



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

CENTRO DE ESTUDIOS ELECTROACÚSTICOS

## STIMMUNG

Rory Bradell

*Traducción del inglés de Pablo Cetta*

### EL PROCESO COMPOSITIVO

*Stimmung* fue realizada por encargo de la ciudad de Colonia para el ensamble coral *Collegium Vocale* de la *Rheinische Musikschule*. Stockhausen escribió la obra durante los meses de Febrero y Marzo de 1968, mientras vivía en Connecticut. Previamente, había visitado Méjico, donde fue influenciado por los antiguos templos. En una conversación con Jonathan Cott, expresa la importancia de su visita para la creación de *Stimmung*.

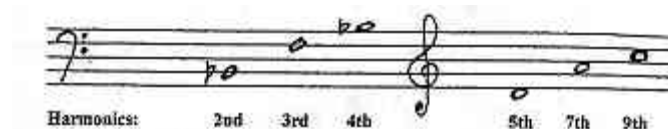
*Lo más importante para la composición de Stimmung fue que recién regresaba de Méjico, donde permanecí un mes caminando a través de las ruinas, visitando Oaxaca, Mérida, y Chichen Itza, convirtiéndome en maya, azteca y español, volviéndome parte del pueblo. Los nombres mágicos de los dioses aztecas conforman el texto de Stimmung, y también su espacio. Me sentaba por horas en una misma piedra, observando las proporciones de algunos templos mayas, con sus tres alas, mirando el modo en que se encontraban ligeramente fuera de fase. Reviví ceremonias, que podían ser sumamente crueles. La crueldad religiosa no aparece en la obra, sólo los sonidos, y el sentimiento de las planicies mejicanas con sus edificios recortando el cielo –la quietud, por un lado, y los cambios súbitos, por el otro. [1]*

Stockhausen relata su experiencia del paisaje mejicano en el lenguaje musical de *Stimmung*. Como oyentes, podemos apreciar aspectos “fuera de fase”, como la superposición temporal de modelos silábicos. Este tipo de técnica fue muy usada en la década del 60 por los compositores minimalistas, como La Monte Young, Steve Reich y Terry Riley. Esta música se caracteriza por breves frases repetidas sin fin. La obra *In C*, escrita por Riley en 1965, utiliza una técnica

conocida como “corrimiento de fase”, en la cual varios esquemas rítmicos similares se ejecutan ligeramente fuera de sincronismo, creando una textura por superposición, similar a un canon de varias capas. La técnica genera una lenta evolución de esquemas repetitivos mediante corrimientos en los esquemas rítmicos con cambios rítmicos y melódicos sutiles. Las primeras obras de Reich, *It's Gonna Rain* (1965), *Come out* (1966), y *Violin Phase* (1967) también fueron creadas mediante el corrimiento de fase, con esquemas rítmicos que se desfazan y otros nuevos que emergen de la interacción. Los modelos silábicos y los nombres mágicos cantados y recitados en *Stimmung* son, en efecto, como esos edificios que interrumpen la quietud del paisaje mejicano. A través de la pieza se yerguen edificaciones, que son asimiladas por el oyente. Este es ubicado en la posición de un observador que descubre gradualmente cómo la superposición de estructuras crea un repertorio visual nuevo, que se extiende más allá de la forma básica de las estructuras aisladas. En *Stimmung* la asimilación y transformación de esquemas produce un efecto hipnótico que asociamos con el de la música minimalista. Comparar esta obra con otras minimalistas puede ser útil. A nivel de la armonía, es similar a la obra *In C*, de Terry Riley, ambas limitadas en el uso armónico. En términos de contenido rítmico, el cambio en *Stimmung* es de mayor velocidad que en la música minimalista, y no tan sutil en la introducción de nuevos esquemas. Sin embargo, de la lectura de lo escrito por Stockhausen acerca de su obra, resulta evidente que la idea de la obra fue concebida independientemente de las ideas de los compositores minimalistas. Él escribió en una carta dirigida a Gregory Rose, el director del grupo *Singcircle*, cómo descubrió la técnica.

