

Cara a cara con Stockhausen *[o «Diez minutos a solas con Stockhausen»]*

por
Juan María Solare

La siguiente conversación entre Karlheinz Stockhausen y Juan María Solare tuvo lugar en Kürten —una diminuta ciudad cercana a Colonia— el 7 de agosto de 1998, durante los Cursos Stockhausen 1998 (se planea repetir este curso anualmente). La intención de fondo, en sus propias—mesiánicas—palabras fue: “Transmitan esto que he intentado explicarles a sus propios alumnos, donde sea que ustedes trabajen».

La evolución de su pensamiento musical

A lo largo de una semana se interpretaron en Kürten numerosas obras de Stockhausen. Inclusive varias de sus obras tempranas, compuestas hace casi medio siglo.

JMS: Ayer usted oyó, entre otras, algunas de sus primerísimas obras (*Klavierstücke I a IV* por ejemplo). ¿Se encuentra usted aún reflejado en esas obras? ¿Reconoce en ellas las raíces de su estilo actual?

KS: No creo que las raíces sean importantes en mi trabajo, porque intencionalmente cambio de una obra a la siguiente tantos parámetros como sea posible. La época de la variación y la repetición ha terminado para mí, y con cada obra trato de descubrir algo que yo no sepa y que nunca haya sabido antes.

JMS: Entonces, ¿la noción de “espiral” en su obra es el de una evolución, más que el de una continuidad?

KS: Sí, pero evolución en el sentido que, en cada obra, estoy enfrentando nuevo material e inventando nuevos procesos compositivos. Muchísimo depende de qué use, por eso soy sumamente selectivo en lo que concierne al material. Y esto me conduce a descubrir formas musicales que no había usado antes.

Todas mis composiciones son, ya desde el comienzo, estudios de desarrollo espiritual. Todas ellas tienen en común el que con cada obra he intentado expandir el aspecto de lo que uno puede hacer con los medios que elige: música para piano, música distribuida en el espacio, música vocal, música escénica, música electrónica u otras categorías. Cualquier cosa que elija, estoy consciente de lo que ya ha sido compuesto para ese medio hasta ahora, e intento expandir los aspectos de lo que uno puede hacer con estos medios. Y no hay fin para descubrir nuevos aspectos en cualquier combinación dada de material.

La Heptalogía: LUZ

«*Licht*» (Luz) es un ciclo de siete óperas que Stockhausen comenzó a escribir en 1977 y terminará (según él mismo estima) en 2004, a los 76 años de edad. Más de 24 horas de música; una heptalogía que responde a la clara tendencia de Stockhausen para alargar paulatinamente las duraciones de sus obras, como si se tratara de una espiral infinita.

Cada una de las óperas de *Licht* corresponde a uno de los días de la semana, y la semántica de cada ópera se relaciona con un significado etimológico germano heredado de la antigüedad. Así, *Montag* (lunes) es el día de la luna (*Mond*, en alemán), de la mujer, de Eva (la mujer primordial), de la fecundidad, de la infancia.

Muchas de las obras que Stockhausen compuso desde 1977 son autónomas pero todas –o casi todas– integran alguna de las óperas del ciclo. En una etapa inicial del proceso compositivo, Stockhausen definió la “superfórmula”, un plano general de todo este ciclo de óperas, que va siendo plasmado musicalmente en pasos sucesivos.

JMS: Usted diseñó un plan bastante estricto y completo de todo el ciclo. Pero luego, en ocasiones, en el momento de realizar episodios concretos de cada ópera, aparece un encargo, una comisión. (Usted mismo mencionaba esto en el caso de *Orchester-Finalisten*; también es válido para *Helikopter*). ¿Cómo equilibra ambos conceptos, la planificación previa y el encargo, que –en tanto un acontecimiento imprevisto– equivale a la inyección de las intenciones de otra persona? ¿Cómo reconcilia ambos elementos?

KS: Creo que cada llamado a escribir la siguiente parte de *Licht* está llena de significado. Tomo cada pedido, cada pregunta que viene de fuera, como un desafío. Y el sistema básico de *Licht* es tan abstracto y tan general que puedo hacer cualquier formación y cualquier música con esta fórmula. Puesto que la fórmula no está atada al material. Es como un código genético, entonces pueden derivar de esta fórmula obras orgánicas de muy diferentes tipos. Un encargo compositivo no es únicamente un asunto humano, sino un llamado espiritual.

JMS: ¿Puede hablar de predestinación o de azar? ¿Tiene que ver con el Hado?

KS: Hado es una noción griega del destino. Pero yo realmente pienso, de una manera muy razonable, que los ángeles me están conduciendo.

JMS: Y por supuesto, usted tiene todo derecho a rehusar encargos que no cuadren con su plan.

KS: Sí, y lo hago. Cuando es demasiado restrictivo en lo que se refiere a las posibilidades del conjunto instrumental, no lo acepto.

JMS: En principio, supongo, todo encargo que usted reciba será aplicado a *Licht* y no a escribir una obra independiente de la ópera.

KS: Bueno, lo pienso. Por ejemplo, cuando se me pidió que escribiera un cuarteto de cuerdas para el Festival de Salzburgo, dije “no escribiré jamás un cuarteto de cuerdas”; porque desde el comienzo de mi trabajo me negué a escribir para grupos tradicionales, como un quinteto de vientos normal, o tríos y cuartetos de cuerda. Pero entonces soñé con los cuatro intérpretes tocando en cuatro helicópteros, y lo encontré tan asombroso que decidí realizarlo. La mayor parte del tiempo, cuando se me piden formaciones normales, tengo una visión que cambia la situación normal y la re-utiliza de acuerdo con mi curiosidad por lo nuevo.

