

Perspectivas Lachenmann, 7

PACO YÁÑEZ

Quién nos iba a decir, a comienzos de este siglo, que una serie como *Lachenmann Perspektiven*, de la editorial alemana Breitkopf & Härtel, iría a tener el séptimo y último de sus DVDs protagonizado por sendos conciertos en España y Portugal: dos estados, en comparación con Centroeuropa, escasamente lachenmannianos, a pesar de tan sobresalientes y puntuales iniciativas como las residencias artísticas de Helmut Lachenmann (Stuttgart, 1935) en ciclos como musicadhoy (Madrid, 2011) o en el año dedicado a Alemania como país-tema en la Casa da Música de Oporto (2015).

Precisamente, de aquella residencia como compositor de Helmut Lachenmann en Casa da Música proviene una de las grabaciones que hoy reseñamos: un lanzamiento, como es habitual en *Lachenmann Perspektiven*, cuya dirección está al cuidado de la realizadora alemana Wiebke Pöpel (Bremen, 1972). Como los seis primeros volúmenes de la serie, este séptimo DVD vuelve a estar dividido en los tres apartados clásicos de este proyecto audiovisual: presentación de las obras a cargo de Helmut Lachenmann, ensayos de las mismas, y los respectivos conciertos en los que se interpretaron las partituras del genio alemán que escuchamos en este DVD: *Kontrakadenz* (1970-71), en Oporto, y *SCHREIBEN* (2002-03, rev. 2004), en Donostia.

Así pues, retrocedamos hasta marzo de 2015, en plena residencia artística de Helmut Lachenmann en Oporto, en cuya Casa da Música fue grabada la presentación de *Kontrakadenz* que Lachenmann realiza en este DVD, y de la cual ya les dimos cuenta hace cinco años, pues quien estas mismas líneas firma había firmado [la reseña de aquel concierto](#), a la que nos remitimos por no volver a relatar lo ya entonces referido por el compositor alemán sobre una partitura de altísima complejidad que dice forma parte de sus «años heroicos», y en la que entonces destacó algunas de sus sonoridades más idiosincrásicas, ya fuera por su sentido en la estructura de la partitura o por su más pura fisicidad como objetos sonoros articulados desde la orquesta con diversos procedimientos de música concreta instrumental; incidiendo Helmut Lachenmann, asimismo, en la comprensión de *Kontrakadenz* como un paisaje, en un sentido heredado de Claude

©

Helmut
Lachenmann:
Kontrakadenz,
SCHREIBEN.
Lachenmann
Perspektiven 7,
una serie
documental de



Wiebke Pöpel. Orquesta Sinfónica do Porto Casa da Música. Orquesta Sinfónica de Musikene. Lothar Zagrosek y Arturo Tamayo, directores. Musik der Jahrhunderte, producción. Wiebke Pöpel, Juan Antonio Ros Noriega y Michael Zimmer, ingenieros de sonido. Un DVD de 153:06 minutos de duración grabado en Oporto (Portugal) y San Sebastián (España), en marzo de 2015 y febrero de 2016. Breitkopf & Härtel BHM 7817.

Debussy, más que como un lenguaje. «Paisaje»; pero, también, «situación»: término que, como veremos en esta misma reseña, resulta fundamental en el pensamiento artístico-musical lachenmanniano.

Por lo que a los ensayos portuenses se refiere, Wiebke Pöpel nos muestra en Casa da Música los correspondientes a cuerdas; percusión, arpa y piano; y vientos/general. En ellos vemos a un Helmut Lachenmann especialmente distendido, mostrando muy buena sintonía tanto con la Orquesta Sinfónica do Porto como con el director en aquel concierto del 7 de marzo de 2015, el tan lachenmanniano Lothar Zagrosek (si bien Zagrosek apenas interviene en esta ocasión, siendo la práctica totalidad del metraje capitalizado por el propio Lachenmann en sus instrucciones a la orquesta lusa, así como en sus ejemplificaciones, pues, como es habitual en esta serie de DVDs, veremos al compositor de Stuttgart tomar muchos de los instrumentos para realizar, él mismo, las acciones técnicas del modo más preciso con respecto a sus propias intenciones).

