

Helmut Lachenmann: 1976, 1984 y 2005. Tres estaciones de un espíritu crítico.

Alberto Bernal

Publicado en Boletín de Radio Clásica

“No existe ningún mundo artístico neutral. Debéis elegir entre arte, que no sea consciente, ni libre, ni verdadero, y arte, que conozca sus condicionantes y los exprese. [...] Debéis tomar el difícil camino creativo, de reconfigurar y reconformar las leyes y la técnica del arte, de modo que expresen el incipiente mundo y sean una parte de vuestra realización”¹ De esta forma acaba la cita que irrumpe autorreflexivamente en el discurso musical de *Salut für Caudwell*: aura del timbre tradicional guitarrístico, gestualidad y figuración, técnicas de ejecución, carácter acompañante de la guitarra, relación y funcionalidad música-texto, metro, pulso, linealidad y continuidad en el discurso, todo ello es desnaturalizado por el compositor, con objeto de poner de manifiesto la enajenación, tabuización y caracterización expresiva que el “aparato estético”² ejerce sobre la intimidad de lo musical, apelando de esta manera a la voluntad, libertad y realización del individuo. “La intimidad, al manifestarse musicalmente, debe, mediante el medio público disponible, enfrentarse con lo Público aún a riesgo de conflictos, precisamente allí donde la sociedad espera armonía y empalago”³.

Es justamente a través de su negatividad mediante lo cuál la música de Helmut Lachenmann (Stuttgart, 1935) alcanza su particular vitalidad positiva y capacidad crítica. En lugar de ejercer un escapismo aislado y renegado o refugiarse temblorosamente en categorías gastadas de la tradición, Lachenmann trata todavía de enfrentarse dialécticamente con el aparato estético, a través de una dramaturgia de oferta y oposición directa: los medios preestablecidos histórica y socialmente son presentados en estado puro, privados de su funcionalidad, y transformados por medio de procedimientos alojados internamente en ellos mismos, dinamitando de esta manera sus normas estéticas prefabricadas. A través de esta negatividad aparentemente negativa es como la música trata de redefinirse, redefiniendo a su vez el concepto de belleza y cuestionando la validez del ideal ciego de belleza: “expresarse: poner en evidencia las contradicciones sociales, apelar al derecho humano de libertad, al potencia humano. Un ideal de belleza que eluda tales consecuencias significa huida, resignación, autoengaño”⁴... Belleza: consecución artística experimentada a través de la intervención directa en aquellas categorías y medios musicales perforadas y alienadas por el aparato cultural.

“Conocer los condicionantes artísticos y expresarlos”, un motto que ha acompañado a Lachenmann durante toda su producción, desde sus primeras obras importantes, aún –pero no por ello faltas de peso propio- claramente impregnadas de un pensamiento serial heredado directamente a través de sus estudios con Nono –*Streichtrio* (1965), *Trio fluido* (1966)-, hasta sus más recientes obras –*Grido* (2001), *Schreiben* (2003) o el propio estreno de esta noche-. Lachenmann supo ir más allá del estructuralismo abstracto de los 50 y el empirismo sónico de los 60, sintetizando ambos a través de la interpretación recíproca del aspecto estructural del sonido y el aspecto sónico de lo estructural. La abstracción de las estructuras seriales fue suplantada por una exploración de las cualidades in-mediatas del sonido a través de lo que se llamó “musique concrète instrumentale”, donde, por medio de un rechazo a su funcionalización tímbrica, el sonido se manifiesta como testimonio de su forma y energía de producción. La intervención estructuradora en este fenómeno dio paso a nuevas categorías perceptivas. Obras como *Pression* (1970), *Guero* (1970) o *Kontrakadenz* (1971) tematizan de forma casi específica este aspecto.

Salut für Caudwell (1976) constituye probablemente el punto culminante -y a la vez de inflexión- de esta época. La alteración tímbrica de la guitarra (a través de un casi permanente apagado característico de las cuerdas) permite la aparición en primer plano de aspectos tales como la energía de las técnicas de producción del sonido, el rasgueo en sí (sin sonido “colateral”) de las cuerdas o el sonido del rozamiento de la mano izquierda. Junto a estos aspectos más “lachenmannianos” aparecen también una serie de características que apuntan más hacia el subsiguiente desarrollo de su música: tematización de conceptos “musicales” como metro o pulso, figuración acompañante o “disparos” de *Salut*⁵.

¹ Christopher Caudwell, “Illusion and reality” (1937) [Ilusión y realidad]. Aparecido en castellano como: Ilusión y realidad: una poética marxista. Editorial Paidós Buenos Aires 1972

² Nombre con el que Lachenmann define la totalidad de la convención musical que caracteriza tanto a la propia música, como a los sujetos que la presencian: junto a categorías puramente musicales como funcionalidad armónica, jerarquía métrica, linealidad discursiva... también otras relativas a las expectativas de la práctica musical y sus condicionantes.

³ Helmut Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens” [Cuatro aspectos fundamentales de la escucha musical], 1979. Posteriormente publicado en “Musik als existentielle Erfahrung“. Wiesbaden, 1996. Traducción inédita del texto completo del abajo firmante, así como localmente el resto de las citas empleadas.

⁴ Helmut Lachenmann, “Zum Problem des musikalisch Schönen heute“ [sobre el problema actual de lo musicalmente bello], 1976. Posteriormente publicado en “Musik als existentielle Erfahrung“. Wiesbaden, 1996

⁵ La obra fue compuesta en honor al escritor inglés Christopher Caudwell, justo cuando se cumplían 40 años de la muerte de éste en la guerra civil española dentro del frente de resistencia antifranquista. De ahí la utilización de la guitarra, la aparición de figuras derivadas del folklore hispánico hacia el final de la obra o la irrupción de la comentada cita.

