

SE cuenta que Stravinsky, asistiendo a un concierto de música moderna en una sala de París, se volvió hacia su acompañante —la esposa de un compositor francés— y le preguntó: «¿Conoce usted a Stockhausen?». A la respuesta negativa, continuó: «Pues debiera conocerlo, señora». Se dice también que en los últimos años de su vida este gran compositor estaba subyugado por las búsquedas de un joven a quien consideraba como el profeta de un nuevo mundo sonoro.

Karlheinz Stockhausen nació en 1928 en el seno de una familia campesina en un pueblito cerca de Colonia. Su padre había conseguido estudiar, llegando a ser maestro de escuela. Su madre fue internada en un hospital psiquiátrico y eliminada por los nazis por «miembro inútil para la sociedad». La muerte —el asesinato— de su madre produjo un traumatismo incurable en el niño Karlheinz —tenía entonces cuatro años— y tuvo una influencia decisiva en su formación y orientación: su padre lo ingresa en un colegio confesional, y para huir de los horrores del nazismo, Karlheinz se refugia en el catolicismo. Hoy Stockhausen asegura que no pertenece a ningún partido ni religión, pero lo cierto es que su música y su espíritu son profundamente místicos, y que sus preocupaciones se centran en la percepción de una religión universal de la que él sería el gran sacerdote y guía espiritual.

Camillero en la guerra, al terminar ésta regresó a su pueblo. Durante el día trabajaba en el campo y por la noche tocaba el piano con una compañía de operetas de aficionados. Terminó sus estudios secundarios en 1946. En la Universidad cursó Filosofía, a la par que ampliaba estudios musicales. Durante todo este período sufragaba sus gastos con improvisaciones pianísticas que servían de fondo musical a un saltimbanqui que iba de pueblo en pueblo.

En aquellos años de la posguerra el horizonte musical alemán era muy reducido, y los conocimientos de Stockhausen se detenían en Schönberg. En el Festival de Darmstadt de 1951 descubrió la música de Olivier Messiaen y un año después vino a estudiar con él a París. Aquí conoció a Pierre Boulez, quien, a pesar de su juventud, era ya un compositor prestigioso. Estudió Stockhausen la música concreta y electrónica con Pierre Schaeffer y comienza a elaborar su concepción del mundo y del papel que debe desempeñar la música. Hace unos quince años de esto, y en estos tres lustros, ningún compositor ha producido tanto impacto en la evolución de la música; ninguno ejerció tanta influencia —desde Schönberg— ni suscitado tanta veneración o enemistades como Stockhausen.

Parte Stockhausen del principio que un compositor no debe distraer



MUSICA Y SOCIEDAD

KARLHEINZ STOCKHAUSEN MISTICO Y VISIONARIO

RAMON CHAO

ni divertir al público. Su misión consiste en anunciar lo futuro y en preparar a la Humanidad a afrontar lo desconocido. Porque «no hay duda que entramos en un período de desastres y de destrucción». Entonces, después de esta destrucción, saldrá un nuevo orden, una nueva vida. El compositor debe asumir la función de purificar y renovar las mentalidades. «Lo que trato de hacer, dentro de mis posibilidades, es crear modelos para avanzar juntos, con mutuo amor, que anuncien la vida para después de la destrucción. Quiero crear una música que nos acerque a lo esencial».

De todas formas, hoy Stockhausen ya no se considera compositor. Es una especie de «repetidor» de valores espirituales que primarán en la Humanidad futura. «Yo no compongo mi música. Me limito a transcribir las vibraciones

que recibo. Soy un receptor que transmite las ondas esparcidas por las galaxias». Para captar esta música, el oyente debe cambiar. «No tiene que reclamar ninguna explicación; tiene que ser capaz de concentrarse en un momento preciso, convertirse en un "partenaire" del acto musical, comunicando a través de la obra».

Su obra, en quince años, experimentó una amplia evolución. Stockhausen no vacila en abandonar cualquier etapa en cuanto considera que la ha superado en este continuo adelantarse a la historia cotidiana. Pero como ningún artista —ni el más revolucionario— sale de la nada, Stockhausen reconoce tener una deuda con Webern, «que ocupa en la música un lugar comparable al de los primeros abstractos en la pintura». Mas desde que en 1956 Stockhausen declaró:

«No quiero ningún neo, ninguna repetición, ninguna variación, ningún desarrollo», rompió definitivamente con toda la tradición y se situó sólo, conscientemente, en un terreno inexplorado, donde únicamente le guiaría su intuición.

