

Juan Diego Martínez Álvarez

juand.martineza@utadeo.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Juan Diego Martínez Álvarez, “Más allá de la tierra: el espacio en la obra de Karlheinz Stockhausen”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIII, No. 37 (julio-diciembre 2019), pp. 71-91.

RESUMEN

Este artículo analiza la importancia del espacio escénico en la obra del compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007), bien sea en su uso tradicional como lugar de exhibición y como elemento compositivo y herramienta para incentivar experiencias estéticas en sus espectadores. Desde esta óptica se analizan obras emblemáticas, como *Gesang der Jünglinge* (1956) y *Der Kleine Harlekin* (1987) y otras en las que el espacio se usó de forma más innovadora como *Musik für die Beethovenhalle* (1989), una selección de obras mostrada en forma simultánea en esta sala de conciertos, donde el espacio fue segmentado como si se tratara de un museo de arte. Finalmente su ópera *Licht, Die Sieben tage der Woche* específicamente en la tercera sección *Helikopter–Streichquartett* (1993) pieza en la que por primera vez se usó el aire como espacio para la interpretación musical, con la ayuda de helicópteros.

PALABRAS CLAVE

Stockhausen, espacio, música, teatro, artes escénicas, ópera.

TITLE

Beyond the earth: Space in the work of Karlheinz Stockhausen

ABSTRACT

This article analyzes the importance of space in the work of Karlheinz Stockhausen, either in its traditional use as a place of performance and as compositional element and fundamental tool to encourage aesthetic experiences in spectators. Emblematic works, as *Gesang der Jünglinge* (1956) and *Der Kleine Harlekin* (1987) are analyzed, as well as others in which space was used more innovatively as in *Musik für die Beethovenhalle*, a selection of works performed by Stockhausen simultaneously in this concert hall, where the space was segmented as in an art museum. Finally it considers the opera *Licht, Die Sieben Tage der Woche*, and specifically its third section *Helikopter–Streichquartett* (1993) a piece in which the air was used for the first time as a performing space with the help of helicopters.

KEY WORDS

Stockhausen, Space, music, performing arts, opera.

Licenciado en música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (Tunja), Magister en Estética e Historia del Arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Se ha desempeñado dentro de las líneas de investigación enfocadas en la música y la educación musical, ha participado como ponente en diferentes eventos académicos tanto nacionales como internacionales.

Recibido 28 de enero de 2019

Aceptado 1 de diciembre de 2019

Más allá de la tierra: El espacio en la obra de Karlheinz Stockhausen

Juan Diego Martínez Álvarez

Introducción

Karlheinz Stockhausen (Modrath, 1928 – 2007, Kürten-Kettenberg) fue uno de los compositores alemanes más importantes de la historia reciente de la música académica, dedicó su vida al estudio de la pedagogía musical, filosofía y musicología, sus investigaciones e ideas estéticas fueron englobadas en el trabajo *Texte zur Musik* (*Textos sobre la música*, 1989), además, es importante destacar que en la mayoría de sus partituras publicadas hay instrucciones detalladas para su interpretación.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, musicólogos e investigadores han demostrado gran interés por el estudio de la obra de Stockhausen, no sólo en el contexto europeo y norteamericano, sino también en el latinoamericano, debido a los aportes que este maestro hizo a la música académica, al revolucionar los conceptos musicales y poner en duda el uso del sonido como único recurso para la creación musical. Esto lo hizo merecedor del título de pionero en la improvisación electrónica, música intuitiva y electroacústica.

En la primera frase de su *Confesión creadora*, Paul Klee afirma: “El arte no reproduce lo visible, sino que hace que algo sea visible”.¹ Esta frase explica el interés de Stockhausen por los sonidos que emiten los organismos microscópicos o los del universo a gran escala,

¹ Paul Klee, *Confesión creadora*, Madrid: Fundación Juan Marcha, 1981, p. 2.

evocando sensaciones que tal vez únicamente con la música tonal no lograría; por tal razón, buscó crear imágenes sonoras, es decir, ir más allá de la reproducción de las características del sonido de formas y lugares inaccesibles para el hombre. También tomó otras expresiones artísticas como recursos compositivos en sus obras, apropiándose de elementos de las artes plásticas y escénicas para la representación de piezas en formato teatral u operístico, las cuales, unidas a los acordes musicales, generaron composiciones con gran potencial estético.

Es así como, en la búsqueda de otras posibilidades musicales en las que los constructos compositivos tradicionales no eran suficientes, Stockhausen llevó la obra de arte a otros espacios y le otorgó al espacio escénico otras cualidades que hasta ese momento eran propias para la música académica.

Por tanto, nos proponemos dilucidar sobre el espacio como lugar de representación escénica y los supuestos teóricos que orientaron el proceso evolutivo de investigación de Karlheinz Stockhausen. Este artículo es producto de una investigación teórica – documental, fundamentada en el paradigma histórico-hermenéutico en tanto que, desde la descripción de algunas obras claves de este compositor de manera sistemática y rigurosa, buscamos comprender y reflexionar sobre cómo hizo de su propuesta musical una muestra de arte única. Como toda investigación en arte, por tanto, multimetódica, nos valimos del método fenomenológico-hermenéutico y dialógico, puesto que dialogamos con Stockhausen a partir de lo expresado en sus escritos y declaraciones en entrevistas sobre el tema que nos cita aquí, en correspondencia con el contexto histórico que lo determinó, la segunda mitad del siglo XX en el período de pos-guerra y pos-vanguardias; interrogando sus obras, en tanto evidencias y objetos de conocimiento, sobre la importancia del espacio para la música en el pasado y particularmente en el presente, ante la incidencia de las nuevas tecnologías en las relaciones interartísticas e intersubjetivas que Stockhausen llevó a cabo mediante las diferentes formas en las que usó la escena.

Debemos destacar que partimos de la categorización de la música como un arte escénico, como forma de expresión a desarrollarse en la escena. Las artes escénicas son vivas, efímeras y espectaculares, y están sujetas a dos elementos esenciales para su existencia: el intérprete y el espectador. La música es, por tanto, un arte del espacio porque lo ocupa y lo trasciende en su permanencia.

