

# Ver el sonido (como necesidad interior)

PACO YÁÑEZ

La discografía de Helmut Lachenmann (Stuttgart, 1935) cuenta ya con un catálogo de DVDs monográficos de muy notable calidad, los protagonizados por el ensemble aisthesis (Wergo NZ 53), el Ensemble Signal (mode records 252) y el stadler quartett (NEOS 51001), además de la interesantísima colección en progreso (actualmente consta de tres DVDs) que su editorial, Breitkopf & Härtel, le está dedicando y en la que se recogen conciertos y ensayos de partituras como *Accanto* (1975-76) (BHM 7811), *Air* (1968-69) (BHM 7812), o *Schwankungen am Rand* (1974-75) (BHM 7813). A ellos les sumamos este séptimo monográfico audiovisual, un DVD promovido por el ensemble italiano mdi que incluye, además de su interpretación de cuatro páginas camerísticas lachenmannianas, la película documental de 53 minutos de duración *See the Sound - Homage to Helmut Lachenmann* (2017), cinta que muestra la estrecha colaboración del mdi con el compositor a lo largo de los últimos años, así como su celebración conjunta del octogésimo aniversario del genio alemán.



Comenzamos nuestro recorrido por esta edición, precisamente, disfrutando de *See the Sound - Homage to Helmut Lachenmann*, un documental del realizador y artista audiovisual italiano Luca Scarzella rodado en la Fondazione Giorgio Cini de Venecia, en Julio de 2015. *See the Sound* nos ofrece un marco de partida idóneo para dotar de un contexto histórico a las partituras que escucharemos en este mismo DVD en las lecturas del mdi ensemble, pues el propio Lachenmann repasa para nosotros el origen de estas cuatro páginas, enmarcándolas en los diferentes estadios que han apuntalado su desarrollo como compositor. Tal y como Lachenmann nos dice, él mismo se considera una 'víctima' (aunque, por su sentido, habría que entenderlo como un 'producto' o una 'consecuencia') de los tiempos de Darmstadt y el serialismo: un periodo en el que un grupo de compositores de una generación mayor que la suya llevó a cabo un cambio de paradigma sonoro, abandonando -dice- los principios estructuradores canónicos de la melodía, la armonía y el

ritmo, para recalcar en lo que define como «parámetros»: timbre, estructura, frecuencia... Lachenmann repasa algunos de los títulos de las obras de Pierre Boulez, Luigi Nono o Karlheinz Stockhausen compuestas en la posguerra, y confiesa que él mismo, que amaba aquellas partituras, quería nombrar de un modo «un poco sofisticado» su propia forma de componer, lo que finalmente denominó como «musique concrète instrumentale»: un lenguaje en el que las energías adquieren un rol y un protagonismo principal, dando forma, proceso y contexto al conjunto de su producción musical.

El repaso que Helmut Lachenmann realiza por los estadios seminales de la música concreta instrumental muestra numerosos paralelismos con lo relatado por él mismo en la larga entrevista que con el compositor alemán mantuvimos en Oporto, también en 2015, pues en *See the Sound* se adentra, de nuevo, en la renovación técnica y estilística que supusieron partituras como *temA* (1968), *Air*, o la propia *Pression* (1969, rev. 2010) que aquí escuchamos interpretada por Giorgio Casati. Vuelve, igualmente, sobre el gozo que supuso encontrar un jardín musical propio, una estética que -creía- le daría un método establecido para muchos años, y cómo ello entró en conflicto tanto por el 'agotamiento' de los recursos como por la apropiación que otros compositores realizaron de unas técnicas que pensaba suyas, así como por la necesidad de dotar a sus sonoridades ruidistas de nuevos contextos, o, a la inversa y décadas más tarde, a las armonías de la tradición de un contexto entre sus propias sonoridades, dialogando con la historia ya como parte y renovador de la misma. Esa tensión dialéctica con la tradición es ejemplificada en el relato lachenmanniano a través de otra de las partituras aquí interpretadas, *Trio fluido* (1966-68), si bien en una doble vertiente: como constatación de la pervivencia en su estética y lenguaje de los rastros del pasado, por un lado; y, por el otro, por cómo estos entraban en conflicto con la tajante prohibición que su maestro entre 1958 y 1960, Luigi Nono, le había impuesto de utilizar cualquier recurso o consonancia clásica. Así, Lachenmann, que se declara amante de la música de Nono (que define como «una de las cosas más grandes que he conocido»), afirma que en piezas como *Trio fluido* 'mata al padre' para eludir convertirse en un mero satélite de su estética: «*Trio fluido* es la consecuencia de una prohibición: cuando tienes elementos que te han sido prohibidos, cuando tu profesor te quiere prohibir algo, no le debes obedecer; de otro modo, estás perdido». Y es así cómo, con pequeños elementos de la tradición como el virtuosismo, la velocidad, o la vitalidad (si bien una «vitalidad muerta»), afirma), se lanzó a la composición de este trío para clarinete, viola y percusión que considera una pieza de transición, pues a través de ella van desapareciendo muchos de los elementos de su viejo lenguaje que en apenas un año dejarán paso a la música concreta instrumental como modelo de producción musical propio.

