

Análisis / II Época, N° 23, Junio 2011

*MYTHOLOGIE IN MUSICIS*¹: Simbología e iconología en la música de Karlheinz Stockhausen: El ciclo *Licht* (1977-2003)

Autor: Vicent Minguet

Internationale Ensemble Modern Akademie, Frankfurt

RESUMEN

A través de la revisión del contenido y la estructura de cada una de las siete óperas que integran el ciclo *Licht* de Karlheinz Stockhausen, presentamos en este artículo un estudio de la simbología y la iconología musical que de ellas se desprende. La compleja relación de símbolos e iconos de todo tipo que encontramos a lo largo de cada una de las jornadas de *Licht* nos permite abordar su problemática mediante un análisis cuyo objetivo primordial es poner de manifiesto la riqueza de las conexiones que se establecen entre los diversos elementos musicales, teatrales, visuales y culturales, así como delimitar los diversos significados implícitos y las funciones que éstos desempeñan en un ciclo operístico de ingentes proporciones.

Palabras clave: Karlheinz Stockhausen, Licht, ópera, simbología, iconología musical

ABSTRACT

This paper will present a study of musical symbolism and iconology in the seven operas of the *Licht* cycle by Karlheinz Stockhausen, which is based upon a critical evaluation of their content and structure. The analysis is carried out through an exploration of the complex relationships between symbols and icons belonging to the various parts of the cycle. Its focal point is to highlight the richness of the connections that are established through the different musical, theatrical, visual and cultural elements, as well as to delineate the many implicit meanings and functions they serve within such an enormous operatic cycle.

Keywords: Karlheinz Stockhausen, Licht, opera, symbology, musical iconology

¹ El presente artículo es el segundo de una serie de ensayos de temática común agrupados por el autor bajo el título "Mythologie in musicis".

*Ya no se trata de imponer una forma a una materia,
sino de elaborar un material cada vez más rico, cada vez más
consistente, capaz por tanto de captar fuerzas cada vez más intensas [...]
Ser un artesano, no un artista, un creador o un fundador, es la única
manera de devenir cósmico, de salir de los medios, de salir de la tierra.*

Gilles Deleuze & Félix Guattari
Mil Mesetas

INTRODUCCIÓN

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) empezó a esbozar la fisonomía de *Licht* (Luz) durante una estancia en Japón en el otoño de 1977, cuando contaba cuarenta y nueve años de edad. El proyecto se convertiría en un ciclo de siete óperas concebidas según la idea inicial de escribir la música de cada uno de los días de la semana. La decisión suponía un punto de inflexión, el inicio de un proyecto que absorbería toda su energía creativa durante los siguientes veintiséis años. Como apunta el compositor y crítico musical neozelandés Robin Maconie, *Licht* es una declaración de intenciones, “un monumento en la tradición de los monumentos literarios (Homero, Virgilio, Dante, Milton, Goethe, Tolstoy o Joyce); un misterio en el sentido de la *Pasión según San Mateo* de Bach, la *Flauta Mágica* de Mozart o el ciclo del *Anillo del Nibelungo* de Wagner” (Maconie, 2005:403).

Lo cierto es que entonces estábamos todavía lejos de comprender que aquella idea inicial se convertiría en una gran obra de dimensiones cósmicas, una *Gesamtkunstwerk* cuyo simbolismo y consecuencias reales tanto a nivel musical como teatral permanecen todavía incomprensiblemente apartadas del ámbito de interés de la comunidad musicológica e investigadora en lengua castellana, bajo el pretexto de un pretendido obscurantismo, fruto en realidad del desconocimiento y de la ignorancia, pues la riqueza musical, teatral, simbólica e iconográfica en *Licht* alcanza dimensiones inusitadas².

El título completo de la heptalogía es *Licht, die Sieben Tage der Woche* (Luz, los siete días de la semana). Fuerza creadora, energía cósmica, la luz es “la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes” (Cirlot, 1997:293). En 1977 Stockhausen había terminado *Sirius*³, obra en la que trabajó durante dos años. En ella había plasmado la música de los doce meses del año dentro de las cuatro estaciones del calendario terrestre, cada una de las cuales representa las cuatro partes centrales de la pieza. Entre el material melódico de *Sirius* destacan las melodías de Aries, Cáncer, Libra y Capricornio que Stockhausen había escrito en *Tierkreis*⁴. Los motivos melódicos que caracterizarán a los personajes de *Licht* incluyen referencias interválicas que no pueden evitar sugerir una cierta resonancia consciente de estas melodías gestadas a mediados de la década de 1970.

² Baste mencionar la originalidad de las propuestas escénicas, la reinención del espacio de concierto, la riquísima orquestación, el uso integrado, progresivo y continuo de la electrónica o la utilización magistral de las técnicas instrumentales y vocales más novedosas, todo ello dentro de una concepción múltiple del músico como intérprete y actor, de una magnitud y una coherencia raras.

³ *Sirius* (1975-1977) para clarinete, trompeta, soprano, bajo y electrónica (Stockhausen Verlag Nr.43)

⁴ *Tierkreis* (1975-76) doce melodías de los signos zodiacales para instrumento melódico y/o polifónico (Stockhausen Verlag Nr.41).

La fórmula

En lo que respecta a *Licht* Stockhausen da un paso más, trabajando a partir de otro principio estructural de herencia serial que dará lugar a la música de los siete días de la semana. Se trata del concepto de fórmula, un concepto que se origina en el trabajo de Stockhausen hacia 1970 y que se desarrollará a partir de *Mantra*⁵, primera de las obras que Stockhausen realiza siguiendo el principio de la fórmula, un esbozo motivico que puede comprender una, dos o hasta tres voces superpuestas, en el que se especifican todos los detalles relativos a alturas, duraciones, *tempi*, articulaciones o ritmos.

El compositor concibe la fórmula como “una pequeña estructura musical, una especie de esperma, de ADN con diversos elementos musicales contrastantes” (Conen, 1991:57). Principio de construcción expansivo por naturaleza, condensación máxima de una idea musical, la fórmula permite a Stockhausen realizar una integración de todos los elementos que desea utilizar en la obra, para posteriormente, partiendo de ella, amplificarlos, multiplicarlos, desarrollarlos, aislarlos, interrelacionarlos, delimitarlos y expandirlos a voluntad, pliegue sobre pliegue, generando así “líneas de fuga e intensidades, estratos y segmentaridades” (Deleuze, 1980:10).

© Karlheinz Stockhausen

Fig. 1: Esquema inicial del material melódico de la superfórmula de Licht con indicación de las respectivas voces de Michael, Eva y Luzifer.

Stockhausen recibe en 1977 el encargo de escribir una obra para la orquesta Gagaku del Teatro Nacional de Tokio. Una de las particularidades de esta orquesta es que los instrumentistas además de ser intérpretes son bailarines. Stockhausen concibe así *Der Jahreslauf*⁶ (El curso de los años), una obra que se convertiría posteriormente en el primer acto de *Dienstag aus Licht* (Martes de Luz) y, paralelamente a ella, la idea de una *superfórmula* que completaría en 1978, caracterizada por tres fórmulas superpuestas.

⁵ *Mantra* (1970) para dos pianos y modulador en anillo (Stockhausen Verlag Nr.32)

⁶ *Der Jahreslauf* (1977) para orquesta y electrónica (Stockhausen Verlag Nr.37). La versión del estreno europeo está publicada en el CD 29 de la Stockhausen Verlag, de 46:07 minutos de duración.

La superfórmula de Licht muestra tres voces que dan vida a tres personajes. Un espíritu masculino engendrado por *Michael* en la voz de la trompeta, uno femenino representado por *Eva*, cuya voz engendra el clarinete, y un principio destructor encarnado en *Luzifer*, el ángel caído⁷, cuya voz representa el trombón. El ciclo entero está construido a partir de la polifonía mágica de esta triple fórmula, en la que Stockhausen condensó un universo sonoro, un embrión que se desarrolló a lo largo de un cuarto de siglo, dando vida a las casi treinta horas de música que hay en *Licht*.

© Karlheinz Stockhausen

Fig 2: Primer sistema de la Superfórmula de Licht

Los personajes principales de *Licht* poseen también una triple característica. Por un lado muestran una capacidad innata para la interpretación instrumental, pero además tienen una voz asociada (tenor, soprano y bajo, respectivamente) y una capacidad rara para el baile. Una lectura simbólica de Michael, Eva y Luzifer se puede realizar desde diferentes perspectivas, a saber, histórica, mística o mitológicamente los protagonistas de *Licht* y sus arquetipos pueden suscitar diversas interpretaciones. Tal y como observa Gregg Wager en su estudio sobre la simbología en la obra de Stockhausen, es tan importante aquello que Michael, Eva y Luzifer pueden representar por separado como “las relaciones que entre ellos se establecen a lo largo de la obra y lo que de ellas se deriva: la idea cristiana de la Trinidad o incluso una concepción cosmológico-metafísica del sonido, la luz y el mismo universo” (Wager, 1998:12). Cada uno de ellos tiene un día asociado, con un significado preciso y unas connotaciones concretas. Así *Montag* (Lunes) es el día de Eva, “de la mujer, de la madre, del nacimiento”; *Dienstag* (Martes) representa la confrontación o batalla entre Michael y Luzifer, “un conflicto intelectual”; *Mittwoch* (Miércoles) es el día de la colaboración entre los tres personajes, del diálogo y el éxtasis, de “la búsqueda de un entendimiento”; *Donnerstag* (Jueves) está asociado a Michael, la figura central del ciclo; en *Freitag* (Viernes) Luzifer tentará a Eva; *Samstag* (Sábado) es el día de Luzifer, de la batalla final y de “la danza de la muerte, de la despedida y de la transición hacia la luz”; *Sonntag* (Domingo) representa en cambio “el día de Dios y la unión mística última entre Michael y Eva”, principios masculino y femenino, de cuya unidad renace de nuevo la vida del lunes. De esta manera, para Stockhausen no hay un inicio ni un final en este ciclo, sino una “eterna espiral” (Stockhausen, 1989b:155-156).

⁷ Según la tradición cristiana, Lucifer era un ángel que se reveló contra Dios y éste lo confinó a la Tierra. En Isaías 14, 12-14 se le menciona explícitamente.

Hacia una tautología musical

Del mismo modo que es posible relacionar asociaciones intrínsecas a través de la iconografía visual de *Licht* mediante un estudio de la simbología de cada día de la semana y sus significados asociados a ciertas divinidades en las culturas antiguas, encontramos también en Stockhausen la voluntad de plasmar, no solo mediante la música, sino también a través de todo tipo de medios a su alcance, un cosmos de múltiples signos que resuenan en la representación musical, espiritual, histórica, moral, psicológica, teatral o religiosa de cada una de las jornadas del ciclo. De esta manera realiza Stockhausen una doble reflexión a nivel artístico, creando por una parte un inmenso aparato músico-teatral dotado de una pluralidad de órganos que funcionan en el campo musical del mismo modo que lo hacen en el escénico, visual o intelectual, y por otra parte, desde un punto de vista tautológico, penetrando a la vez en las entrañas de la mitología de la religión, para así hacer aflorar las esencias más olvidadas de aquello que es inherente al hombre, aquello que lo enraíza, estratificando en todo momento el discurso en múltiples metalenguajes unívocos, simultáneos, cuya gramática bebe en la fuente de la terrible línea recta de la repetición y la diferencia.

