

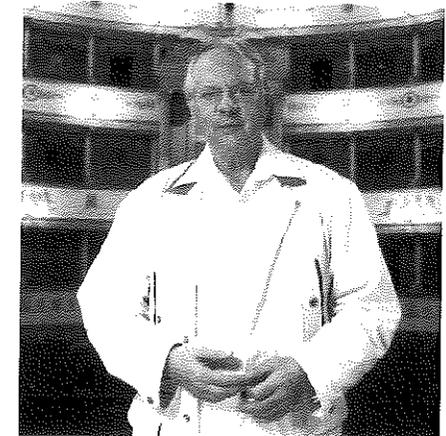
---

## EL ARTE DE ESCUCHAR: *IN FREUNDSCHAFT* DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

---

Santiago MARTÍNEZ ABAD<sup>1</sup>

*In Freundschaft* se traduce habitualmente al inglés como *In friendship* y al francés como *En toute amitié*; en español no se suele traducir pero vendría a ser *En señal de amistad*. La obra fue compuesta el domingo, 24 de julio de 1.977, en Aix-en-Provence como regalo de cumpleaños de la clarinetista Suzanne Stephens, interpretandola dos amigas flautistas de Suzanne en una fiesta privada. El 27 de abril de 1978 Stockhausen amplió la versión original y, esta versión ampliada y definitiva, fue estrenada el 30 de noviembre de 1978 en París, interpretada por Suzanne Stephens. Desde el principio la obra se concibió para poder ser interpretada con diferentes instrumentos. Desde entonces, siempre que un músico con talento mostró interés en interpretar *In Freundschaft*, el compositor trabajó con él durante uno o dos días, transcribió la obra para ese instrumento en particular e hizo algunos cambios y añadiduras.



Karlheinz Stockhausen.

*In Freundschaft* es una composición indicada para prácticamente cualquier instrumento orquestal y puede ser utilizada por los músicos como base para discusiones sobre la estructura y cuestiones musicales técnicas.

---

<sup>1</sup> Clarinetista, profesor de clarinete en el Conservatorio Profesional de Música "Gonzalo Martín Tenllado" de Málaga.

Este es un aspecto de la "señal de amistad" referido en el título. Hasta la fecha han sido publicadas versiones para clarinete, flauta, oboe, corno di bassetto o clarinete bajo, violín, violonchelo, fagot, trompa, trombón, saxofón, flauta de pico y, desde 1.999, para trompeta y tuba.

La edición para clarinete fue la primera en ser publicada. Después de escuchar varias interpretaciones de la obra Stockhausen hizo anotaciones adicionales para representar más exactamente sus intenciones. Estas anotaciones se pueden encontrar en casi cualquier versión excepto en la de clarinete. Así, si se toca la versión para clarinete de esta obra, es de gran ayuda consultar las otras versiones y copiar las anotaciones adicionales en la parte de clarinete. La versión de trompeta es buena como referencia ya que tiene muchas sugerencias de interpretación que ayudan, además de notas con códigos de colores que hacen la colocación de los movimientos en el aire más fácil. También, la versión de trompeta tiene algunas anotaciones de Markus Stockhausen sobre cómo aprendió la obra.

De este modo, esta composición no está asociada a ningún instrumento específico. Tiene un registro de casi tres octavas y puede ser interpretada por casi cualquier instrumento que tenga este registro (en la versión para flauta de pico hizo modificaciones para que la obra se pudiera amoldar al registro del instrumento).

Stockhausen compuso otras tres obras que pueden ser interpretadas en cualquier instrumento. Una de ellas se llama *Solo*. Raramente se interpreta porque en un principio requería cuatro técnicos de sonido y de un equipamiento especial pero, con los equipamientos de hoy en día un solo técnico puede realizar todo el trabajo con una adaptación previa de la parte electrónica. Otra se llama *Spiral* y, otra más, *Tierkreis (Zodiaco)*, para instru-



