

STIMMUNG,

Un ensayo sobre la mística musical.

Adrián B. Gomar

ÍNDICE

I.	Introducción	2
II.	Modelos	11
III.	Niveles perceptivos	15
IV.	Estructura temporal	28
V.	La poética de <i>STIMMUNG</i>	29
VI.	Bibliografía	32

I. Introducción.

I. 1. Escritura

I. 1. 1. Puesta en escena

Stimmung [1968] es una obra escrita para seis cantantes: soprano I, soprano II, contralto, tenor I, tenor II y bajo. Durante la ejecución, los intérpretes cantan únicamente un acorde de seis notas que se corresponde con los armónicos 2, 3, 4, 5, 7 y 9 del espectro armónico de un $\text{si}\beta_0$, cuya frecuencia es de 28.5 hz.; las frecuencias de dichos armónicos son 57 – 114 – 171 – 228 – 285 – 399 – 513 hz consecutivamente. A pesar de que a lo largo de la obra las voces cantarán cada una diversos sonidos de entre estos seis, éstas se corresponderán de forma natural de grave a agudo con las frecuencias de la más baja a la más alta, como se observará en aquellas partes en las que se cante el acorde totalmente desplegado.

A fin de que los cantantes puedan entonar exactamente estas frecuencias y las puedan mantener durante los aproximadamente 80 minutos que dura la obra, se debe disponer de un dispositivo electrónico que lleve pregrabadas las frecuencias de forma que puedan ser oídas por los cantantes durante la ejecución, pero no por el público. Asimismo, los seis cantantes deben colocarse sentados de piernas cruzadas en un podio iluminado en el centro de una sala, con las butacas dispuestas alrededor de éste en círculos concéntricos. Esto acentuará la noción de ritual que se quiere transmitir mediante la música.

I. 1. 2. Niveles morfológicos

I. 1. 2. 1. Modelo

La obra consiste en una serie de partes breves cuya duración oscila entre 23 y 345 segundos [5'45"']. Stockhausen llama a cada una de estas partes breves *modelos*, debido a que constituyen por sí mismas unidades sintácticas con rasgos expresivos muy marcados. En cada modelo hay un cantante solista que ejecuta el *periodo* del modelo. Repartidos equitativamente para todas las voces, hay ocho *modelos* para cada voz femenina y nueve para cada voz masculina. Estos modelos se relacionan con la *momentform*, concepto formal que el autor había empezado a desarrollar en *Kontakte* (1959-60) como modo de articular obras de larga duración dentro del serialismo integral pensando en la dificultad que entraña para el auditor concentrarse en una obra extensa. Veamos la definición de *momento* que da el propio autor:

“entendería entonces por “momento” toda unidad de forma que posea, en una composición dada, una característica personal y estrictamente asignable – podría decir también: cada pensamiento autónomo; el concepto se encuentra así determinado de manera cualitativa teniendo en cuenta un contexto dado (he dicho: en una composición

*dada) y la duración de un momento es una de las propiedades entre otras de su modo de ser*⁷

I. 1. 2. 2. Periodo

El periodo es la unidad morfológica más pequeña de *Stimmung*, y consiste en una serie de vocales ocasionalmente acompañadas de consonantes las cuales son cantadas sobre un ritmo predeterminado, así como sobre una medida metronómica precisa. Se le llama periodo porque se debe repetir un número de veces indicado en la partitura durante el modelo correspondiente. A grandes rasgos, existen dos tipos de periodos.

I. 1. 2. 1. 1. Periodo de alternancia

Se basan generalmente en una secuencia de hasta cuatro vocales (a veces más) las cuales se repiten varias veces durante el periodo. Estas secuencias pueden consistir en grupos de vocales distanciadas en cuanto a su armónico predominante, o asimismo cercanas en su armónico predominante. Este tipo de periodos suelen estar basados en una palabra a la cual el compositor ha extraído las consonantes. Dado que en estos periodos hay una cantidad ingente de repeticiones de la secuencia de vocales, se suele incluir al final del período una especie de conclusión un poco más agresiva fonéticamente, que a puede entrar dentro del periodo mismo o puede ser cantada *a veces* para romper la monotonía. Así, el procedimiento de mostrar la palabra (de la cual se extrajeron las vocales) al final del periodo resulta particularmente efectivo. Llamo a éstos periodos de categoría A [periodos de alternancia]

I. 1. 2. 1. 2. Periodo transitivo

En estos periodos la secuencia de vocales es por lo general más larga, debido a que consisten en una consecución de vocales contiguas en el círculo⁸. Se produce así una especie de “*glissando* de timbre”⁹ por la continua transformación del timbre desde una a otra vocal. Llamo a éstos periodos de categoría T [periodos de transición]

A pesar de que se enumeran dos tipos casi antagónicos de períodos, esto debe entenderse como una simplificación, ya que en una estructura de 51 formantes se dan todo tipo de combinaciones y de variaciones entre las dos clases de periodos aquí expuestos. Para los modelos que no se ajusten a estas categorías, se indicará en el cuadro con la letra M. Se utilizará la expresión A/T para los que contengan elementos clasificables de las dos tipologías.

⁷ STOCKHAUSEN Karlheinz, “Momentform”, traducido del francés en la revista *Contrechamps* 9 Lausanne, ed. L’âge d’homme, 1988 pp.111-112

⁸ Ver punto I. 2

⁹ Según la expresión que utilizara I. Xenakis refiriéndose a su obra para coro mixto *Nuits*, también compuesta en el año 1968.

6	7' 45"	8' 59"	1' 14"		
			S I	S II	A
		trans		14 x	
		B			

En la imagen anterior podemos observar una muestra de *modelo* típico de Stimmung, concretamente el *modelo* n°5. En él todas las voces cantan *tutti* el acorde de seis notas. En la casilla correspondiente al tenor II vemos el periodo correspondiente. Como ya se ha explicado, debe repetirse “ca. 15x” [periodo] el diseño ubicado entre los signos de repetición, mientras que el fragmento acotado con “*manchmal individuell*” será cantado algunas veces para romper la monotonía del ciclo de tres vocales. Este periodo sería, así pues, del primer tipo tal y como expongo a continuación. Las indicaciones que se encuentran en las casillas de las demás voces serán comentadas en el punto III. 2. 2.

I. 1. 2. 1. 1. Periodo de alternancia

Se basan generalmente en una secuencia de hasta cuatro vocales (a veces más) las cuales se repiten varias veces durante el periodo. Estas secuencias pueden consistir en grupos de vocales distanciadas en cuanto a su armónico predominante, o asimismo cercanas en su armónico predominante. Este tipo de periodos suelen estar basados en una palabra a la cual el compositor ha extraído las consonantes. Dado que en estos periodos hay una cantidad ingente de repeticiones de la secuencia de vocales, se suele incluir al final del período una especie de conclusión un poco más agresiva fonéticamente, que a puede entrar dentro del periodo mismo o puede ser cantada *a veces* para romper la monotonía. Así, el procedimiento de mostrar la palabra (de la cual se extrajeron las vocales) al final del periodo resulta particularmente efectivo. Llamo a éstos periodos de categoría A [periodos de alternancia]

I. 1. 2. 1. 2. Periodo transitivo

En estos periodos la secuencia de vocales es por lo general más larga, debido a que consisten en una consecución de vocales contiguas en el círculo¹⁰. Se produce así una especie de “*glissando* de timbre”¹¹ por la continua transformación del timbre desde una a otra vocal. Llamo a éstos periodos de categoría T [periodos de transición]

A pesar de que he anotado aquí dos tipos casi antagónicos de períodos, esto debe entenderse como una simplificación, ya que en una estructura de 51 formantes se dan todo tipo de combinaciones y de variaciones entre las dos clases de periodos aquí expuestos. Para los modelos que no se ajusten a estas categorías, indicaré en el cuadro con la letra M. Utilizaré la expresión A/T para los que contengan elementos clasificables de las dos tipologías.

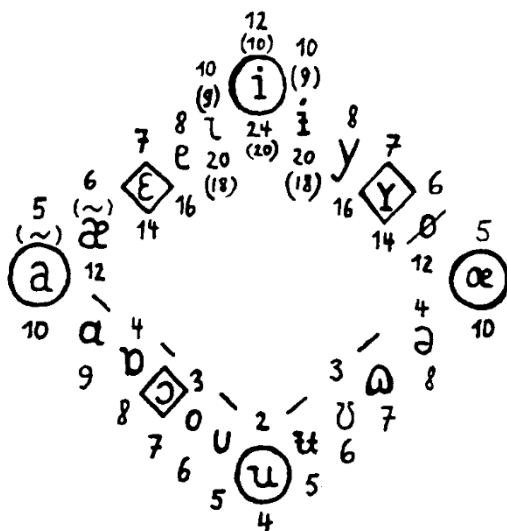
¹⁰ Ver punto I. 2

¹¹ Según la expresión que utilizara I. Xenakis refiriéndose a su obra para coro mixto *Nuits*, también compuesta en el año 1968.