Antes —hasta 1950— había recorrido un camino importante al lado de Pierre Boulez, aplicando con rigidez las reglas del serialismo —que les parecía el sistema más adecuado para acabar con el orden establecido—. El cartesianismo detuvo a Pierre Boulez en esas etapas, mientras que Stockhausen continuó hacia delante, convencido de que la era del intelectualismo «Iniciada por la antigua Grecia» había terminado en 1945. «Entramos en una nueva época en la que Imperará la intuición y lo superracional».

Para comunicar esta música, Stockhausen —después de haber pasado, repito, por un período de música concreta y electrónica— utiliza instrumentos clásicos, cuyos sonidos modifica directamente en escena por medio de aparatos científicos ultramodernos: filtros, micrófonos de contacto y moduladores. A todo esto mezcla la voz humana, en toda su gama y transformada, desde las consonantes más sonoras y ruidosas hasta las vocales más controladas desde el punto de vista de la tesitura; añade risas, murmullos, recitados, gritos, onomatopeyas, etcétera.

Consecuente con sus ideas, deja una gran libertad a los intérpretes, incitándolos a captar también las vibraciones galaxiales. Su obra «En montant», ejecutada una sola vez el 29 de agosto de 1968 sin ningún ensayo preliminar, consta de un piano, una viola, un tantán, un trombón y dos rin (tazas metálicas, instrumento religioso japonés). Stockhausen estaba en el control electrónico, con una serie de filtros, un receptor de ondas cortas y un regulador de volumen conectado con los instrumentos. Desde el control enviaba las siguientes órdenes a los instrumentistas: «Toca una vibración con el ritmo de las más pequeñas partículas; toca una vibración con el ritmo del universo; toca todos los ritmos que puedas distinguir ahora entre el ritmo de tus pequeñas partículas y las del universo. Tócales uno después del otro, hasta que los arrastre el viento»...

Todas estas innovaciones, su ruptura total con el pasado, le crean muchos enemigos. Ocho intérpretes lo abandonaron en cierta ocasión, acusándole de dictador. En efecto, su personalidad, altiva y orgullosa, no hace más que añadirle detractores o admiradores apasionados. Afirma, sin ningún complejo, que fue el primero en utilizar la música concreta y que merece uno de los primeros lugares en la lista de los creadores del siglo XX, al lado de Einstein; menosprecia al resto de los compositores vivientes, con la única excepción de Pier-

re Boulez, quien, por otra parte, está perfectamente de acuerdo con él. Se dice que su egolatría llegó a su colmo en Persépolis, cuando al entrar en el templo de Darío, construido en el siglo VI antes de Jesucristo, divisó el perfil de un águila real y afirmó que se trataba de su propia efigie. Su venida al mundo estaba ya anunciada desde entonces...

Tiene también otros enemigos, y no entre los elementos conservadores. Muchos jóvenes le reprochan su misticismo y sus actuaciones en los palacios presidenciales de las potencias capitalistas, así como sus visitas a la Unión Sudafricana. A veces, los grupos izquierdistas se encargan de terminar estrepitosamente sus conciertos, como ocurrió en Amsterdam en 1969.

Alto, con largo pelo rubio y severos ojos azules, parece más joven que sus cuarenta y cuatro años. Había jurado no volver a hablar de estos temas. «El que quiera conocerme, que escuche mi música». Se presta difícilmente a la conversación. Pero una vez aceptada, su verbo impenitente reaparece. Afortunadamente.

CHAO.—Para provocar la conversación, le recordé la famosa frase de Platón: «El espíritu revolucionario se insinúa muy fácilmente por medio de la música...». ¿La conoce?

STOCKHAUSEN.—No, no la conozco...

CH.—«... penetra gradualmente en las costumbres, y así, reforzado, pasa a los asuntos privados, hasta las leyes y a la constitución política. Con gran insolencia termina por desbaratarlo todo». ¿Cree usted que la música hoy sigue teniendo este poder revolucionario que le atribuía Platón?

S.—La única revolución que se puede esperar es una elevación de la Humanidad, que se hará, para empezar, en pocos ejemplares. Los hombres deben comprender que son partículas del universo y que deben establecer una nueva relación intensa entre ellos y su Amo, el Ser Divino. La música debe servir de nuevo a este fin. La música no es un lenguaje ni un vehículo de ideas o de sentimientos. Su función consiste en despertar el interior del hombre. Por eso me parece mucho más importante que la política. Y su influencia —la influencia de un músico— es enorme y secreta. Creo, como Platón, que penetra en la sangre sin que la gente se dé cuenta.

CH.—¿Cómo concibe usted su trabajo de compositor para alcanzar estos resultados?