El lugar donde se representan las artes escénicas, conocido como espacio teatral, es aquel que permite la ejecución de acciones gestuales, habladas, cantadas, bailadas, plásticas y sonoras, por actores o intérpretes. Tanto Patrice Pavis² como Felisa de Blass apuntan a una serie de características que permiten la diferenciación de los espacios teatrales:

² Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 175.

El espacio dramático como el espacio al cual se refiere el texto, un espacio abstracto, que el lector o espectador debe construir con su imaginación.

El espacio escénico como espacio real del escenario donde se mueven los actores, tanto si se mueven en el escenario propiamente dicho, como si lo hacen entre el público.

El espacio lúdico o gestual como el espacio creado por el actor, por su presencia y sus desplazamientos, por su relación con el grupo, por su organización en el escenario.

El espacio textual como el espacio de la palabra considerada en su materialidad gráfica, fónica o retórica.

El espacio interior como el espacio escénico de un sueño, de una visión del dramaturgo o de un personaje [...]³

Para la obra musical, el espacio escénico es el más importante, porque es percibido por el espectador como escenario plásticamente construido para el espectáculo, y el desbordarlo le dio características especiales al trabajo de Stockhausen. Consideramos que el uso del espacio en este compositor alemán marcó su devenir artístico en dos dimensiones específicas que esta modesta investigación quiere resaltar. La primera es la tradicional, en la que el espacio teatral (el edificio, la sala) se presenta como lugar de exhibición de la obra, y la segunda la innovadora, en la que se concibe como un elemento compositivo importante cualquier otro y está al mismo nivel de la música.

Es importante señalar algunos antecedentes de expertos que han revisado la vida y obra de Stockhausen y con los que coincidimos en los enunciados que han establecido sobre la importancia del espacio en sus producciones artísticas. Por ejemplo, *Juego y Composición en la Música Aleatoria: un Análisis de Stimmung* de Karlheinz Stockhausen de Natalia Castellanos (2014), y también de esta autora el artículo *Una nueva música, una nueva escucha: Tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea (2005)*, en el que desarrolla el concepto de espacio en la música contemporánea a través de un rastreo histórico de la evolución de los lugares para la presentación de la música, partiendo de la Edad Media- periodo en el que las grandes catedrales fueron idóneas como escenarios, porque se construyeron teniendo en cuenta que tuvieran buena acústica para la reproducción musical- hasta la construcción del tema espacial en la contemporaneidad.

Algo similar nos presenta José Luis Baro en su texto *Espacio, tiempo y silencio. Arquitectura y Música en la obra de Mies y Webern* (2015) en el cual hace una aproximación al espacio físico en la música de estos dos compositores. Baro busca resaltar las cualidades estéticas

³ Felisa de Blass, *El teatro como espacio*, Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2009, pp. 35 – 36.

de la música, y si bien no habla de las posibilidades de su representación, o explícitamente sobre las aportaciones de Stockhausen a la misma, si destaca la importancia del espacio arquitectónico en la música del siglo XX.

Específicamente sobre el uso del espacio en las obras de Stockhausen, encontramos artículos que fueron importantes para la construcción de este texto. Uno de estos es el de Pablo Espinosa titulado *La Música de los Sueños* (2009) publicado por la Universidad Autónoma de México, donde habla de la obra *Helicopter String Quartet* (*Cuarteto de cuerdas para helicóptero*, 1992-1993), categorizándola como revolucionaria, por ser la primera ejecutada en el aire, en la cual Stockhausen trastocó los espacios de presentación convencional para llevar la obra cada vez más arriba. En este artículo, Espinosa reafirma la relación establecida en las obras de este músico alemán, entre la historia de la pieza y el espacio en que se representa.

Por su parte, Vicent Minguet (2011) en *Mythologie In Musicis. Simbología e iconología en la música de Karlheinz Stockhausen: El ciclo Licht (1977-2003)*, hace referencia específica a cada uno de los movimientos de esta ópera, presentando un análisis detallado de su simbología, por ejemplo, el significado de cada uno de los días de la semana dentro de dicha obra, a lo que Minguet añadió cómo se usó y se pensó el espacio para cada segmento.

Ahora bien, en este artículo haremos un análisis de las obras: *Gesang der Jünglinge* (*El canto de los adolescentes*, 1956), *Der Kleine Harlekin* (*El pequeño arlequín*, 1987), *Musik für die Beethovenhalle* (*Música para el Beethoven Hall*, 1989) y *Helikopter – Streichquartett*. Piezas que, desde nuestro punto de vista, Stockhausen compuso meditando en la función del espacio y su concordancia con el resto de los elementos de la obra, apuntando a crear una experiencia estética en los espectadores, según las características del sonido y su relación con el espacio. Además, de acuerdo con la evolución creativa de este compositor, él buscaba mostrar formas totalmente diferentes de presentar una obra, por ejemplo, *Gesang der Jünglinge* es una pieza en la que el espacio funciona en torno al sonido; mientras que *Der Kleine Harlekin* es la más tradicional en su construcción tanto espacial como musical; y *Musik für die Beethovenhalle*, muestra una evolución en estas dimensiones (musical y espacial), aunque se desarrolle dentro de un escenario convencional. Además, también hablaremos del fragmento de la ópera *Licht*, *Helikopter – Streichquartett*, pieza que rompe los esquemas de los espacios tradicionales usados en una obra de arte musical.

El problema del espacio en la música: *Gesang Der Jünglinge* y *Musik für die Beethovenhalle*

El espacio dentro de la música ha sido uno de los conceptos más importantes para propiciar en los espectadores experiencias estéticas intensas, porque a través de este

se pueden crear determinadas atmósferas que inciden en la forma en la que se percibe una obra musical.

Desde los inicios del teatro, ha sido muy importante la acústica en los escenarios. En la Antigua Roma se construían los teatros según los tratados de Vitrubio, quien se preocupaba por la circulación adecuada del sonido como una evidente necesidad para una representación teatral⁴.

En la Edad Media las iglesias se construían con buena acústica; por esta razón, era muy importante la ubicación del coro en las mismas para que el sonido tuviera buen tránsito. Luego, a mediados del siglo XVIII en el Clasicismo, se definió la distribución espacial de los instrumentos en una orquesta sinfónica. De acuerdo con esto, los instrumentos de vientos metal (trompetas, cornos, trombones, etc.) se usarían en espacios exteriores, contrario a las cuerdas y vientos de madera, los cuales se ubicarían en espacios cerrados.