I. 2. El círculo de las vocales.

I. 2. 1. Definición

Es un conjunto de grafías fonéticas¹² que describe progresivamente el armónico predominante en la pronunciación de cada vocal, ordenando las vocales según estos de más a menos armónicos y de menos a más:



A cada una de las 21 vocales les corresponde una posición de los labios y la boca que debe ser absolutamente dominada por el cantante a fin de adquirir cierta destreza en su diferenciación. Las cifras que se pueden ver encima y debajo de cada vocal corresponden al armónico que se oye debido a la posición de la boca sobre una fundamental correspondiente a la nota que se está cantando. La cifra superior corresponde al armónico predominante en la misma para voces de mujer y voces agudas de hombre. La cifra inferior corresponde al armónico predominante en las voces graves de hombre. Debido a que en las cifras inferiores hay un mayor número de detalle (hay algunas posiciones que en las cifras superiores corresponden al mismo armónico), durante el resto del presente texto siempre tomaré como referencia los armónicos de las voces graves de hombre para resaltar ciertos procesos que aparecen en los formantes.

¹² Escritas según el libro “The principles of the International Phonetic Association” – International Phonetic Association, departamento de fonética, University College, London W.C.1 (reeditado en 1964).

I. 2. 2. Tabla de armónicos

VOCAL	Armónico [voz de hombre]	Armónico [voz de mujer]
01. i	24 (20)	12 (10)
02. ①	20 (18)	10 (9)
03. y	16	8
04. Y	14	7
05. ø	12	6
06. 2	10	5
07.	8	4
08.	7	3
09.	6	3
10.	5	3
11. u	4	2
12.	5	3
13. o	6	3
14.	7	3
15.	8	4
16.	9	4
17. a	10	5
18. æ	12	6
19.	14	7
20. e	16	8
21. ı	20 (18)	10

En el cuadro se puede ver más claramente la correspondencia de los armónicos predominantes en las voces de mujer y voces agudas de hombre; y en las voces graves de hombre. A propósito de esto, obsérvese como de estas correspondencias se deduce que las voces agudas son aproximadamente una octava más agudas que las graves, ya que los números de los armónicos de la primera columna son exactamente el doble que los armónicos de la segunda columna.

I. 2. 3. Relaciones armónico-vocálicas

A pesar de que hay ciertas vocales del círculo que tienen igual armónico predominante que otras, en la partitura Stockhausen se cuida mucho de no hacerlas coincidir a fin de reservar sus colores respectivos para diferentes momentos. El hecho de que sean vocales diferentes pero coincidan en el armónico predominante se debe a que, pese a ello, la estructura de los demás armónicos difiere en cualquier caso. Las equivalencias son:

02. = 21.	07. = 15.
03. = 20.	08. = 14.
04. = 19.	09. = 13.
05. = 18.	10. = 12.
06. = 17.	

I. 3. Poemas y deidades

I. 3. 1. Comentario

El hecho de que el material de base de Stimmung sea el *círculo de las vocales* –material fonético al fin y al cabo- da pie a que la significación musical de la obra se extienda hacia lo semántico. De las secuencias vocálicas surgen a menudo palabras con un significado concreto, casi siempre referidas a la mitología, a la naturaleza o a la sexualidad. Siguiendo esta línea de elaboración, Stockhausen introduce en la obra la recitación de 66 nombres de diversas deidades procedentes de todo tipo de religiones alrededor del mundo (32 en el caso de la “*Paris version*”). Estas recitaciones afectarán asimismo a la naturaleza del periodo que se esté elaborando en ese momento, y modificarán sus vocales y consonantes sustituyéndolas por otras provenientes del nombre de la deidad. Como culminación de los campos semánticos abiertos mediante estos procedimientos, encontramos la recitación de diversas palabras, de cortos textos poéticos (modelos 9, 30 y 42), de dos poemas largos (modelos 16 y 32) y de dos poemas fonéticos (modelos 27 y 43).

I. 3. 2. Poemas

Mientras que los textos poéticos cortos tienen diversas significaciones, los dos poemas largos tienen un contenido netamente erótico, mientras que en los poemas fonéticos se produce un intento de fusión entre la expresión fonética y la temática erótica. Este punto será analizado en detalle en los puntos III. 3. 1. y III. 3. 2.

I. 3. 3. Deidades

En la partitura reciben la denominación de “nombres mágicos” debido a la referencia mística que por sí solos suscitan, y también debido a que como ya he explicado, modifican los modelos en los cuales se introducen como por un encantamiento: las divinidades dejan su huella, su surco, en el fluir del sonido. Transcribo aquí los nombres mágicos que aparecen en la llamada “*Paris version*” y su significado debido a que éste forma parte de la poética de la obra.

Vishnou – India: “el penetrador”

Tangaroa – Polinesia Maori: creador, Dios-sol

Usi-Afu – Indonesia, Timor: Dios de la tierra

Ouranos – Grecia: Dios de los cielos
Uwoluwu – África, Akposos: creador de los cielos
Hera – Grecia: protectora del matrimonio y de la mujer
Rhea – Grecia: madre de Zeus
Elohim – Hititas: dios
Munganagana – Australia: Dios del viento
Ahura-Mazda – Persia: Dios de la sabiduría, dios todopoderoso
Usi-Neno – Indonesia, Timor: Dios del sol
Eole – Grecia: Dios del viento
Abassi-Abumo – África, Ibibios: creador de los cielos
Geb – Egipto: Dios de la tierra
Hina-a-tuatua-a-kakai – Polinesia, Hawaii: Dios de la claridad lunar en la leyenda [¿?]
Tamoi – América del sur, Guarani: ancestro de los cielos
Isis – Egipto: esposa de Osiris
Elyon – Hititas: Dios de la tempestad (forma noble)
Nut – Egipto: Diosa de los cielos
Viracocha – América del sur, Quechua (Perú): Dios de la civilización
Grogoragally – Australia: Dios del sol
Tamosei – América del sur, Tupi: ancestro de los cielos
Atum-ra – Egipto: Diosa del sol, la perfecta
Rangi – Polinesia, Maori: Dios de los cielos
Uitzilopochtli – Azteca: Dios del sol, el guerrero
Yahweh – Hititas: Dios de la tempestad
Varuna – India: Dios de la ley y de la sabiduría
Vénus – Roma: Diosa del amor
Mulugu – África, Akikuyus: creador de los cielos
Tlaloc – Azteca: Dios de la lluvia
Sussitinako – América india, Sia: Dios de los cielos
Sedna – Esquimales: Diosa del mar.

Como se observa, la mayoría de las deidades hacen alusiones a los cielos y al sol. Más minoritariamente aparecen alusiones al mar, a la lluvia, la tempestad, la tierra, la sabiduría y el matrimonio o la mujer. A pesar de que Stockhausen contaba ya con los nombres de dioses Toltecas y Aztecas, la lista completa de dioses fue recopilada para Stockhausen por la antropóloga norteamericana Nancy Wyle, quien después le encargaría *Inori* y asimismo le proporcionó toda una serie de ilustraciones de gestos de plegaria en diferentes culturas.

II. Tabla de modelos

Número de repeticiones en cada modelo.

