

## Bernhard Lang: repetición diferenciada, diferenciación repetida

Alberto C. Bernal

*Texto encargo del CDMC*

Beneficiado por su trayectoria artística y situación generacional, es Bernhard Lang, a buen seguro, uno de los pocos y primeros compositores que ha sabido encontrar un lenguaje propio, convincente y actual, más allá de las ya un tanto obsoletas posturas que toman partido dogmáticamente por lo moderno, por lo postmoderno, por lo "neo", etc. etc.. Una de las características más representativas de la música de Lang es una sólida convergencia de aspectos derivados de la filosofía (Deleuze, Bergson, Derrida), de otras disciplinas artísticas (Martin Arnold en cine/video, William S. Burroughs y Christian Loidl en literatura), de "otras" manifestaciones musicales con frecuencia marginadas por el eclecticismo de la música contemporánea (jazz, improvisación libre, manifestaciones "subculturales" como el techno o el rock progresivo de los setenta), así como de una reflexión profunda sobre el papel y poder de ciertos procedimientos derivados del desarrollo técnico actual (grabación y registro sonoro, cultura del *cut and paste*, digitalización de lo musical...).

Ya desde las primeras obras significativas (*Icht*, serie *Schrift*, *Hommage à Martin Arnold*, *Versuch über das Vergessen*) se aprecia una clara tendencia a la recodificación y reinterpretación musical de fenómenos esencialmente extramusicales. Las dos obras de la serie *Icht* parten de un texto de Christian Loidl concebido por el autor mediante la grabación semiinconsciente de los pensamientos que le surgían durante periodos de ensoñación. Tal "escritura" semiautomática fue adoptada también por Lang para la realización de la música que acompañaría al texto en la obra, a la vez que pasó a constituir un aspecto fundamental reflejado de una u otra manera en obras posteriores, y siendo quizá uno de los gérmenes del que surgirá la larguísima serie *Differenz/Wiederholung* [*Diferencia/Repetición*], aquella por la que el autor es hoy tan ampliamente conocido.

La búsqueda de nuevas categorías temporales de escucha, es uno de los aspectos subyacentes a la mayoría de las obras, aquello que es común a obras tan aparentemente distintas como las de la serie *Schrift* o las de la serie *DW* (*Differenz / Wiederholung*), donde el aformalismo de los interminables y extremadamente cargados flujos de notas de las primeras choca frontalmente con la aparente simplicidad de las repeticiones mecánicas a modo de *loops* de *DW*. Sin embargo, bajo este aparente antagonismo se muestra una voluntad común de buscar un discurso que trascienda la narratividad, linealidad y teleología del discurso musical tradicional, en un primer estadio manifestada por medio de la comentada escritura semiautomática, que renuncia a la referencia a la globalidad en pro del momento presente, y posteriormente llevada a cabo a través del trabajo sistemático con repeticiones cortas, que focalizan de forma análoga el discurso sobre el fragmento repetido, desvinculándolo del todo al que pertenece. Detrás de todo ello, como en muchos de los procedimientos estéticos o musicales de Lang, encontramos a Deleuze, en su intento por diferenciar cualitativamente los dos tipos de memoria, a largo y a corto plazo, que respectivamente podemos asociar al discurso lineal y al no-lineal: "la memoria a corto plazo es de tipo rizomático o diagramático, mientras que la memoria a largo plazo sería de tipo arboriforme y centralizada (reproducción, grabado, copia o foto). La memoria a corto plazo no depende de una ley de contigüidad o inmediatez de su objeto; éste puede separarse para regresar más adelante, pero siempre bajo una presunción de discontinuidad, de ruptura o de disparidad. Más aún, ambos tipos de memoria no se diferencian únicamente entre sí en la forma diferente de percibir la misma cosa: no es la misma cosa, no es el mismo recuerdo, ni tampoco es la misma idea, aquello que ambos aprehenden"<sup>1</sup>.