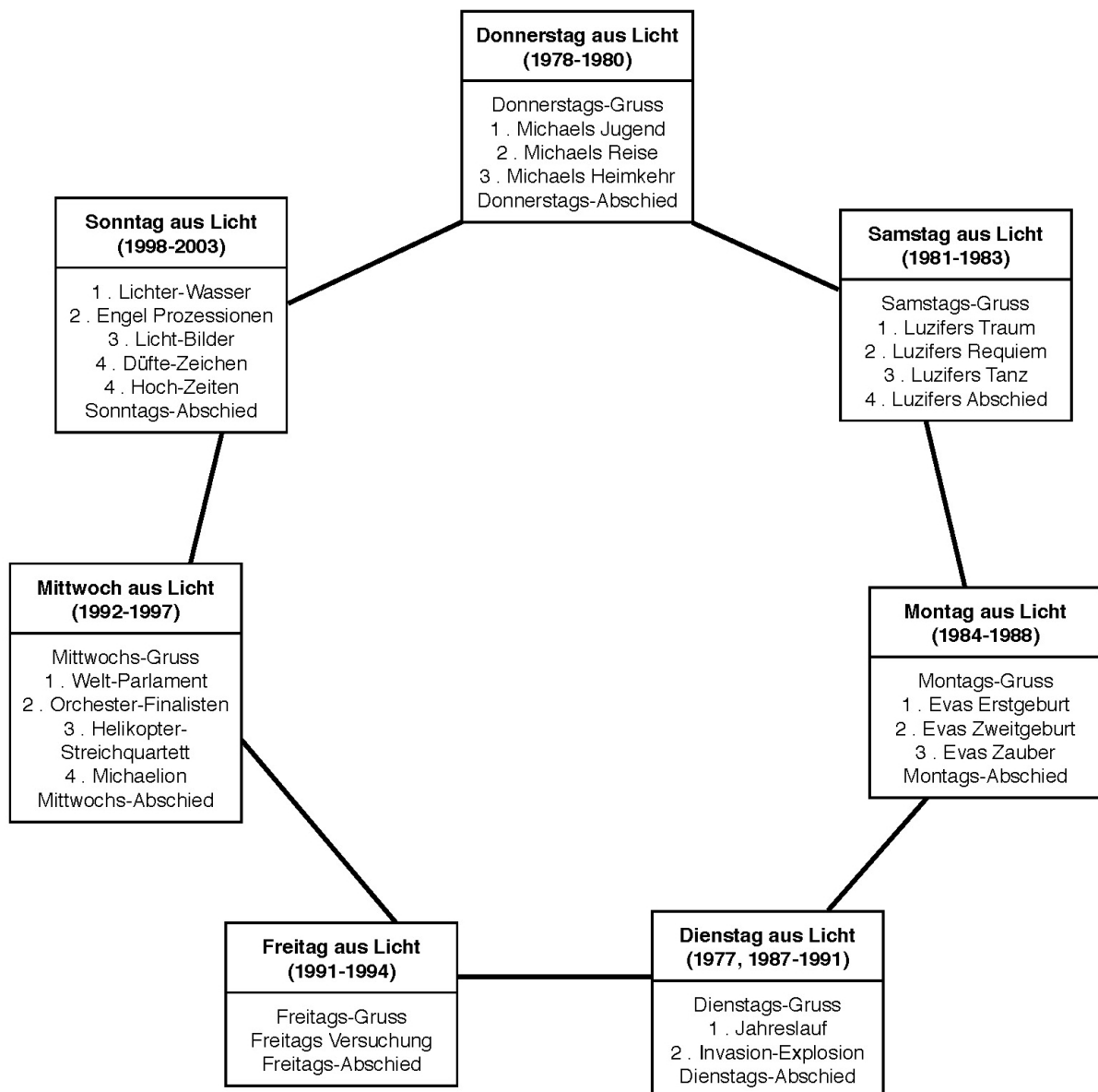
A lo largo de las siete jornadas de *Licht* afloran los agenciamientos más inesperados, los acordes más alejados de la tradición dramática del género operístico, para así reinventarlo, refundarlo, redescubrirlo, reformularlo en el espejo de otra tradición, heredera malograda de la cultura occidental europeísta, y lanzarlo, proyectarlo, propulsarlo una vez más hacia un viaje cósmico, una travesía sin destino ni retorno, una expedición interplanetaria por espacios intransitados, por bóvedas sin molde ni perfil, por galaxias de sonido desconocido al oído, para cuya orientación ya no son útiles los instrumentos tradicionales del análisis musical, aquellos astrolabios que mensuraban las dimensiones de un espacio musical euclídeo. Su unidad ontológica, tan cuidadosamente tejida, no encontrará aquí puntos cardinales ni magnitudes familiares, pues en *Licht* se hace necesaria de nuevo la exploración taxonómica, la refundación, la construcción y elaboración de nuevos mapas categoriales que solo pueden darse tras una auscultación concienzuda y sistemática de un territorio nuevo y desconocido, en donde el viajero se siente a priori perdido, desorientado, desterritorializado, desposeído de su amnios, de su atmósfera segura y estable, obligado a olvidarse de sí mismo y a dejarse penetrar por unos flujos sonoros, por unas fuerzas que ya no pertenecen al dominio tenue de lo propio y que lo convierten en un perpetuo nómada en busca de un espacio donde la rosa todavía pueda florecer.

Es este el objetivo de Stockhausen, un ideal perseguido a lo largo de toda su vida, a saber, la exploración continua e incesante de un universo musical desconocido, el transitar las nuevas dimensiones de un fenómeno sonoro todavía a la espera de ser codificado en su inarticulación, en su territorialidad sin contornos, la abolición musical del sedentarismo epistemológico, para así poder redescubrir unos universales que van más allá del conocimiento objetivo. *Licht* es el inmenso viaje de Michael –y por extensión, de Stockhausen– a los confines de la representación, una exégesis de los signos y de su valor simbólico, una hermenéutica analógica cuyo modo de interpretación se sitúa dentro del orden de un juego de abalorios, en un espacio sin superficie que no conoce todavía el arte de la cartografía y que engendra a su vez múltiples conexiones, ecos y anamnesis, transformando agónicamente la razón del conocimiento

absoluto, tejiendo una profunda hendidura, un desgarro, una grieta en el ronroneo perpetuo de los *sirenum scopuli*, en su filamentososa espiral musical; la refinada sombra de una grandeza perdida que nos permite de nuevo, “en la luz, perseverar en el tiempo, en la eternidad del momento” (Frisch, 1981:103), para decir una vez más el imposible instante de las cosas.

Pliegue sobre pliegue

Como comentábamos más arriba, la estructura interna de las jornadas de *Licht* posee una significación expresiva de naturaleza múltiple. Antes de introducirnos en los detalles precisos de cada jornada del ciclo para rastrear la multitud de símbolos, iconos y signos que por él desfilan, ofrecemos a continuación un esquema sucinto del plan formal y el orden cronológico de las diferentes óperas que integran el ciclo.



Donnerstag aus Licht (1978-1980)

Escrita entre 1978 y 1980, Jueves de Luz fue la primera de las óperas del ciclo *Licht* en ser terminada. Su estreno se realizó el 15 de marzo de 1981 en la Scala de Milán, bajo la dirección de Peter Eötvös. Escrita para 14 solistas (3 voces, 3 bailarines y 8 instrumentistas), coro, orquesta y electrónica, *Donnestag* está compuesta por tres actos, cada uno de los cuales narra en diferentes etapas la historia del arcángel Miguel (Michael), que se volvió humano “para traer la música celestial a la humanidad”. Jueves es el día de Júpiter, de Michael y sobretodo “de las plantas, cuya inteligencia las lleva siempre a buscar la luz” (Stockhausen, 1989b:201). Con una duración de tres horas y media⁸, el color principal⁹ de *Donnerstag* “es el azul claro, con el púrpura y el violeta” como colores secundarios (Stockhausen, 1989b:200). El icono de *Donnerstag*, y por extensión de Michael, está formado por una cruz y tres círculos concéntricos.

Fig. 3: Símbolo de *Donnerstag*

La ópera, como es costumbre en cada una de las jornadas de *Licht*, se inicia con un saludo instrumental interpretado en este caso en el exterior de la sala. El primer acto, *Michaels Jugend* (La juventud de Michael), está compuesto por tres escenas, todas ellas con reminiscencias autobiográficas del compositor. En la primera, *Kindheit* (Infancia), se nos da cuenta de la existencia de Michael, un niño cuyos dotes para la música son excepcionales. Antes de que la pobreza, la enfermedad mental y la guerra destruyan su familia, los padres le transmiten el arte del canto, la danza, el teatro, la plegaria y la caza. La segunda escena, *Mondeva*, muestra el encuentro de Michael con este ser mitad mujer mitad pájaro, con rostro de luna, del cual Michael se enamora al tiempo que perfecciona sus cualidades musicales aprendiendo su lenguaje y preparándose para la realización en la tercera escena de un *Examen*

⁸ La grabación de *Donnerstag aus Licht* de la Stockhausen Verlag consta de 4 discos (numerados como 30 A, B, C y D) con una duración total de tres horas y media (211 minutos). Inicialmente el registro se publicó en la Deutsche Grammophon, pero a finales de los ochenta Stockhausen compró progresivamente los derechos de todas las grabaciones de sus obras para poderlas incluir en su propio sello y asegurar así una difusión continua de su trabajo. La Stockhausen Verlag cuenta actualmente (mayo de 2011) con un catálogo de 100 CDs. Todo el material se puede adquirir a través de la editorial <http://www.stockhausen.org>

⁹ Stockhausen identifica cada día de *Licht* con diversos colores, diferenciando los colores exotéricos de los esotéricos. Aquí los presentamos como principales y secundarios, respectivamente, atendiendo a su importancia dentro de la obra.

en el conservatorio¹⁰, como instrumentista, cantante y bailarín. El instrumento de Michael es la trompeta y su voz característica la de tenor. Observamos ya a partir de aquí la triple caracterización de los protagonistas a la que aludíamos en la introducción. Un jurado compuesto por cuatro docentes (dos mujeres y dos hombres que representan a Eva y Luzifer, con otra apariencia) lo admitirá unánimemente.

Superado este examen, en el que Michael recuerda a su madre así como el transcurso de su infancia en una brillante interpretación, llegamos al segundo acto, *Michaels Reise um die Erde* (El viaje de Michael alrededor de la Tierra). El protagonista afronta aquí un viaje terráqueo en siete escalas (Colonia, Nueva York, Japón, Bali, India, África Central y Jerusalén) que lo llevará a través de todas las culturas de la tierra. Es este acto un concierto para trompeta de un gran virtuosismo, que permite a Michael mostrar sus habilidades y ejercitarse como trompetista. Stockhausen desarrolla aquí la fórmula de Michael a través de todo tipo de cadencias y fermatas, hasta la aparición de Eva con el corno di basseto. Ambos se unirán en un bellissimo dúo hasta el final del acto, con una progresiva ralentización de sus gestos y una oscuridad que absorbe finalmente el espacio.

El tercer acto, *Michaels Heimkehr* (El retorno de Michael), nos presenta la vuelta del protagonista a su morada celestial. Eva lo acoge en la primera escena, *Festival*, donde se le ofrecen multitud de regalos mientras unos coros invisibles entonan polifonías con textos bíblicos celebrando su vuelta. Tanto Eva como Michael se muestran en su triple condición de instrumentistas, cantantes y bailarines. La celebración se interrumpe con la llegada de Luzifer. Éste provoca un conflicto que se desarrolla al final de la escena hasta la aparición de dos ángeles-niños que con sus saxofones entonan un dúo solicitando la restitución de la paz. Luzifer recriminará a Michael su ingenuidad antes de abandonar la escena. La vertiente más lírica de Michael aparece en *Vision*, la segunda escena, donde su arquetipo con voz de tenor, paralelamente a la acción de Michael como trompetista y bailarín, entonará un canto que narrará su historia a los asistentes. Cinco trompetistas, con el icono de Michael, entonarán cinco veces al final de la jornada el motivo de Michael desde los balcones de la sala, anunciando así la despedida del jueves.