S.—No creo que yo tenga una actitud especial. Un artista debe tratar siempre de trascender el sistema establecido por la Historia. Es decir, que hasta ahora la música sirvió principalmente al hombre para hacerle sentir, en términos sonoros, todos los sentimientos y todas las vibraciones huma-

nas que pudieran concernir a su vida física, amorosa o intelectual, etcétera. La próxima etapa será, como dije antes, una etapa espiritual, suprarreligiosa. Por ello, pienso que hay que crear una música que, a la vez que provoque un deseo en un ser que puesto en vibración por esa música, se convierta en algo más amplio, más consciente, mucho más hábil en cuanto a la actividad creativa. Y para eso, en primer lugar, hay que ampliar el sistema establecido por la tradición. Porque los nuevos medios pueden obedecer a un deseo de seguir la moda, o de chocar a la gente, pero pueden servir también para ampliar las fronteras de la percepción, y eso sí que cambia al hombre. Si, por ejemplo, se me somete a una música que se mueve en un espacio dado, y puesto que el sonido avanza a velocidades diferentes, comprendo que la música alcanza una nueva dimensión. La música, verdaderamente, puede abrir en el hombre terrenos que se encontraban dormidos. Pero lo importante es saber con qué fin. Su objetivo debe consistir en comprender su función en la Tierra.

CH.—Usted inventa un mundo sonoro sirviéndose de la electrónica para reencantar el poder que tenía la música en sus primeros tiempos. ¿Es cierto este primer postulado?

S.—¿Qué significa «primeros tiempos»?

CH.—Los tiempos prehistóricos, cuando el hombre creó la música golpeando unos troncos contra otros. La música tenía una función mágica. Usted trata de devolverle ese espíritu...

S.—Sí, porque eso no es el pasado. Debe seguir siendo así. Pero yo no lo quiero hacer de forma oculta ni mágica. Lo que pretendo es captar las vibraciones más profundas y transformarlas en vibraciones sonoras. Para mí, el artista es un ser que tiene buenas antenas. Yo me considero como un receptor que capta una serie de sonidos adecuados, olvidados o nuevos. Luego trato de comunicarlos, intentando hacerlo de la manera más fiel posible, sin deformarlos. Soy receptor y emisora.

CH.—¿Y cree usted que las estructuras culturales de las sociedades actuales permiten al público —al gran público— que capte estos mensajes, que adquiera una nueva actitud auditiva?

S.—Depende, claro, de la elevación general del público. Se necesita, verdaderamente, un choque para toda la Humanidad para que nos concentremos de nuevo sobre este fenómeno esencial: el hombre y su devenir. Y ese choque no puede ser producido por la música, ciertamente. Se precisa un choque mucho más grande, y creo que llegará más tarde, cuando toda la Humanidad se encuentre otra vez en un peligro de existencia fundamental. Entonces la Humanidad se despertará y podrá servirse de la

MADRID 9 al 18
de Noviembre de 1973

W.S.I.M.O.

CAMBIAMOS DE SITIO
SIN CAMBIAR DE LUGAR

Feria de Muestras
Monográfica
Internacional del
Equipo de Oficina
y de la Informática

pabellón de cristal de la feria del campo



KARLHEINZ STOCKHAUSEN

música de nuestros días de forma espiritual. Es decir, para cuidarse, para rogar, para entrar en contacto con los seres superiores y, sobre todo, con lo que se llama el Ser Divino, es decir, el espíritu incomprendible para un hombre: el espíritu que posee todo el universo, las galaxias y otros componentes del universo. Creo que, naturalmente, no se puede modificar al público si éste no está ya en el buen camino. Es decir, si no tiene un deseo profundo de un alimento espiritual. Por ejemplo, hoy se considera la música, en un noventa y cinco por ciento, como un amueblamiento acústico. En los aviones y en los autobuses nos ponen una música horrible que trata al hombre de forma más indigna que a un animal. Lo que oigo en los aviones está construido en forma tan mala e idiota, que me pregunto cuánto puede durar este estado de cosas y cuándo los hombres se decidirán a romper los altavoces, cuándo se van a despertar y darse cuenta de la mala comida que se les da en comparación con el desarrollo de su inteligencia.

CH.—En los últimos veinte años usted ha marcado la evolución de la música moderna pasando de la música serial a la electrónica y a la aleatoria. ¿Se debe eso a una adaptación al movimiento de la historia —de la historia del pensamiento— o a un necesario aprendizaje para llegar a su actual posición intelectual?