Christian Loidl, free jazz, Deleuze y su mundo (Bergson, Artaud, el cine)... todo ello influencia de manera directa aquellas primeras composiciones, en las que la comentada búsqueda más allá de la narratividad tradicional se manifestaba en un intento por retener el presente a través de la *diferenciación* más absoluta de cada momento por medio de la improvisación (improvisación "real"

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrénie*. Paris, 1980 [traducción a cargo del autor del texto, al igual que el resto de las citas]

e improvisación compositiva). "Sin embargo, en la improvisación se daba siempre un cierto principio narrativo, caracterizado por una cierta linealidad; en la búsqueda de nuevas estructuras narrativas empecé a improvisar de forma sistemática con *loops*, por aquel entonces en las formaciones VLO (Virtual Loop Orchestra) y LaLeLoo. En tales improvisaciones empezó a interesarme muy pronto el paralelismo entre *loops* auditivos y visuales, jugando un gran papel en todo ello los trabajos de Eddie D., William Burroughs, Ian Swankmair y Martin Arnold". El *loop* se mostró, por tanto, como una vía (quizá compositivamente más flexible y moldeable) en la que la comentada tematización del presente adquirió una nueva materialización en los trabajos de Lang. Primero de forma empírica e improvisada (con las comentadas formaciones de improvisación), constituyendo posteriormente obras "compuestas" (*Hommage a Martin Arnold, a room full of shoes, Das Theater der Wiederholungen*), y trasladándose por último de forma sistemática a la comentada serie *Differenz/Wiederholung*, en la que se dan desde obras a solo (DW12), para pequeños grupos (DW1, DW3, DW4, DW6...), para ensemble (DW2, DW5, DW9, DW13) o incluso para gran orquesta (DW7, DW8, DW11, DW17).

### **A room full of shoes**

La influencia del comentado cineasta Martin Arnold está en el punto de partida de la realización de las obras *hommage a Martin Arnold #1* y *#2*, compuestas inmediatamente después de las anteriormente citadas *Icht* y *Schrift*. El intento de una transcripción transmedial de algunas de las técnicas empleadas por Martin Arnold en el cine en una obra musical, actuó como catalizador en el giro que se da en la música de Lang a partir de estas piezas; la diferenciación en el discurso de piezas anteriores dio paso a un trabajo sistemático sobre la repetición mecánica (*loop*) de fuentes sonoras preexistentes, como apuntábamos al principio. De forma similar a muchos de los trabajos de Martin Arnold -basados en reinterpretaciones de diminutos fragmentos de filmes antiguos por medio de operaciones fundamentados sobre el corte, pegado, repetición, etc.- procede Lang en sus *hommage a Martin Arnold*, utilizando para ello como único material los 19 primeros compases de la sinfonía en sol menor de W. A. Mozart.

"Desde mi punto de vista, esta pieza todavía fallaba en su objetivo de ser una transcripción transmedial, con lo que, al grabar la pieza en Lublin, decidí realizar otra versión, en este caso electrónica". La nueva versión, llamada *a room full of shoes*, constituía una vuelta de tuerca más sobre el mismo procedimiento, una recodificación (en cinta de la obra orquestal *hommage a Martin Arnold #2*) de la recodificación (de 19 compases de la sinfonía de Mozart). Tal recodificación de la recodificación es manifestada en *a room full of shoes* por medio de una "ampliación de la ampliación": una exploración del interior de unos pocos compases de una obra a su vez basada en la exploración de 19 compases de Mozart.

Técnicamente, la pieza es llevada a cabo por medio de la repetición mecánica (*loop*) de fragmentos diminutos (*grains*) extraídos del original. La procedencia de estos fragmentos está definida por una pequeña ventana (*window*), que fija el principio y final de la muestra sonora (*sample*); el movimiento errático de esta ventana a través de los pocos segundos de material original que componen la obra, "abre" la interioridad del propio material, despojándolo de su función y caracterización original y haciendo de esta manera una nueva obra a partir exclusivamente de otra preexistente, "a kind of a strange remix of the piece".

### **Differenz/Wiederholung [Diferencia/repetición]**

Contiguamente a *hommage a Martin Arnold* fue comenzado el ciclo *Differenz/Wiederholung* en 1996, estrenándose la primera de las obras en 1998. Tras la directa influencia de la técnica del *loop* ejercida por Martin Arnold, supuso la lectura de *Diferencia y repetición* de Gilles Deleuze (1968) el impulso más importante para la composición de la serie (cuya última pieza, DW17, fue estrenada hace tan solo unos meses en Donaueschingen entre un estruendo de aplausos, bravos, pitos y abucheos). Como su propio nombre indica, es el binomio diferencia-repetición el aspecto del que la serie, casi en exclusiva, se ocupa.