Samstag aus Licht (1981-1984)

Tras la jornada de Michael, Stockhausen decidió acometer el día de Luzifer. *Samstag aus Licht* (Sábado de Luz) fue compuesta entre 1981 y 1984. Más de tres años que mantuvieron ocupado al compositor en uno de sus trabajos más profundos tanto a nivel musical como teatral y místico. La obra está escrita para 13 solistas (1 voz, 2 bailarines, 10 instrumentistas), orquesta sinfónica, ballet, mimos, coro masculino y órgano. El libreto es del propio compositor pero también incorpora algunos textos de San Francisco de Asís. Su estreno se volvió a realizar en Milán, esta vez en el Palacio de los Deportes, el 25 de mayo de 1984. El color principal de *Samstag* es el negro (Stockhausen, 1989b:200) y su duración total sobrepasa las tres horas¹¹.

¹⁰ Michael es acompañado por una pianista en su examen de acceso. Stockhausen adaptó en 1983 la parte pianística de Examen para configurar su *Klavierstück XII* en tres secciones. Dedicó la pieza a su hija, Majella Stockhausen, quien realizó su estreno en el Festival de primavera de Vernier (Suiza) el 9 de junio de 1983.

¹¹ La grabación de *Samstag aus Licht* de la Stockhausen Verlag consta de 4 discos (numerados como 34 A, B, C y D) con una duración total de casi tres horas y cuarto (194:11 minutos).

El sábado representa el día de la muerte para Stockhausen, de la transición hacia la luz. En el contexto de una conversación en 1984 con Guido Canella y Luigi Ferrari –periodistas de la revista *Hinterland*–, Stockhausen analizaba en profundidad el tema de la muerte y su relación con *Samstag*. Una de sus principales observaciones era que todos los compositores que habían escrito música para el tema de la muerte lo habían hecho en referencia al conocido estereotipo del *Requiem*, pero muy pocos se habían planteado el problema de la muerte en sí. Stockhausen explica entonces su idea de la muerte como “un proceso que se produce a varios niveles, mientras que otros procesos pueden producirse a un solo nivel”; según el compositor “la idea de la muerte es polifónica” y no se trata en absoluto “de un final definitivo” (Stockhausen, 1989a:234-246). Muchas obras de Stockhausen muestran de hecho esta idea implícita de nacimiento o muerte. Stockhausen hablaba a menudo del papel de la muerte en las tragedias griegas (entendida como final último) o en el teatro Nô japonés (donde la muerte puede constituir el inicio de una nueva escena), y al mismo tiempo recordaba que se trata de un proceso que cobra significados muy diferentes dependiendo de la cultura.

Samstag se inicia con cuatro grupos de metales, vestidos de negro –el color de Luzifer–, que abren esta jornada interpretando un saludo musical, compuesto por la fórmula de Luzifer, desde los cuatro puntos cardinales. La tercera mayor inicial de su homofonía se convierte, mediante glissandos progresivos, en una catorceava. Una creciente ampliación y apertura del espacio sonoro se realiza ya desde el inicio con estos bruscos gestos, dando lugar a la primera de las cuatro escenas que la integran, *Luzifers Traum* (El sueño de Luzifer), donde el personaje maligno sueña una pieza para piano y voz de bajo (el *Klavierstück XIII*). Un sueño de muerte aparente, un sueño que intenta abolir el paso del tiempo en un adormecimiento progresivo, contando repetidamente hasta trece mientras desafía a los elementos –aire (ritmo), agua (melodía), tierra (armonía), fuego (dinámicas), luz (color, timbre)–, sin poder resistirse a la feminidad representada por la fórmula de Eva en el piano. Una especie de fórmula mágica, de ritual, donde todos movimientos y gestos se hayan indicados en la partitura de forma extremadamente precisa¹².

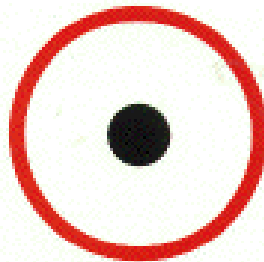


Fig. 4: Símbolo de *Samstag*

El proceso de la muerte en *Samstag* es ante todo un examen. La segunda escena, *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* (El canto de Kathinka como Requiem de Luzifer), es una prueba musical que consta de 24 ejercicios. En el escenario podemos contemplar la tumba de Luzifer bajo la forma de un gran piano sin pies, junto a dos grandes mandalas. Tras una pequeña introducción, una flautista con un traje de gato negro interpretará 24 ejercicios con su

¹² Hacemos referencia aquí al *Klavierstück XIII*, que fue concebido originalmente por Stockhausen como una obra para piano solo. Con la adición posterior de la voz de bajo se transformó en *Luzifers Traum*, la primera escena de *Samstag*. La pieza está dedicada a Majella Stockhausen, hija del compositor, por su veinte cumpleaños. Ella fue la encargada de realizar el estreno, que tuvo lugar en el Teatro Regio de Turín, el 10 de julio de 1982.

instrumento, acompañando así al espíritu tras la muerte. No veremos a Luzifer, sino al gato, esencia de *Samstag*, día de Saturno. Los 24 ejercicios del *Kathinkas Gesang* son para Stockhausen una especie de “reminiscencia de los rituales contenidos en los libros egipcio y tibetano de los muertos” (Rigoni, 1998:302). En ciertas culturas el difunto tenía que escuchar unos mantras para no distraerse de las visiones que lo podían alejar del camino que debía recorrer tras la muerte. La concentración en el sonido de estos mantras supuestamente protegía y guiaba el alma del muerto, conduciéndolo hacia la luz. Algunas de las principales características de los ejercicios de este réquiem son un pulsación regular en cuyo interior se insertan constantemente figuraciones irregulares adornadas por todo tipo de técnicas instrumentales, convirtiendo la pieza en una de las obras más virtuosas que escribiera Stockhausen para la flauta.

La tercera escena, *Luzifers Tanz* (La danza de Luzifer), sitúa la acción en un plano vertical, con numerosas agrupaciones instrumentales ubicadas en diferentes alturas, unas sobre otras, representando la figura de un inmenso rostro gigante, el rostro de Luzifer. Cada una de las agrupaciones representa una parte del rostro del maligno, que a su vez crea su propia música, acompañada de una danza de gestos –los ojos, las cejas, los labios, las mejillas–. La aparición repentina de Michael, que interpreta una gran cadencia con la trompeta piccolo, *Oberlippentanz* (Danza del labio superior), así como la furia de Luzifer, provocarán el desencaje final de este inmenso mosaico humano.

La escena final, *Luzifers Abschied* (El Adiós de Luzifer), fue concebida inicialmente por Stockhausen para ser interpretada en una iglesia próxima al recinto. Stockhausen utiliza aquí textos extraídos del *Saludo a las Virtudes* de San Francisco de Asís, en clara reminiscencia a un ritual procesional, donde veintiséis monjes (trece tenores y trece bajos) entonan cantos de paz acompañados por un órgano y un trombón para celebrar la partida del maligno.

L

a muerte puede ser “acabamiento (destrucción), pero también liberación, paso a otra existencia, transformación” (Cirlot, 1997:312). Stockhausen refleja esta transformación en *Samstag* a través de múltiples iconos. La danza de Luzifer es propiamente una danza macabra –Totentanz–, un símbolo que desde la antigüedad clásica se ha utilizado con una doble consideración¹³. El mimodrama del tercer acto de *Samstag* reúne todos los ingredientes de un teatro macabro, donde la muerte, representada por Luzifer, exhibe sus atributos más significativos. Sin embargo, así como hasta el renacimiento no se establecen los iconos gráficos representativos de la muerte –guadaña, lechuza, búho, etc–, que se transforman a lo largo de la tradición, en el arte cristiano primitivo “no se representaba todavía a la muerte, y se la consideraba como un sueño” (Pérez-Rioja, 1962:308-309). Stockhausen entronca con la idea primitiva de la muerte como sueño eterno, a la vez que nos permite asistir a una danza macabra en el inframundo, en el reino de Hades, sin pagar el óbolo al barquero Caronte, pues es esta una anábasis hacia el paraíso del Dante de la *Commedia*, que parte de un infierno al que se viene “por necesidad y no por distracción”¹⁴.

¹³ A este respecto consultar las excelentes publicaciones de Herman Feifel (ed.): *The meaning of Death* (Nueva York, McGraw-Hill Books, 1965) y Víctor Infantes: *Las Danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XII al XVII)* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997).

¹⁴ Dante Alighieri: *Divina Commedia* (Inferno, Canto XII).

Montag aus Licht (1984-1988)

Lunes de Luz, fue el trabajo que siguió al éxtasis de Luzifer en *Samstag*. La ópera, cuya duración se acerca a las cinco horas¹⁵, fue escrita entre 1984 y 1988, para 21 solistas (14 voces, 1 actor y 6 instrumentistas), coro mixto, coro infantil, mimos y sintetizadores¹⁶. Su estreno tuvo lugar en La Scala de Milán, el 7 de mayo de 1988.

La jornada de *Montag* está estructurada en tres actos, con un saludo y una despedida. Es el día de Eva, “del renacimiento, de una nueva Navidad, y de la reencarnación de la humanidad a través de Eva, [...] pues para poder vivir, los espíritus de los planetas y las estrellas necesitan encarnarse en un cuerpo” (Stockhausen, 1989b:199). Es sobre todo una celebración del principio universal de feminidad, de la fertilidad, de la maternidad. Su color principal es “el verde claro, y el ópalo y el plata” son los secundarios (Stockhausen, 1989b:200).

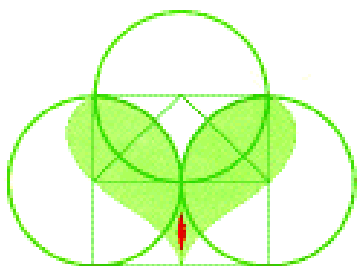


Fig. 5: Símbolo de *Montag*

La música ya se escucha desde la llegada del público al auditorio, pues el *Montags-Gruss* consiste en un saludo de una media hora larga de duración en el que la fórmula de Eva interpretada en su versión más expandida por el corno di basseto de Eva en el exterior de la sala se verá inundada por un tratamiento electrónico que transforma los *glissandi* microtonales ascendentes y descendentes del corno en una especie de envolvente tímbrica que modifica el color instrumental y lo filtra a través de un soporte armónico derivado del timbre del instrumento. Los sonidos del agua de un arroyo interrumpirán en sucesivas ocasiones el discurso de Eva, recordándonos que el agua, como

elemento indispensable para la vida, también posee una gran importancia en *Montag aus Licht*.

Tras el saludo inicial asistimos al primer alumbramiento de Eva, que tiene lugar a lo largo de las seis escenas del primer acto, *Evas Erstgeburt*. En la primera escena, *In Hoffnung*, una enorme figura femenina que representa a Eva¹⁷ se vislumbra tras la aparición de la luna¹⁸. Se inicia

¹⁵ La grabación de *Montag aus Licht* de la Stockhausen Verlag consta de cinco discos (numerados como 36 A, B, C, D y E) con una duración total que sobrepasa las cuatro horas y media (282:02 minutos)

¹⁶ Se trata de la primera de las óperas de *Licht* en la que Stockhausen utiliza sintetizadores. El autor se refirió a la orquesta virtual de *Montag* como una “orquesta moderna”. De hecho, a partir de *Montag*, la parte electrónica de las siguientes jornadas de *Licht* se enriquecerá exponencialmente. La orquesta virtual de *Montag* contiene numerosos sintetizadores, samplers, instrumentos de percusión electrónicos y cintas con diversos canales y pistas, con todo tipo de sonidos pregrabados.

