orquesta (escena de *Dienstag aus Licht*).

- Comienza la composición de *Donnerstag aus Licht*, obra para 14 intérpretes musicales (tres voces solistas, ocho instrumentistas solistas, tres bailarines solistas), coro, orquesta y cinta magnética.
- 1978 *Michaels Reise um die Erde* con trompeta y orquesta (segundo acto de *Donnerstag aus Licht*).
- 1978-79 *Michaels Jugend* (primer acto de *Donnerstag aus Licht*) para tenor, soprano, bajo/trompeta, corno di bassetto, trombón, piano/tres bailarines-mimos/cinta magnética con coro e instrumentos.
- 1980 *Michaels Heimkehr* (tercer acto de *Donnerstag aus Licht*) para tenor, soprano, bajo/trompeta, corno di bassetto, trombón/dos saxofones sopranos/tres bailarines, mismos/coro, y orquesta/cinta magnética.
- 1981 15 de marzo: estreno absoluto de *Donnerstag aus Licht* en el teatro de la Scala.
Comienza la composición de *Samstag aus Licht* —terminado en 1983—, ópera para 13 intérpretes musicales (una voz solista, 10 instrumentistas solistas, dos bailarines solistas), orquesta de armonía, ballet (o mimos), coro masculino con órgano; *Luzifers Traum oder Klaviertück XIII* para bajo y piano (primera escena de *Samstag aus Licht*) o para piano solo.
- 1982 *Luzifers Abschied* para coro masculino, órgano, siete trombones (cuarta escena de *Samstag aus Licht*).
- 1982-83 *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* para flauta y seis percusionistas (segunda escena de *Samstag aus Licht*) o para flauta sola.
- 1983 *Luzifers Tanz* para bajo, trompeta aguda, flautín, bailarín, ballet (o mimos), orquesta de armonía (tercera escena de *Samstag aus Licht*).
- 1984 25 de mayo: estreno absoluto de *Samstag aus Licht* en el Palazzo dello Sport, producción del teatro de la Scala.

Stockhausen ha compuesto, hasta el año 1984, 85 obras, ha publicado más de 80 discos y cuatro libros: *Texte für Musik* I, II, III, IV (1963-1977), Editorial Du Mont Schauberg, Colonia.

ÍNDICE

1. EL CASO STOCKHAUSEN	9
2. UN PERRO EN EL CONCIERTO	15
3. EL TRABAJO DEL COMPOSITOR	25
4. LA ACÚSTICA	47
5. LA MISIÓN STOCKHAUSEN	63
6. LAS OPINIONES DE STOCKHAUSEN	69
7. LA FORMA Y LA «FÓRMULA» STOCKHAUSEN	81
8. STOCKHAUSEN AL SERVICIO DE LA MÚSICA	95
CRONOLOGÍA DE LA VIDA Y OBRAS DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN	105

TURNER MÚSICA

TÍTULOS PUBLICADOS

HISTORIA DE LA MÚSICA

- I. LA MÚSICA EN LA CULTURA GRIEGA Y ROMANA,
Giovanni Comotti. 104 páginas.
- II. EL MEDIOEVO. Primera parte,
Giulio Cattin. 220 páginas.
- III. EL MEDIOEVO. Segunda parte,
F. Alberto Gallo. 148 páginas.
- IV. LA ÉPOCA DEL HUMANISMO Y RENACIMIENTO,
Claudio Gallico. 162 páginas.
- V. EL SIGLO XVII,
Lorenzo Bianconi. 320 páginas.
- VI. LA ÉPOCA DE BACH Y HAENDEL,
Alberto Basso. 190 páginas.
- VII. LA ÉPOCA DE MOZART Y BEETHOVEN,
Giorgio Pestelli. 296 páginas.
- VIII. EL SIGLO XIX. Primera parte,
Renato Di Benedetto. 250 páginas.
- IX. EL SIGLO XIX. Segunda parte,
Claudio Casini. 198 páginas.
- X. EL SIGLO XX. Primera parte,
Guido Salvetti. 200 páginas.
- XI. EL SIGLO XX. Segunda parte,
Gianfranco Vinay. 168 páginas.
- XII. EL SIGLO XX. Tercera parte,
Andrea Lanza. 204 páginas.

LUDWING VAN BEETHOVEN,
Jean y Brigitte Massin. 920 páginas. Encuadernado en tela.
WOLFGANG AMADEUS MOZART,
Jean y Brigitte Massin. 1.538 páginas. Encuadernado en tela.
STRAVINSKY,
André Boucourechliev. 348 páginas. Encuadernado en tela.
CARTAS,
Arnold Schoenberg. 332 páginas.

EL ANILLO DEL NIBELUNGO,
Richard Wagner (edición bilingüe.
Traducción de Angel Mayo)

EL ORO DEL RIN,
120 páginas.

SIGFRIDO,
180 páginas.

LA WALKYRIA,
154 páginas.

EL OCASO DE LOS DIOSES,
202 páginas.

PRÓXIMOS TÍTULOS

DICCIONARIO DE INTERPRETES, *Alain Paris.*

MONTEVERDI, *P. Fabri.*

MI VIDA, *R. Wagner.*

SCHUBERT, *Jean y Brigitte Massin.*