*Comencé la composición de la obra con muchas melodías, cantándolas fuerte todo el tiempo. Pero, luego de unos días, esta tarea se tornó dificultosa porque mis niños requerían silencio. Entonces, comencé a susurrarlas prestando atención a mi vibración craneana, dejé de escribir melodías sobre fundamentales, y establecido en un si bemol grave, comencé nuevamente y escribí Stimmung, probando melodías sobre la escala de los armónicos. Nada relacionado con lo oriental, nada filosófico. Sólo los dos bebés, la pequeña casa, el silencio, la soledad, la noche, la nieve, el hielo: puro milagro. [2]*

La quietud de la helada noche y la imposición de silencio, debido a su bebé recién nacido, lo llevaron a descubrir un método de composición tímbrica, distinta al plan preconcebido. Abandonó su idea original de melodías construidas sobre series de fundamentales, estableciendo, en cambio, una armonía simple formada por una fundamental y sus armónicos 2, 3, 4, 5, 7 y 9 (ejemplo 1), que destacan un acorde mayor con novena, sobre *si* bemol.



Ejemplo 1

Tomando estas notas : *si* bemol, *fa*, *si* bemol, *re*, *la* bemol y *do*, como fundamentales, Stockhausen creó un grato vocabulario de armónicos, que le aportó una gran paleta tímbrica. Él mismo lo describe en una conversación con Jonathan Cott.

*Pronto escucharás mi obra Stimmung, que no es más que un acorde de setenta y cinco minutos –nunca cambia- con armónicos naturales sobre una fundamental que no aparece, sino su segundo, tercer, cuarto, quinto, séptimo y noveno armónicos, y solamente eso. Y luego, los cambios tímbricos de estas fundamentales. Los timbres son anotados precisamente utilizando el alfabeto fonético internacional, y números. De modo tal que cuando canto, puedes focalizar en cada parcial con precisión. Con dos respiraciones puedo hacer el círculo completo de vocales, y usé números para definir hasta el 24° parcial. A los cantantes les llevó seis meses aprender cómo atacar el 9° armónico, o el 10°, el 11°, el 13° hasta el 24°. Como verás, se trata de una verdadera composición con timbres, donde esos timbres poseen un ritmo en la misma forma que ponemos ritmo a las alturas. [3]*

Existe una analogía entre este tipo de modulación y el proceso de filtrado que ocurre en la música electrónica. Stockhausen usó el acorde tenido como fuente sonora, y constantemente escuchamos cambios tímbricos filtrados por las voces.

Stockhausen eligió el título *Stimmung* luego de completar los apuntes de la obra. Se traduce como “afinación”, pero como señala el autor, también se refiere al estado mental de afinación psicológica. Para los comentarios de programa escribió lo que sigue:

*La palabra alemana Stimmung connota “atmósfera”, “ethos”, “armonía espiritual” (la palabra puede ser traducida como “humor” en frases tales como “buen humor” o “mal humor”, en referencia a la armonía o a las vibraciones existentes en el hombre y su entorno); más aún, en la palabra Stimmung se halla oculta stimme –voz. [4]*

Esta noción encaja bastante bien con la percepción de Stockhausen sobre el efecto de la música: que cada persona posee un ritmo único propio, que es modulado por las ondas eléctricas producidas por los oídos en respuesta a la música [5]. Al cesar la música regresan las antiguas periodicidades, pero moduladas y con forma distinta. Stockhausen asegura que *Stimmung* es una música para la meditación, y dice: “El tiempo se detiene. Escuchamos el interior del sonido, el interior del espectro armónico, el interior de una vocal, “el interior”. [6] Stockhausen, habla de su música como un medio para descubrirse a uno mismo, una transformación espiritual en la que descubrimos una concepción distinta del tiempo, universalmente orientada.

## LA ESTRUCTURA

La partitura posee cuatro elementos, un “plan formal”, seis páginas de modelos silábicos, seis páginas de nombres mágicos, y una página de poesía. El plan formal establece 51 secciones, cuya duración no es fija, que especifican qué armónico del *si* bemol debe cantarse (ejemplo 2).