Tipo de periodo que posee el modelo (ver punto I. 1.2.2)

Nº	Durac.	Compás/ Metr.	Armónicos –vocales en cada período	Nº	Cat	Características especiales
1	3' 01"	3/θ = ca 50	[:4.5.6.7.8.9.10.9.8.7.6.5.4.12.4.12.4:]	7x	T	Dinámica <i>pp/p</i> Los periodos duran 20"
2	1' 35"	7/θ = 63	[:8.7.(x5)8.5.20→4:] (gliss.)	11x	A	" <i>Vishnu</i> ". Dinámica <i>p</i>
3	57"	4/η = 96	[:4.7.12.18(20):]	19x	A	Vocales de la palabra "Monday". " <i>Tangaroa</i> "
4	1' 14,5"	5/θ = 135	[:4.6.8.6.8.4.6.8.10.8.6.4.8→18.8.4:] 4:] (gliss.)	10x	M	Dinámica <i>p</i> . Se recita la expresión "come it". " <i>Usi-Afu</i> "
5	57,5"	5/θ = 90	[:16.14.18.(x5):] 16.14.18 – 16.14.18]	15x	A	Vocales de la palabra "Némesis" y "Artemis". " <i>Uranos</i> "
6	1' 14"	7/θ = 105	[:12.20(18).(x7):]	14x	A	Vocales de la palabra "phoenix", que aparece en la séptima repetición
7	1' 20"	9/θ = ca 30	[:10.12.14.16.18.20.16.14.12.10:]	4x	T	Los periodos duran 20"
8	56,5"	7/θ = 126	[:20.16.10.8.6.8.10.8.16.20:] 20.x:]	17x	T	" <i>Uwoluwu</i> "
9	1' 10"	3/θ = 81	[:9→4.(x3) 9.9:] 9→4 (gliss.)	12x	A	Recitación de 4 versos. Dinámica <i>f</i>
10	27,5"	6/θ = 72	[:10.12.10.8→6.4.6.8→10.12:] (gliss.)	3x	T	
11	1' 21"	3/η = 45	[:20.16.14.12.14.(x2)20.16.14.12.12:] [:10.8.7.6.5.4.5(6)→10:] 10:] (sólo voces masculinas)	22x	A/T	El segundo periodo es cantado sólo por hombres hasta tres veces una vez iniciado el primero. " <i>Hera</i> "
12	2' 25"	6/ε = 252	[:8.10.8.10.12.10.8.8.6.8.6.8:] 8:]	50x	A	" <i>Rhea</i> "
13	34"	5/θ = 180	[:6.7.8(9):][:6.7.8.10.12.14.16.18.16.20.18.16.14.12.10.8:] 8:]	7x	T	Dinámica <i>f</i> . " <i>Elohim</i> "
14	2' 43"	5/θ = 50	[:4.5.6.7.8.9.10.12.14.16.18.20.24→16.14.12.10.8.7.6.5.4:]	7x	T	Dinámica <i>pp</i> . Los periodos duran 20 segundos. " <i>Munganagana</i> "
15	58,5"	4/η = 84	[:10.20.12.20.(x4):]	23x	A	Vocales de la palabra "Friday". Dinámica <i>f</i> . " <i>Ahura-Mazda</i> "
16	3' 28,5"	9/ε = 243	[:4.4.4.4.4.4.4.4.4:]4.5.6.7.8.10.12.14.16.20.16.14.12.10.8.7.6.5:]	7x	T	Recitación del primer poema.

17	36"	$3/\eta = 81$	[:7.10.7.10.7.(x2) 7.10.10.18.7:] 7.10.10.18.7.7:]	18x	A	Incluye risas ocasionalmente al final de un periodo
18	3'54"	$6/\theta$ ca 40	[:12.10.9.8.7.6.5.4.5.6.7.8.9.10.12:]	8x	T	Dinámica <i>pp</i> . Cada periodo dura 20"
19	2'41"	$6/\theta = 144$	[:10.24.4.14.10.7.6.9.14.16.24.10:]	35x	M	" <u>Aeolus</u> ", " <u>Geb</u> ", " <u>Hina-a-tuatua-a-</u> <u>kakai</u> ", " <u>Usi-</u> <u>Neno</u> ", " <u>Abassi-</u> <u>Abumo</u> "
20	48"	$7/\theta = 84$	[:20.8.(x7):] 20.9.9.20:]	7x	A	Vocales de la palabra " <u>amari</u> "
21	23"	$3/\theta = 144$	[:6.8.10.14→24→16.6.7.6.5.6.5:] 6:]	11x	T	
22	42"	$4/\theta$ ca 53	[:24.20.18.16.14.12.10.9.8.7.6.5.4.6.8.1 0.12.14.16.18.20.24:]	2x	T	El periodo dura 20"
23	11,5"	$7/\theta = 147$	[:9.5.9.5.9.5.9.5.9.5.9.14.5.9:] 9.14.5.9:]	4x	A	Vocales de la pa- labra " <u>hallelujah</u> "
24	1'25,5"	$5/\theta = 45$	[:12.14.10.(x4) 12.10.6 12.14.10.(x4) 12.10.8:] 12:]	5x	A	" <u>Tamoï</u> " Después de la línea se deben ejecutar las posiciones silbando sin hacer vibrar las cuerdas vocales.
25	1'19,5"	$6/\theta = 180$	[:24.16.14.10.14.24.16.14.9.7:] 24.24:]	22x	M	" <u>Isis</u> "
26	47"	$2/\theta$ ca 47	[:24.16.14.12.10.9.7.6.4.6.7.10.12.14.16.20:]	3x	T	" <u>Elyon</u> " Dinámica <i>pp</i>
27	2'15,5"	$3/\theta = 108$	[:6.8.10.6.8.10:] 6.20.10.5:]	4x	A	Recitación de poema fonético
28	38"	$7/\theta = 42$	[:18.16.12/10.16.(x6) 20.16.10.4:]	5x	A	Dinámica <i>f</i> . " <u>Nut</u> "
29	1'18"	$4/\theta = 96$	[:20(18).16.14.12.20(18).14.18.16.14.1 6.18.16.14.18.14.20:]	9x	M	Recitación de las palabras " <u>wotansdei</u> ", " <u>wensdei</u> ", " <u>Mittwoch</u> " " <u>Viracocha</u> "
30	40,5"	$9/\epsilon = 189$	[:14.10.(x9):] 14.10:]	18x	A	Recitación de una frase.
31	1'01"	$3/\eta = 54$	[:14.10.14.10.9.(x2) 14.10.6.9:]	18x	A	Vocales de la palabra " <u>salamaleikum</u> "
32	5'45"	$9/\epsilon = 216$	[:7.6.7.6.7.6.7.6.7:] 9.7:]	8x	A	Recitación del poema " <u>Langsamen</u> "
33	1'05,5"	$3/\eta = 63$	[:7.8.9.10.11.12.14.12.10.9.8.7.6.7.9.7:] 7:]	21x	T	Recitación de la frase " <u>Gott noch mal</u> ". " <u>Grogoragally</u> "
34	1'07"	$3/\theta = 162$	[:14.4.6.8.12.20.14.20.14.16.14.20:] 14:]	35x	M	" <u>Tamosei</u> "
35	39,5"	$5/\theta = 105$	[:5.7.6.(x4) 5.6.7.6:] 5.7.6.(x4) 5.6.7.6:]	15x	A	" <u>Atum-Ra</u> " La segunda parte del periodo se debe ejecutar como silbando sin hacer vibrar las cuerdas vocales.
36	1'16,5"	$5/\theta = 90$	[:12.14.16.14.10.12.10.12(14).16.14.12 :] 12:]	14x	A	Vocales de las palabras " <u>sehr</u> <u>hell</u> " y " <u>helena</u> ". " <u>Yahweh</u> ", " <u>Rangi</u> " " <u>Uitzilopochtli</u> ".

37	30,5"	5/θ = 120	[:5.18.5.18.5.18.5.18.5.18.5.18.5:]	14x	A	Recitación eventual de la palabra "vishnu" en alguna de las repeticiones del periodo. " <u>Varuna</u> "
38	1'02,5"	4/η = 60 5/η = 75	[:12.10.12.16.(x2)18.16.12.10.12.10.14.18(20) 14.24.16.(x5):]	10x	A	Vocales de la palabra "saturday". Recitación de las palabras "completement nu", "saturday", "Samstag" " <u>Venus</u> "
39	1'06"	4/θ = 144	[:6.5.6.7.6.5.6.7.10/9.8.6.5.6.5.6.5:]	8x	M	Vocales de la palabra "Sonntag". Recitación de las palabras "Sonntag" y "sunday" " <u>Mulugu</u> "
40	2'04,5"	6/θ = 108	[:x.x.x.x.x.x.20.16.14.12.10.7:]	20x	T	Los primeros seis elementos del periodo consisten en diptongos y triptongos para los que no vienen indicados los armónicos.
41	1'24"	7/θ = 168	[:6.7.(x7):][:6.7.8.9.8.7.6:]	22x	A/T	La segunda parte del período debe cantarse aproximadamente tres veces. " <u>Tlaloc</u> "
42	1'35"	9/θ = 54	[:24→4.(x8) 6.20:] 24→4:]	11x	A	Recitación de una "expresión fonética" y tres versos
43	2'44,5"	9/ε = 162	[:16.24.(x9):] 16:]	12x	A	Recitación del poema fonético " <u>Difffff-dafffff</u> "
44	34"	4/η = 72	[:16.24.16.7.(x3) 16.24.7.10:] 16:]	10x	A	Imitación del relincho de un caballo. Dinámica <i>f</i>
45	1'13"	5/θ = 135	[:8.10.8.10.8.10.8.10.8.10.8.10.8.10.8.10.8.10.8.8:] 8.10.8.10.8.10.8.10.8.10.8.10.8.10.8.8:]	34x	A	
46	1'30,5"	3/η = 72	[:5.8.6.7.6.(x2) 5.6.5.7.6:]	44x	A	" <u>Sussistinako</u> " Se dan diversas posibilidades para variar el final del periodo
47	55"	ω = 48	[:6.7.6.5.6.7.8.9(10).6.5.6.5.6.14.6.14:] 24.6.10:] (o 6.14.20)	11x	M	Vocales de las palabras "Dienstag" y "Tuesday". " <u>Sedna</u> "
48	39"	7/θ = 189	[7.14.(x7):] 7:]	17x	A	
49	47,5"	4/η = 108	[:10.7.14.18.(x3) 10.12.18:]	20x	A	Vocales de la palabra "thursday". Recitación de "thursday" y "thorstag", "Donnerstag" y consecutivamente todos los días de la semana. Dinámica <i>f</i>
50	31"	6/θ = 216	[:7→16.10.6.9.16.10.16.10.6.10.16.10:] 16:]	7x	M	Dinámica <i>p</i>
51	2'55,5"	5/θ = 60	[:7.6.8.(x4) 7.6.5 7.6.8.(x4) 7.6.5 :] 7:]	14x	A	Dinámica <i>pp</i> . La segunda parte del

