



EL CONTENIDO EN LA FORMA

Análisis de «In freundschaft» de Karlheinz Stockhausen

Manuel Emilio Marí Altozano

Espacio Sonoro nº 49. Septiembre - Diciembre 2019



INDICE

<i>Resumen</i>	1
<i>1. Introducción</i>	1
<i>2. Karlheinz Stockhausen</i>	2
<i>3. In Freundschaft</i>	3
3.1. La serie	3
3.2. Las variaciones	4
3.3. Sección contrastante	11
3.4. Trino	12
3.5. Organización de la figuración	13
3.6. Dinámicas y matices	17
<i>Conclusión: La unión del contenido y la forma</i>	18
<i>Valoración crítica</i>	20
<i>Bibliografía</i>	21
<i>Páginas web</i>	21

EL CONTENIDO EN LA FORMA. ANÁLISIS DE *IN FREUNDSCHAFT* DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Resumen

En este artículo realizaré una defensa del análisis realizado en el trabajo fin de estudios con el objetivo de exponer las conclusiones obtenidas en él sobre el análisis de *In Freundschaft* de Karlheinz Stockhausen y la relación que se encuentra entre la forma de la obra y el significado extramusical. Para ello, comenzaré con el análisis formal y posteriormente se relacionará la evolución y el crecimiento de la obra con su significado basándonos en el análisis propuesto.

1. Introducción

Con la aparición de la música instrumental a principios del siglo xvii, el proceso de creación de un discurso musical comenzó a necesitar una nueva manera de organizarse ya que la independencia de la música vocal lo liberó del discurso hablado. Así, surgieron las primeras formas heredadas de la relación de la música con la danza y la retórica como las suites o los preludios y formas surgidas de la búsqueda de la creación de contrastes como la forma de *ritornello* italiano.

Desde esas primeras formas instrumentales, las estructuras de organización del discurso musical empezaron a evolucionar consolidando formas que perduraron durante siglos como la forma sonata. En el siglo xix, la forma empezó a convivir con las primeras obras programáticas carentes de un orden lógico racional.

A finales del siglo xix y principios del siglo xx empieza a vislumbrarse la multitud de concepciones musicales en cuanto a la forma y la organización de los sonidos como el Impresionismo y el Expresionismo con obras sin trasfondos formales, y el dodecafonismo o el neoclasicismo francés con nuevos lenguajes musicales con formas

clásicas. Así, durante el siglo xx el uso de la forma es una herramienta más de la composición y no el esqueleto fundamental.

En esta obra se observará el uso de la forma para expresar un contenido extramusical como si la primera fuese fruto de la segunda.

2. Karlheinz Stockhausen

Stockhausen fue uno de los compositores más importantes del siglo xx en cuanto a su contribución a la música contemporánea y por su carácter polifacético en el que se observan todos los estilos surgidos durante este siglo como son la música serial integral o la música electrónica.

El compositor alemán comenzó sus estudios musicales al piano y en el Staatliche Hochschule comenzó a estudiar armonía y contrapunto con Hermann Schroeder.¹

En la década de los años 50 ingresa en los cursos de Darmstadt y realiza sus primeras composiciones seriales, estilo surgido dentro de lo que se conoce como la clase Messiaen, un conjunto de compositores entre los que también estaban Pierre Boulez, Luigi Nono y Olivier Messiaen como el mentor. Años más tarde comenzaría con sus estudios de la música electrónica y dando como resultado sus *Elektronischen Studien I und II* y *Gesang der Jünglinge*.²

In Freundschaft es una obra serial, aunque no pertenece a la relación de obras seriales que realizó durante su etapa integral. En los años 70 se encontraba componiendo en lo que el mismo llamaba música cósmica.

¹ MACONIE, R., *The Complete Works of Karlheinz Stockhausen*, Maryland: Rowman & Littlefield, 2016.

² *Ibid.*

3. *In Freundschaft*

In Freundschaft es una obra serial para clarinete solo compuesta por Karlheinz Stockhausen en julio de 1977 en Aix-en-Provence. Fue un regalo de cumpleaños para su amiga clarinetista Suzanne Stephens. La pieza refleja una relación de amistad entre dos personajes con caracteres muy dispares. La primera versión oficial estrenada fue para clarinete solo interpretada por Suzanne Stephens en 1978 aunque se interpretó en un concierto privado cuatro días después de su composición con una versión para dos flautas. A partir de ese momento, la obra se adaptó para un amplio número de instrumentos como saxofón, fagot, violín y contrabajo.³

A continuación, expondré el análisis realizado sobre la obra y del que se sacarán posteriormente las conclusiones y la relación con el significado de la obra.