S.—Creo que no hay ningún sistema válido que no se deduzca de las leyes naturales, que están ahí. Es decir, que el sistema serial o aleatorio que usted cita no son más que una ampliación en el terreno musical de lo que los científicos y los más grandes artistas han descubierto en la Naturaleza. En la pintura, en la literatura, etcétera, son verdades que estaban ahí latentes, pero el hombre no las había comprendido todavía, y hay mucho por descubrir aún. Pero es cierto que ha habido una gran renovación de la conciencia humana en todos los terrenos desde mil novecientos cincuenta. Ahora va a comenzar una nueva era mundial, el tiempo de Acuario, que abre tantas perspectivas hacia lo desconocido, que se necesita mucho tiempo para sintetizar todo eso, para que el hombre pueda trabajar con eficacia con los principios de la Naturaleza. Pero —volviendo a lo de antes— el movimiento de las mo-

léculas de los átomos es también aleatorio. Es lo mismo. Entonces, los principios de una nueva organización musical se deducen del universo. No hay nada artificial. Porque, ¿qué es un tarrestre?: una parcela del espíritu cósmico entre tantas otras células. Somos unos cuantos billones de células humanas esparcidas entre las galaxias. ¿No podemos pensar que entramos en una fase de la evolución comparable al paso del animal al hombre? Debemos expulsar al mono que vive dentro de nosotros y resignarnos a pensar que el hombre no es el objetivo de la Creación, sino un simple fenómeno de transición, como lo fue el mono... El artista empieza a comprender que tiene que poner su inteligencia al servicio de las fuerzas superracionales o cósmicas presentes en el universo. Será difícil llegar a esta clarividencia, y para ello es necesario abolir el pensamiento racional que domina hoy. Habrá que desarrollar nuevas técnicas, como la telecultura, ejercicios mentales, lectura e interpretación de rayos, etcétera. Por consecuencia, el compositor no puede seguir siendo el de antes. Yo digo que quisiera convertirme en una partitura viva. Por ello, compongo procesos so-

mismo espíritu. Quizá sea una concepción antiatomista, pero es la mía: creo que hay siempre un espíritu general que se realiza en los hombres, como el sol se realiza en las plantas que captan sus rayos. Por eso todos participamos de la misma evolución y cometemos más o menos los mismos errores, porque las razones de los errores y de los defectos son mucho más profundas de lo que se piensa. En la base de la Humanidad se encuentra un error. Creo que formamos todos una familia que ha hecho mucho daño y tenemos muchas deudas que pagar. No se pueden cargar todas las catástrofes a unas cuantas personas —ya sean políticas u otras profesiones—. Por eso no tiene mucho sentido decir que la música influye en la política o la política en la música. Tenemos todos el mismo problema: saber por qué estamos aquí, lo que tenemos que hacer aquí y por cuánto tiempo todavía. Y esa es la única pregunta importante para todos.

CH.—¿Qué piensa, pues, de los que opinan que tiene usted un sentido wagneriano de la música, tanto por sus raíces como por la utilización que de ella hace cierto sistema?

S.—¡Ah! Los industriales... ¡Pero si no conocen mi música! ¡Ni Nixon, ni los industriales, ni los políticos conocen mi música! ¿Cómo quiere que me utilicen? Nono es muy inventivo, y, como se dice en Alemania, cree en la existencia de los monstruos que él mismo imagina. Nono y sus amigos se baten contra una nación como América y buscan también una «bête noire» entre sus compañeros. Yo creo que deberían ir a América, hablar con la gente y ver quién conoce mi música y quién no antes de decir eso. Creo que todas las afirmaciones relativas, es decir, que un hombre puede servir a cierto sistema, deben ser cuidadosamente examinadas. Usted ha dicho que Hitler y sus secuaces utilizaron a Wagner, y es porque Wagner les servía por un fenómeno histórico. Les ofrecía una mitología, un Dios que era diferente del Dios cristiano. Pues bien, Hitler hizo eso porque la fuerza de la Iglesia para un sistema fascista era demasiado potente. Y, sobre todo, había un neoracismo en Alemania (ahora lo hay en todas partes), y necesitaba encontrar testigos para su ideología en las artes también. Pero creo que Wagner sobrepasaba ampliamente a Hitler y que no tiene importancia que haya sido mal interpretado por ese sistema. Creo que puede ser interpretado por muchos otros. Todos los hombres que quieran sustituir una cara de Dios por otra se servirán de una música, una música simbólica, como se hizo con Wagner.

CH.—Una parte de la juventud le reprocha, entre otras cosas, su misticismismo; otra, en cambio, se interesa por sus experiencias. En particular, muchos grupos de música «pop» lo reivindican como su maestro. ¿A qué se debe esto?