A finales del siglo XVIII, con el nacimiento del concepto de música absoluta –según el cual la música es libre del compromiso de narrar algo, debido a la creencia de que este arte tiene su propio lenguaje que expresa niveles espirituales y rituales que no dependen de otras formas artísticas- el espacio en las obras musicales se consideró simplemente como un lugar de exhibición sin importancia y únicamente se creía que la música era la que podía generar emociones y una experiencia estética en el espectador.⁵

Pero a finales del siglo XIX, con la aparición del concepto wagneriano de obra de arte total, la importancia del espacio en las obras musicales volvió a replantearse como un complemento ideal de la música, y se consideró que los espacios de exhibición debían tener una función indispensable en las representaciones musicales. Esto ha tenido vigencia incluso en nuestra contemporaneidad, en la cual el desarrollo tecnológico ha permitido la invención de nuevas formas de emisión del sonido, lo que también ha obligado a la creación de nuevas formas de concebir los espacios de representación de obras musicales.⁶

¿Cuáles son las formas de concebir el espacio en las nuevas construcciones musicales y artísticas? Estaríamos hablando de dos tipos de espacio, uno que sirve netamente para la exhibición, es decir, lugares que solo tienen la finalidad de permitir la presentación de una obra artística y, por lo tanto, su diseño arquitectónico funciona para la exposición y, además, se presta para el montaje de cualquier composición artística; y el otro espacio se concibe como elemento compositivo, es decir, que está destinado a crear una afectación emotiva en el espectador, ya sea de forma directa o metafórica. Es importante resaltar que ese tipo de

⁴ Lara Salvador, “El trazado Vitrubiano como mecanismo abierto de implantación y ampliación de los teatros romanos”, *Archivo español de arqueología*, 65 (1992), p. 153.

⁵ Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, Barcelona: S.A. Idea Book, 1999, pp. 5-7.

⁶ Natalia Castellanos, *Una nueva música, una nueva escucha: Tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005, p. 68.

espacio está creado para una obra en específico, es decir, que no serviría para exhibir una pieza diferente a la adjudicada por el compositor.

El espacio como elemento compositivo en una obra musical está presente en la segunda mitad del siglo XX, cuando surgió una nueva forma de concebir la música y de presentarla, y esto se materializa en la obra de Karlheinz Stockhausen, quien a través de la creación de obras musicales pone en evidencia su concepto de integración de las artes, un uso innovador de los espacios teatrales y una concepción del espacio diferente a la académica.

Stockhausen en sus obras intentó construir una experiencia más allá de lo musical a través del espacio; por lo tanto, consideró necesario nutrirlas de otras artes. Como se podía ver en las óperas de Verdi, Bizet o Mozart, que trascendían los aspectos sonoros, dándole importancia a la representación teatral y convirtiendo los espacios de exhibición en parte fundamental de la producción musical, esto fue evolucionando con el tiempo, con el propósito de acentuar la experiencia estética del espectador cuando puede apreciar este tipo de obras en vivo.

En *Gesang der Jünglinge* (*El canto de los adolescentes*, 1956), los adolescentes Sadrac, Mesac y Abdénago quienes, por negarse a adorar a un ídolo de oro, fueron arrojados a un horno encendido por Nabucodonosor, según el libro *Daniel* del Antiguo Testamento de la Biblia. En esta obra según Alex Ross:

La música se construye en estratos a partir de la voz grabada de un niño corista cantando ¡*Preisest den Herrn!* o ¡Alabad al Señor! (...) La canción del niño se descompone en fragmentos fonéticos y se remezcla en el estilo de la *Musique Concrete*. Todo alrededor es una masa titilante de sonido electrónico, que va desde erupciones de ruido sintetizado, hasta frases inquietantemente semejantes a la voz. Niño y máquina se imitan mutuamente, uniendo mundos naturales y artificiales. Stockhausen reforzó el impacto de la obra al grabarla en cinco pistas: en el estreno en Colonia en 1956, el público se colocó dentro de un caldero pentafónico (...)⁷

Stockhausen en esta obra usó el sonido para transformar el espacio en una evocación de la iglesia en la Edad Media, con la finalidad de generar una apreciación religiosa⁸ y

⁷ Alex Ross, *El Ruido Eterno, Escuchar al siglo XX a través de la música*, Barcelona: Seix Barral, 2009, p. 489.

⁸ En este periodo histórico, el espacio es usado en gran medida para el arte sacro, relegando el arte profano a espacios específicos del contexto popular, como las plazas de los pueblos. El arte correspondía a una forma de expresión prácticamente litúrgica, a modo de cualquier artefacto encargado de la adoración a las deidades propias de cada cultura, por lo tanto, se asume que los espacios en este contexto serían los litúrgicos. En este momento de la historia los espectáculos artísticos estaban limitados por la iglesia, sin embargo, no se puede negar la existencia de los momentos para el arte profano, como las pastorales, el sermón, monólogo... No se presentó un espacio teatral o una evolución del mismo, La exhibición de las artes en la Edad Media se daba en

despertar emociones en los espectadores, a quienes quiso sumergir en la historia de los adolescentes muriendo.

Mya Tannenbaum⁹ cuenta que en una de las entrevistas realizadas al compositor, él hace referencia al proceso de composición de esta obra, para la cual se encerró en un bunker, con la intención de tener una idea de cómo se pudieron haber sentido esos adolescentes dentro del horno en que murieron quemados, acto que también puede interpretarse como una denuncia y crítica en contra del holocausto nazi de la Segunda Guerra Mundial que, ni siquiera los hornos crematorios pudieron borrar. Lo narrado por Tannenbaum nos confirma la intención de Stockhausen de buscar nuevas experiencias para crear su música y de la importancia que le otorga al factor escenográfico, lo cual será más evidente en sus obras más maduras.