The image displays a complex musical score titled "FORMSCHEMA" by Karlheinz Stockhausen. The score is organized into two systems of staves, each representing a different vocal part: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The first system covers sections 1 through 26, and the second system covers sections 27 through 51. Each section is marked with a circled number (1-51) and a letter 'M' above it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'var'. Vertical dashed lines connect the notes across the different vocal parts, indicating their alignment in time. The score is set in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The title "FORMSCHEMA" is centered at the top, with "Stimmung" on the left and "Karlheinz Stockhausen" on the right.

Ejemplo 2

Indica, además, qué voz lidera cada sección, y qué secciones involucran el uso de nombres mágicos. En cada sección hay una altura marcada con una línea gruesa, que indica a un cantante en particular la introducción del modelo. No existen indicaciones sobre cuáles modelos deben ser usados para una sección en particular, simplemente son elegidos libremente por los cantantes (ejemplo 3).

*Stockhausen*  
**STIMMUNG**

**Modelle**

*französisch*

Cada una de las 51 secciones es introducida por un modelo, que es repetido periódicamente hasta que es asimilado por los otros cantantes. Las cantantes femeninas tienen ocho modelos cada una, y los cantantes varones tienen nueve. Los modelos son esquemas de sílabas sin sentido, y a veces palabras tales como los días de la semana, “Aleluya”, etc. Están anotadas con símbolos fonéticos internacionales, y números que especifican los armónicos del 2 al 24, que determinan las características tímbricas de los modelos. La estructura rítmica interna del esquema silábico es indicado usando notación rítmica. A medida que se introduce y repite cada modelo, se produce una superposición temporal con los modelos anteriores. Una vez establecida la identidad del nuevo modelo, el guía pasa el encantamiento a otro cantante, y cuando está satisfecho del establecimiento del modelo, señala a otro cantante para que continúe con un nuevo modelo. Stockhausen pone en una lista modos en que los otros cantantes responden a un modelo: “con transformaciones”, “desviaciones variadas”, “pulsaciones” y “asimilación”. [7]

En el esquema formal, una altura con una línea fina se interpreta de diferente modos, de acuerdo a cómo es presentada. Si ocurre después de una pausa o de una doble barra se identifica con el modelo. Si ocurre sin una barra de compás, no hay cambio en la identidad y continúa como previamente. Si ocurre después de una barra de compás, el tempo, ritmo, timbre y envolvente se transforman en un nuevo modelo, y esto continúa hasta alcanzar una nueva identidad. Esto está marcado con la letra T, que indica una transformación del modelo previo al nuevo. Hay seis secciones entre corchetes, en el esquema formal, donde las voces cantan alturas al unísono. En estas secciones, las voces sobre alturas marcadas con líneas finas después de pausas, pueden crear desviaciones variadas que se alejan y se acercan al modelo. El cantante del modelo finaliza estas secciones indicando a los otros cantantes cantar la altura al unísono durante el tiempo que completan sus desviaciones.

En el plan formal, los puntos marcados con una “N” indican a un cantante que introduzca un nombre mágico, que es integrado a la textura musical (ejemplo 4).

Magische Namen	RHEA Griech.: Mutter von Zeus	AEOLUS Griech.: Gott der Winde	URANOS Griech.: Gott des Himmels
	GAIA Griech.: Erdgöttin	CHRONOS Griech.: Gott der Zeit	DIANA Röm.: Jagdgöttin
	HERA Griech.: Beschützerin der Frauen und der Ehe	ZEUS Griech.: König der Götter	VENUS Röm.: Göttin der Liebe
			DIONYSOS Griech.: Gott der Fruchtbarkeit, besonders des Weinbaus
			POSEIDON Griech.: Gott des Meeres

Ejemplo 4

Esto ocurre luego que la identidad de un modelo ha sido alcanzada. En 29 de las 51 secciones, se pronuncian los nombres mágicos, y cada cantante está a cargo de once de ellos. En las secciones marcadas con la “N”, al menos un nombre debe ser pronunciado por una voz y hasta seis nombres pueden ser agregados por las otras voces. No todos los nombres tienen que ser usados en la ejecución, y la elección de los nombres depende enteramente de los intérpretes.