S.—Como la misma palabra indica, «pop» significa ser popular. Para ser popular hay que tener una gran masa de oyentes. Y para llegar a una gran masa hay que ser muy sencillo, primitivo incluso. Pero no trivial. Por eso, los grupos «pop», que son los difusores de esta nueva música, necesitan que se les proporcione nuevos sonidos y nuevas estructuras. Ellos le aportan a la música la sinceridad y una calidad intuitiva que la mayor parte de los músicos de orquesta perdieron. Pero, por otra parte, cometen muchos plagios e imitan formas estilísticas antiguas. Se limitan a las variaciones, en lugar de explorar los espacios extraños o desconocidos. Están demasiado ocupados en su oficio de tocar todos los días y no tienen la paciencia ni los conocimientos musicales para desarrollar la música como ciencia del sonido.

CH.—Esta es una aplicación más de su papel de «medium»...

S.—Siempre es así. La vulgarización proviene siempre de pocas fuentes, y estas fuentes son muy raras. No es nada fácil encontrar algo nuevo.

CH.—¿Y los que lo rechazan?

S.—Creo que la rebelión, el rechazo, e incluso el asco, es una forma de «integrarse» en una obra, y esto me parece muy importante: el rechazo, como el amor, exige una proximidad. ■ RAMON CHAO. Fotos: COLLA.

DISCOGRAFIA DE STOCKHAUSEN

AUS DEN SIEBEN TAGEN. (MU 34.795.)

BEETHOVEN (OPUS 1970). (DGG 139.461.)

CUADRADO (para cuatro orquestas y cuatro coros). (DGG 137.002.)

CANTOS DE LA JUVENTUD. (DGG 138.811.)

CONTACTOS ELECTRONICOS. (DGG 138.811.)

GRUPPEN (para tres orquestas). (DGG 137.002.)

HYMNEN. (DGG 2707.039.)

ILIMITADO. (SH A SR 10.002.)

KLAVIERSTUCKE (para piano). (PHI 65001.101.)

KONTAKTE (para sonidos electrónicos, piano y percusión). (WER 60009.)

KONTRAPUNKTE (para diez instrumentos). (RCA 940044.)

KURZUELLEN. (DGG 2707.045.)

MANTRA (para dos pianos). (DGG 2530.208.)

MIKROPHONIE I (para tam-tam, dos micrófonos, dos filtros y potenciómetros). (CBS 77230.)

MIKROPHONIE II (para coro, órgano Hammond y moduladores). (CBS 77230.)

MIXTUR (para orquesta, generadores de ondas sinusoidales y moduladores). (DGG 137.012.)

MOMENTO II (para soprano, cuatro coros y 13 instrumentos). (WER 60024.)

PROZESSION (tam-tam, alto, electronium, piano, filtros y potenciómetros). (CBS 77230.)

STIMMUNG (para seis voces). (DGG 2453.003.)

TELEMUSIK. (DGG 137.012.)

ZEITMASSE (para cinco instrumentos de viento). (CBS 3461.062.)

ZYCLUS (para percusión). (WER 60010.)

noros abiertos a toda eventualidad y trato de desarrollar la intuición de los intérpretes, al mismo tiempo que el mío. A veces coloco a un instrumentista al frente de la orquesta. Lo que quisiera, en el fondo, es que mi persona no fuera necesaria, y que mi música, mis ideas, simbolizaran el espíritu nuevo. Eso fueron Bach y Beethoven, por ejemplo: símbolo de un espíritu que dura hasta hoy.

CH.—¿En qué medida las ciencias modernas, como el psicoanálisis, el estructuralismo, etcétera, han influido en la música, como lo hicieron en la pintura y la escultura?

S.—Yo creo que existe un espíritu que se realiza de todas las formas posibles según las diferentes facultades de los hombres. Entonces, un médico, un político o un músico participan todos de un

S.—¿Como por ejemplo?

CH.—Se dice que de la misma forma que Wagner fue utilizado por los nazis —«post mortem», evidentemente—, usted —su música— se presta a su utilización por el capitalismo...

S.—¿Pero quién, quién?...

CH.—Bueno, pues varios críticos y un compositor notable. Luigi Nono habla de su desprecio por las culturas del Tercer Mundo y de su sometimiento al imperialismo.

S.—¿El imperialismo es un hombre, o una mujer, o un grupo de gentes? ¿Quién es el imperialismo? ¿El señor Nixon? Dígame...

CH.—No, Nixon no es el imperialismo. No le voy a explicar ahora lo que es el imperialismo. Nixon y sus colaboradores están al servicio de los industriales americanos, defendiendo sus intereses, pero otros podrían hacerlo igual.