En 1989, Stockhausen se encargó del montaje de una selección de sus obras con la intención de exhibirlas de manera simultánea en el *Beethoven Hall*, donde el espacio fue segmentado como en cualquier museo o galería de arte, pero con la diferencia de que, en lugar de exhibir pinturas, se presentaron las obras musicales seleccionadas por el compositor alemán. Al respecto de esta representación él señaló lo siguiente:

No es estrictamente una composición: organicé una selección de mis obras para que se realizaran simultáneamente en tres salas del *Beethoven Hall* en Bonn. Las presentaciones fueron cuidadosamente programadas para permitirle al público elegir su propio programa y moverse de un salón a otro durante las cuatro horas de la noche. Dentro de cada sala, las piezas se representaron de la manera habitual, con el público sentado en el piso en cómodas alfombras...¹⁰

En *Musik für die Beethovenhalle* (*Música para el Beethoven Hall* 1989) convirtió un espacio en múltiples salas de concierto, y le dio al público la libertad de moverse para disfrutar la obra de su preferencia, esto cambió la concepción de espacio en una presentación musical, ya que, a diferencia de otros espacios tradicionales, como el que se usó en *Gesang Der Jünglinge*, los espectadores se podían mover libremente. Stockhausen calculó que los intervalos de las obras coincidieran en los tres pasillos, para permitirle a la gente transitar de una obra a otra. Él decía que: “La idea era que mi música se experimentara como exhibiciones en un museo, y que aquellos que ya conocían ciertas piezas pudieran elegir escuchar otras que no conocían”.¹¹

los templos, se presentan en el lugar de ubicación del coro, posteriormente saldrían a las puertas de las iglesias por razón de respetos a los oficios religiosos. Dentro de la iglesia. “eran tres los sitios para la celebración del drama litúrgico: ente el altar, bajo el coro y en el púlpito. De Blass, p. 49.

⁹ Mya Tannenbaum, *Stockhausen, entrevista sobre el genio musical*, Madrid: Turner, 1985, p. 60.

¹⁰ Robin Macoine, *Stockhausen. Lectures and Interviews*, London: Marion Boyars Publishers LTD, 1989, p. 156.

¹¹ *Ibid*, p. 150.

Lo que simboliza un espacio para conciertos en la música académica hace que el público se cohíba de realizar ciertas actividades, desplazamientos, sonidos, etc. Mientras que el montaje de las obras del maestro alemán en el *Beethoven Hall* hizo que el mismo espacio se encargara de liberar al espectador de la solemnidad y limitaciones que impone una sala de conciertos tradicional.

Algo que se pudo ver de forma muy clara en la pieza *Musik Für die Beethovenhalle* fue de qué forma el público al poder elegir qué obra escuchar, cambiaba la condición de la sala de conciertos, porque ya no estaba de manera pasiva frente a los intérpretes. Este efecto lo logró Stockhausen también en su obra *Sternklang* (Sonido de Estrella, 1971) que describe de la siguiente forma:

Es música de parque: el trabajo es realizado por cinco grupos instrumentales ampliamente separados en un parque, y el público puede moverse libremente durante la presentación. Pero me ha resultado obvio, a lo largo de las muchas actuaciones que he dirigido, que a medida que avanza la noche -una actuación que dura aproximadamente tres horas, de 9 a 12 de la noche, en una noche de verano, con luna llena- las personas se mueven cada vez menos, prefiriendo tumbarse en la hierba, y escuchar a un grupo durante veinte minutos o media hora, y luego tal vez pasar a otro grupo. Comienzan a entender que no importa dónde se encuentren, lo importante es escuchar la profundidad espacial de muchas capas de música a diferentes distancias (...) ¹².

En *Musik für die Beethovenhalle*, además, de las obras seleccionadas por Stockhausen, él incluyó una nueva composición llamada, *Fresco, Sonidos de pared para meditación* en la que participaron cinco grupos orquestales y tuvo una duración de más de cinco horas; de hecho, comenzó antes de que llegara el público y continuó durante toda la noche, aun incluso cuando varias personas ya se habían ido, esta obra se realizó en los vestíbulos del gran *Beethoven Hall*. Los cinco grupos orquestales estaban sentados a lo largo de las paredes del pasillo y tocaban mientras los oyentes pasaban. En la figura 1, se puede ver un boceto que muestra las diferentes posibilidades de ubicación para cada una de las orquestas dentro de ese imponente lugar.

Frescos, Sonidos de pared para meditación fue compuesta por Stockhausen exclusivamente para el espacio del *Beethoven Hall* y se concibió para mostrarse como la “pintura” más importante de esa suerte de exposición que fue *Musik für die Beethovenhalle*, obra en la que se usó el espacio de manera innovadora.

¹² *Ibid*, p.159.



FIGURA 1. Boceto para ubicación de orquestas en *Beethoven Hall* ¹³.

Las artes escénicas en la obra de stockhausen: *Der Kleine Harlekin*

Una parte importante de la obra de Stockhausen se caracteriza por el uso de elementos del teatro, lo cual evidencia la relevancia que este compositor le dio al espacio. Su trabajo musical se nutrió de las corrientes teatrales de finales del siglo XIX y comienzos del XX, partiendo del movimiento simbolista y pasando por el futurismo, *happening*, *living* y *open*, entre otros; que prepararon el camino para la llegada a las artes escénicas de propuestas artísticas musicales como las de Karlheinz Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX.

¹³ Fresco para cuatro grupos de orquesta: Todos los sonidos para la meditación, Stokhausen, imagen, 1969, <http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/05/fresco.html>

Además de su trabajo musical, este compositor alemán presentó obras en las que incluía todas las formas de arte -tal como hizo en el siglo XIX durante el Romanticismo, Richard Wagner (compositor, director de orquesta, teórico) quien se mostró siempre como un erudito en las artes por su manejo de teorías musicales y de otras expresiones artísticas como la poesía, la literatura y el arte dramático-.¹⁴ Esto se justifica porque Stockhausen con sus proyectos artísticos tenía la intención de acabar con la independencia de las artes para lograr una conjunción entre imagen y sonido y crear una obra que abarcara la totalidad de las artes, pero no en la forma en que un bloque se une a otro, sino como una construcción conjunta que surge de un mismo espacio y contexto, lo que sería conocido como *Gesamtkunstwerk* (*Obra de arte total*¹⁵), una categoría que, en nuestra opinión, se puede aplicar para catalogar varios de sus trabajos.