¹⁷ Se trata de una estatua femenina de grandes dimensiones que se presenta desnuda y sentada, con las piernas entreabiertas. Nos encontramos ante un icono de la diosa madre, un monumento a la feminidad, una representación de la fertilidad.

¹⁸ *Montag* es también el día de la Luna (Lunes, Lunedì, Lundi, Monday, *dies lunae*). El culto a la Luna, en sus diferentes formas e intensidades luminosas, como icono de la espiritualidad femenina posee una afinidad con la oscuridad de Eros. Es un culto a la fertilidad, a la energía y al poder creador de la naturaleza (y la correspondiente sumisión a sus leyes implacables), así como a la sabiduría instintiva (Stoianova, 1993:90).

entonces una ceremonia de preparación del nacimiento; nueve períodos musicales en los que un coro femenino y los sonidos de la electrónica, acompañados por la omnipresencia del sonido del agua, recuerdan los nueve meses de la gestación humana. Eva engendra en la segunda escena, *Heinzelmannchen*, a siete niños cuyas formas son mitad humanas mitad animales (león, pájaro, caballo, etc.), y a siete nomos (los *Heinzelmannchen*), que según una leyenda¹⁹ del siglo XVIII, realizaban todo tipo de tareas y trabajos por la noche, cuando no eran vistos, para que los habitantes de la ciudad de Colonia trabajasen menos durante el día. En la tercera escena, *Geburts-Arien*, tres sopranos entonan arias junto con un coro de voces para recibir a los nacidos. La fórmula de Eva se repite siete veces con distintas variaciones para saludar y evocar los siete días de la semana. El grito de uno de los niños anuncia la cuarta escena, *Knaben Geschrei*, una muestra más de la genialidad de Stockhausen, que retoma aquí muchas de las ideas desarrolladas en *Gesang der Jünglinge*²⁰, *Hymnen*²¹ o *Momente*²². Los recién nacidos intentan cantar, pero en su lugar solo pueden emitir su sonido animal característico o un llanto irritante. Se inicia entonces un collage en la electrónica donde Stockhausen introduce numerosos pasajes de músicas militares, marchas y voces que recuerdan algunos de los discursos nazis más funestos, en unas 35 rotaciones que se ven constantemente interrumpidas y que entroncan con la voluntad de las tres sopranos-madres por conducir a los niños a un lugar seguro “antes de que anochezca”²³. Luzifer hará su entrada con su voz de bajo en la siguiente escena, *Luzifers Zorn* (La ira de Luzifer), para mostrar a las criaturas la vanidad de su nacimiento. El maligno se arrodilla ante la gran figura de Eva y recita musicalmente el abecedario, con todo tipo de referencias lingüísticas y efectos vocales de un virtuosismo estremecedor. Las tres sopranos lo ahuyentan en su voluntad por proteger a los recién nacidos, y se encargan de trasladarlo aún vivo hasta su tumba. En la última escena de este primer acto, *Das Grosse Geweine* (La gran lamentación), un coro celebra la muerte fingida de Luzifer con una danza de paraguas bajo una lluvia de lágrimas. En los sintetizadores se emiten unos *glissandi* continuos que manifiestan el llanto por la intención de Luzifer, que vuelve a entrar en escena, de devolver a los hijos de Eva de nuevo a su lugar de gestación. El primer acto concluye con la desaparición de la gran estatua femenina como tipificación de Eva. Tras el primer parto de Eva, el segundo acto, *Evas Zweitgeburt*, trae consigo un nuevo alumbramiento²⁴. Un coro femenino aparece en la primera de las escenas, *Mädchenprozessionen* (Procesión de muchachas). En procesión desde el fondo de la sala hasta el escenario, sostienen velas encendidas²⁵ en sus manos, invocando a Eva desde el agua

¹⁹ Ernst Weyden (1805-1869) fue el primero que escribió sobre la leyenda de los *Heinzelmannchen* en su libro *Cöln's Vorzeit. Geschichten, Legenden und Sagen Cöln's nebst Auswahl kölnischer Volkslieder* (Colonia, Peter Schmitz, 1826).

²⁰ *Gesang der Jünglinge* (El Canto de los adolescentes) (1955-56), es una de las primeras piezas en las que Stockhausen combinó magistralmente la voz humana pregrabada con sonidos electrónicos (Stockhausen Verlag Nr.8).

²¹ *Hymnen* (1966-67), música electrónica y concreta donde Stockhausen utiliza himnos de varios países que modifica, mezcla y transforma mediante tratamiento electrónico (Stockhausen Verlag Nr.22)

²² *Momente* (1962-64, 1969) para soprano, cuatro grupos corales y trece instrumentistas, sobre textos de Salomon, Blake, Bauermeister y el propio Stockhausen (Stockhausen Verlag Nr.13).

²³ Luciano Berio (1925-2004) utilizaba en 1962 un poema modular del escritor e historiador suizo Markus Kutter (1925-2005) como soporte textual de su *Sequenza III* para voz sola: *Give me / a few words / for a woman / to sing / a thruth / allowing us / to build a house / without worrying / before night comes*. La llegada de la noche, y con ella la del sueño, representa el espacio en el que, dada la oscuridad, desaparecen las formas concretas de los objetos. La abundancia de las posibles imágenes simbólicas trasciende su propio significado explícito en este caso concreto.

²⁴ No sería aventurado mencionar aquí una referencia al mito del renacimiento del héroe (Jung, 1952).

²⁵ Nos encontramos ante un ritual procesional, una ceremonia que se repetirá en numerosas ocasiones a lo largo de *Licht*. En ciertas culturas antiguas (Egipto, Mesopotamia, India, Grecia, Roma) se veneraba la luz de la luna, que

helada, con unos vestidos sugerentes que recuerdan la forma de los lirios²⁶, en un canto ditirámico de alabanza que culmina con una llamada: “*Komm, komm Aimard!*” (¡Ven, ven Aimard!), a la que sigue una corta pieza para piano²⁷ interpretada por uno de los niños nacidos en la primera escena, con cabeza y alas de pájaro. Esta segunda escena, *Befruchtung mit Klavierstück* (Fecundación con pieza para piano), es en realidad una petición del coro femenino al pianista para que fecunde a Eva. El piano, situado frente a la enorme figura femenina, se ejercita con esta pieza en una fecundación imaginaria, que culmina con un segundo parto de Eva²⁸ en la siguiente escena, *Wiedergeburt*, donde Eva alumbró de nuevo a siete niños, uno por cada día de la semana, y se encarna en un personaje femenino –*Coeur de Basset*–, que interpreta un corno di basseto. *Coeur* es la protagonista del *Evas Lied* (La canción de Eva) un larguísimo concierto para corno solista, acompañado por la electrónica y los sintetizadores, que tiene lugar en la última escena del segundo acto de *Montag*. Dividida en cuatro partes –*Coeur de Basset, Wochenkreis, Bassetinnen e Initiation*–, esta escena ve cómo los niños que ha dado a luz Eva en su segundo parto se convierten en cantantes virtuosos tras recibir la enseñanza de *Coeur*. Cada uno de ellos, vestido con el color correspondiente, aprende la canción de su respectivo día. Es uno de los momentos más iniciáticos de *Licht*, pues Eva, encarnada en *Coeur*, les transmite las principales características de cada día de la semana, su significado, sus cualidades, trascendencia y elementos, configurando así la taxonomía simbólica de los días de la semana en *Licht*²⁹, antes de encarnarse en tres cornos más –Busi, Busa y Muschi–, quienes a su vez participarán junto con *Coeur* en la iniciación final de los muchachos.

El último acto de *Montag, Evas Zauber* (La magia de Eva), se inicia con una música que contrasta con la agitación del segundo. La primera escena, *Botschaft* (Mensaje) contiene cuatro partes –*Evas Spiegel, Nachricht, Susani y Ave*–, la mayoría de las cuales pueden ser interpretadas por separado como piezas autónomas, como ocurre con muchas otras secciones del ciclo. Eva protagoniza musicalmente esta primera escena, admirándose como hipnotizada en el espejo que le ofrece un receptáculo de vidrio lleno de agua. Los niños que había alumbrado se han convertido en hombres, que dialogan musicalmente con ella de una manera muy sugerente, admirando su bella figura. Se produce entonces un desdoblamiento de la imagen de Eva reflejada en el vidrio, con la aparición de *Ave*, su alter ego, bajo la figura de un joven flautista con el que Eva conversará en un virtuoso dúo lleno de gestos eróticos y melodías sugerentes, mostrando así su personalidad complementaria, una personalidad que

cuando estaba llena iluminaba la tierra, y se celebraba encendiendo antorchas y fuegos en su honor, en ofrenda a la fertilidad femenina (Harding, 1976:142).

²⁶ El lirio representaba en el cristianismo un símbolo “de amor puro, virginal” (Biedermann, 1993:271). En la iconografía cristiana, el arcángel Gabriel, que anuncia a María la encarnación del hijo de Dios en su seno, se representa casi siempre con un lirio en la mano.

²⁷ Se trata aquí del *Klavierstück XIV* (1984) también conocido como *Geburtstag-Formel* (Fórmula de cumpleaños), que estrenó Pierre-Laurent Aimard el 31 de marzo de 1985 en la Kurhaus de Baden-Baden, como regalo de cumpleaños para Pierre Boulez en su 60 aniversario. La pieza se convirtió, tras el añadido del coro femenino, en parte de la segunda escena del segundo acto de *Montag*.

²⁸ La fecundación, la fertilidad y la abundancia son, como indicábamos, algunas de las referencias más explícitas en *Montag*. No se trata solo de la abundante procreación de Eva, sino de la fertilidad de la tierra o de la interpretación mitológica del nacimiento como símbolo máximo de la creación. Cada cultura adoptaba en la antigüedad todo tipo de rituales de diversa naturaleza para favorecer la fertilidad. La luna es otro de los símbolos más antiguos, de gran amplitud y complejidad; representa, entre muchas otras cosas, la feminidad y la fertilidad, junto con el agua y la lluvia.

²⁹ *Wochenkreis* existe en versión para corno di basseto y sintetizadores: *Die sieben Lieder der Tage* (Stockhausen Verlag Nr.57 ¾)

los diferencia y los une como si se tratara de un “espejo sonoro” (Stoianova, 1993:101), hasta fundirlos en un abrazo. La segunda escena de este tercer acto, *Der Kinderfänger* (El encantador de niños), bebe de la tradición de leyendas antiguas del tipo de *El flautista de Hamelín*³⁰. En *Der Kinderfänger* nos encontraremos de nuevo con *Ave*, que interpreta todo tipo de melodías virtuosas y escenas de magia musical surrealista para atrapar a los niños en su mundo y mostrarles la riqueza de las posibilidades ilimitadas que entraña la música que practica. Éstos, fascinados por la belleza y magnitud de los sonidos extraños y nuevos que *Ave* les muestra, se rendirán como marionetas a su voluntad, e iniciarán, hechizados, un viaje sin retorno a través de un mundo nuevo de sonoridades y gestos que culmina con su abducción, a la que asistimos en la siguiente escena, *Entführung*. En ella *Ave* interpreta trece veces con su flautín la fórmula de Eva, transportándola un semitono casa vez y repitiéndola en trece variaciones virtuosas para así llevarse uno a uno a los niños a través del cielo, en un paisaje natural donde abundan sonidos de todo tipo emitidos a través de los sintetizadores y las partes electrónicas pregrabadas, que nos sitúan en un ambiente totalmente onírico, donde hacen su aparición todo tipo de pájaros³¹ que ven convertirse a la enorme figura de Eva en una montaña³². En realidad los pájaros representan la transformación de los niños, que en su abducción han recibido una sabiduría superior para la música. Stockhausen nos recuerda implícitamente aquí a uno de sus mentores, el compositor francés Olivier Messiaen³³ (1908-1992), que consideraba a los pájaros como “probablemente los más grandes músicos que habitan nuestro planeta” (Samuel, 1967:113).