En el caso de las cuerdas, escucharemos a Lachenmann aquello de que los músicos, tras su paso por los conservatorios, sufren lo que el alemán denomina «deformación profesional», debida a los muchos años insistiendo en técnicas, ataques y sentido del instrumento que en su sintaxis musical han de ser olvidados o, al menos, reformulados. Y en ello pone el énfasis Helmut Lachenmann, con especial incidencia en lo que califica de «festival del *legno saltando*», un «festival» en el que destaca la importancia de que todos y cada uno de los músicos den el mismo nivel técnico, pues, con que uno de ellos se salga del sistema establecido en la partitura, se destruiría lo tramado en la misma (motivo por el que — recordemos los primeros DVDs de *Lachenmann Perspektiven*— el compositor ha procedido, ya en el siglo XXI, a revisar algunas de sus primeras partituras orquestales, como *Air* (1968-69, rev. 1994/2015) o *Accanto* (1975-76, rev. 2005), reduciendo a la mitad el número de cuerdas, para minimizar este tipo de problemas). En Oporto, Lachenmann incide en una precisión muy importante y sutil: no confundir el *legno saltando* con una técnica de percusión, pues en ella las cuerdas han de aportar otro color, no estrictamente percusivo, al paisaje y gran situación musical que es *Kontrakadenz*. Análoga situación, en lo referido al *pizzicato* Bartók, así como en los roces diagonales del arco contra las cuerdas sobre el diapasón, o en las fricciones de las cerdas presionando la tapa y el cordal de los instrumentos: algunos de los ejemplos por los que, no nos cansaremos de repetirlo, esta serie de DVDs tiene un altísimo valor, ya para el melómano, pues nos desentraña de dónde proviene cada uno de los sonidos que en los discos de Helmut Lachenmann tantas veces escuchamos sin saber a ciencia cierta la realización técnica de los mismos, ya para los músicos, pues en imágenes se puede ver a lo largo de toda esta serie la práctica totalidad de las técnicas más relevantes comprendidas en la *musique concrète instrumentale* lachenmanniana.

Dada la naturaleza acústica de *Kontrakadenz*, resultan especialmente interesantes en este séptimo DVD de *Lachenmann Perspektiven* los ensayos dedicados a los pianos y, muy especialmente, al amplísimo efectivo de percusión que la partitura requiere. En dichos instrumentos veremos algunas de las técnicas más particulares de esta obra, como los continuos rebotes de objetos contra distintas superficies para crear secuencias rítmicas progresivamente aceleradas, como las creadas por las pelotas de ping-pong al caer: efecto en el que podemos comprobar la meticulosidad de Helmut Lachenmann, pues estudia la

sonoridad de dicho rebote sobre el propio suelo de la Sala Suggia, sobre atriles dispuestos en horizontal, o sobre tablas de madera (que, finalmente, parece la superficie que más complace al compositor alemán). Los giros y la progresiva caída en oscilaciones de monedas y platillos son, también, objeto de pormenorizado estudio para encontrar la combinación de ataque, velocidad y timbre que más relieve adquiera en Casa da Música con respecto al propio volumen de su auditorio principal y a su orquesta. Es un estudio minucioso del rebote que se extiende a los timbales, y que hemos de poner en perspectiva con respecto al ya citado «festival del *legno saltando*», pues nos ofrece dos caras de un mismo sonido, atacado por diversas secciones instrumentales, lo que redundará en nuestra mejor comprensión de los elementos estructurales y de cohesión de *Kontrakadenz* a través de sus técnicas instrumentales. Asimismo, arpa, guitarra eléctrica y piano respirarán con esa sequedad y aspereza del rebote lachenmanniano, con sus diferentes timbres y colores.