Sin embargo, un aspecto en la estética y en la voluntad creativa lachenmannianas ha persistido indeleble desde obras como *Trio fluido*: su necesidad de construir un nuevo instrumento en cada nueva partitura. Aquí, Lachenmann explica cómo elementos del ataque tradicional, como el *tremolo* o el *frullato*, se contagian de unos instrumentos a otros; de algún modo, desnaturalizándolos y confiriéndoles nuevas características. El uso de la marimba (elemento central en el set de percusión) en *Trio fluido* es paradigmático al respecto, pues su tratamiento imita al de la viola a medida que avanza la obra, abandonando su naturaleza percusiva para convertirse en un instrumento de sonoridades sostenidas, de *crescendi*, pasajes cantables y melodías, a través de recursos técnicos como el roce de sus placas con mazas, arcos o varillas; mientras que, antitéticamente, la viola y el

clarinete se convierten en instrumentos percusivos, por medio del *pizzicato*, el *col legno battuto*, o el *slap*. «Quería crear un nuevo instrumento que durante la propia música cambiase totalmente su forma», reconoce el compositor; de ahí que el (meta)instrumento resultante en *Trio fluido* lo denomine «marimba-clarinete-viola», como naturaleza mestiza hibridada desde una organicidad común y una ontología sonora compartida. Sin embargo, el propio Lachenmann confiesa que, tras haber exprimido de tal modo esta combinación instrumental, sucede que, «como un limón», su pulpa se ha agotado, ya no se puede componer más con dichos recursos hibridados, se ha de pasar a la búsqueda de un nuevo orgánico: búsqueda que ha guiado su vida y su carrera creativa, como veremos en sucesivas piezas aquí abordadas.

Otra de las partituras cuyo análisis en este DVD creo interesante compartir (pues en nuestra entrevista con Helmut Lachenmann apenas fue abordada) es *Toccatina* (1986), página para violín solo nacida como pieza de estudio en la que las sonoridades clásicas del violín desaparecen o se reformulan por completo para dar lugar a un instrumento que Lachenmann dice «tocado» (en el sentido que en la música contemporánea tiene la activación sonora) precisamente a través de los recursos de ataque por Lachenmann consolidados en su música concreta instrumental. De este modo, las cuerdas del violín se percuten con la tuerca de afinación del arco, así como esta misma tuerca realiza *glissandi* mientras la mano izquierda efectúa fuertes *pizzicati* sobre el diapasón: síntesis generatriz de una sonoridad de naturaleza netamente electrónica. Ello requiere lo que Lachenmann dice un silencio propio y suyo (coloreado con los nimios destellos de su partitura), un 'silencio compuesto' en el que el público descubre una nueva forma de audición, lo cual -afirma- debería ser tan provechoso como la propia música. Se trata de un silencio nada fácil, de un silencio coproducido por el público: realidad tan extraña en nuestros días. Si con el *Trio fluido* nos habíamos adentrado previamente en la importancia que en la estética lachenmanniana adquiere la conformación de un nuevo instrumento, *Toccatina* sirve al compositor para dar cuenta de otra realidad crucial en su pensamiento: la evolución de la música en el propio desarrollo de la misma, haciendo que el punto de llegada nunca sea el mismo que el de partida, propiciando el que otra situación acústica, artística y musical se haya conquistado a lo largo del proceso interpretativo. En *Toccatina*, la sucesión de técnicas extendidas crea consecutivamente estos nuevos contextos y, así, tras los pasajes de tuerca golpeada/arrastrada, aparece la categoría y el momento sonoro del *pizzicato*, ya sea pellizcando cuerdas pulsadas o al aire; para, posteriormente, adentrarnos en el uso del arco (sea golpeado/rozado con sus cerdas o con la madera), convocando, como había sucedido con el *pizzicato*, sonoridades potencialmente más cercanas a la tradición que las de la tuerca, si bien en Lachenmann el arco roza el puente, el cordal, las clavijas de afinación o la voluta para producir un *flautando* que hace «respirar» al violín, de modo que lo que parecía un ataque históricamente referenciado se reconceptualiza por completo, dando lugar a lo que Lachenmann define como «un pequeño modelo de mi manera de pensar la música como situación que es siempre, también, un proceso».