3.1. La serie

Una de las singularidades de la obra es su divergencia en cuanto a la serie se refiere al principio de la obra. La primera exposición de la serie muestra una versión de 15 notas (o 16 si se cuenta la repetición del mib). Sin embargo, en las variaciones se usa una serie más amplia, de 19 notas, sobre la que se crean los motivos de los personajes. A continuación, observamos la comparativa entre las dos series encontradas (2,3) y la serie dodecafónica (1) original deducida de éstas.

³ STOCKHAUSEN, K., *In Freundschaft*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 2015.



Figura 1. Comparación entre la serie dodecafónica (1) y las series extraídas de la partitura (2 y 3)

Esta problemática en la decisión de la serie original queda resuelta en el transcurso de la obra ya que esta se desarrolla única y exclusivamente sobre la serie de 19 notas, como veremos en las variaciones, siendo la serie dodecafónica un mero supuesto analítico y la serie de 15 una primera exposición parcial.

El segundo motivo estructural de la obra será lo que llamaremos el trino. Este comienza con la cola de la primera frase y continúa una aceleración progresiva hasta la primera variación. Cabe destacar dentro de este trino los mordentes a distancia de quinta disminuida de ambas notas. Podríamos comentar aspectos de articulación y sobre la elección de estas notas, pero estos parámetros entran dentro de las decisiones musicales personales del compositor y no representan un fundamento estructural puro para el análisis.

3.2. Las variaciones

El hecho de ser una obra para instrumento sinfónico sólo hace que su textura únicamente pueda ser monofónica. Sin embargo, Stockhausen crea una situación polifónica al diferenciar dos personajes individuales y situando al intérprete en una

Manuel Emilio Marí Altozano

bipolaridad constante. Estas voces están unidas por un nexo que será la voz de los trinos y del péndulo sobre los que se hablará más adelante.

La primera voz es la serie de 19 notas sobre la que surgen cinco motivos específicos que se repetirán a lo largo de la obra.

La segunda voz es la retrogradación de la serie y transporte a la 15ª grave, aspecto que ayuda a delimitar aquellos motivos propios de la primera voz y de la segunda junto con los matices.

En la siguiente imagen podemos ver las diferentes voces separadas y los motivos definidos según la primera variación.



Figura 2. Esquema por voces de la primera variación

En las variaciones, las voces extremas se van acercando progresivamente. La voz superior desciende un semitono y la inferior se transporta hacia arriba. Además, los motivos se van intercambiando entre las voces manteniendo los matices originales. A

Manuel Emilio Marí Altozano

partir de la siguiente variación, comienzan a mezclarse las células motívicas originales de las voces y los matices de la voz contraria. Aquellas estructuras cuyos matices se han cambiado serán de un tono diferente, razón del por qué las notas del segundo sistema aparecen en rojo.

Figura 3. Esquema de la segunda variación

Figura 4. Esquema de la tercera variación

Manuel Emilio Marí Altozano



Figura 5. Esquema de la cuarta variación

A partir de la siguiente variación comienzan a mezclarse los motivos originales de las voces y los matices de la voz contraria. Aquellos motivos cuyos matices se han cambiado serán representados con un tono de color diferente.

Figura 6. Esquema de la quinta variación⁴

⁴ Las notas coloreadas en rojo representan la célula con modificación en el matiz.



Figura 7. Esquema de la sexta variación

Esta variación se repite una segunda vez eliminando los trinos como una voz independiente y se integra dentro de los motivos que están igualmente organizados en la repetición.

Manuel Emilio Marí Altozano



Imagen 1. Repetición de la sexta variación⁵



Figura 8. Esquema de la variación final

En esta variación, el trino se introduce dentro de las voces y la textura se reduce a dos voces de la misma manera que en la repetición de la variación 6. En la coda final la diferencia de tesitura de las voces se elimina y los trinos dejan de aparecer para exponer la voz final, resultado de la suma de ambas.