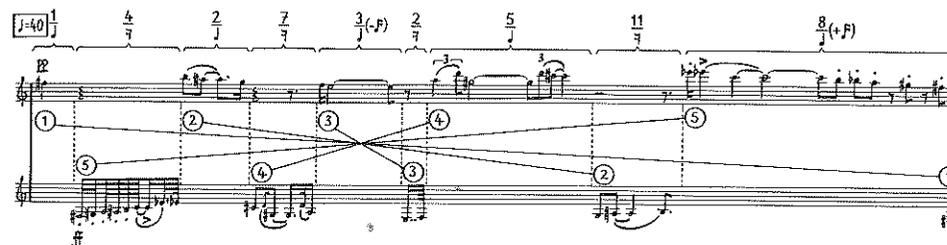
Portada del CD nº 27, Kuerten: Stockhausen-Verlag, con las grabaciones de las obras *In Freundschaft*, *Amour* y *Traum-Formel* de K. Stockhausen. Clarinete y corno di bassetto, Suzanne Stephens.

mento melódico o voz, con o sin acompañamiento de un instrumento polifónico y es una buena obra para introducir a los alumnos de Enseñanzas Profesionales a la música de la segunda mitad del siglo XX.

Una de las metas del compositor fue siempre componer algo para varios instrumentos y voces que puedan interpretar y cantar una misma pieza, que pudiera servir como base para evaluaciones y discusiones mutuas. En este sentido, el título no significa solamente que la pieza está dedicada a Suzanne Stephens en señal de amistad, sino que también otras muchas amistades entre músicos han surgido y crecido a través de esta música.

### Fórmula

*In Freundschaft* fue compuesta a partir de una fórmula inicial, lo que en lenguaje tradicional llamaríamos un "tema". Desde la composición de *Mantra* en 1.970 Stockhausen usó la idea de fórmula tanto en el sentido de una fórmula matemática de la cual se pueden deducir una serie de relaciones, como en el de una "fórmula mágica" con la cual se pueden evocar sucesos maravillosos. Por tanto, una fórmula tiene un contorno muy definido, una forma.



La línea melódica superior de la fórmula está formada por 5 "células" (cuya función es análoga a la de los "miembros" de un cuerpo). Cada una de las cinco células tiene diferente número de notas y cada una de ellas duraciones variadas. Las duraciones de las cinco células están separadas por silencios, también de duraciones variadas.

Las progresiones utilizadas en la fórmula serían: del número de notas por célula 1 - 2 - 3 - 5 - 8, de las duraciones de las células 1 - 2 - 3 - 5 - 8

y de las duraciones de los silencios 2 – 4 – 7 – 11. En cuanto a los intervalos más característicos de la obra son la 2ª menor descendente y la 4ª (justa y tritono) ascendente que compensa los descensos.

### Introducción

La línea melódica superior de la fórmula se encuentra al principio de la composición una octava baja a como se utiliza después. A partir de la última 2ª menor de la fórmula reducida se forma ahora un trino con una aceleración gradual: el intervalo de tiempo entre las dos notas va disminuyendo hasta que ya no se puede percibir ninguna separación y surge como resultado un trino que a partir de ahí decelera, "se disuelve". Este trino, después, se convertirá en una línea de orientación a lo largo de la composición. Durante la aceleración gradual se oye ocasionalmente una nota aguda y otra grave, cada vez más a menudo. Estas son las notas más aguda y grave de la obra. De este modo, el espacio tonal está demarcado como en un sistema de referencias.

Ambas notas del trino están exactamente en el centro, entre esas notas que marcan el ámbito del registro sonoro. A lo largo del resto de la obra los intervalos entre esta línea central continua y todas las notas superiores o inferiores a ellas son muy fáciles de reconocer.

A medida que el trino aumenta en densidad durante la aceleración, se le añade una nota más a cada una de las notas aguda y grave que enmarcan el registro. Estas dos notas son idénticas a sus compañeras en el lado opuesto del trino, pero en las mismas octavas que las notas que enmarcan el registro. De este modo, el intervalo formado es una séptima mayor, el cual, es bastante difícil de percibir a una distancia de tres octavas. Las segundas notas añadidas hacen que el intervalo entre las notas que enmarcan el registro sea más claro.

### Las tres líneas melódicas de la fórmula

Esta Introducción está seguida por la fórmula completa en tres líneas melódicas. La línea melódica superior es tranquila y melancólica: aguda, suave, lenta, *legato* y normalmente descendente. La línea melódica inferior es enérgica y optimista: grave, fuerte, rápida, *staccato* y normalmente ascendente. Los dos caracteres son opuestos.

La línea melódica superior, que oímos al principio, tenía silencios entre las cinco células melódicas. Ahora, se rellenan esos silencios con dichas células melódicas formadas mediante su retrogradación y contrayendo y expandiendo sus duraciones para amoldarlas a las duraciones de los silencios.

