

Aproximación analítica a la pieza *Hänschen klein* de Helmut Lachenmann **Fernando Villanueva**

A estas alturas puede decirse sin ningún temor que la obra de Helmut Lachenmann ha tenido uno de los papeles más importantes e influyentes en la música de la segunda mitad del siglo XX; y como, aún hoy, el señor Lachenmann sigue componiendo y parece tener años por delante para seguir haciéndolo, no creo que resulte muy arriesgado afirmar que su obra seguirá condicionando gran parte de la música del presente siglo. Porque, bien sea por adhesión, bien por rechazo, su música ha dejado indiferentes a muy pocos.

La pieza cuyo análisis vamos a efectuar en las siguientes líneas pertenece al conocido grupo de 7 piezas para piano *Ein Kinderspiel* -cuyo subtítulo es *Sieben kleine Stücke* (Siete pequeñas piezas) y que está dedicado a su hijo David-, compuesto por Lachenmann en 1980 y que, según su propio testimonio, vendría a ser una especie de *Téchnique de mon language musical* -en clara alusión al texto del mismo nombre escrito por Messiaen-. De hecho, opino que *Hänschen klein*, además de ser una pieza extraordinaria, presenta muy claramente algunas de las técnicas y los rasgos compositivos más representativos del lenguaje lachenmanniano. No obstante, y para que el lector vaya avisado, una de las principales metas del presente estudio es confirmar cómo la superposición de diferentes objetos y estructuras da como resultado la creación de una pieza de música que supera la condición de suma de sus componentes -aunque el compositor se sirva de cada uno de ellos para elaborar los aspectos morfológicos y sintácticos de la pieza-.

El título de nuestra pieza, *Hänschen klein*, pertenece a una canción popular infantil alemana que sirve a Lachenmann para confeccionar la estructura rítmica de superficie de la pieza. Este coger una determinada estructura -rítmica, de alturas, etc.- de alguna música preexistente y conocida es un recurso utilizado en ocasiones por Lachenmann, si bien su función no es similar a la que cumplen las citas en la música de otros compositores. Para nuestro compositor, esta estructura ha de servir como una especie de filtro para el resto de estructuras que se superponen a ésta -explicaremos esto un poco más adelante-. Este filtro cumple la función de ser una puerta de acceso para el oyente, que funciona como un punto de referencia para interpretar el resto de estructuras que aparecen en la obra.

En el caso de nuestra pieza encontramos las siguientes estructuras:

Estructura rítmica: Como ya hemos dicho, corresponde a la canción *Hänschen klein*, si bien con algunas variantes.

Estructura de alturas: Consiste, principalmente, en un descenso cromático por todo el teclado del piano -lo que para Lachenmann vendría a ser una especie

de *objet trouvé*-, si bien con algunos enriquecimientos que comentaremos más adelante.

Estructura de tipos de resonancia: Que es, posiblemente, la más importante de la pieza y la que genera un discurso más elaborado.

Estructura de dinámicas: Elaborada a partir de una escala dinámica que comprende las siguientes indicaciones: p - mp - mf - f - ff - fff. Muy relacionada con la estructura de resonancias.

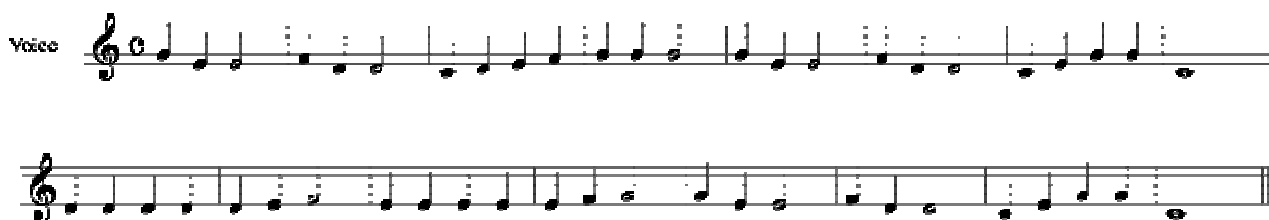
Estructura de ataques (articulación): Al igual que la estructura anterior, muy relacionada con la estructura de resonancias.