Los nombres están tomados del mundo de las religiones, y cuando fueron compilados por un antropólogo para Stockhausen, éste último escribió: *“Luego que un cantante ‘llama’ a un nombre mágico, se repite periódicamente al mismo tiempo y con la misma articulación (aproximadamente) según el modelo, hasta que es finalmente asimilado, y así integrado al modelo que prevalece en ese momento”*. Describe así el proceso de introducción de modelos como una *“afinación”* y el criterio de *“afinación o desafinación del ritmo, la dinámica, el timbre, mientras los nombres mágicos han sido agregados libremente a la textura”*.

Esto trae consigo *“una reacción en la cual hay un cambio de atmósfera claramente perceptible, evocado por el carácter y el significado del nombre”*. [8] Cada sección es articulada por el esquema de sílabas repetidas del modelo que prevalece, y los nombres son repetidos periódicamente a la misma altura, tiempo y articulación de ese modelo. El cantante debe retener las posiciones de los labios y la boca, lo cual lleva a una distorsión del sonido de los nombres.

Como agregado, hay cuatro poemas que son dichos en diversos intervalos (ejemplo 5).

**Stockhausen**  
**STIMMUNG**

**Textblatt**

mit den folgenden Zahlen, längere Pfeile = Kopf, kürzer die Fußlänge

stille Aussprache des Anfangsbuchstaben in Tempo = 162

Meine Hände sind mit starken Klinge lang  
auf Deine Brust, bringe Klinge Klinge Klinge  
selbst schreit nach spüren sie die Rundung  
auf die Lippen können strömen Klinge Klinge  
AVOCADO - BUNDEKREIS -  
ach nein! Deine Brust sind wie Deine nur wie Deine.

Ich ich Kuss frick am über kalten Hand  
werden meine Backen Deine Brust  
die Lippen (rotbraun) ein Zitterring  
und hinten für ich durch das runde U  
aber Deine Spalten Kiste nichtlang.

Jeder Apfel, oder ich seltsamer karmes große,  
ist schupp - doch dich - und schupp Dein ringe ringe,  
ringe ringel prand bruch buchel pichel buchel pürrisch!  
(stimmlos)

Dein Tem = in meinem Bronschschalekta spreiten  
ripp ripp  
(Zeit 1 3)

langsam

Ich kalte ist meine Seele,  
wenn ich dich umarme,  
Sonne ronne in der Spitze  
Ich ich (ich meine wirklich, wenn ich sage dich, wenn frucht dich)  
in meinem ein Mann Torpede Bug  
Ich weiß nicht anders mehr,  
als daß ich in der dunklen Kiste bin,  
mein Auge bist die oben  
- ich Vogel - im Spiegel Baum Augen  
auch die feine Regierung schließt.  
Und ich stamme - Bismarckfotokommando -  
durch Dein Liberosonier.

Der weiße Gott am oberen Spucke allen weißt,  
stift Pals auf Palschlag, höher in wie auf  
bis ich amolage  
und dich langsam lang langsamem Klinge  
verlangt verange veran, veran, veran - sonke - sonke.  
(lange Gesangsweise) Diese Hise,  
(lange Pause, dann zurück mit) Ahornweidlich, wenn ich  
wie Dein Spiegel blind ging und ich langsam schließt.

Ejemplo 5

Tres de ellos son poemas eróticos, escritos por Stockhausen en 1967 durante lo que él llamó “tiempos de amor ardiente”, y son hablados, no cantados. Kart Wörner comenta sobre la significación de estos textos:

*En estos textos hablados uno es transportado a la libertad erótica de los ancestros, a la asociación entre sexus y spiritus que es peculiar a lo tántrico del este asiático.*  
[9]

El cuarto poema, acerca del vuelo de un pájaro, es muy corto y aforístico, pero Stockhausen lo transforma en una declaración musical a través de la repetición de los fonemas constituyentes de las palabras.