El pensamiento utópico

JMS: Algunos de sus proyectos suenan utópicos, impracticables, imposibles de realizar. (Como, precisamente, persuadir a cuatro músicos que toquen a bordo de sendos helicópteros). Sin embargo,

usted halla los medios de hacerlos vivir; la manera de traerlos al mundo real, de materializarlos. ¿Dónde o cómo encuentra la energía para hacerlo?

KS: La meta es realizar lo que imaginamos. Cuando comencé, hice declaraciones acerca de obras que debían ser realizadas. Y la mayoría de esos anuncios eran tan imposibles que deduje que en estos existe otro desafío en la vida: que un compositor alcance los límites de lo que es posible en su época con un proyecto determinado, vaya –hasta cierto punto– más allá; pero que no sólo escriba novelas y textos sobre lo que querría hacer, sino que lo realice. Algo que es resultado de un enorme esfuerzo por abrir barreras; y sin embargo ser lo suficientemente modesto como para aceptar los límites de nuestro tiempo. Porque creo en la vida eterna, y si quiero ir más allá de lo que es posible ahora, tendré más vidas, otras vidas para continuar haciendo mis descubrimientos. Así que no es una situación trágica.

JMS: Algo que está en el núcleo del mecanismo artístico es tomar decisiones. ¿Cómo elegir cuando se tienen dos o tres soluciones razonables a un problema compositivo concreto?

KS: Bueno, ése es el problema básico de la composición. Aprendí a esperar hasta que ya no tengo más dudas. Así que estoy dando vueltas con bocetos y experimentos técnicos hasta que llega el momento en que estoy literalmente fascinado por una constelación de combinaciones de parámetros. Y entonces me caliento, entonces me intereso. Pero debo esperar ese punto. Y no me gusta hacer que algo se torne definitivo si no estoy seguro de que realmente me gusta. Lo cual significa que debe ser lo suficientemente misterioso para mí, suficientemente nuevo y suficientemente complicado para mí. Me agrada ser desafiado por mi mismo.

La comunicación con el público

Desde hace un tiempo, Stockhausen vive con su tercera esposa, la clarinetista Suzanne Stephens y con la flautista Kathinka Pasveer, treinta años menor, con quien tiene una relación casi filial.

JMS: Durante uno de los ensayos usted dijo, a la pasada, algo revelador: «tocamos para nosotros, el público puede presenciar». ¿Hasta qué punto la presencia del público influencia el momento de la ejecución?

KS: Kathinka dijo la última noche, después de la función: "es realmente asombroso qué silenciosos estaban". Y este silencio de atención influyó a Kathinka enormemente. Lo espiritual se transmite cuando la gente escucha cuidadosamente, uno lo siente. Esta aura del público es tan importante para el intérprete. Es una contribución de los espíritus en la sala. Si escuchan tan intensamente, hay comunicación espiritual directa entre los espíritus que tocan y los que oyen.

JMS: ¿Y piensa usted en la presencia de un público potencial –como destinatario– en el momento de componer?

KS: No, nunca. La composición, la mayor parte del tiempo, es trabajo. Trabajo duro, elaboración. Cuando tengo un nuevo trozo en mi imaginación, se va tornando más y más claro; pero el punto inicial es como una luz: "¡ah, esto es interesante!". Pero si no viene, simplemente hago correcciones o ensayos o cualquier otra cosa. El único signo importante para mí es que esté fascinado por algo que no conozca, que nunca haya probado antes. Si me fascina y me gusta, lo elaboro, aun si toma una año – no importa. Todo cuanto agregó a una composición, cada pequeño detalle, debe siempre ser el resultado del momento en el cual digo "¡hey, es esto!".

JMS: Comentaba usted ayer que «el aspecto egoísta de la música debe desaparecer». Tal egotismo aparece fuertemente en el aplauso. Si nuevas obras requieren nuevas formas de oír, ¿no requieren del público también nuevos modos de manifestar «aprobación» o satisfacción?

KS: Sí. Por ejemplo exigiendo escuchar varias veces ciertas composiciones.

Música cósmica

JMS: ¿Qué entiende por música cósmica?

KS: Estoy fascinado por la composición de las estrellas y los planetas. Podemos ver ahora bastante lejos. Uno puede recibir la luz de estrellas tan lejanas que acaso existan desde el comienzo del universo. Podemos recibir luz que ha viajado millones de años. Ya desde mi música puntillista más temprana (como *Kreuzspiel*, *Spiel*, *Schilagrivo*), hay una muy secreta relación entre la manera en que están organizados las estrellas y planetas y cómo los sonidos están organizados en mi música. No en vano dediqué tres años de mi vida de nuevas galaxias, nuevos cúmulos estelares y la manera en que están organizados. Aprendo del cosmos. Lo que aprendo, indirectamente surge de mi mente cuando estoy organizando sonidos.

La música está cada vez más relacionada con los más recientes conocimientos de la astronomía, del estado de la matemática, de la biología, de la química, de la física, donde la naturaleza es estudiada de un modo completamente nuevo. Y hacemos descubrimientos diarios, en particular en astronomía. Todo músico debiera mirar el nuevo libro sobre el telescopio Hubble, que muestra las más extraordinarias fotografías de las galaxias, constelaciones o supernovas. Este es el mejor diccionario de composición para músicos. Porque finalmente lo que hacemos es organizar sonidos, aprendiendo de la naturaleza y del universo cómo deben equilibrarse los elementos y ser puestos en relación, y cómo tales sistemas pueden trabajar y funcionar bien. Tienen su propia belleza, perfección y polifonía.

La música está muy orientada a representar, mediante composiciones musicales, traducciones de lo que conocemos y aprendemos del universo –del macro-mundo y del micro-mundo.

Juan María Solare