Estas retrogradaciones tienen que ser practicadas. Igual que cuando éramos niños jugábamos a decir palabras y frases completas hacia atrás para que los demás no nos entendieran, cuando Stockhausen estudiaba en el conservatorio era una especie de juego silbar una melodía y luego silbarla hacia atrás. No todos los estudiantes podían hacerlo y se desafiaban unos a otros a silbar intervalos y ritmos complejos, y escuchar la respuesta. Por esa razón las células de la fórmula de *In Freundschaft* tienen formas muy simples.

Los trinos forman una línea melódica central cuya progresión sería 1 – 3 – 5 – 8 – 13. Mientras que la línea melódica superior es *pianissimo* y la inferior *fortissimo*, los trinos se tocan en todos los grados de dinámicas así como en *crescendo* y *decrescendo*. Las duraciones de los trinos insertados tienen funciones y proporciones que son similares a los silencios originales de la fórmula.

### Proceso formal

Con la afirmación de la fórmula en tres líneas melódicas comienza un proceso formal en siete ciclos. La fórmula se repite seis veces y cada vez las líneas melódicas superior e inferior se mueven hacia el centro por semitonos.

La primera y última notas de la línea melódica superior son idénticas, Fa#; la primera y última notas de la línea melódica inferior son también Fa# pero dos octavas más grave. Hemos visto que la línea melódica inferior tiene las mismas notas que la superior pero al revés. El registro melódico de ambas líneas melódicas es de una séptima mayor.

En los ciclos I y VII, las dos líneas melódicas tienen las mismas notas pero transportadas –en el I de Mi a Mib, en el VII de Sib a La. Como resultado de este proceso de convergencia cromática, las notas, en los cinco ciclos que hay entre el I y el VII, pasan a través de todas las relaciones armónicas entre consonancia y disonancia porque en cada transporte todas las relaciones interválicas entre las líneas melódicas cambian.

A partir de aquí se va produciendo un proceso en el que en cada ciclo dos células de ambas líneas superior e inferior se intercambian, de este modo, aparece en la línea melódica superior una célula corta, rápida, fuerte y ascendente mientras que en la inferior aparece una tranquila, suave y descendente. Este intercambio de células inicia un segundo proceso a través del cual las líneas melódicas contrastantes se vuelven cada vez más similares.

Las células intercambiadas de este modo son, como parte del proceso de convergencia cromática, transportadas con el otro material de acuerdo con el principio de convergencia cromática: todo lo que sea intercambiado hacia arriba a partir de ahora será transportado descendentemente; todo lo que sea intercambiado hacia abajo será transportado ascendentemente (con alguna excepción para no obtener una excesiva consonancia entre sonidos). Durante este proceso la primera nota de cada célula intercambiada se coloca como si esa célula hubiera estado en esa línea melódica desde el principio.

Con alguna frecuencia Stockhausen introduce "irregularidades", pequeños cambios a lo que se espera escuchar, y utiliza diversas formas de destacar notas individuales con técnicas instrumentales inusuales, como el vibrato, glissando y frullato para dar más vida después de que una célula haya sido escuchada ya algunas veces.

En otras ocasiones toma un grupo de notas y las expande como "examinándolas bajo un microscopio" musicalmente. Momentos como este se pueden encontrar repetidamente en todas las obras del compositor: momentos en los cuales para el flujo estructural y toma un elemento – una nota, un acorde, un color, una forma de tocar, etc.- lo pone bajo una lupa, abierto, bajo un foco de luz, escuchando su estructura interna en profundidad. En caso de utilizar este procedimiento con un micrófono lo llamaba "microfonar". En estas ocasiones Stockhausen va al detalle particular, el aspecto sensual del sonido toma posesión por un momento y el tiempo se mantiene.

En dos ocasiones toma la serie descendente de 2ª menores del final de la quinta célula de la fórmula y les añade mordentes en forma de espejo, de modo que mientras las notas reales descienden, los mordentes ascienden.