Otro aspecto y otra sonoridad en la que Helmut Lachenmann incide especialmente en sus ensayos con la sección de percusión es en las fricciones por medio del rascado de arco contra címbalos en distintas situaciones acústicas, lo que da lugar a otro de los «festivales» —por utilizar la terminología lachenmanniana— de *Kontrakadenz*: el de las resonancias expandidas, como las que aportan los barreños con agua (convenientemente amplificadas), el roce con arco del canto de los tams sumergidos en agua, los rascados de cepillos contra las membranas, o las fricciones entre sí de placas de polietileno. A ello se suma toda una pléthora de acciones instrumentales que van del roce de baquetas estriadas contra sartenes a unos bellísimos *glissandi* de cuencos tibetanos por medio de la modulación de sus resonancias con los pedales del timbal (sobre los que los cuencos se disponen, tras ser rozados con arcos de cuerda). Unos ensayos, por tanto, apasionantes, y que nos muestran la deslumbrante inventiva tímbrica de *Kontrakadenz* en los albores de los años setenta, un momento en el que la utilización de los receptores de radio en esta partitura poseía (y nunca dejará de poseer) un potente eco cageano. Curiosamente, Lachenmann pide a los percusionistas de la OSPCM un manejo de la radio «más sentimental», otorgando más presencia/distancia, matices y musicalidad a las irrupciones de las emisoras radiofónicas que, con su música comercial captada en vivo, tal como suena en las ondas en el preciso momento de la interpretación de *Kontrakadenz*, incorpora al paisaje acústico de la obra nuevas cadencias y contrapuntos estilísticos, así como lo que podríamos denominar ventanas a la realidad musical circundante (en esta versión portuense, con voces en portugués y música repleta de ecos lusos y brasileños). Completa este bloque de ensayos la parte de los pianos, con sus arpeggios de varillas metálicas en el clavijero y el arpa del instrumento, así como con unos curiosos y bellísimos *glissandi* efectuados al modificar el sonido de una nota girando la clavija de la correspondiente tecla con la llave de afinación (tal como se especifica en el compás 224 de la partitura).

Mientras, los ensayos de vientos y el general no resultan tan completos y detallados como los anteriores (además de que duran la mitad que los de percusión y piano), aunque en ellos siempre encontraremos aspectos interesantes y nuevos en esta serie de DVDs, como el trabajo realizado por Lachenmann con los músicos lusos en el manejo de las placas de polietileno, de cuyos roces va extrayendo diversos grados dinámicos, colores tímbricos y correspondencias con los soplos de aire sin tono en los instrumentos de viento: nuevos elementos que cohesionan y dan su sentido global a una de las partituras más originales, bellas y personales de cuantas conoció la escritura orquestal en el siglo XX...

...por lo que a la interpretación de esta partitura se refiere, me remito, una vez más, a la reseña del concierto del 7 de marzo de 2015, en la que esta versión lusa fue detalladamente analizada. La audición, ahora en DVD, de lo que fue aquella lectura, me reafirma en la falta de sentido global y orgánico de la misma; especialmente, frente a las que son dos grandes lecturas discográficas de *Kontrakadenz*: la dirigida por Michael Gielen en 1971 a la SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart (Kairos 0012232KAI / Wergo 6738 2), y —muy especialmente— la impresionante versión comandada en 2005 por Markus Stenz al frente de la Ensemble Modern Orchestra (Ensemble Modern Medien EMSACD-001): un verdadero monumento lachenmanniano del que muy lejos queda esta lectura de Lothar Zagrosek al frente de la OSPCM. Ciertamente es que, gracias a la microfónica, la primera parte de *Kontrakadenz* en la versión de la orquesta lusa suena ahora en DVD con algo más de relieves y presencia, donde en el concierto sonaba todo más difuso, pero sigue faltando la enorme precisión técnica y el aquilatado sentido artístico de las versiones discográficas antes mencionadas, aunque se agradezca especialmente el poder ver el sonido: esa profusión de técnicas sorprendentes, convirtiéndose esta lectura de la OSPCM en la primera editada en formato audiovisual, lo cual le concede, más allá de su fortaleza interpretativa, un valor como documento imprescindible para mejor conocer *Kontrakadenz*.