Pues bien, es la interrelación de estas estructuras la que va a dar como resultado la pieza que nos ocupa, siendo ésta, como decíamos, algo diferente a la suma de sus componentes. Repasemos, no obstante, cada una de las estructuras mencionadas; posteriormente las integraremos en una visión global del discurso musical planteado por Lachenmann en la pieza.

Hänschen klein

La conocida canción infantil en que se basa la pieza es la siguiente:

Hänschen klein



La estructura formal consiste en dos frases, de ocho compases cada una, que contienen dos semifrases de cuatro. Cada una de estas semifrases está dividida, a su vez, en grupos de dos compases -motivos rítmicos-, de los cuales tenemos tres tipos:

Motivo a: q q h | q q h | (compuesto a su vez de dos células idénticas con un cierto carácter de motivo)

Motivo b: q q q q | q q h |

Motivo c: q q q q | w |

La pieza podría representarse, pues, como la sucesión de estos motivos:

Frase 1: a b a c

Frase 2: b b a c

Por otra parte, la estructura de resonancias se basa también, como veremos en su momento, en la forma de la canción original.

Estructura rítmica

Como ya hemos dicho, el ritmo de la pieza está sacado directamente de la canción infantil alemana *Hänschen klein*. La función del uso de este material preexistente es, tal como adelantábamos anteriormente, servir como filtro del resto de estructuras. Este filtro servirá para crear una nueva configuración -una nueva perspectiva- de los objetos que sean “tamizados” por ella. Así, por ejemplo, el descenso cromático por todo el teclado del piano quedará filtrado por la estructura rítmica de *Hänschen klein*.

El ritmo de la canción acaba en el compás 16. En los siguientes compases encontramos, en primer lugar, una repetición de la segunda frase -con una variante: en el último compás, la redonda está desdoblada en dos blancas-. Tras esta repetición, aparece una especie de coda con un recuerdo en la mano derecha de los primeros compases de la pieza, aunque aumentados al cuádruple de valor. En esta coda aparecen los siguientes materiales rítmicos:

- cc. 25-26: sucesión de negras;
- cc. 27-28: motivo c.
- cc. 29-31: resonancia y disolución final.

Estructura de alturas

Lachenmann utiliza como material principal un descenso completo por todo el teclado del piano -ya hemos dicho que esto tiene para él un carácter casi de *objet trouvé* muy ligado al instrumento-. Es importante destacar que, según el concepto lachenmanniano de ‘aura’, un instrumento tiene una serie de comportamientos que le son propios, bien sea por su construcción, por la forma de hacerlo sonar, o incluso por el repertorio histórico asociado a dicho instrumento -así, por ejemplo, el arpeggio de las cuerdas al aire de una guitarra (que, aunque aparezca en otro instrumento, siempre nos remitirá a aquél que le dio origen)-. Pues bien, es obvio que, por la propia construcción del piano, el descenso -o ascenso- cromático es uno de los comportamientos característicos del instrumento, sobre todo muy vinculado al mundo infantil -¿quién ha podido resistir la tentación, cuando era niño, de tocar, en el orden en que están dispuestas, todas las teclas del piano en un sentido o en otro?-.