La confrontación dialéctica con categorías intrínsecamente musicales perfilada en *Salut* es el procedimiento predominante de las siguientes obras –*Tanzsute mit Deutschlandlied* (1980), *Harmonica* (1983) o *Staub* (1987)-, donde la integración en el aparato estético de las sonoridades derivadas de la *musique concrète instrumentale* – a través de una utilización “turística” por parte de otros compositores- indujo a su propio creador a buscar la realización de su motto en otros procedimientos aún intactos. En *Mouvement (-vor der Erstarrung)* [movimiento (-previo a la parálisis) (1984) puede observarse esta confrontación entre estructura –del sonido en sí, pero no solamente- y praxis musical, suponiendo otra forma de confrontar lo íntimo con sus condicionantes externas. Frente a la exclusiva negatividad tímbrica de *Salut für Caudwell*, en *Mouvement* puede apreciarse una convivencia de tal negatividad junto con aquello que ésta niega; estructura –voluntad, intimidad- y praxis musical –imposición, enajenación- son presentados antinómicamente en el mismo discurso musical; la materialidad y energía (movimiento) de elementos musicales vaciados –sonidos de aire, rozamiento del arco, repeticiones, sonidos percusivos en el cuerpo de los instrumentos...- es contrapuesta a la expresividad vacía (previa a la parálisis) de figuraciones atresilladas, motivos rítmicos clásicos o incluso la cita de la canción infantil *O du lieber Augustin*, percutida fragmentadamente hacia el final de la pieza. “Con la reincorporación en el discurso del “sonido intacto” debe probarse, que no se trata [en referencia a la utilización de la *musique concrète instrumentale*] de una mera fractura del sonido en cuanto a su exterioridad, sino del quebrantamiento de la rutina perceptiva a la que estamos sometidos”⁶.

En *Concertini* se agudiza un fenómeno que ya empezaba a entreverse en las últimas obras de Lachenmann (*Serynade* o *Schreiben*): la vuelta de elementos tonales, figuraciones virtuosísticas y restos melódicos. Quizá cabe la paráfrasis: con la reincorporación en el discurso de elementos tradicionales debe probarse, que [en referencia a la vanguardia] no se trata de una mera fractura de la praxis musical en cuanto a su exterioridad, sino, de forma similar: del quebrantamiento de la rutina perceptiva a la que estamos sometidos. Al contrario de entender esta práctica como una “vuelta a la tradición” o un reniego de su propio camino –como cabría entenderse en trayectorias compositivas como las de Penderecky o Peter Eotvos-, la incorporación directa de elementos tradicionales supone en Lachenmann (especialmente en esta obra) un paso más en su siempre ejercida confrontación con el medio. La diferencia estriba directamente en la descontextualización a la que los diversos elementos del aparato estético se hayan sometidos; en lugar de estar integrados en su propio contexto, son usados a modo de *objet trouvés*. Series de acordes tonales, figuraciones virtuosísticas, falsas melodías, unisonos masivos, clichés románticos, etc., todos ellos son desfuncionalizados y desmembrados de su discurso tradicional paterno, siendo presentados como una estampa de sí mismos e integrados en un discurso definido y escenificado completamente por el compositor.

El título de la obra alude hacia el significado profundo de la idea de *Concerto*. Al igual que en tantas obras de Lachenmann (*temA*, *Notturmo Mouvement*, *Air*, *Allegro Sostenuto*, *Serynade...*), la confrontación con términos “puramente” musicales constituye un medio para despojar a estos de su musicalidad superficial y ahondar en su verdadera esencia. *Concertini* discurre sobre una superficie en la que la contraposición de lo íntimo, lo individual –solístico- con lo colectivo –grosso- muestra sus propias contradicciones: la separación espacial de los instrumentos pluraliza la fingida uniformidad de los diversos *tutti* parciales que se suceden a lo largo de la obra; la diversidad tímbrica y rítmica de los instrumentos se ve alterada por la constante irrupción de acciones fonéticas homogéneas, sin instrumento, cuyo sonido de aire alude de alguna manera al vacío de la colectividad del acto musical; figuras virtuosísticas tradicionales (escalas rápidas) son amontonadas poco a poco hacia mitad de la obra, siendo suplantada su motricidad original poco a poco por una inmovilidad resultante de su propia saturación; la aparente amusicalidad con la que los cuatro oboístas rozan sus propios atriles durante casi 10 minutos se convierte en una especie de ímpetu inmediato que reacciona e interviene musicalmente en los diferentes discursos contextuales que se suceden al mismo tiempo en el resto del aparato instrumental.

El contacto continuo y despierto con el medio de la música de Lachenmann provoca a su vez una redefinición constante del material y recursos empleados, variándose y transformándose de obra a obra a medida que paralelamente se ha ido transformando también el status quo del aparato estético en el que se dan. Las tres obras que conforman el programa de hoy contornean de manera particularmente bien esta trayectoria, actuando a la vez como correctivo contra el etiquetamiento superficial al que Lachenmann se ha visto sometido en tantas ocasiones.

Alberto Bernal

⁶ Helmut Lachenmann, en su introducción a la obra, 1984. Posteriormente publicado en “Musik als existentielle Erfahrung“. Wiesbaden, 1996.