El séptimo ciclo se escucha dos veces sucesivamente: la primera vez con el movimiento rítmico disuelto; la segunda con las medidas originales y con las líneas melódicas superior e inferior en una sola octava para formar una melodía fluida. Como resultado de las seis transposiciones convergentes las células de las líneas melódicas superior e inferior tienen otra vez las mismas notas en ambas direcciones adelante y atrás. Este ciclo se ha expuesto en forma de síntesis de las dos líneas melódicas. Los contrastes de dinámica entre las líneas melódicas han sido neutralizados y un *forte* uniforme con largos *decrescendi-crescendi* mantiene la fórmula unida.

Los trinos de la línea melódica central se han dejado libres: después de la convergencia de la línea melódica superior e inferior en las mismas notas y la fusión de las dos líneas melódicas en una melodía unificada, los trinos pierden su función como línea orientativa y ya no separan más las células. Así, algunos trinos se depositan en varias notas.

### Dos explosiones

Hemos visto hasta ahora el proceso formal completo, la presentación de una fórmula simplificada con silencios, la obtención de un trino con la demarcación simultánea del registro de las notas para la obra entera, la presentación de una fórmula en tres líneas melódicas, una superior y otra inferior fuertemente contrastantes, y la continuación del trino como una línea melódica central que divide y define los registros en forma de grupos de trinos, el desarrollo de los procesos de convergencia e intercambio de las líneas melódicas superior e inferior a través de siete ciclos concluyendo con la unión melódica del ciclo VII, pero todo esto aún no satisfacía al compositor, sentía la necesidad de un pasaje de mayor densidad y movimiento más rápido, y de un segundo pasaje en el cual la emancipación del trino pudiera ser más experimentado.

Por esta razón compuso dos explosiones: la primera se encuentra después del ciclo III; la segunda después del ciclo VI. En el lenguaje tradicional nos referiríamos a estos pasajes como *cadenzas*; sin embargo, en el contexto de *In Freundschaft* con la palabra "explosión" quiso puntualizar mucho más claramente el hecho de que en esos momentos el estricto marco procesual de las transposiciones de los ciclos y el intercambio de las células se rompe.

Al principio de la primera explosión el ámbito de notas del ciclo VI es demarcado dos veces, y es seguido por cuatro series de cadenas de notas rápidas y arrítmicas con la instrucción "libre", flexible, con atención a acelerar hacia un tempo más rápido. La rápida fluidez es interrumpida por cuatro calderones. Insertado después del segundo calderón hay un grupo de trinos cortos, separados por silencios, que hay que tocar "en varias direcciones".

Las notas de esta explosión rodean constantemente la primera y última nota Re# o Mib del ciclo IV, fortalecida con la octava superior, con las conexiones de trino y trémolo a la segunda mayor y tercera menor inferiores y, con el apoyo de la cuarta inferior en los cuatro calderones.

Las ocho repeticiones antes del final del calderón y las siete repeticiones al final de esta explosión hacen de esta nota la más importante en toda la obra. Este Re# (Mib) tiene una relación de tritono ambivalente con la nota La del trino, que está entretelado a lo largo de la obra. Este La –en combinación con la segunda nota del trino Sib– es la segunda nota que más aparece en la explosión.

A continuación del ciclo VI hay una segunda explosión, la cual la describe Stockhausen como la "emancipación del trino". Al principio me he referido al trino como una línea de orientación y he explicado que todos los intervalos que aparecen en las líneas melódicas de la fórmula a medida que convergen a través de los siete ciclos pueden ser medidos en referencia a este trino, el cual se encuentra exactamente en el centro de la tesitura.

Por otra parte, he mostrado que en el ciclo VII las notas de las dos líneas melódicas recíprocamente convergentes son otra vez las mismas y que en la repetición del ciclo VII están transportadas en el mismo registro de octava y fusionadas para formar una nueva forma melódica. Por esta razón el trino se encuentra libre después del ciclo VI con la designación "vehemente-alegre".

La segunda explosión es –después de un grupo *fortissimo* inicial en octavas alternativas– sólo una rápida y bastante periódica repetición de las notas del ciclo VI en la cual cada nota lleva un trino al semitono inferior. Algunos intervalos amplios entre las células están conectados por rápidas series de notas tomadas de la fórmula.

### Interpretación

Escuchar la composición entera con los ojos cerrados sería la forma más concentrada de escuchar. Pero, si se mantienen los ojos abiertos, habría que describir los movimientos del solista. La partitura especifica lo siguiente:

*In Freundschaft* debería interpretarse de memoria.