No obstante, aparecen otras estructuras interválicas que pasaremos a ver. Creemos que hay una “escala” de materiales interválicos, que es como sigue:

1. semitono -aparece como escala descendente a lo largo de toda la pieza-;
2. tono (2ª mayor) -aparece en la escala de tonos enteros descendente formada por los mordentes (cc. 2-11)-;

3. tono y medio (3ª menor) -aparece en la primera frase (en los cc. 2, 5 y 8), como la relación interválica existente entre algunos de los mordentes y las notas del descenso cromático. También lo encontramos formando parte del acorde del compás 9-. También podemos ver este intervalo como distancia entre el motivo del compás 1 y el del compás 2-;

4. dos tonos (3ª mayor) -es una de las interválicas importantes en la pieza, sobre todo desde el punto de vista vertical, a partir del compás 15 (aunque ya aparece antes; más adelante veremos cómo)-.

5. dos tonos y medio (4ª justa) -lo encontramos formando parte del acorde del compás 9 y el del compás 29 yss., pero también como la distancia interválica entre las notas inicial y final de los compases 1-2, 5-6, etc.-;

6. tres tonos -aparece como distancia entre las notas inicial y final del motivo b (cc. 3-4), pero también entre el mordente y la 3ª corchea del compás 3, así como a la hora de establecer el ámbito de las notas tenidas en los cc. 9-10-.

Estructura de tipos de resonancia

A lo largo de la pieza encontraremos distintos tipos de resonancia, que son (por orden de aparición):

1. Pedal derecho junto con una articulación de staccato en el registro más agudo del piano (cc. 1-5).



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

2. Teclas de la octava más grave del piano bajadas -para que sus cuerdas actúen como resonadores-, junto con articulación staccato en el registro agudo (cc. 6-8).



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

3. Pedal “digital”, producido al ir dejando las teclas que se van tocando bajadas -y por tanto resonando-, junto con una articulación legato -en negras (en lugar de las corcheas staccato de los tipos anteriores)-, en un registro medio agudo (cc. 9-12).



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

4. Teclas bajadas en la mano derecha y descenso cromático en la izquierda.



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

5. Staccato sin resonancia alguna.



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

6. Teclas de la octava más grave del piano bajadas -como en el tipo 2-, pero ahora con el descenso cromático en staccato en el registro grave.



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

7. Pedal derecho junto con negras en el registro grave del piano.



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

Ya decíamos arriba que la estructura de resonancias está muy ligada a la forma de la canción original, y es que cada semifrase lleva asociado un tipo de resonancia distinto -en ocasiones encontramos más de uno, debido a que el paso de uno al otro se produce en la misma semifrase (véase, a este respecto, la segunda semifrase de la primera frase o los compases 17 al 20)-.

DERIVACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LOS MATERIALES INTERVÁLICOS

Pasemos a ver a continuación cómo, a partir del descenso cromático inicial, se van generando nuevos materiales interválicos que condicionan distintos aspectos del discurso. Advierto ya que entenderemos los intervalos mayores que el tritono como inversión de los menores que éste -por ejemplo, una 7ª mayor queda reducida a una 2ª menor-. Haremos también una breve descripción de cada frase de la pieza en cuanto a resonancia, articulación y dinámica allí donde sea preciso.

Primera frase (cc. 1-8)

En primer lugar, el material de partida, como ya dijimos, es el descenso cromático. Pero, tras pasar este descenso a través de la estructura rítmica de *Hänschen klein*, el primer compás nos deja el siguiente motivo:



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

Como vemos, un nuevo material interválico se nos aparece entre la primera y la última nota del motivo: la 2ª mayor. Esto se relaciona con el hecho de que a partir del compás 2 se dispare otro estrato superior, en forma de mordentes, que inicia un descenso por 2as. mayores.



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

La relación entre los mordentes y las notas del descenso cromático crea nuevos materiales interválicos. Así, el primero de los mordentes (do) forma una 3ª menor con la nota real a la que acompaña (la). Esta tercera menor es, además, la distancia a la que se encuentran los motivos del compás 1 y 2 respectivamente. De la misma manera, el segundo mordente (sib) forma un tritono con la nota real (mi) a la que precede, y a la vez este intervalo es el mismo que aparece como ámbito -y notas inicial y final- en el motivo de los compases 3 y 4.