						periodo debe ser silbada sin que vibren las cuerdas vocales
--	--	--	--	--	--	---

II. 1. Comentarios a propósito de la tabla.

El principal interés que reviste la llamada “*Paris version*” de Stimmung es el de tratarse de una ordenación de los modelos hecha por el propio compositor para que los modelos se interpreten siempre en el mismo orden y su estructura resulte eficiente, mientras que en la versión original dicho orden debía ser elegido por los cantantes. Según las propias palabras del autor, durante la exposición universal de Osaka 1970, donde se construyó un pabellón esférico con altavoces a todos los niveles especialmente para interpretar su música, dejaron de gustarle las estructuras abiertas por que hacían que algunas ejecuciones de las obras resultaran desequilibradas o monótonas. En el prefacio de la “*Paris version*” Stockhausen dice:

“[...] Abandonamos el intento de cantar una versión libre basada en un orden aleatorio de los modelos y los nombres mágicos debido a la insuficiente coherencia y el desequilibrio de tal versión.

Arreglando los 51 modelos sonoros, elijo un modelo para el principio que habilite una afinación calmada en los armónicos del espectro. Sobre la base del esquema formal de la partitura original, distribuyo los modelos con poemas insertados en intervalos irregulares de uno a otro, de lo cual resulta una división armoniosa de la forma global. Fuimos especialmente cuidadosos de que las combinaciones individuales fueran de duraciones variadas. Algunas combinaciones extremadamente cortas y extremadamente largas previenen una uniformidad de las duraciones [...].

El periodo final surge en una respiración acentuada, la cual se vuelve constantemente más lenta, progresivamente desprovista de acentos y gradualmente se pierde en el espacio. Determinando los modelos restantes he utilizado criterios musicales similares”¹³

En efecto, lo que encontramos en esta ordenación de los *modelos* es una estructura basada en los pequeños o grandes contrastes, ya sea entre el tempos rápidos o lentos, duraciones cortas o largas, o incluso periodos contrastantes entre si en su rítmica o en su material vocálico-tímbrico. Por ejemplo, en el *modelo 9* se recitan nada más y nada menos que 5 nombres de dioses. Esto crea una tensión, un caudal de información que contribuye a dar esa variedad de la que habla Stockhausen. Las *respiraciones* más extensas se dan con la recitación de los dos grandes poemas y los dos poemas fonéticos. La serie de éstos se produce en los *modelos 16 – 27 – 32 – 43*, es decir, aproximadamente en el centro de la obra, dejando algunos modelos más “lisos” al principio y al final.

¹³ Stimmung – *Pariser Version*, K. Stockhausen UE14737

III. Niveles perceptivos.

III. 1. Introducción

En *Stimmung* se dan dos niveles perceptivos, uno predominante sobre el otro, que atañen a materias diversas las cuales tienen como nexo de unión el hecho de que el lenguaje está basado en fonemas que pueden ser utilizados como objetos musicales.

III. 1. 1. Nivel sónico

Es la percepción que tenemos normalmente cuando escuchamos música *pura*, es decir, sin letra. Atañe a la construcción formal de la obra, la organización y desarrollo en el tiempo de la altura, intensidad, timbre y duración de los sonidos. En esta relación es el elemento dominante.

III. 1. 2. Nivel semántico

Es la percepción que tenemos cuando se nos habla o cuando leemos, en la que hay unos símbolos denominados *palabras* que nosotros podemos identificar. La particularidad de esta obra consiste en que, dado que a nivel *sónico* hay una elaboración con los fonemas, **a veces estos fonemas –vocales o consonantes- se agrupan para formar conjuntos significantes, es decir, palabras.** Dentro del devenir sonoro de la obra, estas palabras que parecen surgir de la nada toman la forma de figuras que, por su significado semántico, saltan de inmediato al primer plano de la percepción del auditor.

III. 2. Esquema formal

III. 2. 1. Formschema y acordes

Reproduzco aquí tanto el *formschema* que aparece en la edición original como una traslación de éste al pentagrama, en el que se observa los cambios de densidad y la aparición de las voces con absoluto detalle. El *formschema* original [1] consiste en una enumeración de todos los modelos indicando las voces que tienen que cantar en cada uno de éstos. Por tanto, el esquema muestra los acordes que suenan en cada uno de los modelos, cosa que resulta de gran ayuda para observar el equilibrio formal que se consigue mediante la adición, sustracción o focalización de las notas del espectro de sí bemol. Como se observa en el *formschema 2*, el autor ha cuidado muy mucho la ubicación

de las zonas con mayor o menor densidad armónica. Así, encontramos seis secciones (marcadas con números romanos) en las que una o varias voces cantan al unísono. No es casualidad que el número de secciones de este tipo sea seis, al igual que el número de voces que aparecen en la obra. En cada una de estas secciones, la atención del auditor se centra en cada uno de los unísonos que van apareciendo; en ellos se da

FORMSCHEMA 1

Stimmung FORMSCHEMA Karlheinz Stockhausen

FORMSCHEMA 2¹⁴

una variedad basada en la coloración de las notas mediante las vocales. Esto venía sucediendo en todos los modelos, pero al centrarse en un unísono se presta mayor atención a estos timbres, así como a las texturas que se forman *dentro* de los unísonos, es decir, dentro de las notas.¹⁵


De esto se deduce una gran lógica formal, pues estas secciones permiten dar descanso a la sonoridad completa de los seis armónicos y focalizar el trabajo tímbrico sobre una de las seis notas. En el universo que el autor genera, es como hacer un efecto de *zoom*.

III. 2. 2. La trabazón de los formantes –El fluir del sonido

Stockhausen se sirve de diferentes procedimientos para dar fluidez a la consecución de los 51 formantes. Estos procedimientos son extremadamente importantes para la comprensión de la obra pues son a veces en sí mismos formas de crear tensión o inestabilidad, pero también formas de transformar el periodo de un modelo en el periodo del siguiente, o de que la relación entre dos modelos sea brusca. Hay que tener en cuenta que *Stimmung* tiene un número muy elevado de formantes en comparación con otras obras de Stockhausen. Por ejemplo, *Mikrophonie I* tiene 33, *Mixtur* tiene 20, *Kathinka's Gesang* tiene 24. Así pues, el compositor tiene que emplear su técnica y su inventiva a fondo para crear una serie de procedimientos que den al mismo tiempo variedad y homogeneidad al devenir de los modelos. He aquí una enumeración de los mismos:

¹⁴ extraído de: RIGONI Michel, “*Stockhausen ...un vaisseau lancé vers le ciel*” Ed. Millénaire III 1998 pp. 244

¹⁵ Nótese la confluencia que se da con las célebres *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)* (1959) de Giacinto Scelsi. Algunos de los modelos basados en una sola nota tienen una duración similar a la primera de las *Quattro pezzi*, que son 9 años anteriores a *Stimmung*.