Stockhausen, en *Originale* (1961, música teatral, con *Kontakte*) incluyó todo tipo de artistas -desde poetas, hasta actores- con la intención de construir una obra integral, (mostrando los rasgos característicos de la *Gesamtkunstwerk* de Wagner), que posteriormente se convirtió en un filme, es decir, contribuyó a complementar la obra de arte total con un factor más, que no existía en el siglo XIX, el cine. Su intención era materializar lo sonoro a través de lo visual, “todo lo que ves es tan importante como lo que oyes”¹⁶, de esta idea nace lo que él denominó el teatro de la música o el teatro sonoro.

Inori (1973), obra para dos solistas (figura 2) quienes tienen la función de interpretar y representar los intervalos musicales con gestos:

El gesto correcto es absolutamente vital en *Inori*, porque en este trabajo los gestos corresponden exactamente a los intervalos y las proporciones de la música. Incluso hay un contrapunto entre el gesto y la música. Pero creo que el gesto y la danza son el origen de la música, y ciertamente quiero devolverle a la música esa condición de ritual donde todo lo que ves es tan importante como lo que oyes ¹⁷

El ratificar la musicalidad de los movimientos corporales, fue una de las grandes aportaciones de Stockhausen a la inclusión de lo musical en el contexto de lo teatral, ya que, en algunos momentos de la historia, fue descabellado el pensar en esta posibilidad, tal como

¹⁴ José A. Sánchez, *La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: Akal, 1999, p. 16.

¹⁵ “Wagner había elaborado su teoría del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) apropiándose del concepto Schopenhaueriano de “genio” y aplicándose a sí mismo en cuanto creador de una obra resultante de la fusión de las diferentes artes, especialmente del arte dramático y el arte musical”. Sánchez, p. 16.

¹⁶ Macoine, p. 45.

¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

lo afirmó Arnold Schönberg (1928), para quien el sonido y los movimientos del cuerpo en un escenario eran incompatibles:

Pues realmente los medios de la escena no son sonidos y sería una “simple” arbitrariedad el que se quisiese construir, por ejemplo, una escala de la mímica o un ritmo de la luz.¹⁸

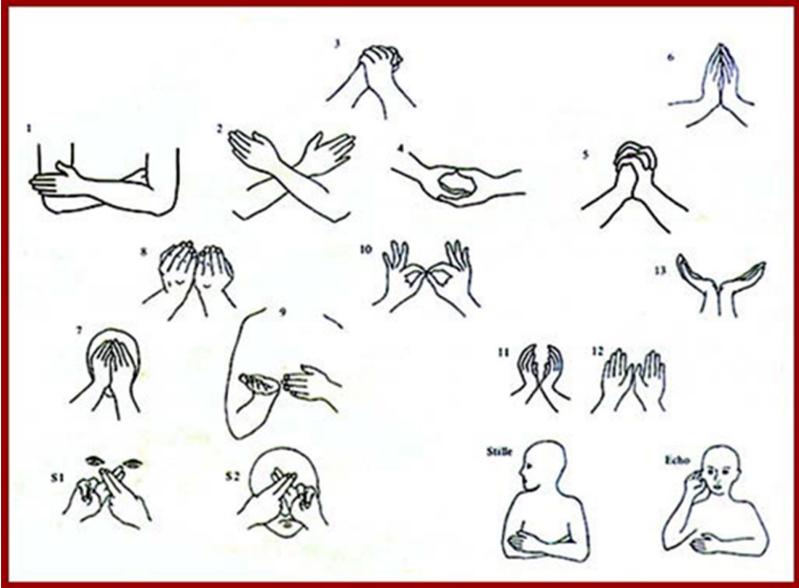


FIGURA 2. Esquemas de interpretación gestual en “Inori”¹⁹

Mientras que Stockhausen, no sólo trató de musicalizar movimientos y de darle corporeidad a los sonidos, sino que construyó una escala musical, que incluía intervalos con el gesto y posteriormente con el movimiento de todo el cuerpo. Consecutivamente, propuestas artísticas en las que se conjugan las artes escénicas y la música, se vería de nuevo en la obra de este compositor alemán, *Der Kleine Harlekin*, (*El pequeño arlequín*, 1987) obra para clarinete solista, donde el instrumentista está encargado de interpretar una intervención conjunta entre la música y la danza, de modo que la relación del intervalo musical no se presenta solamente con el gesto, sino que se muda a la corporalidad del instrumentista.

¹⁸ Sánchez, p. 109.

¹⁹ Los gestos de oración INORI, Nancy Wyle, dibujo, 1974, <http://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/22.html>

Stockhausen proponía representaciones escénicas innovadoras que de alguna forma superaran las desgastadas representaciones escenográficas de la tradición operística europea. Lo que quería con sus óperas era lograr, no solo que cada elemento utilizado sea parte de la pieza, sino hacer música con los movimientos y de esta forma crear una obra en la que cada uno de los factores tuvieran un significado. Al respecto señaló que:

El público ya no soportará las mismas caras viejas y las posturas desgastadas del establecimiento de la ópera... sin importar lo que se esté cantando, extendiéndose primero con la mano izquierda, luego con la mano derecha, sin ningún significado. Esta incapacidad para moverse entre los intérpretes europeos tendrá que irse: lo que se necesita es un gesto de gran refinamiento, como en *INORI* o en mi ópera *LICHT*.²⁰

Según una de las biografías de Stockhausen, la composición de *Der Kleine Harlekin* (El pequeño arlequín) fue un trabajo que le llevó varios años, en primer lugar, porque había pensado la pieza para ser interpretada por el clarinetista Antony Pay, algo que jamás llegó a realizarse. Sin embargo, durante un campamento en Darmstadt, conoció a Suzanne Stephens (clarinetista norteamericana a quien le dedicó cerca de treinta composiciones), ella mostró una mente abierta a nuevas ideas musicales y, en cierta medida, mejores recursos técnicos para la interpretación de una obra de la calidad que imaginaba el músico alemán. En principio *Der Kleine Harlekin* se trataba de una obra que mezclaba la danza y la interpretación instrumental del clarinete, compuesta una parte en Marruecos y otra en una isla cercana a Nicaragua. Esta composición tenía una duración de más de una hora, lo cual se convirtió en un reto físico para la intérprete, quien a pocas semanas de su estreno tuvo complicaciones que le impidieron ejecutarla, razón por la cual Stockhausen se vio en la obligación de reducir la duración de esta pieza.²¹