⁵ STOCKHAUSEN, K., *In Freundschaft*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 2015, pág. 4.



Imagen 2. Coda final⁶

Hay que aclarar que el trino final es sobre el si natural ya que es el punto donde convergen los motivos 1 y 10 que reflejan el transporte de cada una de las voces en las variaciones.

3.3. Sección contrastante

Esta parte, a la que Stockhausen se refiere como explosión, se encuentra después de la tercera variación. Aunque por definición una sección contrastante no nos debe recordar a la sección principal, esta comienza con el comienzo de la progresión lógica que seguiría la 4ª variación. Sin embargo, ese motivo principal comienza a transformarse en una zona libre basada en la mezcla de motivos de las variaciones con el trino, apareciendo así los de 2ª Mayor y de 3ª menor. En la sección se usan para crear una fase de crecimiento hasta que se proyectan en varias direcciones y desciende hasta la vuelta al motivo de inicio de la sección que dará comienzo a la 4ª variación. Estos trinos tienen como centro de batida el original de la voz intermedia, y en el centro resultante de transportarse una 5ª disminuida ascendente, es decir, sobre un re sostenido. Así, observamos que en el principio de la sección utiliza el que sería el primer motivo de la variación 4 que se queda en tensión sobre esa nota y, a partir de ella, comienza a realizar

⁶ STOCKHAUSEN, K., *In Freundschaft*, op. cit.

Manuel Emilio Marí Altozano

adornos sobre ese punto. Poco a poco va descendiendo con los trémolos sobre do sostenido y do natural hasta llegar al trino sobre la natural. Después de la cadencia realiza el camino inverso con las pulsaciones sobre sol natural que se alternan con la voz intermedia hasta la repetición del re sostenido ocho veces afianzando el final de la sección sobre esa nota y dejando la sonoridad en la cabeza para enlazarlo con la variación 4.

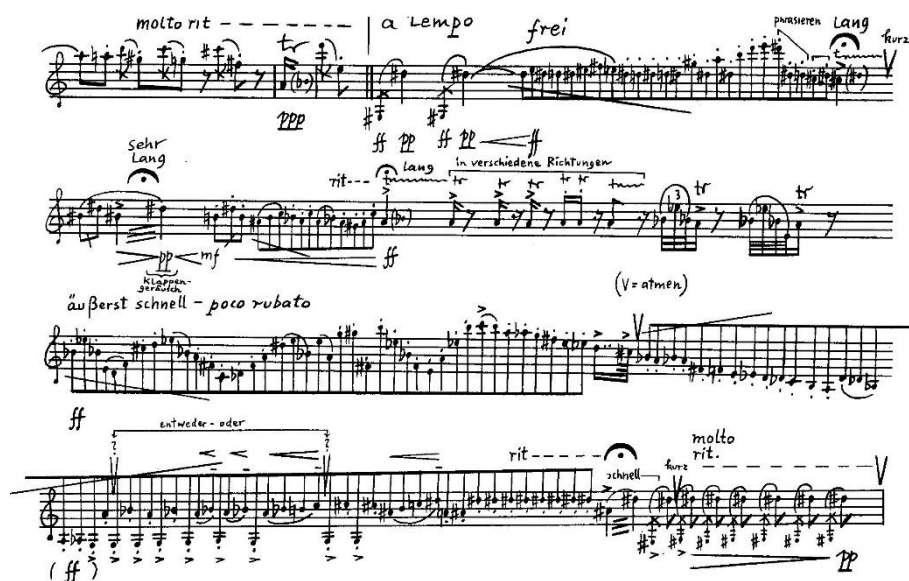


Imagen 3. Sección contrastante⁷

3.4. Trino

Esta estructura no supone en sí un proceso formal determinado, pero dentro de la serialización de las alturas y de la explicación de la propia forma de la obra es un elemento que debe ser tenido en cuenta ya que representa la fricción continua entre las voces. Según el discurso propio de la pieza, el trino surge como una cola o residuo de la exposición estricta de la serie que termina convirtiéndose en una fase de crecimiento y de aceleración que desemboca en las variaciones del tema.

⁷ STOCKHAUSEN, K., *In Freundschaft*, op. cit., pág. 2-3.