1. **syn:** el cantante deberá dentro de lo posible cantar con el mismo tempo, ritmo, timbre y envolvente que el cantante del modelo “vigente”. Si su altura es distinta, intentará afinar el intervalo justo (con afinación natural).
2. **letze per:** los últimos períodos de un modelo serán cantados “al unísono” con el solista del modelo.
3. **[: :]**→ el cantante debe seguir cantando idénticamente el período que cantaba en el modelo anterior sobre el nuevo modelo
4. **1 trans:** el cantante debe transformar progresivamente el ritmo, timbre, tempo y envolvente desde el período del modelo que acaba de cantar hasta el período del nuevo modelo que se está ejecutando.
5.  :el cantante cantará fragmentariamente, entre silencios más o menos largos, y alrededor de la entonación de otra voz o de la voz protagonista del modelo, de forma que se produzcan pulsaciones.
6. **var:** el cantante efectuará pequeñas variaciones sobre el tempo, el ritmo, el timbre o la envolvente.

III. 3. Relaciones semánticas

III. 3. 1. Modelos con contenido simbólico o semántico

MODELO 3: Alusión al primer día de la semana. Texto: “*moonsday – monday – mondtag*”. Este juego de palabras se basa en el significado de la palabra “lunes” en alemán y en inglés [también en castellano]: “*día de la luna*”. Las palabras nos muestran diferentes deformaciones de la palabra, que adquiere con ellas significados ligeramente distintos.

Así: - *moonsday*: en inglés “día de las lunas”
- *monday*: en inglés “lunes” [en alemán *mond*=luna]
- *mondtag*: en alemán “día de la luna”

MODELO 4: Alusión a cierto tipo de sonido que producen los búhos, que se podría traducir aproximadamente por “*komit*”. Por otra parte, *komit* en inglés, escrito “*come it*” tendría un significado semántico, pero difícilmente traducible. Plantear una traducción de un juego de palabras en otro idioma no produce ningún resultado¹⁰ efectivo.

MODELO 5: El periodo incluye las palabras “*Némesis*” y “*Artemis*”. “*Artemis*” es una especie de apócope (manipulado para que se parezca a “*Némesis*”) de “*Artemisa*”, diosa romana.

MODELO 6: Alusión a la palabra “*phoenix*”, ave mitológica prendida de fuego que, una vez consumida en sus cenizas, resucitaba para volver a consumirse y resucitar de nuevo, etc. Se produce un bello paralelismo entre la naturaleza de los periodos (que siempre se repiten) y el mito del ave fénix.

MODELO 8: La palabra “*nimals*” hace referencia, probablemente, a la palabra “*animals*”, que volverá a surgir de otro modo en otro modelo y que entra dentro del entorno semántico en el que se desarrolla *Stimmung*.

MODELO 11: tal vez la primera parte del período es una referencia al sonido de las risas.

MODELO 12: entre los fonemas del periodo distinguimos la palabra “*Hana*”, tomada del nombre de mujer “*Hanna*”.

MODELOS 13 y 14: pequeños incisos de los periodos contienen el fonema [j] en referencia a los sonidos de risas.

MODELO 15: Alusión al segundo día de la semana. Como sucedía con el lunes, se establece un juego de palabras:
- *friday*: en inglés, viernes
- *frigatag*: ¿?
- *freitag*: en alemán, literalmente, “viernes”, pero también “día libre”

MODELO 17: representación de la risa.

MODELO 20: en el periodo oímos la palabra “*María*” que se mezcla por permutación de sílabas con otra, “*amari*”. Mientras que la primera hace alusión, evidentemente, a la madre de Jesucristo en la tradición cristiana, la segunda palabra hace alusión al verbo latino “*amare*” (amar). Nótese que la alusión a María entronca con la alusión de ciertos nombres de divinidades a la fecundidad o a la divinidad por ser ésta el paradigma de la figura maternal en la cultura cristiana.

MODELOS 21 y 22: nuevas apariciones esporádicas del fonema [j].

MODELO 23: En el periodo escuchamos la palabra hebrea “*hallelujah*”, que significa originariamente “*alabad a Jehová*”

MODELO 25: Al final del periodo escuchamos la palabra “*hippy*”

MODELO 27: [ver comentario del poema fonético en el apartado III.3.2] Al final del periodo escuchamos la palabra “*Uzi-Afu*”, que corresponde con una de las deidades que se nombran como nombres mágicos. Ver apartado I.3.3.

MODELO 29: Alusión al tercer día de la semana. En este caso se conjuga el nombre de un dios con el día de la semana:

- *wotansday*: en inglés, “día de Wotan”. Éste es en la mitología germánica el dios supremo regidor del mundo, el equivalente a Odín en las mitologías escandinavas.
- *wednesday*: en inglés, “miércoles”.
- *Mittwoch*: en alemán, “miércoles”.

MODELO 31: Al final del primer periodo escuchamos la palabra “*salamaleikum*¹¹”, también “*salami-e*” y “*come on*” (en inglés, “vamos allá”).

MODELO 32: [ver comentario del poema en el apartado III.3.2] Al final del periodo podemos oír “*Hator*”, nombre de la deidad egipcia que los griegos identificaron con Afrodita

MODELO 33: tras una transición entre el periodo y la frase, al final se escucha “*Gott noch mal, Gott noch mal*”

MODELO 35: en el periodo oímos los nombres de dioses “*Mulugu*” y “*Uwoluwu*” transfigurados por el contenido vocálico del periodo. Estas alusiones sirven de ligazón entre la recitación de los nombres de deidades y el transcurso de los formantes. En cierto modo, convierten la recitación en algo imprescindible.

MODELO 36: En base a la estructura vocálica del periodo, escuchamos posteriormente las expresiones “*sehr hell*” y “*helena*”

“*sehr hell*”: en alemán, literalmente “muy blanco”.

“*helena*”: alusión a la mujer griega, esposa de Agamenón y causante de la guerra de Troya. Además, la palabra “*helena*” es declamada solamente por las voces de hombre, lo que fuerza este vínculo y le da un cariz más teatral.

¹¹ Del árabe, “la paz sea contigo”

MODELO 37: de nuevo nos encontramos uno de los nombres de deidades inmiscuidos en un periodo. En este caso se trata de “*vishnu*” (ver apartado I.3.3).

MODELO 38: Alusión al sexto día de la semana e inclusión de una pequeña expresión, “*completement nu*” (en francés) quizás aludiendo al carácter festivo del sábado en la cultura judía (el *sabbath*).

- *saturnsday*: en inglés, literalmente, “día de Saturno”
- *saturnstag*: forma intermedia entre la palabra alemana “*Samstag*” y la inglesa “*saturday*”
- “*Samstag*”: en alemán, “sábado”.

MODELO 39: Alusión al séptimo día de la semana. En este caso no hay juego de palabras, y al final del período oímos:

- “*Sonntag*”: en alemán, “domingo”
- “*sunday*”: en inglés, “domingo”

MODELO 42: [ver comentario del poema en el apartado III.3.2] Al final del periodo escuchamos la palabra “*yonī*”, en clara alusión al nombre que recibe en la sexualidad tántrica el sexo femenino.

MODELO 43: [ver comentario del poema fonético en el apartado III.3.2] Igualmente al final del periodo escuchamos la palabra “*tyr*”. Pese a que su significado no es tan claro como el de otras palabras que aparecen durante los modelos, ésta se refiere tal vez a la palabra fenicia “*tyr*”, que significa “arco” (de ahí procede la palabra castellana “tiro”). Siendo así, se relaciona fácilmente con la red de significados que van apareciendo.

MODELO 44: Al final del período escuchamos la onomatopeya del relincho de un caballo (se puede relacionar su sonoridad con los anteriores sonidos de risas).

MODELO 46: Al igual como en el *modelo* 35, escuchamos en éste diversas transformaciones del nombre de un dios que ya ha aparecido como “nombre mágico”: *munduguru- mukumuguru*. Como final de período estas palabras se desmembran en sílabas sueltas: *guru –muku –guru –mu*. Posiblemente aludan a los dioses *Munganagana* y *Mulugu*.

MODELO 47: Alusión al segundo día de la semana. Volvemos aquí al juego de palabras con la etimología del vocablo

- *tiustag*: mezcla entre “*tuesday*” y “*dienstag*”
- *tingstag*: ligera modificación que introduce una onomatopeya del sonido de una campana.
- *Dienstag*: en alemán, “martes”.
- *tiusday*: transcripción fonética ligeramente modificada de la palabra inglesa “martes”, aquí aparece como a medio camino entre el inglés y el alemán

MODELO 49: para terminar, alusión al cuarto día de la semana. Se dan dos variantes de la palabra:

- *thursday*: en inglés, jueves

- *Thorstag*: nueva alusión a la mitología. La palabra alemana “*Donnerstag*” hace referencia al dios guerrero portador del martillo mágico, *Donner*. Stockhausen sustituye en el nombre del día la palabra *Donner* por su equivalente en la mitología de los países nórdicos, *Thor*. Así pues, *Thorstag*.