Precisamente, la residencia como compositor de Helmut Lachenmann en Casa da Música había comenzado, el 16 de enero de 2015, con la interpretación de *SCHREIBEN* a cargo de la OSPCM bajo la dirección de ese «artesano del sonido lachenmanniano» —como en mi reseña de aquel concierto lo denominé— que es Matthias Hermann, «un notable formador de orquestas en las técnicas y sentido de la música concreta instrumental». La programación de *SCHREIBEN* como primer paso del año Lachenmann en Oporto se debía a la mayor facilidad interpretativa de esta partitura con respecto a otras que la orquesta lusa acometió en 2015, como la ya citada *Kontrakadenz*, *Accanto*, o *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979-80). Quizás esa misma razón esté detrás de la elección de *SCHREIBEN* para el concierto que la Orquesta Sinfónica de Musikene efectuó, bajo la dirección de la primera batuta lachenmanniana española, Arturo Tamayo, el 21 de febrero de 2016 en Donostia, como parte del encuentro de Helmut Lachenmann con los estudiantes y profesores del ejemplar centro vasco, uno de los muchos encuentros educativos que, con primeras figuras de la música internacional, se suceden cada año en Musikene, haciendo de sus programas de formación musical superior una exquisita rara avis dentro del Estado español, por su lúcido grado de apertura a lo mejor de la música contemporánea y actual...

...ello permitirá, en cierto modo, minimizar esa «deformación profesional» a la que el propio Lachenmann se refería en sus ensayos con las cuerdas de la OSPCM, pues el trabajo realizado por el compositor alemán en 2016, durante los días que pasó en Musikene, sin duda amplió el bagaje técnico de sus jóvenes músicos, además de que les habrá abierto sus mentes y la forma de concebir y realizar el sonido de sus instrumentos, como individuos, colectivo orquestal y sociedad.

En el caso de *SCHREIBEN* sí se incluye una presentación grabada *ex profeso* para este DVD, en la que Helmut Lachenmann nos habla de esta partitura que nos remite al hecho de escribir (de ahí, su título), con diversas referencias entreveradas, que comprenden una carta de Gudrun Ensslin ya citada por Lachenmann en *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*

(1990-96, rev. 2000) en la que la activista alemana dice escribir sus pensamientos en su propia piel, algo que Lachenmann toma en un sentido musical prácticamente literal, al dar lugar a una profusión de escrituras en la piel de las membranas de los instrumentos de percusión, en un procedimiento que nos recordará a la pieza para percusión de Péter Eötvös en memoria de Frank Zappa *Psalm 151* (1993). Asimismo, entre dichas referencias cita Lachenmann una película Fluxus sobre Mozart, rodada en el norte de Italia, con su manejo del ruido y del tiempo para construir situaciones musicales. También se encuentran entre las influencias de *SCHREIBEN* los trabajos del propio Lachenmann sobre el aire y la respiración, presentes en partituras como *temA* (1968), *Kontrakadenz*, o *Air*; además de las acciones —tan características en la *musique concrète instrumentale*— de rascado, fricción y escritura sobre la superficie de los instrumentos.

Escribir, por tanto, como movimiento; y el movimiento, a su vez, como música; una música con carácter fuertemente percusivo, enriquecido en *SCHREIBEN* por medio de un trabajo de los metales que, en sus sucesivas entradas, crean una melodía ruidista de sonidos primitivos, si se quiere, pero repletos de energía y sugerentes evocaciones. Todo ello se espeja en el conjunto de la orquesta lachenmanniana, creando un contrapunto gigante de técnicas extendidas en la órbita de la música concreta instrumental. Según el propio Lachenmann, este proceso ha de ser trabajado hasta que quede exhausto, agotado en sus múltiples posibilidades, de forma que alcance —por medio de dicho agotamiento— su opuesto: de una serie de notas a una nota sola, que acabaría alcanzando un estatus de «ex-melodía», desgajada, perdida, solitaria, exhausta. Dentro de este proceso de agotamiento orquestal, en diversos compases Lachenmann comprende al director como un calígrafo, llegando a afirmar que éste debe marcar cual si tuviese un pincel en la mano, dibujando grafías y palabras en el aire: proceso del que deben surgir los diversos ruidos en la orquesta; reconociendo que le hubiese gustado poner al director frente a la orquesta con un pincel real.