Ya hemos hablado del tipo de relaciones interválicas que se producen en los primeros cuatro compases. El proceso puesto en marcha continúa en los cc. 5 al 8, si bien se produce un cambio en cuanto a la resonancia. Mientras que en los compases 1-4 la resonancia se producía al dejar accionado el pedal derecho del piano, a partir del compás 6 dicha resonancia es “filtrada” y sólo nos quedamos -debido a un *cluster* “silencioso”- con la resonancia de las cuerdas de la octava más grave del piano:

Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

Por último, en el motivo de los compases 7 y 8, nos encontramos con una 3ª mayor entre la primera y la última nota (fa - reb) -intervalo que adquirirá mucha importancia un poco más adelante.

Segunda frase (cc. 9-16)

Continúa el descenso cromático por el teclado del piano. Nos encontramos, no obstante, con un cambio de articulación y de resonancia, así como con la finalización del estrato superior consistente en un descenso por 2as. mayores -la última nota aparece en el c. 11-. La nueva articulación -muy ligada a la nueva resonancia- consiste en un ligado digital que consiste en ir dejando bajadas las notas percutidas.

Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

Como vemos, Lachenmann produce una especie de encabalgamiento de las teclas bajadas, a la vez que una reducción del ámbito de la resonancia, de tal manera que la primera acumulación tiene un ámbito de tritono (do - fa#), la segunda de 4ª justa (sol - re), y la última de 3ª mayor (o cuarta disminuida: mib - si). Precisamente este último intervalo aparece en el c. 9 entre el mordente que precede a la tercera negra y ésta. Y, como veremos a continuación, dicho intervalo aparecerá verticalmente desde el c. 15 hasta el fin de la pieza. Por otra parte, el último mordente forma un intervalo de 5ª justa con la nota a la que precede, de tal forma que podríamos considerarlo una inversión del intervalo de 4ª justa presente en el ámbito de la resonancia.

Hay que señalar también la aparición de un elemento nuevo al principio de esta frase, y es el acorde de fa# mayor que aparece como mordente en la mano izquierda del compás 9 -puede verse al comienzo del ejemplo anterior-.



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

Dicho acorde -junto con la nota del descenso cromático a la que precede (do)- cumple una doble función: por un lado, supone un elemento que subraya el comienzo de la nueva frase -la función de articulación, por tanto, es clara-; por otro lado, supone un resumen de todos los materiales interválicos presentes hasta este momento -y hasta el final de la pieza-. Así, encontramos la 2ª menor (o semitono) entre el do# y el do natural; la 2ª mayor (o tono) entre el la# y el do; la 3ª menor (o tono y medio) entre el la# y el do#; la 3ª mayor (o dos tonos) entre el fa# y el la#; la 4ª justa (o dos tonos y medio) entre el do# y el fa#; y, por último, el tritono entre el fa# y el do. Se ve claramente, por tanto, el carácter recapitulatorio de este elemento -que volverá a aparecer, como veremos, al final de la pieza (aunque variado)-.

En los compases 13-16 tenemos la última semifrase de la canción original. La resonancia se produce ahora al dejar bajadas las teclas del piano que habían formado la última resonancia de la semifrase anterior:



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

Como ya dijimos, el ámbito es de 3ª mayor -o 4ª disminuida-: si - mib. Y también comentamos ya que dicho intervalo adquiriría una importancia creciente. Pues bien, en la mano izquierda del ejemplo anterior aparece una 6ª



Copyright by Breitkopf & Haertel, Wiesbaden, Germany

De nuevo, si tenemos en cuenta las notas de la mano derecha -la y lab-, nos encontramos con una especie de resumen de todos los materiales interválicos de la pieza.