A pesar de que el número de trinos se mantiene dentro de las variaciones, éstos sirven como nexos entre los motivos retrogradados y los motivos originales que se van disponiendo de una manera arbitraria en cada una de las variaciones. En estas variaciones encontramos grupos de: 1 trino, 2 trinos, 3 trinos, 2 trinos y 1 trino (estos últimos con disposiciones y duraciones diferentes a los anteriores)⁸. Así, dentro de cada variación encontramos una manera diferente de ordenar los trinos y las células motivicas de las voces melódicas.

3.5. Organización de la figuración

Aunque no supone una serie específica, la duración de los motivos y su organización también sigue una lógica continua durante toda la obra que se va repitiendo. La duración de cada motivo en valor de semicorcheas es:

Motivo	Duración en semicorcheas
1	4
2	8
3	11
4	20
5	33
6	4
7	7
8	2
9	11
10	2

Tabla 1. Duración de cada célula melódica en semicorcheas⁹

La duración global de los motivos no marca a simple vista una relación determinada entre ellos. Sin embargo, al observar cada motivo con la retrogradación correspondiente, sí aparece una relación entre ellos.

⁸ Véase Figura 2.

⁹ La numeración corresponde a la empleada en las figuras de 2 a 8 tomando como modelo para este apartado la figura 2.

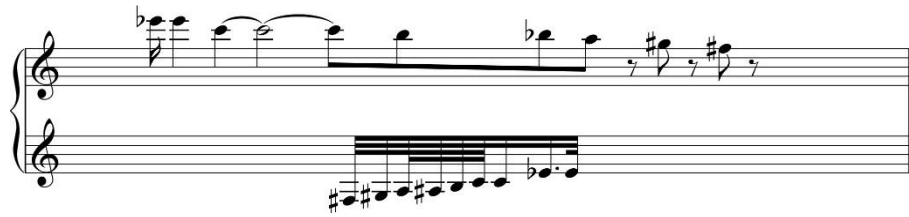


Figura 9. Células 5 y 6

En los motivos 5-6, observamos una disminución de la duración a la 8ª parte de duración. La tabla anterior corrobora esta relación ya que, según ella, sería de 4-33. La relación en las notas de la 15 a la 16, es de una 8ª parte, pero la de las notas 13 y 14 ha sido corregida para sentar un ritmo “asequible” en el motivo 6 ya que la disminución de la semicorchea crearía una garrapatea que complicaría la figuración. La aumentación exacta del motivo 5, según el 6, sería en este caso:



Figura 10. Modificación del motivo 5 para guardar relación de la octava parte

Y del motivo 6, según el 5, sería:

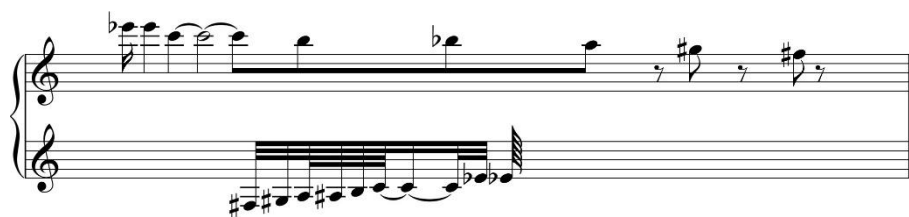


Figura 11. Modificación del motivo 6

Manuel Emilio Marí Altozano

En los supuestos casos, la solución exacta de la disminución supondría un desfase de semicorchea o garrapatea en uno de los motivos que tendría que ser corregido después para facilitar la interpretación.



Figura 12. Motivos 4 y 7

Para descubrir la relación entre los motivos 4 y 7, cuyos valores en semicorcheas son de 20 y 7¹⁰, debemos encontrar un común divisor entre ellos. En la célula 4, la figuración más pequeña es la corchea de tresillo que por cada negra suponen 3 figuras siendo éste el número divisor y, como su duración es de 5 negras, su numerador será 15. En el motivo 7, la figura más pequeña es la fusa, que respecto a la negra supone un denominador de 8 conteniendo la célula 14 fusas. La multiplicación de los divisores se aplicará a las duraciones para obtener la relación exacta entre ellas según el común denominador obteniendo los valores de 120 y 42, que simplificados nos produce 20 y 70. Esta relación entre las duraciones se refiere a la extensión global. Para descubrir la diferencia entre las notas se cogerá la duración de la primera nota del motivo 4 (2/3, dos corcheas de tresillo) y se multiplicará por 24; después se hará esta operación con la última nota de la célula 7 cuya duración es de 2/9 (dos fusas). Ambas ecuaciones se dividen y la relación resultante es 8-3. El procedimiento aplicado en cada nota será:

Re ⁶ -Re ⁴	1x24/3-1x24/8	8-3
Sol# ⁵ -Sol# ³	7x24/3-7x24/8	8-3
Do# ⁶ -Do# ⁴	4x24/3-4x24/8	8-3

Tabla 2. Cálculo de las relaciones entre las notas

¹⁰ Ver Tabla 1.

La relación, como vemos, se guarda en cada una de las notas de la misma manera. Sin embargo, la relación de la duración no es de 8-3 sino de 20-7. La sustitución del segundo re por un mordente (nota no medida) facilita la lectura del motivo 7 haciendo que la relación entre los motivos se rompa en la duración total, aunque no en el resto de las notas.



Figura 13. Células 3 y 8

En los motivos 3-8, para saber si la disminución es exacta solo debemos observar si la relación entre la nota pequeña de la célula en cada uno coincide con la nota tenida. La nota larga del motivo 3 es respecto a la pequeña 10 veces más larga teniendo una relación de 10-1. En el motivo 8, la relación es de 8-1, luego la nota añadida a la larga en el 3 rompe la relación exacta de la disminución. Se repite el mismo proceso que en los motivos anteriores, el compositor simplifica las disminuciones a valores asequibles y una lectura sencilla para el intérprete.



Figura 14. Células 2 y 9

Manuel Emilio Marí Altozano

Los motivos 2 y 9 no contienen una excesiva complicación en su aumentación ya que claramente todas las notas del han sido alargadas una semicorchea, procedimiento similar a los valores añadidos de Messiaen en el *Quatuor pour la fin du temps*.



Figura 15. Células 1 y 10

Aunque el motivo 10 tendría que ser considerado como un adorno y no tendría un valor real en la duración Stockhausen, en su análisis, explica la duración de este mordente con la fracción 25/negra, que indica una disminución del valor de negra.

3.6. Dinámicas y matices

En la exposición y el trino la dinámica no supone un factor demasiado significativo ya que en la exposición de la serie sigue la naturaleza propia agógica (al ir en dirección ascendente la intensidad también sube) y en el trino el matiz general es piano.

A partir de las variaciones, la dinámica se convierte en un factor principal en la obra ya que ayuda a diferenciar las voces principales de manera que la voz superior se encuentra toda la obra dentro de un matiz *pianissimo* y la voz inferior en *fortissimo*. La intensidad de los trinos une las dinámicas de los motivos entre los que se encuentra, a veces progresivamente otras introduciendo otras en medio, o de una manera súbita.

Conclusión: La unión del contenido y la forma

Una vez realizado el análisis, entramos en la discusión del contenido musical. La obra refleja la unión entre dos personajes antagónicos que poco a poco reciben la influencia del otro hasta que llegan a una amistad final. La forma del tema con variaciones continuas va acercando progresivamente las voces hasta que se encuentran en la coda final. Teniendo en cuenta estos dos aspectos debemos plantearnos, de una manera analítica, qué fue primero si la idea o el planteamiento estructural. Sea cual sea la respuesta, en esta pieza la diferencia entre el contenido y la forma se ha disipado ya que se apoyan entre sí y vienen a representar lo mismo. Esto hace que se encuentre a medio camino entre la música programática y la música pura sin estar dentro de ninguno de los estilos que se encuentran en medio como el impresionismo o la música descriptiva.ⁱ

Respecto al término analítico se concluyen los siguientes puntos:

- Tiene una forma de tema con siete variaciones y una sección contrastante, un alargamiento de la variación 6, y una CODA final sobre el resultado de la última variación, la variación 7.
- La textura de la obra, desde un punto de vista puramente analítico, sería la monodia ya que solo es interpretada por un instrumento no armónico, luego no cabe la posibilidad de una textura diferente. Sin embargo, en un sentido programático que en esta pieza debe ser especialmente tenido en cuenta, la textura representa una polifonía no contrapuntística ya que no hay un complemento entre las voces ni una simultaneidad entre ellas como en el contrapunto clásico.
- Observamos el desarrollo serial de la melodía de una manera estricta en las dos voces principales diferenciadas por la retrogradación de la serie en la voz inferior. Por lo demás, el aspecto melódico (y el armónico que hay intrínseco en la propia serie) queda absolutamente regido por el uso de la serie propuesta.