Como en el caso del *Trio fluido*, fue el clarinetista Eduard Brunner quien encargó a Helmut Lachenmann *Allegro sostenuto* (1986-88), un trío en el que se vuelve a crear un nuevo instrumento; en este caso, un «piano-violonchelo-clarinete» que explota la posibilidad de que el piano, con sus cuerdas, pueda producir *crescendi* y *diminuendi*, apropiándose de técnicas y sonoridades de los restantes instrumentos -y viceversa-. Sin embargo, el propio

título de la partitura nos habla de la mayor cercanía de Helmut Lachenmann a la tradición a partir de los años ochenta del pasado siglo. El núcleo de la composición lachenmanniana pasa de la búsqueda de nuevos sonidos al encuentro de nuevos contextos, así como a la inserción de recursos provenientes de la armonía tradicional, como acordes, intervalos (especialmente presentes en el teclado del piano), trémolos, etc., sumándose a la plétora de sonoridades ruidistas sintetizadas por medio de la música concreta instrumental. La producción de estructuras musicales a través de armónicos y ruidos alcanza una de sus cumbres en catálogo camerístico lachenmanniano, informada, como reconoce el compositor en este DVD, por su revisión concienzuda y minuciosa de las partituras clásicas (con especial mención para Ludwig van Beethoven -aunque podríamos incluir a Anton Bruckner, a Gustav Mahler y a tantos otros cuyas partituras ha reducido para piano y analizado en detalle).

Además de escuchar al propio Lachenmann hablar sobre su evolución estética a través de sus obras, *See the Sound* incluye una importante cantidad de metraje con las interpretaciones del mdi ensemble para ejemplificar lo descrito por el compositor, así como fragmentos de unos ensayos que resultan sumamente interesantes para conocer el cuidado con el que Lachenmann detalla la materialización de sus partituras. Precisamente, en la importancia y en el rol del intérprete en la música del compositor alemán se adentra el director Emilio Pomarico en la entrevista que Luca Scarzella incorpora a su documental, uniéndose a un buen número de ilustres amistades e intérpretes lachenmannianos como el pianista Massimiliano Damerini (que relata el estreno de *Allegro sostenuto* y cómo llevó a cabo adecuaciones logístico-instrumentales para una más factible realización del trío), el compositor Stefano Gervasoni (que recalca la importancia de que la música de Lachenmann no es sólo una fascinante búsqueda de nuevas técnicas y sonoridades, sino su conformación como estructura y significado/eco histórico que apela a un oyente atento, adquiriendo una importancia similar a la de los Schönberg, Debussy, Stravinski o Janáček), o Nuria Schoenberg Nono (que evoca su larga amistad, y la de su marido -Luigi Nono- con Helmut Lachenmann).