Por otra parte, al final del período se da una recitación de los días de la semana en alemán empezando y terminando por el *Donnerstag*, jueves: “*Donnerstag*” –“*Freitag Samstag Sonntag Montag Dienstag Mittwoch*” –“*Donnerstag*”

III. 3. 1. 1. Comentario

De todos estos significados semánticos, a veces con gran contenido metafórico, se colige que la red de significados a la que aludía antes está construida para que se produzcan ciertas asociaciones entre palabras que aparecen en diversos modelos. El ejemplo más claro de esto es la alusión a todos los días de la semana casi en el orden natural, aunque terminando por el jueves y haciendo una enumeración de los siete. En cierto modo, esta recitación supone un adelanto de lo que nueve años más tarde empezará a ser *LICHT*, aunque también guarda un significado propio en la obra: el de aprehender un lapso de tiempo muy largo (una semana) haciendo alusión a cada uno de los días que la conforman; es como si quisiera encerrar un tiempo alegórico dentro del tiempo musical de la obra. No obstante, esto que aquí es una mera elucubración, un juego de palabras y de significados, sí tomará plena conciencia a lo largo de *LICHT*. Recordaremos que en el ciclo de las siete óperas la incursión más alargada de la *superfórmula* dura exactamente el tiempo total de las siete óperas, 30 horas; de forma que cada nota de la *superfórmula* equivale a 90 minutos de música. La traslación del recurso alegórico, casi poético, a la plena realización musical del mismo en *LICHT* desvela una variedad de recursos y una fuerza estructuradora extraordinaria.

A pesar de que Stockhausen ya había estudiado fonética anteriormente, en esta utilización del lenguaje se advierte la huella de otra de las grandes influencias de la generación de la posguerra: James Joyce¹², y en concreto, su *Ulysses*. Sin miedo a exagerar, podríamos decir que tanto Boulez, como Berio, como el mismo Stockhausen fueron sus epígonos directa o indirectamente al percatarse de las posibilidades intrínsecamente musicales del lenguaje, y ésta fue la mayor lección de Joyce. Quizá el caso más evidente es el de Berio – *Sequenza III, Omaggio a Joyce* – pero también la Sonata III de P. Boulez¹³ y la obra que nos ocupa de Stockhausen (junto con muchas otras)

¹² Dublín, 1882-1941

¹³ Tal y como él mismo explica en sus *Points de repère* ed. Christian Bourgois 1981 traducido al castellano en ed. Gedisa; pp.141-152

III. 3. 2. Modelos con poemas y párrafos poéticos

MODELO 9: *“nimm Dich in acht
eh Du erwacht
hat Dich mein Männlein zum fliessen gebracht”*

Traducción: *“debes tener cuidado
antes de despertar
mi pequeño pene
te hará flotar”*

El pequeño poema lleva sus tres oraciones separadas por silencios en la partitura, y observamos que los tres miembros riman entre sí. En cuanto al significado, alude a los dos grandes poemas eróticos que aparecerán más adelante. En Stimmung, los poemas tratan el sexo como una fuerza mística con lo cual se da un vínculo con la sexualidad tántrica.

MODELO 16: primer gran poema erótico. Lo transcribo junto a una traducción aproximada.

*“Meine Hände sind zwei Glocken bringe bringe bring bring bring bring;
auf Deinen Brüsten bringe bringe bring bring bring bring;
selbst gestreckt noch spüren sie die Rundung
und die Knötchen innen drinnen dringe drong.
AVOCADOS BIRNORANGPRIKOSEN –
ach nein: Deine Brüste subd wie Deine nur wie Deine.*

*Wenn ich Wasser trinke aus der hohlen Hand
werden meine Backen Deine Brust
die Lippen (rosabraun) ein Zitzenring
und trinken tu ich durch das runde U
das Deine Spitzchen küsste nächtelang.*

*Jeder Apfel, den ich scheinbar harmlos greife,
ist schnipp –dreh dich – und schnapp Dein ringse rang,
rungse ringsel pressel brusel busel pipsel busel piiiitsch!*

*Dein Ton – in meinen Bronceschalleluzypressten
----- Zipp zipp.”*

“Mis manos son como dos campanas ding dong

*en tus pechos bring bring brought brought brang¹⁴;
a cada movimiento sienten la redondez
y las pequeñas glándulas que se notan dentro.
AGUACATE PERANARANJALBARICOQUE –
oh, no: tus pechos son como los tuyos sólo como los tuyos.*

*Cuando bebo agua fuera del hueco de la mano
mis mejillas se transforman en tus pechos
tus labios (rosa rojo) un anillo de pechos
y bebo a través de la redonda vocal U
que besa tus pezones toda la noche largamente.*

*Cada manzana, que alcanzo con mi mano aparentemente inofensiva,
Está recortada –gira redonda – y chasquea tu ring rang¹⁵
rong ring presiona el pecho pecho pecho pecho apretaaaaado!
Tu sonido – en mi bronce sonando ciprés árboles
----- Zipp zipp.”*

El significado semántico del poema se centra en la metáfora entre los pechos de una mujer y las campanas, que suenan al ser acariciados por su amante. Hay una gran elaboración fonética en el uso de palabras que puedan semejar a la onomatopeya de unas campanas, y el autor siempre ha encontrado vocablos que además sirvan al contenido semántico del poema. Por su calidad, el poema se sitúa en esto al mismo nivel de elaboración que los modelos.

MODELO 27: primera poema fonético, escrito en forma de espiral. Esta forma de espiral es también una metáfora de la naturaleza misma de la obra, según las palabras del propio Stockhausen que cito más adelante en el apartado V.1. Gráficamente, también sugiere esta disposición que durante el transcurso del poema se da –físicamente – un viaje hacia el centro. Lo reproduzco aquí acompañado de un eventual intento de traducción:

¹⁴ Se da un juego de palabra con la mutación del sonido de campana *ding dong* → *bring brought*. *Bring* significa “traer” y *brought* “traído”

¹⁵ Nueva alusión a las campanas del inicio. En esta ocasión, *ring* significa *sonar* y *rang* es su forma de pasado, *sonaba*

Das Tempo kann etwas schwanken,
die anderen gehen mit.

glin
"un — d
etc.

deutsche Aussprache
singend sprechen
mp
ziemlich hoch anfangen
- betont
3
1

ganz
kontinuierlich
alle Silben verbinden,
auch einatmend
sprechen.

ru se ral ker sel ein fin gen im
lun a spü
häg chen
tel fin glei gur rum sil lei li ka ma kri
mit fin (lein bri) rü sel
tel ring se lä - ro sim
fench se feru tit
lee sel

“Dealrededordeloscincodadosenrizadalunapelodieztodoalrededorpasarcondedomedio puntatodoalrededorytoquederodeardedosalrededoryalrededor-elpequeñoclitoris”

Aunque es más fonético que el otro poema, su significado de estimulación de un clitoris es evidente. En el transcurso de las palabras que van unidas –metáfora de lo que se dice en el poema- se dan diversas alusiones: *alrededor*, *pelo rizado*, *cinco dedos*, *punta*. Como decía anteriormente, el mismo poema con su metafórica disposición circular es una imagen de la concepción de *Stimmung*, y en este sentido se da una correspondencia plena de sentidos.

MODELO 30: Contiene un pequeño poema de tres versos (en inglés) que es quizá el juego de significados más brillante de la obra:

“the male
is basically
a anymale”

“El hombre
es básicamente
un cualquier-hombre”

El acierto de poema consiste en el significado inglés de la palabra “*anymale*” que no existe como tal, se escribe separado: “*any male*” significa “*cualquier hombre*”, entendiendo *hombre* como “*persona de sexo masculino*”, y no como “*humano*”. Esto se contrasta con el significado latino de la palabra “*anymale*” que es muy similar a “*animal*”, palabra que existe también en inglés. He aquí, pues, el juego de significados entre hombre y animal, que quiere significar una unión del hombre con la naturaleza, desde el punto de vista propio de esta obra, una vuelta a lo fundamental, *al interior*.

MODELO 32: incluye el segundo de los grandes poemas, que transcribo aquí junto con una traducción.