³⁰ La leyenda fue recopilada por los hermanos Grimm sobre una plaga de ratas que ocurrió en el siglo XIII, que a lo largo del tiempo se convirtió en una fábula a la que se introdujo otros elementos. Según ésta, un flautista liberó al pueblo de Hamelín de la plaga de ratas que lo atacaba. Con su flauta las hechizó y las condujo hasta el río Weser, donde perecieron ahogadas. Cuando volvió al pueblo para solicitar su recompensa, los habitantes se la negaron. El flautista volvió poco tiempo después y esta vez la música que produjo con su flauta encantó a muchos niños, a los que se llevó consigo y nunca más fueron vistos. Para el análisis de los cuentos, su tipología, función básica y puntos recurrentes, consultar el maravilloso estudio del escritor ruso Vladimir Y. Propp (1895-1970) cuya *Morfología del Cuento* (1928), a pesar de no haber sido traducida al inglés hasta 1950, influyó muchísimo en el trabajo de algunos de los representantes de la corriente estructuralista francesa, como Claude Lévi-Strauss o Roland Barthes.

³¹ Según una antigua leyenda, la madre Luna enviaba sus pájaros desde el cielo a la Tierra, para traer a las mujeres los niños que deseaban. La idea ha permanecido y nos ha llegado bajo la forma del cuento popular de la cigüeña, que trae a los bebés colgando del pico (Stoianova, 1993:92)

³² La montaña es otro de los símbolos de compleja interpretación, aunque su relación aquí con la feminidad debido a la transformación de la figura de Eva es evidente. Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos* (1997:314) afirma que la diferencia de significaciones atribuidas al simbolismo de la montaña “deriva, más que de la multiplicidad de sentido, del valor de los componentes esenciales de la idea de montaña: altura, verticalidad, masa, forma”.

³³ En el verano de 1951 Stockhausen asistió a los cursos de música contemporánea de Darmstadt (Alemania). Allí conoció al compositor belga Karel Goeyvaerts (1923-1993) que había estudiado en la clase de análisis de Olivier Messiaen. [Recordemos que Messiaen no fue oficialmente profesor de composición en el Conservatorio de París hasta 1967. A pesar de que el contenido de su enseñanza no varió excesivamente, su clase sufrió diversos cambios de denominación. De 1941 a 1947 se llamaba *Clase de Armonía*. De 1948 a 1954 pasó a ser una *Clase de Estética y Análisis Musical*, para posteriormente convertirse en la *Clase de Filosofía Musical* hasta 1961, año en que volvió a tomar el nombre de *Clase de Análisis*, y finalmente *Clase de Composición* en 1967 (Boivin, 1995:410-446)]. Stockhausen tocó junto con Goeyvaerts la Sonata para dos pianos que éste último había escrito, para la clase de composición que aquel año impartía Theodor W. Adorno. El musicólogo francés Antoine Goléa (1906-1980) presentó ese mismo año una conferencia en la que mostraba una grabación y analizaba la segunda pieza de los *Quatre Etudes de rythme* de Messiaen, el *Mode de valeurs et d'intensités*. Stockhausen se sintió atraído por aquella música, y siguiendo el consejo de Goeyvaerts marchó a París en 1952 para estudiar durante un año con Messiaen. Puesto que Messiaen no enseñaba oficialmente composición, Stockhausen debía asistir a las clases de Darius Milhaud, que era el profesor de composición en aquel momento. El trabajo de Milhaud no interesaba en absoluto al músico alemán, que dejó de asistir a las clases de éste tras unas pocas semanas (Kurtz, 1992:45-48).

Dienstag aus Licht (1977, 1987-1991)

Durante cuatro años trabajó Stockhausen en *Martes de Luz*, la cuarta de las óperas de *Licht*, que se estrenó finalmente el 28 de mayo de 1993 en la Ópera de Leipzig, a pesar de que el Teatro de La Scala había ostentado los derechos del estreno, previsto inicialmente para 1992 en Milán. Los sucesivos recortes económicos llevaron a renunciar al evento, que recayó finalmente en Leipzig, ciudad en la que Johann Sebastian Bach residió durante los últimos veintisiete años de su vida (1723-1750) como cantor de la iglesia luterana de Santo Tomás y que vio nacer a Richard Wagner justo ciento ochenta años antes del estreno de *Dienstag*.

Martes de Luz incluye un efectivo de 17 solistas (10 instrumentistas, 3 cantantes y 4 bailarines), mimos, actores, coro, orquesta (con sintetizadores) y electrónica. La temática principal de la jornada es la confrontación entre Michael y Luzifer y el color principal de *Dienstag* es el rojo, con el negro y el azul como secundarios (Stockhausen, 1989b:200).

Tras las tres primeras jornadas, *Donnerstag*, *Samstag* y *Montag*, donde los protagonistas Michael, Luzifer y Eva ocupan la acción de forma casi continua, en *Dienstag* se inicia una dramaturgia relativa a las relaciones y conflictos que se suceden entre ellos, con la confrontación entre Michael y Luzifer como protagonistas de esta jornada, la más corta del ciclo, pues su duración es inferior a las tres horas³⁴.

El símbolo de *Dienstag* reúne así los de Michael y Luzifer. Stockhausen retoma aquí la asociación histórica del martes como el día de Marte, dios de la guerra³⁵ según la mitología romana de herencia etrusca (que lo asimila al dios griego Ares). Marte era no obstante también identificado como una deidad de la fertilidad, la vegetación y en general de la agricultura.



Fig. 6: Símbolo de *Dienstag*

La jornada del Martes se inicia con el tradicional saludo. En esta ocasión se trata de una breve obertura antifonal interpretada por un conjunto inicial de nueve trompetas, nueve trombones y dos sintetizadores divididos en dos grupos simétricos y situados a ambos lados de la sala, ligeramente elevados respecto al público. Tras ella sigue una confrontación vocal entre un coro de sopranos y tenores por una parte (vestidos de azul claro, en representación de Michael) y otro de altos y bajos por otra (vestidos de negro intenso, en representación de Luzifer). La voz de una soprano, Eva, intentará mediar en un conflicto sin solución de continuidad.

El primer acto de *Dienstag* fue escrito por Stockhausen, como mencionábamos anteriormente, en su estancia en Japón en el año 1977. *Der Jahreslauf* (El curso de los años), compuesta inicialmente para la orquesta imperial gagaku y estrenada el 31 de octubre del mismo año en

³⁴ La grabación de *Dienstag aus Licht* de la Stockhausen Verlag consta de dos discos (numerados como 40A-B) con una duración total de casi dos horas y media (148:34 minutos).

³⁵ Marte aparece, por ejemplo, infundiendo fuerza a los soldados en el Libro IX de la *Eneida* de Virgilio (70aC-19aC).

el teatro nacional de Tokio, se convirtió posteriormente en el primer acto de *Dienstag*. Stockhausen realizó en 1979 una segunda versión con instrumentos europeos que se estrenó ese año en la sala de conciertos de la WDR de Colonia. La acción nos presenta el desafío que lanza Luzifer a Michael: la detención del tiempo³⁶. Michael lo impedirá tratando de agitar todo aquello que hace avanzar las ruedas que simbolizan los milenios, siglos, décadas y años, representados éstos también por cuatro bailarines, ya a través de la música (cuya construcción se presenta en cuatro estratos temporales de diferentes *tempi* superpuestos), ya mediante la acción de relámpagos³⁷, tormentas y todo tipo de acciones. El curso de los años se interrumpe en cuatro ocasiones, en las que Luzifer lanza su tentación³⁸ particular a Michael para tratar de evitar que éste ponga el tiempo en movimiento de nuevo.

Puesto que Michael no sucumbe a las tentaciones de Luzifer, éste lo reta a un gran combate que tendrá lugar en el segundo acto, *Invasion-Explosion*, desarrollándose la acción sin interrupción hasta la despedida final. En la oscuridad de la noche aparecerán algunos aviones, produciéndose una progresiva invasión de tropas malignas de trombonistas y percusionistas, junto con la explosión de bombas³⁹. Las hostilidades se suceden hasta que un trompetista es herido, pero la figura de una mujer (Eva) lo cura de sus heridas y Dios le ofrece una nueva vida. Es el momento del gran solo de fliscorno de *Pietà*, interpretado por Michael, y el diálogo con la voz de Eva, en agradecimiento por haberle devuelto la vida. La batalla de las tropas de Michael y Luzifer continúa hasta la aparición de un ser con orejas de un elefante, gafas de sol y una enorme nariz, *Synthi-fou*, que interpretará un gran solo con cuatro pianos eléctricos⁴⁰, produciendo timbres que se transformarán en “sonidos de cristal”. La apariencia de la sala deviene un “espejo gigante, como las cortinas de la aurora boreal en los cielos plateados de las noches de enero en Laponia”⁴¹, y en una progresiva paz mientras las luces dejan paso a una atmósfera mucho más velada. La guerra se ha demostrado inútil en sus presupuestos, pues no se trata de otra cosa que de la confrontación de los principios opuestos, de la dualidad indisoluble del bien y del mal, de la lucha interior, como en la eterna metáfora cósmica de la guerra de *Kurukshetra* que narra el *Mahabharata*.

³⁶ En la mitología griega Chronos (también denominado Aión) era el dios que conducía la rotación de los cielos y el paso inexorable del tiempo que conduce a la muerte. Su hijo Kairos representaba en cambio el tiempo interior de los sueños, del espíritu atemporal y el tiempo existencial. La detención del tiempo supone pues una trampa, una conquista de la muerte.

³⁷ Se confirma aquí de nuevo la asociación simbólica del personaje de Michael con el dios Thor de la mitología nórdica.

³⁸ En *Dienstag* Luzifer tentará a Michael en cuatro ocasiones. El musicólogo Hans Grüss señala en su interesantísimo ensayo *Einige vorläufige Anmerkungen zu textlichen und musikalischen Grundmomente in Licht* (Misch, 2004:147-159) los precedentes más notables de este tipo de acción en la tradición cristiana católica. En el Evangelio según San Mateo (4, 1-11), se nos narra cómo Jesús recibe y rechaza hasta tres veces las tentaciones de Satanás en el desierto. También San Antonio fue reiteradamente tentado por el demonio en su retiro al desierto, según la *Legenda aurea*, una compilación de vidas de santos que realizó el dominico genovés Santiago de la Vorágine a mediados del siglo XIII.

³⁹ Es una referencia clara a los momentos de la Segunda Guerra Mundial que Stockhausen vivió en su juventud.