Manuel Emilio Marí Altozano

- Vemos el significado programático de la amistad en el progresivo transporte de las voces que termina en la convergencia del trino final.
- El interés de las voces queda enfatizado por la diferenciación de los matices específicos para cada melodía, buscando la naturaleza tranquila y sosegada en la voz superior con matices sobre *pianissimo* y un carácter fuerte y desgarrador en la inferior con los matices sobre *fortissimo*.
- La duración de los motivos no parece atender a un sentido matemático puro que tenga una determinada relación numérica entre sus partes, sin embargo, la repetición de uso de los motivos en sus mismas duraciones durante toda la obra representa una prueba de que la longitud de los motivos ha sido pensada previamente a la obra, aunque no se haya encontrado una relación numérica que atienda a una serie lógica o matemática.
- El trino representa la fricción entre las voces.

Valoración crítica

Este análisis se podría haber completado realizando un reconocimiento de técnicas tímbricas y un estudio del uso de la articulación, sin embargo, es un aspecto que entra dentro de las decisiones y del gusto del compositor, luego no suponen una ayuda necesaria a la hora de realizar el análisis y entender la forma y contenido. Dentro de la época en la que se enmarca esta obra cabe destacar que es una pieza conservadora teniendo en cuenta las tendencias vanguardistas de la época como eran la música electrónica o los primeros experimentos del espectralismo.

Bibliografía

AULESTIA, G., *Técnicas compositivas del siglo xx -Tomo 1-*, Madrid: Ed. Alpuerto, 1998.

BURKHOLDER, J.P., GROUT, D.J. y PALISCA, C.V., *Historia de la música occidental*, 8ª edición, Madrid: Alianza Editorial S.A., 2015. ISBN: 978-84-206-9914-1.

MACONIE, R., *The Complete Works of Karlheinz Stockhausen*, Maryland: Rowman & Littlefield, 2016.

MARÍ-ALTOZANO, M. E., *Un acercamiento a la música serial para clarinete en la segunda mitad del siglo xx: Domaines de Pierre Boulez e In Freundschaft de Karlheinz Stockhausen*. Sevilla: Trabajo fin de estudios inédito, CSM Manuel Castillo, 2019.

MORGAN, R., *La música del siglo xx*, Madrid: Ediciones Akal S.A., 1994. ISBN: 84-460-03686.

STOCKHAUSEN, K., *In Freundschaft*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 2015.

_____ *The art, to listen*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 2015.

Páginas web

http://www.karlheinzstockhausen.org/karlheinz_stockhausen_short_biography_english.htm

Manuel Emilio Marí Altozano



MANUEL EMILIO MARÍ ALTOZANO. Nacido en Málaga en 1997, inició sus estudios en el conservatorio elemental “Maestro Artola” con los profesores D. Bernardo Valero y D. José Miguel Ruiz Arroyo, y en el conservatorio profesional de música “Manuel Carra” de dicha ciudad con el profesor D. Rafael García Gómez. Durante esta etapa, obtiene numerosos premios académicos y como solista, siendo los más destacados el segundo premio “Intercentros-Melómano” de grado profesional en la modalidad autonómica del año 2013, el premio al mejor expediente de sexto de enseñanzas profesionales “Francisco Heredia” y el “Premio Extraordinario de Enseñanzas Artísticas Profesionales” de la Junta de Andalucía en la modalidad de interpretación clarinete. Es, además, seleccionado como solista del CSM Manuel Castillo en el año 2017 para interpretar dos conciertos como solista.

Obtiene el título superior de clarinete en 2019 bajo la tutela del profesor D. Antonio Salguero, y, actualmente, cursa cuarto de composición en el CSM “Manuel Castillo” de Sevilla con D. Alberto Carretero. También ha recibido clases de famosos profesores e intérpretes como Yehuda Gilad o Jose Luis Estellés.

clarialto@gmail.com