INTERRELACIÓN ENTRE LA ESTRUCTURA DE RESONANCIAS Y LA DINÁMICA Y ARTICULACIÓN

Ya dijimos anteriormente que la estructura de resonancias estaba muy ligada al tipo de articulación y a la dinámica. De hecho, creo que resonancia, articulación y dinámica forman un tipo de comportamiento sonoro del material que filtra a las estructuras rítmica y de alturas. No tendría mucho sentido -al menos en esta pieza- hablar de un tipo de resonancia dejando a un lado la articulación y la dinámica, ya que el resultado podría ser muy diferente según éstas. Algunas muestras de la relación entre estos tres aspectos pueden observarse a lo largo de la pieza. Un ejemplo sería el paso del tipo de resonancia 1 al 2 entre los compases 5 y 6. Al reducirse el número de cuerdas que actúan como resonadores, es lógico pensar que se produce también un descenso dinámico relacionado con una disminución de la densidad de la resonancia. De la misma forma, la reducción de la resonancia que se produce a partir del compás 13 va acompañada -desde el compás 17- de un descenso dinámico -*mf* a *p*-, lo que nos lleva, en el compás 19, al punto de mínima resonancia y mínima dinámica -si exceptuamos el final- de toda la pieza.

La articulación también está relacionada con la resonancia. Si bien a lo largo de casi toda la pieza el descenso cromático se produce en forma de corcheas en *staccato*, hay dos momentos donde pasamos a negras. Así, en los compases 9 al 12, el uso de negras en *legato* es necesario para conseguir la resonancia propia de un pedal "digital". Por otra parte, en los compases 23 al 28, el uso de negras con el pedal crea la mayor resonancia de toda la pieza junto con el mayor nivel dinámico y la mayor densidad, así como una mayor continuidad del descenso cromático.

CONCLUSIÓN

Este estudio no puede terminar sin un mínimo intento de señalar algunas de las principales ideas de la pieza -o, al menos, las que más me han llamado la atención-. Sin duda, uno de los aspectos más interesantes de la pieza es el de proponer una superposición de estructuras en la que cada una es filtrada por la otra, y sin que ninguna tenga -al menos *a priori*- una mayor importancia que las demás. Por otra parte, la superposición y filtrado mutuo de estructuras supone un pensamiento compositivo en el que se crea un objeto musical único que sobrepasa con creces la mera suma de sus componentes. No deja de ser un aspecto decisivo el hecho de que una de estas estructuras haya sido el ritmo de una canción infantil muy conocida, y que otra de ellas -el descenso cromático por todo el teclado del piano- sea también un material preexistente. Ambas ponen de relieve también el vínculo con el mundo infantil -no hay que olvidar el carácter de estas piezas-.

Otro aspecto importante, y que tiene que ver con lo anterior, es la consecución de nuevos materiales a partir del filtrado de estructuras -tal y como vimos que sucedía en el compás 1, por ejemplo-. Lachenmann demuestra un control de los materiales -y de los procesos a que son sometidos- fuera de lo normal, incluso en una pieza menor como la que nos ha ocupado.

Aunque sin duda, uno de los aspectos más importantes -y llamativos- de la pieza consiste en la utilización de distintos tipos de resonancia como una de las características más importantes del discurso -algo habitual también en otras piezas de Lachenmann (y especialmente en aquéllas en las que el piano cumple un papel importante)-.

Por último, quizá lo que más me ha llamado la atención de *Hänschen klein* haya sido la imbricación tan perfecta de todas las estructuras que consigue Lachenmann para componer -en el verdadero sentido de la expresión- una pieza coherente y unitaria a partir de estructuras y materiales que *a priori* parecen no tener nada que ver los unos con los otros. Sin duda, una clara demostración de la maestría compositiva de Helmut Lachenmann.

Agradecimientos

A *Breitkopf & Haertel*, por la amable concesión del permiso para publicar fragmentos de la pieza analizada.

A Camilo Irizo, por su confianza y paciencia.

A los lectores, por aguantar hasta el final.

A María, porque con ella todo es posible.