⁴⁰ Se trata del *Klavierstück XV* (1991) también conocido como “Synthi-Fou” (Stockhausen Verlag Nr.61 2/3). La pieza está dedicada a Simon Stockhausen, hijo del compositor, quien la estrenó en Colonia el 5 de octubre de 1992. A partir del *Klavierstück XV* Stockhausen empezará a dejar de usar el piano convencional. En esta pieza utiliza solo el piano electrónico, o sintetizador, y en los restantes *Klavierstücke* lo combina con el piano (*Klavierstück XVI*) o añade la electrónica (*Klavierstücke XV, XVI y XVII*).

⁴¹ Notas de Karlheinz Stockhausen para los CDs 40 A y B de la Stockhausen Verlag.

Freitag aus Licht (1991-1994)

Tras terminar *Dienstag*, pero antes de su estreno, Stockhausen acometió *Freitag aus Licht* (Viernes de Luz). Udo Zimmermann, entonces director artístico de la Ópera de Leipzig, encargó a Stockhausen la ópera, cuyo estreno tuvo lugar el 12 de septiembre de 1996 en Leipzig, tres años y cuatro meses después del estreno de *Dienstag*. Con una duración total de casi cinco horas⁴², el efectivo de *Freitag* incluye cinco actores músicos (soprano, barítono, bajo, flauta y corno di basseto), 24 mimos, una orquesta y un coro de niños, doce coros mixtos, sintetizadores y electrónica. El color de *Freitag* es “el naranja” y el compositor la dedica “a todos los niños del mundo” (Stockhausen, 1989b:200). El viernes es la jornada donde Luzifer tentará a Eva. Encontramos una clara referencia al libro del Génesis (3, 4-5), donde la serpiente tienta a Eva y la induce a comer del árbol de la vida. *Freitag* reúne el principio masculino (representado por *Kaino*) y femenino (representado por Eva). Luzifer tentará a ésta a través de *Ludon*, para que acceda a concebir con su hijo *Kaino*. Se genera una terrible batalla entre niños de todas las razas y culturas de la humanidad, que deben unirse y mezclarse entre sí en su meta por avanzar, a pesar de las numerosas guerras y conflictos que surgen como consecuencia de esta unión.

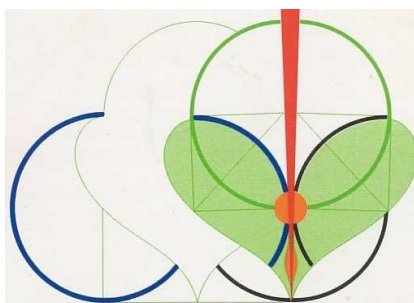


Fig. 7: Símbolo de *Freitag*

El saludo del Viernes vuelve a tener lugar en la antesala del auditorio, que en esta ocasión se presenta rodeado de velas. Se trata aquí de poco más de una hora⁴³ de música electrónica difundida a través de ocho canales⁴⁴. La electrónica permanecerá a lo largo de toda la ópera, donde convivirá con otras dos capas, formadas por las doce escenas sonoras (seis en cada uno de los dos actos) que se proyectan y que simbolizan los doce intervalos de la escala cromática (representados por doce parejas de bailarines-mimos, que llevan a cabo las diferentes acciones y roles asignados tradicionalmente al hombre y

a la mujer), y por una tercera capa que incluye diez escenas con instrumentos y voces en vivo (protagonizadas por los cinco solistas), dando lugar a múltiples combinaciones. La tentación de *Freitag* se divide en dos actos; en el primero se produce el encuentro entre *Ludon* (bajo) y Eva (soprano), a quien acompañan *Elu* (corno di basseto) y *Lufa* (flauta). *Ludon* propone a Eva la unión de ésta con su hijo *Kaino* para concebir un niño⁴⁵. Tras la propuesta inicial de esta primera escena, *Antrag*, se suceden diversos episodios de confrontación entre coros de niños dirigidos por *Ludon* y *Eva*, que representan la diversidad de las razas y culturas humanas. *Eva*

⁴² La grabación de *Freitag aus Licht* de la Stockhausen Verlag consta de cuatro discos (numerados como 50 A, B, C y D) con una duración total de casi cinco horas (295:10 minutos).

⁴³ La duración exacta es de 68 minutos y medio en el CD 50 A de la Stockhausen Verlag.

⁴⁴ Stockhausen concibió la posibilidad de interpretar el *Freitags-Gruss* y el *Freitags-Abschied* como una obra completa, a la que llamó *Weltraum* (que podríamos traducir con cierta libertad como “espacio cósmico”). La obra está grabada y editada en los discos 49 A y B de la Stockhausen Verlag.

⁴⁵ Según la Biblia, el primero de los seres humanos concebidos por Adán y Eva fuera del paraíso fue Caín. Sin embargo la tradición gnóstica sostiene que éste no era hijo de Adán, sino que Eva engendró a Caín con Luzifer, la serpiente, que la fecundó con su aliento. Es una interpretación libre, que atribuimos al hecho de que Caín dejó de ser hijo de Adán porque matando a su hermano Abel se convirtió en servidor del pecado, y por lo tanto del diablo.

consiente la unión con *Kaino*⁴⁶, después de reconsiderar la propuesta repetida por *Ludon* en la última escena del primer acto, *Zustimmung*. El segundo acto se desarrolla a través de las seis escenas sonoras restantes y nos sitúa en medio de la noche; frente a un lago donde se refleja la luz de la luna. Stockhausen presenta a Eva y *Kaino*, cuya unión genera la guerra entre los niños y la confusión de las especies en su apareamiento. Eva se arrepentirá de su decisión y de las consecuencias que ésta ha traído consigo. El paralelismo con el pasaje bíblico de la caída del paraíso es evidente en la trama de *Freitag*, donde Stockhausen nos presenta una polifonía riquísima a la vez que una parte electrónica muy compleja y elaborada⁴⁷.

Mittwoch aus Licht (1992⁴⁸-1997)

Penúltima de las jornadas del ciclo, Miércoles de Luz fue quizás la ópera que mantuvo a Stockhausen ocupado durante más tiempo. Casi seis años transcurrieron desde su inicio hasta que Stockhausen la terminara. A pesar de que sus respectivas partes se estrenaron por separado⁴⁹ en conciertos realizados en Stuttgart, Ámsterdam y Múnich, el estreno de la versión escénica completa todavía no ha tenido lugar⁵⁰. Miércoles es el día “de la comunicación, de la cooperación y de la competición” (Rigoni, 1998:329), de la búsqueda “de

⁴⁶ Se ha aventurado por parte de muchos la gran influencia del *Libro de Urantia* sobre la trama de *Licht*. Se trata de una obra de carácter espiritual y filosófico que se publicó por primera vez en los Estados Unidos en 1955. De autor desconocido, la Fundación Urantia sostiene que su contenido fue transmitido por seres celestiales. A pesar de las diversas tentativas y la existencia de algunos ensayos y escritos sobre el tema (Bandur, 2004), (Wager, 1998), todavía no contamos con un estudio comparado de entidad y volumen suficiente que rastree y delimite las posibles similitudes y analogías de ciertas partes del ciclo, así como su hipotético origen en alguno de los capítulos de este inmenso libro. Si bien es cierto que muchos nombres y símbolos (como el de Michael o el de Luzifer) se describen allí, así como también es posible encontrar cierta similitud con algunos de los episodios que se desarrollan en *Licht*, no lo es menos que Stockhausen nunca ofreció por otra parte demasiada información al respecto. Queda pues pendiente en nuestra opinión la realización de un amplio estudio que pueda determinar las fuentes concretas y la simbología específica de algunos episodios de *Licht*, en relación al *Libro de Urantia*. El caso de la tentación de Eva en *Freitag*, de su unión con *Kaino* y de la guerra que se desprende como resultado, presenta un claro paralelismo con la narración de un suceso similar en el *Libro de Urantia*, en cuya tercera parte, *La historia de Urantia*, se nos da cuenta de la llegada de Adán y Eva al Jardín del Edén, con la intención de procrear para mejorar la calidad genética de las razas humanas. Un personaje llamado *Serapatatia* induce a Eva a mantener relaciones con *Cano*. Ella acepta, contraviniendo así los designios divinos y engendrando a *Caín*. Cuando los habitantes del jardín conocieron los hechos se enfurecieron y se aniquilaron entre ellos (Urantia 843.6, 75:5.4). Se trata pues de otra versión del relato del génesis que toma elementos judeo-cristianos y gnósticos.

⁴⁷ El *Klavierstück XVI* (1995) incluye una parte electrónica que se corresponde con la doceava escena sonora de *Freitag*. También la parte electrónica del *Klavierstück XVII*, “*Komet*” (1994,1999) se corresponde con otra escena sonora de *Licht*, *Kinder-Krieg*. El *Klavierstück XVII* está dedicado a Antonio Pérez Abellán, quien lo estrenó en Kürten el 31 de julio de 2000.

⁴⁸ Señalamos 1992 como fecha de inicio de la composición de *Mittwoch*, puesto que se trata del año en que Stockhausen escribió el *Europa-Gruss*, como encargo del Festival Etoile Sonore Europe. Más tarde, en 1995, escribió *Licht-Ruf*, y realizó una versión electrónica de ambas en tres niveles, versión que se convirtió posteriormente en la parte electrónica de *Michaelion*, cuarta escena de *Mittwoch*, y a su vez en el *Mittwochs-Gruss*.

⁴⁹ La Stockhausen Verlag editó por separado las grabaciones de cada una de las escenas de *Mittwoch*. La primera escena, *Welt Parlament*, se incluye en el CD 51. La segunda, *Orchester-Finalisten*, en el CD 52. Los CDs 53 A y B presentan la tercera escena, el *Helikopter-streichquartett*, en la esplendorosa versión del Arditti String Quartet. *Mittwochs-Abschied* está incluido en el CD 55 y *Mittwochs-Gruss* en el CD 66. La última escena, *Michaelion*, solo está disponible en una versión video del estreno (que tuvo lugar en el Prinzregenten Theater de Múnich, el 26 de julio de 1998) en formato DVD. La duración total de todas las partes es de casi seis horas (352 minutos).

⁵⁰ Hubo dos proyectos de producción de *Mittwoch*, en la Ópera de Bonn en el año 2000 y en el Stadttheater de Berna en 2003, pero ninguno se llevó finalmente a cabo.

un equilibrio, de una reconciliación” (Maconie, 2005:509) entre los protagonistas, Michael, Eva y Luzifer, que a pesar de ser los arquetipos⁵¹ de *Mittwoch*, no estarán físicamente presentes en ninguna de sus escenas, aunque los motivos melódicos de sus respectivas fórmulas no dejarán de evocarlos en momentos puntuales. Su color principal es “el amarillo brillante” y el elemento aire es predominante (Stockhausen, 1989b:200).

El saludo del Miércoles tiene lugar en la antesala del auditorio, que en esta ocasión se presenta rodeada de velas. La música procede de la parte electrónica de la cuarta escena, *Michaelion*. Ésta se proyecta aquí con todo tipo de efectos pregrabados que adquieren un efecto estremecedor gracias al virtuosismo de Stockhausen en la elaboración de la espacialización. La difusión es de una riqueza e intensidad nunca antes alcanzada en *Licht*. El estreno del *Mittwochs-Gruss* se realizó en el Sonic Arts Research Centre de Belfast (Irlanda) el 25 de abril de 2004. En el CD 66 de la Stockhausen Verlag se realizó una versión para sintetizador interpretada magistralmente por el pianista español Antonio Pérez Abellán⁵².