## LA INTERPRETACIÓN

Para la ejecución de *Stimmung* no hay director, cada cantante recibe un esquema formal, una página de modelos y una página de nombres mágicos. El orden de los modelos y nombres puede ser estipulado de antemano o puede ser decidido durante la ejecución. Los cantantes cantan lo más suave posible usando amplificación para permitir la audición de todos los matices. Ocasionalmente, un sonido armónico puro se reproduce desde un grabador para mantener la afinación. Robin Maconie en su libro “Las obras de Karlheinz Stockhausen” escribe:

*El movimiento, la constante actividad que sucede en la música es consecuencia de la modulación de las “frecuencias portadoras” a través de los textos cantados y hablados. Hay siempre algo en transición, y usualmente a velocidad: sílabas cazándose unas a otras en canon, condensación de las palabras, fusión de mezclas armónicas basadas en vocales, desintegración en un tejido de percusión consonante. [10]*

Mientras se canta una fundamental es posible aislar ciertas inflexiones o “frecuencias portadoras” moviendo la lengua y los labios. El movimiento desde una frecuencia portadora a otra y el regreso crea lo que Stockhausen denomina “periodicidades oscilatorias” o “timbre ritmado”.

Una de las características más salientes de *Stimmung* es, tal vez, el efecto creado por la superposición sobre un modelo o una transformación. La secuencia de modelos de una interpretación tiende a la variación. Otra característica, como las pausas, las modificaciones tímbricas, las variaciones dinámicas y la interacción de los músicos son improvisadas en la ejecución. En vista de estos hechos, no existe una “lectura final” de la partitura, es decir una secuencia predefinida de eventos típica de una partitura convencional, sino que ésta se presenta como una serie de herramientas de interpretación.

Diferentes versiones de la obra suenan distintas, y los mismos intérpretes han encontrado diferencias en sus propias interpretaciones. Nicholas Cook comenta en su “Guía del Análisis Musical”: “No es posible imaginar cómo es la partitura escuchando una única interpretación; debe hacerse escuchando diversas versiones y encontrando qué tienen en común”. [11] En otras palabras, el análisis debe estar basado en la interpretación, y una sola ejecución sólo presenta un aspecto parcial de la obra. Stockhausen, alineado con John Cage, exploró las posibilidades de la indeterminación y del azar en su obra anterior *Klavierstück XI* (1956), que consiste en 19 fragmentos que deben ser ejecutados en un orden elegido de forma espontánea durante la ejecución. Cada fragmento posee características de tempo y dinámica que dependen del fragmento anterior. Stockhausen siguió el recorrido de John Cage y su obra aleatoria *Music of Changes* (1950), en la creación de un género musical donde la elección aleatoria por parte del intérprete forma parte de la composición.

Hay disponibles dos grabaciones comerciales de la obra: la versión de *Collegium Vocale* producida bajo la supervisión artística de Stockhausen en 1970, en Colonia, y la versión de *Singcircle*, grabada en Inglaterra en 1983.

Mi reacción inmediata frente a estas grabaciones es que siento, en la versión de *Singcircle*, un nivel más alto de percepción rítmica y de complejidad en las transiciones. Los tempi internos de los modelos me parecen más sostenidos a lo largo de las secciones, mientras que la otra versión tiende más hacia la relajación rítmica.

Otro aspecto de *Stimmung* mencionado por Maconie es el efecto de alturas portadoras desafinadas, que produce el efecto de una modulación casi electrónica. Siento que esto está más presente en la versión de *Singcircle*, que emplea quizás transformaciones más radicales de los modelos. La versión del *Collegium Vocale* construye más lentamente al comienzo, comenzando con los modelos que parecen tener relaciones de similitud. Los esquemas silábicos no aparecen sino hasta pasados 12 o 13 minutos de la pieza. No es el caso de la versión de *Singcircle*, que establece un trabajo rítmico ya desde el comienzo.

Ambas grabaciones contaron con la colaboración del compositor, pero seguramente la versión de Colonia se aproxima más a las intenciones iniciales de Stockhausen.



## CONCLUSIÓN

Antes De la composición de *Stimmung*, en 1966, Stockhausen estuvo varios meses en Japón y a su regreso a Europa pasó por Hong Kong, Camboya, Tailandia, India, Persia, Líbano y Turquía. Esta exposición oriental fue ciertamente una influencia en las composiciones de obras como *Carré*, *Telemusik*, *Stimmung* and *Mantra*, pero sin citar directamente a estas culturas en su música. Descubrió los escritos de Sri Aurobindo en Mayo de 1968, y con ellos una clarificación de su propia filosofía. En el prefacio de *Mantra*, Stockhausen cita a Aurobindo, quien dice que tanto la música como el mantra están más allá de la mente:

*Para aquellos que tienen la capacidad de entrar más y más conscientemente en la relación con los planos superiores –poesía, escritura, arte- es bastante evidente, perceptible, que luego de un cierto nivel de conciencia ya no hay ideas que uno ve y trata de traducir. Uno oye. Hay, literalmente, vibraciones de ondas, ritmos que invaden al que habla y luego descienden vestidas con palabras, ideas, música, o colores. Pero la palabra o la idea, la música, el color, es el resultado, un efecto secundario: le dan cuerpo a la impenetrable vibración. [12]*

En *Stimmung*, las oscilaciones periódicas de esquemas de sílabas repetidas conllevan ese sentimiento de vibración impenetrable del que habla Aurobindo. La declaración de Aurobindo se hace real en *Stimmung*, y expresa un aspecto importante del pensamiento musical de Stockhausen. Jonathan Cott escribe:

*Stockhausen intentó mediar entre las tradiciones musicales de oriente y occidente. Su desarrollo de una nueva dimensión, su exploración de los sonidos en el espacio, su meditación sobre elementos estadísticos y determinísticos, su revelación de cómo es posible transubstanciar un parámetro musical en otro, y la presentación en sus composiciones de estos procesos, están al servicio de una concepción integral entre arte y vida. [13]*

No sorprende que *Stimmung* tuviera un fenomenal éxito en la Feria Mundial de Osaka en 1970. Fue interpretada setenta y dos veces, y apeló a la sensibilidad de los japoneses. Se hicieron diversas comparaciones entre las técnicas vocales de *Stimmung* y el canto de garganta de Mongolia. Stockhausen, al igual que los compositores minimalistas Terry Riley y La Monte Young, tomó la práctica repetitiva del mantra de la cultura de la India. Más allá de paralelismos obvios, *Stimmung* surge de Stockhausen de sus propias experimentaciones, y cuando un compositor busca nuevos modos de hacer música suele imitar técnicas existentes en otras partes del mundo. De ahí que puedan establecerse ciertas similitudes.



Feria Mundial en Osaka, 1970, donde se interpretó *Stimmung* 72 veces. Se aprecia el hall esférico con capacidad para 550 personas sentadas. Lo diseñó Stockhausen, junto a un arquitecto, y ubicó 50 parlantes alrededor de la sala. Stockhausen controlaba la especialización sonora desde el centro de la esfera, sobre una plataforma.

## Notas

- [1] *Stockhausen-Conversations with the composer*, Edited by Jonathan Cott (London: Robson 1974) p.163  
 [2] From a letter to Gregory Rose, 24<sup>th</sup> July 1982 (Quoted in the CD notes of the Singcircle version)  
 [3] op. cit. Cott, 1974, p.38  
 [4] Stockhausen's notes in Karl H. Wörner *Stockhausen: Life and Work* (London: Faber and Faber 1973) p.65  
 [5] See p. 28, Cott, 1974.  
 [6] Op.Cit., Wörner 1973, p.66  
 [7] Op. Cit., Wörner, p.65  
 [8] Op. Cit., Wörner, p.64-67  
 [9] Op.Cit., Wörner, p.148  
 [10] Robin Maconie *The Works of Karlheinz Stockhausen* (Oxford: Clarendon Press 1990) p.153  
 [11] Nicholas Cook *Guide To Musical analysis* (Oxford1994, fp.1987) p.363  
 [12] Op. Cit. Cott, p.245  
 [13] Op. Cit., Cott, p.15

## Bibliografía

- Nicholas Cook, *Guide To Musical analysis* (Oxford1994, fp.1987)
- Jonathan Cott ed., *Stockhausen - Conversations with the composer*, (London: Robson 1974)
- Robin Maconie, *The Works of Karlheinz Stockhausen* (Oxford: Clarendon Press 1990)
- Singcircle, *Stimmung* (CD: Hyperion: 1986) [Sleeve notes include extract of letter written by Stockhausen to Gregory Rose in 24<sup>th</sup> of July 1982, and are compiled by Gregory Rose and Helen Ireland]
- Karl H. Wörner, *Stockhausen - Life and Works* (London: Faber and Faber 1973)
- The Score of *Stimmung* is published by Universal Edition, Vienna Edition No. 14805; Paris Edition No. 14737