Las tres líneas melódicas deberían quedar claramente situadas por las direcciones de interpretación del instrumento: a un lado, al otro y delante del cuerpo; cada trino debería suceder en una posición diferente, con cambios repentinos de posición dentro de un espacio casi-circular y relativamente estrecho.

Además, los intervalos y líneas melódicas deberían dibujarse en el aire con movimientos del instrumento proporcionalmente arriba y abajo. Haciéndolo así, los pasajes enérgicos deberían tocarse con gran énfasis y animación, mientras que los fragmentos tranquilos deberían tocarse con la correspondiente calma.

En los silencios, el movimiento se evitará (una excepción es el movimiento de balanceo que empieza con el segundo pentagrama –los intérpretes que tocan *In Freundschaft* tienen tendencia a hacer esos "movimientos de balanceo" demasiado grandes y visibles; deberían ser muy discretos).

Los movimientos del intérprete que son habitualmente "libres" están aquí asociados a funciones musicales, deberían servir para aclarar la composición y, por eso, ayudar a profundizar en "el arte de escuchar".

Esto se añade como ayuda para la percepción de la audiencia de modo que pueden seguir mejor el proceso de la obra. Es importante ser tan específico como sea posible sobre dónde colocar las notas. Así, el área para la primera octava (del Mi2 al Mi3) debería colocarse entre el instrumento dirigido hacia el suelo hasta los 45°. La segunda octava (del Mi3 al Mi4) debería colocarse entre los 45° y la altura de los hombros. La tercera octava (del Mi4 al Mi5) se coloca entre la altura de los hombros y la altura más alta que sea posible.

Este tipo de atención al detalle es crucial para el entendimiento de la obra por parte del público. Moverse de esta forma mientras se toca requiere resistencia y flexibilidad físicas, de modo que es una buena idea practicar esas posiciones con el instrumento pero sin tocar, para adquirir la sensación de dónde se colocan las diferentes notas en el aire. En cuanto empiezas a sentirte cómodo con esto, se puede practicar, digamos, escalas lentamente mientras se mantienen los pies bien asentados en el suelo y moviendo el instrumento en un círculo lento, en el sentido de las agujas del reloj y también en el contrario. Tratad de mantener los hombros relajados y la embocadura flexible y firme de modo que el sonido se desvirtúe lo menos posible. Este ejercicio es muy útil para otros aspectos de la interpretación, pues da un nuevo nivel de consciencia del cuerpo y flexibilidad en la embocadura.

Debido a toda la coreografía envuelta, es imperativo que la obra se interprete de memoria. La mejor forma de aprender la obra es estudiar todos los detalles a un tempo lento y subdividido y, luego, añadir gradualmente los movimientos corporales. Otra ayuda para la memorización es conocer bien la estructura formal de la obra.

Como Stockhausen dice al final de "Die Kunst, zu hören" (The art, to listen):

Si, después de escuchar una obra musical, un oyente dice que "piensa que fue bonito" mientras que otro dice que fue "demasiado simple" y otro más lo encuentra "demasiado largo", todo eso significa que los oyentes están cambiando cromos, describiéndose a ellos mismos, sus propios problemas, sus propias habilidades y su propio gusto. La música proporciona a los oyentes una oportunidad de hacer manifestaciones sobre ellos mismos –y eso tiene mucho sentido y es importante. Sin embargo, ocasionalmente ocurre que una obra destaca sobre esta jungla de opiniones.

Personalmente creo que *In Freundschaft* es una de esas obras, una perla musical que, escuchándola repetidamente, ofrece sus secretos a aquellos que desean desarrollar el "arte de escuchar".

## BIBLIOGRAFÍA

- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *In Freundschaft*. Partitura para clarinete. Kuerten: Stockhausen-Verlag, 1979.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *In Freundschaft*. Partitura para saxofón. Kuerten: Stockhausen-Verlag, 1983.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *In Freundschaft*. Partitura para flauta de pico. Kuerten: Stockhausen-Verlag, 1984.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *In Freundschaft*. Partitura para trompeta en Mib. Kuerten: Stockhausen-Verlag, 1979.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *The art, to listen. (A musical analysis of the composition In friendship)*. Kuerten: Stockhausen-Verlag, 2002.
- FARIA, Richard. "In Freundschaft by Karlheinz Stockhausen". *The clarinet*, Revista de The International Clarinet Association, volumen 29, número 3 (junio 2002). 4-9.