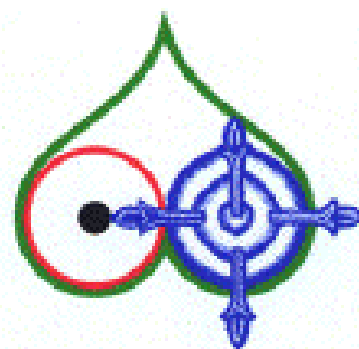


Fig. 8: Símbolo de *Mittwoch*

En la primera escena, *Welt Parlament*, el parlamento del mundo debate en un lugar más allá de las nubes sobre el amor. Un gran coro a capella de treinta y seis voces dividido en doce grupos, donde se utilizan todo tipo de lenguas en ocasiones ininteligibles, declara finalmente tras una espiral mágica de vocales⁵³ –sobre la misma altura pero en ritmos y *tempi* diferentes–, que Miércoles es el día de la reconciliación, del amor, tal y como indica su presidente en la apertura y en los diversos comentarios que realiza a lo largo de la sesión. En la siguiente escena, *Orchester-Finalisten* (Los finalistas de la orquesta), Stockhausen presenta a once intérpretes (oboe, clarinete, violonchelo, fagot, violín, tuba, flauta, trombón, viola, trompeta, contrabajo) que se disponen a afrontar la fase final del concurso de acceso a una orquesta⁵⁴,

⁵¹ El símbolo de *Mittwoch* reúne a los símbolos de Eva (*Montag*), Michael (*Donnerstag*) y Luzifer (*Samstag*) en un solo símbolo.

⁵² Antonio Perez Abellán (n.1969) es un pianista español natural de Elche (Alicante). Trabajó de forma continuada con Karlheinz Stockhausen como pianista e intérprete de sintetizadores, convirtiéndose en su asistente personal desde 1998 hasta el fallecimiento del maestro, en 2007. Es dedicatario de muchas de las obras de Stockhausen, habiendo participado en la producción de diecinueve discos de la Stockhausen Verlag, todos bajo la estricta supervisión del compositor. Asimismo ha realizado veinticuatro estrenos absolutos de sus obras, entre los que se cuentan *Klavierstück XVI*, *Klavierstück XVII*, *Klavierstück XVIII*, *3x Refrain 2000*, *Stop and Start*, *Mittwochs-Gruss*, *Natürliche Dauern*, *Der Kinderfänger* o *Die 7 Lieder der Tage*. También ha trabajado como copista para la Stockhausen Verlag en la edición de sesenta de las partituras del catálogo de Stockhausen. Actualmente sigue colaborando con la Fundación Stockhausen e impartiendo clases en los cursos de verano de Kürten (Alemania). Los cursos se celebran anualmente desde 1998 y en ellos se trabajan e interpretan las obras del compositor cada verano. Es además profesor de piano y música electroacústica en el Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplà” de Alicante.

⁵³ El trabajo vocal que realiza Stockhausen en la sección central de *Welt Parlament* es de una riqueza extraordinaria y recuerda ciertos pasajes de *Momente* (1962) o *Stimmung* (1968). En el caso del coro parlamentario el timbre de las diversas vocales se desplaza y deriva progresivamente de las vocales más oscuras (u) a las más claras (i), pasando por diferentes efectos consonánticos en ritmos irregulares.

⁵⁴ Maconie sugiere que la interpretación del título como finalistas es más bien irónica, y lo que Stockhausen trataría de mostrar aquí es el fin de la orquesta tal y como la conocemos actualmente. De esta manera la idea de un concurso no tendría nada que ver con el acto en sí, y se trataría más bien de exponer los frutos del entrenamiento

aunque para ello antes deberán solicitar permiso antes de iniciar su turno⁵⁵. Sobre un fondo compuesto por música electrónica que reproduce todo tipo de sonidos naturales pregrabados⁵⁶, los concursantes interpretarán sus respectivos solos –cuyo material melódico es bastante reducido, pero técnicamente exigente–, con breves comentarios del tutti orquestal. Vestidos cada uno de una manera diferente, los solistas evocan las diversas tradiciones culturales y musicales existentes en nuestro planeta. Una vez han finalizado sus respectivas intervenciones tocarán todos juntos a tutti tras una señal producida por un trompista que aparece en la sala indicando la conclusión de las pruebas.

Tras ellas tiene lugar una de las escenas más visionarias, polémicas, memorables y criticadas de Stockhausen. El Festival de Salzburgo encargó al compositor en el año 1991 un cuarteto de cuerda. Stockhausen siempre rechazó durante su vida escribir obras para formaciones tradicionales y el cuarteto de cuerda representa de alguna manera la historia y evolución de la música occidental desde la época preclásica hasta nuestros días. Stockhausen declinó inicialmente la oferta, pero posteriormente, y tras haber experimentado un sueño en el que planeaba por el cielo y podía observar con claridad cuatro helicópteros en cuyo interior se encontraban los miembros de un cuarteto de cuerda interpretando una obra musical, decidió acometer el proyecto de escribir un cuarteto de cuerda con helicópteros para el Festival. No fue hasta 1993 que la pieza se presentó terminada al director del festival, que en aquel momento era Gérard Montier, quien la acogió con mucho entusiasmo. Se iniciaron entonces negociaciones con la armada austríaca para conseguir los helicópteros pero a consecuencia de las numerosas voces y comunicados de protesta y rechazo que se recibieron, el estreno que se había previsto inicialmente para 1994 hubo de ser cancelado. Finalmente la pieza se interpretó por primera vez en Ámsterdam, el 26 de junio del siguiente año, con el Arditti String Quartet. Esta interpretación es la que se puede escuchar en el CD 53 A y B de la Stockhausen Verlag, junto con los comentarios del propio compositor y el añadido de una segunda versión que se grabó en 1996. Stockhausen decidió introducir la obra como tercera de las escenas de *Mittwoch*. El cuarteto se presenta pues en la sala tras la escena de los *Orchester-Finalisten*, y la abandona en búsqueda de los helicópteros, que esperan en el exterior del teatro. Cada instrumentista se introduce en uno de ellos y se inicia así el despegue. Un complejo sistema de monitores de video y audio permite a los asistentes seguir sin interrupción en todo momento los movimientos y el sonido que resulta de esta insólita experiencia. Los músicos están en todo momento interconectados y deben tocar siguiendo las indicaciones precisas de tempo de la partitura, produciendo una polifonía de *glissandi* con trémolos continuos, intercalada por los gritos de los intérpretes que indican los respectivos números anotados por el compositor en la partitura y permiten así una sincronización clara del cuarteto a medida que los helicópteros toman el cielo y dibujan todo tipo de figuras en su vuelo. Tras casi media hora los helicópteros inician un descenso progresivo hasta volver a tomar suelo, y los músicos vuelven de nuevo a la sala para despedirse del público.

musical basado en la imitación, un aprendizaje sistematizado en nuestra sociedad dentro del conservatorio, cuyo objetivo en muchas ocasiones es el de entrar a formar parte de una orquesta, una especie de fenómeno cultural que se ha institucionalizado y universalizado (Maconie, 2005:514).

⁵⁵ La situación rememora brevemente el Examen de Michael en *Donnerstag*. En otro orden de cosas Maconie (2005:512) aprecia una referencia moderna implícita al mito griego de Orfeo, que con su música enterneció a Hades y Perséfone, de forma que éstos permitieron el retorno de su amada Eurídice a la Tierra.

⁵⁶ Stockhausen utiliza aquí un sistema octofónico con altavoces situados en todos los lados de la sala, incluyendo el suelo y el techo, formando un inmenso cubo sonoro tridimensional.

Michaelion es el nombre de la cuarta y última escena de *Mittwoch*, así como la denominación que toma el lugar donde los representantes de diversas galaxias se encuentran con el objetivo de elegir a un nuevo líder, un drogman, un intérprete que sea capaz de transmitir y descodificar todo tipo de mensajes llegados de los rincones más lejanos del cosmos. El candidato es *Luzicamel*, una especie de camello bactriano de pelaje espeso, que se presenta a los delegados. Se inicia así una de las escenas más grotescas e inverosímiles del ciclo. *Luzicamel* defeca siete esferas, siete planetas diferentes, cada uno de un color que representan los siete días de la semana, a lo que sigue una especie de bacanal en la que intentan embriagarlo con alcohol. *Luzicamel* baila a la vez que canta, sucediéndose todo tipo de comentarios de tono humorístico. Seguidamente el juego se transforma en una lidia taurina en la que *Luzicamel* desempeña el papel del toro y el trombonista que lo acompañaba a su llegada, el de matador. *Luzicamel* se proclama vencedor y mientras se prepara para subir al podio una muchacha lo desviste. De la piel del camello emerge entonces una especie de monje zen, vestido de color amarillo y portando una caperuza, al que saludan como *Luca* y lo proclaman Presidente y Operador⁵⁷ de *Michaelion*. Las siguientes acciones muestran a un *Luca* que debe afrontar diversas situaciones inconcebibles por su absurdo, cantando y codificando mensajes en más de una docena de lenguas.

La jornada concluye con una despedida, *Mittwochs-Abschied*, consistente en tres cuartos de hora de música electrónica. Stockhausen utiliza la parte electrónica que se podía escuchar de fondo en la segunda escena, *Orchester-Finalisten*, que se proyecta ahora en la antesala del auditorio junto con todo tipo de imágenes que nos transportan a otras latitudes cósmicas. Concluye así *Mittwoch aus Licht*, una de las jornadas más controvertidas y mordaces del ciclo.

Sonntag aus Licht (1998-2003)

La última de las óperas de *Licht* que Stockhausen escribió fue la jornada final del Domingo. Sus diferentes escenas fueron encargos sucesivos que se estrenaron separadamente en Donaueschingen, Ámsterdam, Salzburgo y Las Palmas de Gran Canaria. El estreno de la versión escénica completa no tuvo lugar hasta el 9 de abril de 2011 en la Staaten Haus de Colonia, dentro de los recintos de la Feria de la ciudad alemana, a cargo del Ensemble musikFabrik bajo la dirección musical de Peter Rundel y la participación de la Fura dels Baus, con Carlus Padrissa como principal director escénico⁵⁸.

Sonntag es la estación de llegada del inconmensurable viaje homérico en el que Stockhausen se embarcó a finales de la década de 1970 y al que dedicó más de un cuarto de siglo de trabajo y entrega. Escrita entre 1998 y 2003, Domingo de Luz tiene una duración de alrededor de seis horas⁵⁹, durante las cuales se celebra la unión mística entre Michael y Eva. Luzifer será el único

⁵⁷ Maconi indica con mucho acierto la referencia a Roland Barthes, para quien el rol del crítico moderno es aquel de una especie de "operador" del texto (Maconie, 2005:523). Nuestro operador se encuentra aquí en un lugar central del universo descodificando mensajes musicales.

⁵⁸ *La Fura* ya había trabajado con la musikFabrik de Colonia y Peter Rundel en una producción anterior del *Michaels Reise*, segundo acto de *Donnerstag*, que tuvo lugar en la Taschenoper de Viena, dentro del Festival Wiener Festwochen, el 13 de mayo de 2008, a penas medio año después del fallecimiento del compositor.

⁵⁹ Nos referimos aquí a la duración del estreno de la versión escénica completa, realizado el pasado mes de abril de 2011 en Colonia, al que tuvimos la oportunidad de asistir y reseñar. Las diferentes escenas de *Sonntag* se pueden no obstante encontrar en grabaciones que se fueron realizando por separado y que la Stockhausen Verlag fue editando

de los protagonistas ausente en el séptimo y último día. El símbolo de *Sonntag* reúne no obstante aquellos de Michael, Eva y Luzifer en uno solo. El sentimiento religioso impregna de muchas maneras cada una de las jornadas de Licht, pero en el caso concreto de *Sonntag*, se convierte en un gran homenaje a Dios, como aspiración máxima. Del mismo modo que Bach, quien firmaba con las iniciales SDG (Soli Deo Gloria) al final de sus partituras, Stockhausen concibe la jornada final de su inmensa heptalogía como una plegaria divina, una especie de canto sublime a la belleza del universo y al poder y la luz del creador. Quizás el compositor lanzando una mirada retrospectiva concebía el ciclo como una exaltación, una celebración de dimensiones sublimes, un himno de alabanza a la gloria de Dios.