Langsamen

*“Mein Hahn ist meine Seele,
wenn ich Dich versenke.
Ganz vorne in der Spitze
Sitze ich (ich meine wirklich, wenn ich sage ‘ich’, mein grosses ICH)
In meinem Ein-Mann-Torpedo-Bug.*

*Ich weiss nichts anderes mehr,
Als dass ich in der blanken Hülse bin,
Mein Auge hoch da oben
- ich Vogel – im Spiegel Deiner Augen
auch die feinste Regung abliest.
Und ich steuere – Himmelfahrtskommando –
Durch Dein Silberwasser.*

*Der weisse Gott, aus dessen Spucke alles wächst,
Steigt Puls auf Pulsschlag höher in mir auf
bis ich anschlage
und dich langsam lang langsamen langs
verlangt versangs versenk versink, versunke-sunke-sank.
[G.P.] ----- Diese Stille.
[G.P.] ----- Ich erinnere mich nur noch
wie Dein Spiegel blind ging und sich langsam schloss.”*

Semen lento

*“Mi falo es mi alma
cuando me sumerjo en ti.
Derecho en la punta
es donde me poso (cuando digo “yo”, me refiero realmente a mi gran “yo”¹⁶)
en mi hombre-torpedo-arco.
No sé nada más,
excepto que estoy en el caparazón brillante,
mi ojo levantado delante
- yo un pájaro – espejo de tus ojos
hasta la más sutil emoción.
Y navego –misión suicida –
a través de tu fluido plateado.*

*El dios blanco, el chorro del cual hace crecer todo,
se alza más alto dentro de mí con cada golpe del pulso
hasta que explota
y me hundo en ti lentamente lenta semilla alargadamente
largamente hundiéndose hundido, hundir hundido.*

Este silencio.

¹⁶ Alusión al falo mediante la palabra inglesa “I” (yo).

Sólo recuerdo

cómo tu espejo se tornaba vago y lentamente se cerraba.”

Ya desde el inicio del poema nos encontramos con el juego de palabras entre “*langsam*” (*lento*) y *langsamen* (*semen lento*). En la línea de los poemas eróticos que surgen durante la obra, con éste llegamos a la máxima introspección, simbolizada por el coito. Es evidente que la concepción del acto sexual que nos muestra el autor es algo más que un coito, pues al resultar éste un acto *introspectivo* se quiere simbolizar así la unión de las almas:

*“Mi falo es mi alma
cuando me sumerjo en ti.”*

El segundo párrafo del poema nos presenta el momento de la eyaculación, entendida esta como acto de máxima comunicación e intimidad. Esto viene bellamente simbolizado por el antepenúltimo verso, en el que escuchamos “*este silencio*”, precedido y sucedido por grandes pausas.

MODELO 42: contiene un texto corto del estilo del de los modelos 9 y 30, en cuatro versos que transcribo y traduzco.

*“pi peri pi pi:
über meinen Baum
lass’ doch ruhig Laufen
Gott ist das warm”*

*“pi peri pi pi:
bajo mi árbol
vamos a abandonarlo gentilmente
Dios es ese calor”*

MODELO 43: poema fonético *diffff-dafffff*, el cual coloco tal y como aparece en la partitura debido al interés de la grafía. No adjunto una traducción por que sólo dos oraciones tienen un significado semántico.

Según Gregory Rose, este poema fue concebido por Stockhausen imaginando un gran pájaro que vuela lentamente. En la parte final del poema se lee: “*escribiendo en el cielo, mi amor, te siento bajo mis plumas de mi panza cuando estoy volando*”. De nuevo el poema encierra un contenido sexual, comparando el coito con el vuelo de un pájaro.

Handwritten musical score for 'Stimmung' with German lyrics and performance instructions. The score includes rhythmic notation (e.g., 'dffff', 'daffff'), fingerings (e.g., '5', '8', '9'), and dynamic markings like 'stimmlos' and 'ruhig-zunehmend intensiver'. A box on the right specifies 'deutsche Aussprache' and 'im Tempo ♩ = 162'.

III. 3. 2. 1. Comentario

Es digno de mención el hecho de que los dos grandes poemas eróticos son cantados por voces de hombre, como si hablara el propio Stockhausen, o al menos correspondiéndose con las acciones que se sugieren llevadas a cabo por un hombre. De los siete modelos comentados en este apartado, sólo dos son recitados por mujeres, y uno de ellos es el que habla de la masturbación femenina, lo cual también es significativo.

No obstante, más allá de esto, los poemas de *Stimmung* tienen la carga semántica, con mucho, más importante de la obra. De una forma u otra –mediante el sexo sobre todo – **todos hacen alusión a una introspección en lo humano**, al igual que la obra hace una introspección en el sonido. Con ello, el autor busca caminos que van siempre hacia dentro, hacia lo íntimo; y aquí reside el vínculo que se construye entre la sexualidad y el sonido: los dos hechos tienen una naturaleza enteramente sensual.

La función que hacen los poemas es la de ahondar en lo que quedaba sugerido por las palabras sueltas que se han comentado en el punto III.3.1., de forma que éstos dan pie a una elaboración poética más exhaustiva y a una riqueza mayor de significados.

III. 4. Conclusión

En resumen, la dialéctica propia de esta obra surge en la frontera entre el propio significado musical y el significado semántico de las palabras. Mediante los dos procedimientos operando de una forma paralela y a veces unificada, la estructura fluida de 51 formantes toma plena conciencia de sí misma y se erige como una especie de meditación sobre lo esencial de la naturaleza humana. Esta voluntad introspectiva es propia de toda la música posterior de Stockhausen y se hará especialmente patente en su *Montag aus LICHT* (1984-88).

IV. Estructura temporal.

Los *tempi* de Stimmung están estructurados según unas series de múltiplos de *tempi* que se entrelazan en el orden de los formantes. He calculado todos los *tempi* para que respondan al modelo $\theta = x$. Así tenemos siete series de *tempi* que se comportan como si se tratase de armónicos, es decir, el *tempi* fundamental es f , el segundo $2f$, el tercero $3f$, etc. No obstante, nunca aparece una serie completa de múltiplos, si no que el autor los elige a conveniencia. Tampoco aparecen en orden de acelerando, sino que son pulsos básicos que se dan durante la obra.

Tempo fundamental	Arm. 2	Arm. 3	Arm. 4	Arm. 5	Arm. 6	Arm. 7	Arm. 8	Arm. 9	Arm. 10	Arm. 11	Arm. 12
15	30	-	-	-	90	105	120	135	150	-	180
20,25	40	-	81	-	121,5	-	162	-	202,5	-	-
21	42	63	84	105	126	147	168	189	-	-	-
22,5		67,5	90		135		180	202,5			
24	47/50	72	96	120	144	168	192	216	-	-	-

27	54/53	81	108	135	162	189	216				
31,5	63	94,5	126	-	189	-	-	-	-	-	-

A partir del que he llamado “tempo fundamental” podemos observar que cada una de las cadenas llegan hasta el armónico 9, siendo el 10 y el 12 tempi que ya aparecen en otras cadenas excepto en $\theta = 150$. Esto casa perfectamente con la estructura fundamental de armónicos del acorde inicial: 2,3,4,5,7,9 (a pesar de que aquí todos tienen relación de tempo en el armónico 6) y se relaciona con las serie cromáticas de *tempi* que tienen lugar en *Gruppen*.

Es también notable el hecho de que los *tempi* aparecen siempre en más de una cadena, algunos incluso en tres cadenas. Esto es posible debido a que casi todas las cadenas están formadas por números múltiplos de 3, así cuando se llega a tempi mayores de $\theta = 100$ siempre hay alguna coincidencia entre los múltiplos. Los *tempi* decimales no aparecen en la partitura, sino que están indicados como su múltiplo para redondear la cifra. Stockhausen empezará a usar los decimales a mediados de los 70 y ya en la superfórmula de *LICHT* estarán plenamente establecidos.

Ahora bien, la sucesión de tempi 15-20,25- 21-22,5-24-27-31,5 no está elegida al azar, sino que siguiendo las premisas de “...comment passe le temps...” se corresponde con un fragmento de una escala de tempi por cuartos de tono en base 15; es decir, $15 * \text{raiz } 24^a$ de 2, etc... aparecen aproximadamente las cifras de la sucesión de tempi.