Con el punto de partida puesto en la tesis deleuziana de que "únicamente puede hablarse de repetición debido a la diferencia que ésta introduce en el espíritu que la presencia<sup>2</sup>" elabora Lang toda una dialéctica de las consecuencias musicales y recursos compositivos de la repetición, en sus propias palabras:

1. Repetición como instrumento para una fenomenología del gesto
2. Repetición como microscopio del sonido
3. Repetición como generadora de estructura
4. Repetición como instrumento de deconstrucción
5. Repetición como generadora de una experiencia directa de la substancia
6. Repetición como instrumento para la hipnosis
7. Repetición como portadora de la diferencia
8. Repetición como procedimiento de memorización
9. Repetición como expresión o resultado de un automatismo
10. Repetición como ilustración de estructuras filmicas
11. Repetición como concepto de improvisación
12. Repetición como principio de lo no-lineal, de lo no-narrativo

Mediante la repetición se articula un discurso musical construido esencialmente por medio de la instrumentación de procedimientos derivados de técnicas de *loop*, de la repetición mecánica de fragmentos (*samples*), con posibilidades discursivas inmediatas como:

- incrementar o disminuir el tamaño global de los fragmentos
- variar independientemente los puntos de inicio y final de cada fragmento
- modificar de forma continua la posición de cada fragmento dentro del todo
- modificar de forma errática la posición de cada fragmento dentro del todo
- decidir qué elementos de cada fragmento estarán sujetos al loop
- variar el número total de repeticiones

A partir de estos presupuestos, Lang trata de ir más allá de aquello que –con mayor o menor suerte- perseguía el minimalismo y la música repetitiva con su uso de la repetición, al desplazar meramente la "diferencia" al oyente, dejando intacto el material empleado. En *Differenz/Wiederholung* se aprecia un intento por configurar y dar forma a las diferentes repeticiones que se van sucediendo, de manera que estas puedan desplegarse formalmente en un todo complejo y rico.

*Differenz Wiederholung 2* es, a juicio del que escribe, la obra más fresca, sólida y convincente de todo el ciclo, así como fuente de la gran mayoría de procedimientos e ideas utilizados en el resto de las obras. Si bien el uso de la repetición es en DW2 mucho menos explícito que en otras, es, quizá precisamente por ello, donde la dialéctica de la repetición y la diferencia adquiere una dimensión artística más fuerte: la repetición no es experimentada únicamente en sí misma, sino principalmente a través de su acoplamiento con fenómenos "anti-repetitivos":

En el primer movimiento, el flujo de las líneas improvisadas del violín y guitarra eléctricos, es contrastado con los bucles del resto del ensemble; de forma dramáticamente similar actúa la parte vocal femenina, donde una declamación esencialmente lineal es interrumpida por abruptos bucles acentuados por medio de una expiración repentina al final de cada uno de ellos, o por la irrupción de repeticiones incidentes sobre ciertas palabras (*change, thing, boring, etc.*).

<sup>2</sup> Gilles Deleuze. *Différence et répétition*.. Paris, 1968.

En el cuarto movimiento la repetición es experimentada de forma absolutamente pasiva: la ejecución estática de acordes formados por sonidos adyacentes en los dos teclados produce una repetición en el resultado generada por la aparición de pulsos resultantes (frecuencias diferenciales). La *diferencia* existente en los diversos acordes que se van sucediendo es experimentada principalmente por medio de la *repetición* de los diferentes pulsos resultantes. Tal paradoja es acentuada por medio del "comentario" vocal que irrumpe tres veces en el discurso musical: *what is an image?; no idea; no idea.*

La autorreferencialidad no se limita a este movimiento, sino que es común a toda la obra: la fuente de texto principal son pasajes extraídos directamente del *Differenz Wiederholung* de Deleuze, junto a otros semánticamente menos representativos de Christian Loidl y William Burroughs. El hecho de que los pensamientos de partida de la obra estén contenidos de forma explícita en la propia obra constituye también, además de un medio de articulación de lo musical, un exponente más del importante papel que el prefijo "re" ocupa, no solamente en esta obra en particular, sino en toda la producción de su autor: remix, recodificación, reinterpretación, recomposición... todo ello encarnando a su vez una reacción contra viejos dogmas como la tabuización de la repetición y el culto incondicional a la complejidad aparente o, antitéticamente, a la simplicidad, la exclusión de ciertas músicas "inferiores" de un discurso musical profundo o el vanguardismo fundamentado sobre el resultado superficial y no sobre una reflexión profunda sobre el material y la escucha.<sup>3</sup>

Alberto C. Bernal

\*\*\*\*\*

---

<sup>3</sup> Una información más detallada acerca del valor revolucionario, político y reivindicativo que Lang asocia con el *loop* y la repetición puede verse en su artículo *Re-volver: re-revolutionary loop-usage with Lutoslawsky, Dobrowolsky, Sikorsky, Schimansky and Haubenstock-Ramati* (<http://members.chello.at/bernhard.lang/>).