Para el montaje del *Der Kleine Harlekin*, Suzanne Stephens (figura 3) tuvo la necesidad de tomar clases de danza en el estudio de ballet del *Conservatoire Darius Milhaud* de *Aix-en-Provence* porque, a diferencia de otras piezas musicales, en esta ella tenía que tener un manejo adecuado del cuerpo y del escenario:

La danza inicial de Arlequín parece representar la parte meditativa y trascendental del concepto de espiral. Girar mientras se dibujan anillos concéntricos alrededor del escenario crea el efecto de Arlequín 'bajando del mundo de las alturas', en una manera hipnótica y encantadora. Susan Bertoia, mi asesora de movimiento corporal en el proyecto *Harlekin*, añade un significado más a los enumerados por Macoine: el momento justo del nacimiento. Cuando un bebé nace, de

²⁰ Macoine, p. 148.

²¹ Santiago Martínez, *Influencias de la práctica coreográfica y gestual de la commedia dell'arte en la interpretación musical de Der kleine Harlekin de Karlheinz Stockhausen y sus efectos en la memorización de la partitura*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015, p. 81.

manera natural, siempre se le gira tirando suavemente del cuerpo de la madre. Un bebé llega al mundo girando, lo que ayuda a salir del entorno de seguridad y entrar en el mundo exterior. Esta asociación me llamó especialmente la atención en relación a la primera aparición de Arlequín al inicio de la obra, cuando el personaje ‘renace en una nueva forma (...)’²²



FIGURA 3. Suzanne Stephens durante el montaje de la obra.²³

En *Der Kleine Harlekin*, Stockhausen se vio obligado a construir no solo una partitura con indicaciones musicales, sino con instrucciones para los movimientos del cuerpo (figura 4) y el uso del espacio, las cuales se tomaron en cuenta para el diseño del montaje de la siguiente forma:

²² Stockhausen citado por Martínez, *Influencias de la práctica...* p. 114.

²³ Suzanne Stephens como Harlekin, Wolfgang Kieseberg, fotografía, 1976, <http://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/25.html>



FIGURA 4. Stockhausen explicando movimientos corporales de la obra.²⁴

Arlequín entra bailando por la derecha, dando vueltas rápidas con movimientos circulares hacia su derecha y llega frente al público tocando lo siguiente. (...) En las notas largas el talón golpea el suelo y la punta levantada, luego, con el mismo pie hace un movimiento en el suelo o el aire (la pierna apoyada algo flexionada y los codos hacia adelante). Vuelta al centro. Caminar en grandes zancadas, saltar sobre la punta de los pies. 'Amplio' significa mucho más lento, nota por nota, gestos amplios. Muchos cambios de dirección. Una pierna en el suelo, la otra atrás y arriba en el aire, mantener la posición. Bajar la otra pierna al suelo. Bailar en movimientos circulares hacia la izquierda del escenario (...) Con libertad dar pasos de baile, moverse en círculo al centro y atrás del escenario llegando con el perfil izquierdo hacia el público y mantenerse en la pierna izquierda. Saltar sobre la pierna izquierda. Mantenerse un tiempo sin moverse, dibujar un lento movimiento curvo con la pierna derecha hacia delante. Al mismo tiempo, pivotar el pie izquierdo 90° a la derecha. La espalda queda hacia el público (...)²⁵

²⁴ Stockhausen instruyendo a Suzanne Stephens para "Der kleine Harlekin" en Aix-en-Provence, Ralph Fassey, fotografía, 1977, <http://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/25.html>

²⁵ Martínez, pp.88-91.

Der Kleine Harlekin, puede considerarse como una de las obras más convencionales de las que fueron seleccionadas para ser analizadas en este estudio, ya que, en cuanto a la música, se basa en un dueto, es decir, en la unión de la ejecución de un instrumento musical con movimientos corporales influenciados por la danza. Además, la importancia de esta pieza, hablando de la dimensión espacial, puede que no se considere tan trascendental como otras que se revisaran posteriormente, ya que se produjo con la intención de adecuarse a los espacios teatrales tradicionales. Como Stockhausen mostró en sus indicaciones, la representación de esta obra se hacía siempre frente a un público que se encontraba en actitud contemplativa.

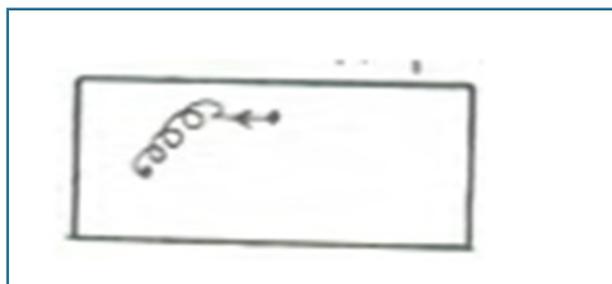


FIGURA 5. Diagrama de campo escénico, uso de espacio en la obra.²⁶

La música operística: *Helikopter – Streichquartett*

Las características naturales de la ópera evidencian que sus mayores intereses están en la interpretación musical. Pero al estar permanentemente en función de una historia específica, modifica la intención estética que la música tiene, y se le suma una labor representacional y esta, a su vez, se nutre de recursos de otras artes como el teatro, la danza, la plástica, incluso la arquitectura, por lo que el uso del espacio se hace indispensable en esta práctica. De esta manera, afirmamos la dependencia tan estrecha que existe entre las artes escénicas y el espacio.

La ópera por sus características naturales le da mucha importancia a la interpretación musical, de hecho, al tener un carácter narrativo, en algunos casos sacrifica el potencial estético de la música. En la representación de una ópera vemos la conjunción de diversas manifestaciones artísticas como el teatro, la danza, la plástica e incluso la arquitectura, por lo tanto, el uso del espacio es muy importante para este género musical.

²⁶ Martínez, p. 90.