Pasando al apartado de las interpretaciones por parte del mdi ensemble, si seguimos una progresión cronológica, en primer lugar nos encontramos con el ya mencionado *Trio fluido*, que recibe una lectura notabilísima por parte de Paolo Casiraghi, clarinete; Paolo Fumagalli, viola; y Simone Beneventi, percusión. Frente a versiones más punzantes e individualizadas, como la registrada en 1992 por el ensemble recherche (Montaigne MO 782023), con su aristada sonoridad, más agresiva y pendiente de los efectos ya cercanos a la música concreta instrumental; el mdi busca un sonido más ligado y dialogante dentro del trío, al tiempo que -y será tónica en este DVD- más meridional y lírica, revelando vínculos con la tradición ahora muy evidentes. El hecho de que el propio Lachenmann haya estado presente (como podemos ver en el documental) en el proceso de (la detallada) grabación de estas cuatro obras, le confiere a estos registros un gran valor para comprender cómo el compositor entiende su música a la altura del año 2015. Es más, en *See the Sound* Lachenmann reconoce amar un poco más su propia música gracias a estas versiones: se hace difícil encontrar un premio mejor a una lectura de *Trio fluido* en la que resulta especialmente clara la transición en la naturaleza acústica de los instrumentos: cómo partiendo de sus respectivas técnicas históricamente referenciadas se va produciendo la permeabilidad antes referida, en camino hacia la construcción de un (meta)instrumento, así

como en la conquista de un contexto musical tan diferente al final de la partitura de aquel desde el que habíamos partido. A todos los niveles, gran interpretación.

En diversas ocasiones nos hemos referido a *Pression* como una de las obras para violonchelo más representativas e importantes del siglo XX. En su interpretación en este DVD, Giorgio Casati vuelve a demostrar el porqué, con su plétora de ataques aquí ya plenamente sintetizados a través de la música concreta instrumental. La de Casati se nos ofrece como una versión de gran fuerza y arrojo. Su ataque de un minuto -por tomar un ejemplo esclarecedor- a las cuatro cuerdas entre el cordal y el puente, señalado por Lachenmann en su partitura como *fff lunga possibile e intensivster Druck*, resulta especialmente desgarrado, algo que se refuerza visualmente por el escorzo con el que el violonchelista ataca el instrumento, bajando su cabeza prácticamente hasta la altura del puente, para así proyectar su brazo con mayor presión sobre el arco. Tal figura y abrazo entre músico e instrumento, reforzada dicha imagen por la iluminación en claroscuro ideada por Luca Scarzella, pinta un Caravaggio ante nuestra mirada, enfatizando, a su vez, el contraste sonoro entre los pasajes más oscuros de dicho ataque y los más etéreos compases de palmeo de caja subsiguientes. Tan sólo durante algunos momentos (en el comienzo de la interpretación) la nerviosa proliferación de planos llevada a cabo por Scarzella en su montaje (muchos de ellos novedosos en *Pression*, como las tomas cenitales en los *glissandi* de yemas de dedos y uñas), da lugar a algún desajuste entre imagen y audio, como cuando el violonchelista pasa los dedos por el arco, o cuando éste se rasca contra el puente. Posteriormente, y al devenir el montaje más estático, el acercamiento audiovisual resulta muy directo y nos permite una agradecida inmersión en las interioridades acústicas del violonchelo, tal y como habíamos podido visualizar en la más básica filmación (pero magnífica interpretación) registrada en el año 2010 por la violonchelista Lauren Radnofsky, publicada igualmente en DVD por mode records (252). La de Radnofsky, como -muy especialmente- la de Walter Grimmer (col legno WWE 1CD 31863), es una de las mejores versiones discográficas de *Pression*; ésta de Giorgio Casati resulta muy notable, no tan directa y nítidamente articulada como aquéllas, pero muy compacta y bien respirada en conjunto, además de beneficiarse, como el resto de partituras, de la visualización que permite el DVD en una página en la que ello resulta tan importante como en ésta (o cualquier otra sintetizada por medio de la música concreta instrumental).