Fig. 9: Símbolo de *Sonntag*

La primera escena de *Sonntag* se presenta como un saludo que rompe con la tradicional instalación fuera de la sala. En esta ocasión se trata de un saludo que tiene lugar en la misma sala y que constituye la primera escena, *Lichter Wasser*, para soprano, tenor y orquesta con sintetizador. La unión del agua y la luz permitió el desarrollo de la vida en La Tierra. Agua y Luz son pues los elementos principales en *Sonntag*. El saludo, de casi una hora de duración, fue un encargo de los Donaueschinger Musiktage de 1999. Los músicos se instalan entre el público tras una breve introducción del dúo vocal solista, que se encargará también de cerrar la escena. Los sonidos de la electrónica se desplazan por

el espacio de la misma manera que lo hacen los planetas, cuyas órbitas, incluidas aquellas de sus lunas, se proyectan en la sala. Los motivos melódicos de Eva y Michael viajan así espacialmente a través de los diversos instrumentos, que los interpretan iluminados por lámparas de colores azul (Michael) y rojo (Eva). Los solistas vocales describen ese universo que el espectador puede contemplar, como una especie de guías necesarios para transitar un espacio desconocido, un territorio del que se carece de mapas tanto como de caminos seguros, donde la única orientación es el instinto, la intuición musical, la luz que se deja ver en la inmensidad de la noche oscura, traspasando el umbral ontológico de los conceptos y las categorías, introduciéndonos en el más allá de lo imaginario y lo simbólico.

Siguiendo la antigua costumbre de evocar a los ángeles, para a través de ellos poder llegar a Dios, Stockhausen hace lo propio en la segunda escena de *Sonntag*, *Engel-Prozessionen* (Procesiones de ángeles), donde un coro de ángeles divididos en siete grupos representa cada uno un día de la semana diferente, con su respectivo color y lengua (hindi, chino, español, inglés, alemán, árabe y swahili). Las melodías de Eva y Michael se disponen en las voces agudas y graves, respectivamente, y se entrecruzan en una polifonía heterogénea dentro de cada grupo, que crea una sensación global muy sugerente, similar a ciertos pasajes de *Stimmung*. A medida que cantan en estas lenguas, los ángeles se desplazan en procesión a lo largo de la sala. La soprano y el tenor que protagonizaban la escena anterior instruyen al resto del grupo con los numerosos gestos que simbolizan los días de la semana y sus atributos. Tras el ritual procesional, los ángeles confluyen en un gran grupo que entona todo tipo de alabanzas e

progresivamente. Se trata de los CDs 58 (*Lichter-Wasser*), 67 A y B (*Engel-Prozessionen*), 68 A y B (*Licht Bilder*), 69 (*Düfte-Zeichen*), 73 (*Hoch-Zeiten*) y 74 (*Sonntags-Abschied*).

himnos de plegaria a Dios, en una especie de *Hymnen*⁶⁰ moderno, repleto de modulaciones vocales. *Engel-Prozessionen* fue estrenada el 9 de noviembre de 2002 en el Concertgebouw de Ámsterdam, bajo la dirección de James Wood, quien también dirigió la Cappella Amsterdam en el estreno alemán de la versión escénica que tuvo lugar en Colonia.

Sigue una escena contrastante, *Lichter-Bilder* (Imágenes de Luz), donde Michael, desdoblado en trompetista y cantante, entona con su voz de tenor numerosos cantos de alabanza a Dios por la fertilidad de la vida, en un dúo que se contrapone al formado por una flauta y un corno di basseto, que representan también la doble condición de Eva. Ambos generan melodías provenientes de las fórmulas de Michael y de Eva, en una especie de espiral híbrida que hace rotar el material melódico de un dúo a otro, replegándose la fórmula hasta siete veces, una por cada día de la semana. El uso de la electrónica, del sintetizador y de la modulación de frecuencias es utilizada aquí para generar nuevas sonoridades a partir de los timbres instrumentales, sonoridades que por su carácter inaudito generan una atmósfera muy esotérica en la que se proyectan también imágenes tridimensionales. Los siete días se corresponden con una polifonía cada uno, y con todo tipo de entes y seres vivos que, desde las rocas hasta los cuerpos celestiales, existen para honrar la grandeza de su Creador. Una alabanza que se prolonga en la siguiente escena, *Düfte-Zeichen*, donde la descripción de las jornadas de *Licht* alcanza su punto álgido. Un grupo de siete cantantes aparece en la escena, cada uno junto con el respectivo símbolo del día de la semana que representa y un perfume especial que lo caracteriza. Se inicia entonces una serie de intervenciones en las que los cantantes participan, ya a solo, ya a dúo o trío, revelando la naturaleza de cada símbolo. Tras el turno del Domingo se escucha desde el fondo del auditorio la voz de una contralto, una evocación de Eva. Los cantantes pronuncian en ese momento todos los nombres conocidos de Eva, y la contralto se une a ellos en una especie de procesión mariana que culmina con la presencia de Michael, “el niño venido del cielo”. Un muchacho con voz de soprano situado en el interior de la sala toma entonces su lugar en la escena y entabla un bellísimo dúo con Eva, quien se lo lleva consigo hacia el cielo en una ascensión sin destino ni retorno.

La última de las escenas previa a la despedida de *Sonntag, Hoch-Zeiten* (Bodas), es en realidad una doble escena, puesto que se realiza paralelamente en dos salas, y se repite de manera que el público que ha asistido a la escena de una sala pueda escuchar la otra. Stockhausen sitúa por un lado a una orquesta dividida en cinco secciones, y por otro a un coro también dividido en cinco grupos que canta en cinco lenguas diferentes, exaltando mediante cantos de amor la unión de Michael y Eva. La versión coral fue la primera en ser realizada por Stockhausen. La pieza fue un encargo del Festival de Las Palmas de Gran Canaria, en cuyo auditorio “Alfredo Kraus” se estrenó el 2 de febrero de 2003. En este sentido la versión instrumental se corresponde con la vocal, con la única diferencia de que Stockhausen añadió algunos cambios, entre los que encontramos algunos pasajes solistas a dúo y a trío que se encargan de reproducir algunas citas de las anteriores óperas, desde *Donnerstag* –la primera que Stockhausen realizó– hasta *Sonntag* –con una cita instrumental de la primera escena–. Es esta escena un ejemplo del trabajo a nivel temporal que Stockhausen desarrolló en su música a lo largo de toda su carrera. Los diversos tejidos sonoros se corresponden con cinco *tempi* diferente, superpuestos, que forman una polifonía de dimensiones poco corrientes, donde la riqueza rítmica inherente a las numerosas líneas de fuga de cada segmento temporal edifica una inmensa catedral, un espacio generado dentro del espacio, para celebrar la unión mística

⁶⁰ *Hymnen* (1966-1967). Música electrónica y concreta (Stockhausen Verlag Nr.22).

final, cuya grandeza será despedida en un *Sonntags-Abschied*⁶¹ consistente en una adaptación electrónica en cinco canales de la anterior escena, difundida esta vez en el exterior del auditorio, cerrando de esta forma la gran travesía que condujo a la humanidad a través de su historia en busca de una trascendencia más allá del alcance de los sueños. La unidad de los principios masculino y femenino, de la razón y la fe, de la ciencia y la religión, como fin último. La armoniosa *mónada* leibniziana que se expande esperando su momento en el cosmos, un cosmos de luces, de sonidos, olores, colores y todo tipo de estaciones de origen que confluyen en un destino final que siempre estuvo, como decía Valente⁶², “al otro lado de la sombra del sueño”, para así poder cantar desde el naufragio mudo del silencio la celebración mística de un viaje recóndito a los confines de lo posible; y más allá de lo posible.

BIBLIOGRAFÍA

BANDUR, M., 2004. *Karlheinz Stockhausen und die Rezeption des Urantia Book in Licht*. En Misch, I. y Blumröder, Ch. [eds.], 2004. *Internationales Stockhausen Symposium 2000: Licht*. Lit Verlag. Münster.

BIEDERMANN, H., 1993. *Diccionario de símbolos*. Paidós. Barcelona.

CIRLOT, J.E., 1997. *Diccionario de símbolos*. Siruela. Barcelona.

CONEN, H., 2009. *Formel-Komposition: Zu Karlheinz Stockhausens Musik der 1970er Jahre*. Stockhausen Verlag. Kürten

DELEUZE, G. y GUATTARI, F., 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Editions de Minuit. Paris.

FRISCH, M., 1981. *Montauk*. Suhrkamp. Frankfurt am Main.

HARDING, E., 1976. *Les mystères de la femme*. Bibliothèque Payot. Paris.

JUNG, C.G., 1952. *Symbole der Wandlung*. Rascher Verlag. Zürich.

KURTZ, M., 1988. *Stockhausen, eine Biographie*. Bärenreiter. Kassel.

MACONIE, R., 2005. *Other planets: The music of Karlheinz Stockhausen*. Scarecrow Press. Oxford.

MISCH, I. y BLUMRÖDER, Ch., 2004. *Internationales Stockhausen Symposium 2000: Licht*. Lit Verlag. Münster.

PÉREZ RIOJA, J.A., 1962. *Diccionario de símbolos y mitos*. Tecnos. Madrid.

⁶¹ Stockhausen realizó una versión para sintetizador con electrónica del *Sonntags-Abschied*. Nos referimos al *Klavierstück XIX* (2001, 2003), última de las “piezas para piano” del catálogo de Stockhausen (Stockhausen Verlag, Nr.80). La pieza todavía no ha sido estrenada.

⁶² José Ángel Valente (1929-2000): *Interior con figuras* (1976).

RIGONI, M., 1998. *Stockhausen ...un vaisseau lancé ver le ciel*. Millénaire III. Paris.

SAMUEL, C., 1967. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Pierre Belfond. Paris.

STOCKHAUSEN, K., 1989a. *Texte zur Musik 1977-1984. Band 5: Interpretation*. DuMont Buchverlag. Köln.

STOCKHAUSEN, K., 1989b. *Texte zur Musik 1977-1984. Band 6: Interpretation*. DuMont Buchverlag. Köln.

STOIANOVA, I., 1993. *Mythen der Weiblichkeit in den achtziger und neunziger Jahren: Stockhausen, Eloy*. En Kolleritsch, O. [ed.], 1993. *Wiederaneignung und Neubestimmung der Fall "Postmoderne" in der Musik*. Universal Edition. Wien.

WAGER, G., 1998. *Symbolism as a compositional method in the Works of Karlheinz Stockhausen*. Edición del autor. College Park, Maryland. ISBN 0-9665850-0-3.

Referencias

- [Stockhausen Verlag](#)
- [Ensemble Modern](#)



Cómo citar este artículo

Formato Documento Electrónico (Norma ISO 690-2)

MINGUET, Vicent. *MYTHOLOGIE IN MUSICIS: Simbología e iconología en la música de Karlheinz Stockhausen: El ciclo Licht (1977-2003)* [online]. Madrid: Sul Ponticello, II época, n. 23, jun. 2011. Disponible en World Wide Web: <<http://www.sulponticello.com/?p=3722>>. ISSN: 1697-6886