La ópera es la representación de una historia por lo general de carácter dramático a través de la interpretación vocal e instrumental²⁷ y se caracteriza por su complejidad armónica y melódica y, en cuanto al montaje y la escena, por su lujosa ornamentación, ya que es un arte que nació con la intención de mostrar el poder económico de una minoría adinerada de Florencia.²⁸ La evolución de este arte se dio en paralelo con el cambio de la música en general a través del tiempo.

En la contemporaneidad, la inclusión de la música atonal, de la música electroacústica, o la aparición de instrumentos no convencionales en la ópera, no significó que esta dejara de usar los espacios tradicionales para su representación. Sin embargo, esto ocurrió con la obra más majestuosa de Stockhausen, *Licht, die sieben Tage der Woche* (*Luz, los siete días de la semana*, 1977-2003) con una duración aproximada de 36 horas, compuesta por siete movimientos, uno correspondiente a cada día de la semana. En esta ópera el compositor alemán hizo una exploración bastante amplia por los espacios de representación, desde los teatros tradicionales donde el espectador es ajeno a la obra, hasta el uso de espacios nada convencionales que adquirieron tanta relevancia como la música misma²⁹. De hecho, en esta obra se llevó el escenario a lugares muy alejados de la tierra.

Ejemplo de esto es la tercera parte de uno de los movimientos de la ópera *Licht, die sieben Tage der Woche*, titulada *Helikopter – Streichquartett* (1992-1993) (Helicópteros y cuarteto de cuerdas).

La creación de esta obra nació de un sueño que tuvo Stockhausen en el que cuatro instrumentistas de cuerda transmitían sus interpretaciones a través de unos monitores, mientras tocaban en cuatro helicópteros; luego de este sueño, durante un recorrido durante el río Rin, y como una extraña coincidencia, vio cuatro helicópteros y tomó esto como una señal de que debía hacer realidad su fantasía.

²⁷ Esta es una forma musical nacida en el barroco, “con la obra *Daphne y Orfeo*, a fines del siglo XVI, como producto de “una serie de ingredientes que el Renacimiento funde en su hervor” fue creada en Florencia, Italia, por una agrupación de literatos dedicados al estudio de las humanidades llamados “La Camerata Fiorentina” como un intento de recrear la tragedia griega, sin embargo, la aparición de la ópera, se le atribuye a Claude Monteverdi. Adolfo Salazar, *La música en la sociedad europea. II. Hasta fines del siglo XVIII*, Madrid: Alianza, 1988, p. 17.

²⁸ La primera ópera reconocida como tal, “*Eurídice*” de Jacopo Peri, se estrenó en 1600, durante la boda de María de Medici con Enrique IV. César Oliva y Francisco Torres, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2014, p. 261.

²⁹ Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1977-1984. Band 13: Interpretation*, Köln: DuMont Buchverlag, 1989, pp. 69-71.



FIGURA 6. Despegue de los cuatro helicópteros³⁰.

La interpretación de esta pieza se basa en los movimientos de los helicópteros (figura 6), la elevación de estos se acompaña de lentos glisandos con tremolo (efectos musicales) que van subiendo de registro poco a poco simulando su velocidad de ascenso, lo cual genera una sensación de movimiento, esto se puede interpretar como una representación ordenada de alturas sonoras. Los instrumentistas luego de su interpretación comienzan a descender y este descenso también se acompaña de glisandos, esta vez bajando el registro. Al finalizar, los músicos regresan al escenario.

La utilización de los monitores para que los músicos tuvieran contacto con el director y transmitir su interpretación al público que estaba en un teatro fue vital, al igual que el uso de metrónomos para lograr la coordinación de los intérpretes. Además, es importante mencionar que esta presentación se convirtió en un filme, realizado por *Medici Arts*, bajo la dirección de Frank Scheffer.

En esta obra la transmisión de las imágenes a través de monitores fue muy importante para que los espectadores pudieran ver la interpretación instrumental de la pieza, ya

³⁰ Helikopter-Streichquartett (Helicopter Quartet) - Karlheinz Stockhausen, video, 2012, 0'08" The Elysian Quartet performing in 2012 in Birmingham, UK. For the version where they talk about the piece before and after, <https://www.youtube.com/watch?v=7ykQFrL0X74>.



que, cuando los músicos ascendían, obviamente se hacía imposible observar su actuación. En esta presentación se quiso que la audiencia fuera testigo de cada uno de los movimientos, tanto del camino de los músicos hacia los helicópteros, su despegue, la interpretación dentro de las naves y, por último, su descenso a tierra (figura 7).

FIGURA 7. Intérpretes de la obra *Helikopter-Streichquartett* en el montaje realizado en 2012³¹

Helikopter – Streichquartett fue la primera en la historia en tomar como escenario el aire, las nubes, sin embargo, Stockhausen tenía la intención de llevar más allá el espacio de interpretación de esta pieza y llegó a decir “en el futuro espero que pueda ejecutarse esta obra con objetos voladores que floten más arriba”.³²

La presentación de esta obra se valió de cámaras y micrófonos para cada uno de los músicos y también con el fin de transmitir el sonido de las hélices, monitores que transmitían lo que hacían los músicos y los helicópteros, y una consola *multitrack* que fue manejada

³¹ *Helikopter-Streichquartett* (Helicopter Quartet) - Karlheinz Stockhausen, video, 2012, 5 '02" The Elysian Quartet performing in 2012 in Birmingham, UK. For the version where they talk about the piece before and after, <https://www.youtube.com/watch?v=7ykQFrL0X74>

³² Pablo Espinosa, “La Música de los Sueños”, *Revista de la Universidad de México*, 65 (2009), p. 109.

por el mismo Stockhausen, para lograr mezclar el sonido de todo el conjunto, tanto del cuarteto como de las naves.

En esta propuesta artística, el audaz compositor alemán tomó el espacio aéreo como escenario principal, sin embargo, los espectadores se encontraban dentro de un teatro observando a través de unos monitores cada una de las particularidades de esta obra, por lo tanto, si bien en esta pieza musical encontramos elementos compositivos innovadores en la música, la relación entre el público y la obra siguió siendo la tradicional, aunque al final la audiencia pudo compartir sus experiencias y comentarios con el compositor.