No es *Toccatina*, ni mucho menos, la obra más grabada de Helmut Lachenmann, si bien contamos con lecturas como la registrada en 1995 por Melise Mellinger para el sello Montaigne (MO 782075), o la diez años posterior de Mariette Leners para Wergo (WER 6682 2). En este DVD escuchamos su silencio lachenmannianamente habitado a través de los efectos que disemina el violinista Lorenzo Gentili-Tedeschi en una lectura estupenda: uno de los puntos fuertes de este DVD. Las grabaciones antes referidas (especialmente la de Montaigne) presentan un sonido más problemático, con algunas de las técnicas antes descritas apenas perceptibles. Esta nueva toma, muy presente (por lo que los más agresivos *pizzicati* pueden incluso saturar la escena acústica), revela cada mínimo detalle, como los rascados del arco contra la voluta, así como los armónicos y resonancias producidas con la tuerca del arco contra las cuerdas, aquí audibles hasta su misma extinción. Además, Gentili-Tedeschi es capaz de crear incluso asomos melódicos, un lirismo poco frecuente en esta *Toccatina*, algo que, nuevamente, le confiere una respiración meridional, más luminosa, así como muy personal.

Por último, nos reencontramos con *Allegro sostenuto*, un trío que goza de una representación discográfica mayor y más afortunada (por interpretaciones y calidad técnica de los registros), algo de lo que dan buena fe dos de sus versiones cimeras: la grabada en 1991 por Eduard Brunner, Walter Grimmer y Massimiliano Damerini (col legno WWE 1CD 31863), y la del año 2000 a cargo de Shizuyo Oka, Lucas Fels y Yukiko Sugawara (Kairos 0012212KAI). Aunque la versión del mdi ensemble no alcanza la deslumbrante perfección del registro de Kairos, la suya es una versión progresivamente convincente, de nuevo más meridional y cálida, así como muy atenta a los ecos de la tradición, en la que se adentran sin complejos Paolo Casiraghi al clarinete, Giorgio Casati en el violonchelo y Luca Ieracitano al piano. Hay en su lectura una profusa búsqueda del color, los volúmenes y los estados de latencia/explosión de la energía: una energía musical que aquí tampoco se destruye, sino que pasa de uno a otro instrumento llevando a cabo una muy actualizada revisión de formas canónicas como la fuga o el contrapunto, revisitadas como estructuras ruidistas. Versión, por tanto, muy interesante y, como las anteriores, especialmente recomendable al permitirnos visualizar su amplia coreografía de acciones extendidas y su correlación con una escena acústica tan bien expuesta por el mdi ensemble a lo largo de todo el DVD.

Las tomas de sonido presentes en esta edición, como ya hemos adelantado, son de una presencia muy destacada, con un gran realce y espacialización, lo que permite que este DVD se convierta en un verdadero microscopio para los efectos más silentes y apenas perceptibles en otras ediciones discográficas; ya sólo por eso, merece la pena hacerse con este lanzamiento de l'empreinte digitale. Por lo que a la edición de imagen se refiere, ésta se presenta en una ratio de 16:9, con metraje en color o blanco y negro: parte de una propuesta audiovisual muy cuidada a cargo del videoartista Luca Scarzella. El libreto es más parco, dedicando sus ocho páginas a ofrecernos biografías de compositor e intérpretes, datos técnicos y una declaración de intenciones y amistad del mdi ensemble hacia Helmut Lachenmann, palabras que se suman a las muchas y muy positivas que se recogen en esta tan recomendable edición, y de las cuales me gustaría terminar esta reseña con las últimas que pronuncia Nuria Schoenberg Nono en el documental: «Yo creo que en el caso de mi padre [Arnold Schönberg], y seguramente en el de Gigi [Luigi Nono] y en el de Helmut, hay en común esta actitud de seguir adelante haciendo la propia cosa de uno mismo sin preocuparse por lo que digan los demás; y tienes que ser muy fuerte, en un mundo que no acepta aquello que es nuevo, que es diverso; no es fácil. Creo que los tres están penetrados por algo que mi padre solía decir siempre en alemán: "algo que viene de dentro"; la motivación no viene de fuera, no viene de que La Scala te vaya a hacer una ópera, y que después tengas que hacerla más fácil para que la pueda tocar aquella orquesta o aquella soprano. En su caso, viene verdaderamente de dentro, del deber y de la necesidad de expresarse; y esto es algo muy importante y que no se ve con frecuencia; todo lo demás está relacionado con esto».

Este DVD ha sido enviado para su recensión por l'empreinte digitale.