V. La poética de Stimmung.

V. 1. Influencias extraeuropeas

“Fue importante para la creación de Stimmung el hecho de que había vuelto de Méjico y había estado un mes paseando a través de las ruinas, visitando Oaxaca, Mérida y Chichenitza, y transformándome en un maya, un tolteca, un zapoteca, un azteca o en un español- me transformaba en la gente. Los nombres mágicos de los dioses aztecas son recitados en Stimmung... y entonces el espacio. Me sentaba durante horas en la misma piedra, observando las proporciones de ciertos templos mayas con sus tres alas, mirando cómo estaban levemente fuera de fase. Revivía las ceremonias, que eran a veces muy crueles. La crueldad religiosa no aparece en Stimmung, sólo sonidos, el completo sentimiento general de las llanuras mejicanas con sus edificios alzándose hacia el cielo – la quietud, por una parte, y los cambios súbitos, por otra.”¹⁷

En este texto podemos leer con las propias palabras del autor cuál fue el primer impulso que le llevó a componer la obra, así como una síntesis de lo que consiste verdaderamente

¹⁷ COTT Jonathan, *Stockhausen – Conversations with the composer*. Picador 1974, p.148.

la dialéctica desarrollada en *Stimmung*. No obstante, es evidente que la influencia extraeuropea va mucho más allá en cuanto a la naturaleza del tiempo musical. El compositor francés Gérard Grisey¹⁸ explicaba esto de una forma muy explícita:

*“Parece que hay dos tipos de tratamiento del tiempo: uno direccional, es el tiempo irreversible de la biología, de la historia, del drama, el tiempo “occidental”; otro no-direccional, el tiempo del inconsciente y de los psicotropos, el eterno presente de la contemplación, el tiempo oriental. [...]”*¹⁹

En la presente obra el tiempo musical es el tiempo oriental, o al menos, una recreación de éste: una sola acorde sostenido durante más de una hora. Se diría, desde el punto de vista occidental, que no sucede nada, pero desde ahí desde donde la percepción se agudiza y empiezan a percibirse los timbres vocálicos y las delicadas texturas que encierran algunos modelos. A pesar que con el tiempo ha dejado de ser una obra abierta, la influencia oriental de *Stimmung* sigue siendo uno de los rasgos distintivos de la obra –no en vano, el orientalismo ha sido una de las influencias más poderosas de entre las que ha tenido la cultura occidental en el siglo XX. En palabras del propio compositor:

“Stimmung es ciertamente música meditativa. El tiempo se suspende. Se escucha el interior del sonido, el interior del espectro armónico, el interior de las vocales, el INTERIOR. Las más sutiles fluctuaciones – escasas explosiones-, todos los sentidos están alerta y en calma. En la belleza de los sensuales destellos está la belleza de lo eterno”.

V. 2. Relación con el minimalismo

En lenguaje desarrollado en *Stimmung*, con sus periodos repetidos y sus procedimientos de transformación entre ellos guarda cierta similitud con la música minimalista que nació en Norteamérica – la llamada escuela de Nueva York, cuyos máximos exponentes fueron Cage y Feldman.

“Me sentaba durante horas en la misma piedra, observando las proporciones de ciertos templos mayas con sus tres alas, mirando cómo estaban levemente fuera de fase.”

Este fenómeno observado por el compositor, que después fue aplicado en los modelos de *Stimmung* cuando se superponen dos periodos o más de tiempo distinto, fue asimismo utilizado por compositores como La Monte Young, Steve Reich y Terry Riley durante los años 60; utilizando *patterns* (el equivalente de los periodos de *Stimmung*, es decir, modelos cortos que se reproducen una y otra vez) que al superponerse daban pie a pequeños desfases por no ir exactamente sincronizados. También se da una similitud en el contenido armónico de las obras, basado en un material triádico muy básico que se va transformando (o un espectro en el caso de *Stimmung*). Obras que se sirven de estos procedimientos:

¹⁸ Belfort 1946 – Paris 1998. Principal representante de lo que a mediados de los 70 se llamó “música espectral”, corriente estética muy ligado al grupo Itineraire, dedicado a la interpretación de la nueva música francesa.

¹⁹ Programme Radio France (Tournée Gérard Grisey, perspectives du XXème siècle, 15 mars 1980), daté 1979.

Terry RILEY: In C [1965]

Steve REICH: *It's gonna rain* [1965], *Come out* [1966] *Violin phase* [1967]

Encontramos también un tiempo musical delicadamente alargado en la música del compositor norteamericano Morton Feldman²⁰; en especial resulta muy ilustrativo su segundo cuarteto de cuerda (1983) cuya duración es de 265 minutos.

V. 3. Influencias posteriores

Stimmung ha influido de dos formas distintas en la música de los compositores de la generación siguiente a la suya. La primera y la más celebrada es la que tuvo en Gérard Grisey. La idea de Stimmung lo impresionó tanto que se convirtió en una influencia decisiva en sus primeras obras *espectrales*. Su música desde principios de los 70 (con *Derives*) empezó a basarse armónicamente en la instrumentación de espectros sonoros primero “puros”, luego analizados mediante procesos informáticos. Con el tiempo, a esta forma de proceder se la llamaría “síntesis instrumental”.

La otra influencia atañe al uso que del lenguaje se hace en la obra, desnudando a los fonemas de un contenido semántico que se puede dar o no en el transcurso de la obra. Esto no es más que tratar los fonemas como sonidos musicales, como objetos sonoros. Esta vertiente tendrá en la música del final del s.XX una relevancia extraordinaria, también en las obras del propio Stockhausen. Por ejemplo, el compositor canadiense Claude Vivier (1948-83) alumno de Stockhausen, construyó un idioma propio siguiendo criterios fonético-musicales a la par que semánticos, utilizándolo en sus propias obras (en su catálogo predominan las composiciones vocales). También el propio Grisey haría un uso musical de los fonemas en una obra como *Les chants de l'Amour*, realizada en el IRCAM entre 1982 y 1984 durante el primer *stage* de “*l'itinéraire*” en el IRCAM).

V. 4. Valoración estética general.

Después de haber analizado la obra en profundidad, podemos decir que *Stimmung* conforma un jalón estético importante dentro del estilo de Stockhausen. A parte de la radical novedad que supone la obra en un compositor que anteriormente había compuesto, por ejemplo, *Kontakte* y *Gruppen*, las innovaciones que suponen el trabajo con un espectro sonoro y los elementos de transición entre modelos serán ampliamente explotadas en obras posteriores. En *Stimmung* tenemos la estructura de formantes, la huella de la *momentform* que el compositor jamás abandonará. Es destacable que éste ha seguido las premisas de un estructuralismo muy riguroso durante toda su carrera, incluso en la música improvisada y en una obra tan abierta como lo fue *Stimmung* en su primera versión. En obras posteriores seguirá desarrollando Stockhausen –siempre – la estructuración mediante escalas de tempos, así como un trabajo cada vez más acurado con los fonemas, vocales y consonantes; integrándolos paulatinamente también en el contexto de la música instrumental.

²⁰Nueva York, 1926-1987

Dejando aparte las consideraciones estéticas sobre la obra, resultará muy revelador escuchar esta obra con oídos de 1968: después de una época dominada por el puntillismo y el estructuralismo, ésta obra supone un retorno hacia el aspecto sensual del sonido, y el acorde de novena que escuchamos en el inicio suena, después de todo, como algo *nuevo*. Esto será determinante en las obras posteriores del compositor. Si me permite en lector interesado dejar –al fin – de hablar de análisis, se diría que el “viaje al interior” que supone esta obra también se nos revela en una escucha atenta; entramos en una especie de microcosmos esencial en el que cualquier cambio, por sutil que sea, toma un valor musical y se convierte en intrínsecamente expresivo.

A menudo las condiciones en las que se escribe una obra dicen mucho de lo que en ella acontece o de lo que significa: es el caso de la que nos ocupa. En una carta que Stockhausen escribe el 24 de julio de 1982 a Gregory Rose, le narra las condiciones en las que nació la obra:

“Los niños necesitaban silencio también durante el día (Simon acababa de nacer). Así que empecé a murmurar, no tararé más, empecé a escuchar mi cráneo vibrante, paré de escribir melodías de fundamentales, me asenté en el si bemol grave, comencé de nuevo y escribí Stimmung, probándolo todo yo mismo murmurando las melodías de armónicos. Nada oriental ni filosófico: sólo los dos niños, una pequeña casa, silencio, soledad, noche, nieve, hielo (incluso la naturaleza estaba dormida): ¡puro milagro!”

V. Bibliografía

- Stockhausen nr.24 ½ *Stimmung* – Pariser Version. Partitur UE14737
- Stockhausen nr.24 *Stimmung* – Partitur UE14805
- Notas al CD “Stockhausen Stimmung – Singcircle version”, escritas por Gregory Rose [CDA66115]
- *Stockhausen, en vaisseau lancé vers le ciel* – Michel Rigoni. Ed. Millénaire, Paris 1998
- *Stockhausen, Intervista sul genio musicale* – Mya Tannenbaum , Laterza & Figli, Bari, 1985
- *The works of Karlheinz Stockhausen* – Jonathan Cott
- Artículo “...comment passe le temps...” aparecido en la revista francesa **Contrechamps** (traducción del alemán)

- *Karlheinz Stockhausen* – José Manuel López López. Círculo de Bellas Artes, Madrid 1990
- *Gérard Grisey, les fondments d'une écriture* – Jérôme Baillet. Ed. L'Harmattan, París
- www.stockhausen.org
- www.swipnet.com/sonoloco