Conclusiones

Con el propósito de explicar el uso del espacio en las propuestas artísticas de Stockhausen, fue necesario reseñar y analizar sus obras más emblemáticas para afirmar que el aporte de este gran compositor, con respecto al uso del espacio en la música, es haberlo concebido como un elemento vital para la composición que incide directamente en la experiencia estética de los espectadores, a pesar de que a la hora de representar sus piezas musicales también hizo uso de los escenarios tradicionales.

En la obra de Stockhausen, el espacio se convirtió en un factor importantísimo para la creación, tal como se evidenció en la pieza *Gesang der Jünglinge* (El Canto para adolescentes de 1956) donde al recrear una atmósfera del Medioevo permitió que los espectadores se relacionaran afectivamente con la obra, o en la ópera *Licht, die sieben Tage der Woche* (Luz, los siete días de la semana 1977-2003) donde el espacio es un elemento compositivo:

Ahora compongo los espacios en los que imagino que se está ejecutando mi música. Los sonidos se escuchan afuera, luego alguien viene a un balcón, y luego se mueve al centro de la sala y canta un diálogo..., y así sucesivamente³³

Esta composición espacial se desarrolló en varias de sus propuestas artísticas, *Musik Für Die Beethovenhalle* (Música para el Beethoven Hall de 1989) montaje en el que hizo una selección de sus obras para que se interpretaran simultáneamente en tres salas, la intención era que el espectador decidiera en cuál obra fijar su atención.

En general, podemos considerar los lugares de presentación de todas las obras reseñadas aquí como espacios tradicionales para el espectáculo musical, es decir, el público se encuentra frente a la obra, pero en algunas de sus piezas, Stockhausen estableció otros parámetros para la presentación y aprovechamiento de los espacios.

³³ Macoine, p. 146.

Der Kleine Harlekin (El pequeño arlequín) fue la obra más convencional de las analizadas para esta investigación, tanto a nivel musical, como escenográfico, lo cual muestra una etapa en la que el compositor estaba más preocupado por el montaje musical y teatral que por el espacial. Al respecto él expresó lo siguiente: “*Harlekin* debe ser interpretado y bailado en un escenario, y la audiencia no debería moverse durante la presentación” (...) ³⁴

De acuerdo con los convencionalismos de la representación de obras musicales, los espectadores en su mayoría deben estar dentro del auditorio, en expectativa frente a la interpretación de los músicos con la intención de dejarse afectar por el poder de la música. Sin embargo, Stockhausen buscó cambiar esto en varias de sus obras, es decir, quiso que el espectador pudiera decidir sobre cómo y dónde apreciar sus propuestas artísticas, ejemplo de esto fue *Musik für die Beethovenhalle*, montaje en el que, de acuerdo con sus palabras:

“ (...)el público puede moverse, o al menos escuchar la música desde perspectivas diferentes, pero igualmente legítimas (...)” ³⁵.

De esta manera, Stockhausen le dio la posibilidad al espectador de escoger cómo observar esta obra, lo cual causó una variación no solo visual, sino también auditiva, ya que la sonoridad variaba según la posición del oyente y permitió también nuevas formas de sentirla.

Esto también lo logró en *Alphabet für Liège* (*Alfabeto para Liège*, 1972), propuesta artística en la que presentaba una serie de obras con la intención de emular la exhibición de un museo y que describió de la siguiente forma:

Había catorce salas, y el público se movía de habitación en habitación, de una exposición a la siguiente, y siempre podía escuchar la música: no había puertas cerradas y las habitaciones estaban dispuestas como un laberinto (...). ³⁶

Estas dos obras son ejemplos de cómo Stockhausen usó los espacios escenográficos y logró que el espectador tuviera una interacción diferente con la representación musical, pudiendo elegir qué escuchar de una forma consciente, pero pudiendo percibir de forma inconsciente las capas musicales restantes que también formaban parte de la totalidad de la obra.

Stockhausen, además de usar de forma tradicional el espacio escénico, lo incluyó como *parte* de sus propuestas artísticas, es decir, que al igual que el sonido o cualquier otro elemento escenográfico, el espacio fue concebido con el propósito de generar una experiencia sensorial plena en el espectador.

³⁴ *Ibid.*, p. 163.

³⁵ *Ibid.*, p. 158.

³⁶ *Ibid.*, p. 160.

Ahora bien, nos parece pertinente mencionar que a lo largo de la historia de la música a las creaciones musicales se les ha dado ciertos valores cualitativos según las sonoridades representadas en las escalas y tonalidades: las mayores, con la intención de generar en el oyente sensaciones que podrían catalogarse como “positivas” (alegría, emoción, amor, júbilo) contrario a las menores, a las que se le atribuyen características “negativas” (tristeza, nostalgia, etc.)³⁷

En el siglo XX la música comenzó a interesarse y a preguntarse cómo representar las emociones que las escalas clásicas y los sonidos tradicionales no pueden traducir, tales como la ira, la desesperación, la euforia, etc.³⁸ y específicamente Stockhausen representó con la creación de obras basadas en la electroacústica, serialismo y música concreta, esas emociones. Además, se dio cuenta de que, para llevar a un espectador a la comprensión total de sus creaciones, era necesario recurrir a otro tipo de elementos, en este caso el espacio, para suscitar una experiencia sensorial y estética intensa. Tal como lo hizo en *Helikopter – Streichquartett*, (Helicópteros y cuartetos de cuerda)

Stockhausen propuso para la exhibición de esta obra un auditorio, y el público, por lo tanto, permanecía allí como en cualquier otra presentación artística, pero utilizaba unos monitores para apreciar lo que sucedía en la representación de esa pieza que tenía el espacio aéreo como su elemento más importante, porque la interpretación musical se hizo dentro de unos helicópteros en vuelo.

En fin, en *Helikopter – Streichquartett*, Stockhausen convirtió el espacio aéreo en una representación del espacio más allá de la tierra, y según nuestra opinión actualizó de esta forma el concepto de *obra de arte total*.

³⁷ Cesar González, “La música en la Grecia antigua”, en *Acta Poética*, 24 (2003), Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, p. 94.

³⁸ *Ibid.*, p.95.