Otro de los aspectos que Lachenmann destaca en *SCHREIBEN* es el hecho de que cada músico se convierte en esta partitura en una parte de una gran máquina, asimilando sus procedimientos rítmico-tímbricos a los del hoquetus medieval (aunque, igualmente, sea una técnica que nos recuerde al Anton Webern más aforístico y refinado). De este modo, el gran trazo de escritura que es *SCHREIBEN* se conforma por medio de caracteres que los músicos han de ir diseminando en la orquesta, conformándose el todo a partir de dichos pequeños impulsos musicales en diversos atriles. Ello, tomando la totalidad de esos pequeños impulsos en series, hace de la orquesta un gran *arpeggio* que, desde tan pequeñas células, conforma un gran texto caligráfico-musical: procedimiento de fragmentación que Lachenmann dice le resulta especialmente excitante. Es éste, asimismo, un procedimiento que, en los compases en los que el director se inhibe y deja de marcar, se convierte en lo que Lachenmann denomina «situación», conformada por pulsos dispersos en el entramado orquestal, y que en San Sebastián volvió a relacionar con el enfriamiento de su viejo Mercedes, con la plétora de chasquidos y ruidos diversos que el motor de aquel coche producía durante el menos media hora, y que Lachenmann tan atentamente escuchaba, pues para él eran una sutil forma de belleza. Así pues, si algo nos deja claro Helmut Lachenmann en su presentación es que *SCHREIBEN* es una partitura más compleja de lo que su superficie pueda dar a entender frente a otras piezas más impactantes de sus «años heroicos»; una partitura que, como comprobamos otrora en los seis primeros DVDs de

Lachenmann Perspektiven, recibió, asimismo, un cuidado mimo en los ensayos...

...en estos vemos a los jóvenes intérpretes de Musikene realmente receptivos, supongo que conscientes de la magnitud del compositor que los acompañaba; así como al propio Lachenmann muy atento y cordial con los músicos, haciendo hincapié en cada técnica, contando en diversos momentos con la ayuda de Arturo Tamayo para alguna traducción y precisión sobre la partitura. El primero de los ensayos está dedicado a los dos pianos que integra *SCHREIBEN*, trabajando Lachenmann el correcto apagado de las cuerdas con la mano, los pellizcos a las cuerdas graves del arpa, o los palmeos creando resonancias con hojas de papel encima de las cuerdas. También los golpes con martillos al bastidor, así como las proyecciones de los trombones contra el arpa de los pianos, graduando el eco de sus resonancias por medio de los pedales, son objeto de un minucioso trabajo de lo más interesante.

Como en el caso de *Kontrakadenz*, en *SCHREIBEN* vuelven a ser muy importantes y detallados los ensayos de la percusión, aunque en esta partitura sean más breves que los registrados en Oporto (en los que se incluían piano y arpa). En *SCHREIBEN* enfatiza Helmut Lachenmann el correcto rascado de las varillas metálicas contra la superficie y los cantos del tam-tam —tan habitual en su música—, o el roce de las baquetas sobre las membranas y los parches, ya directamente, ya contra la madera de una baqueta, a su vez, apoyada en dichas superficies (además de sobre atriles, buscando un color metálico). Ritmos, secuencias y musicalidad de la fricción concentran buena parte de los poco más de ocho minutos que duran estos ensayos de percusión, siempre tan interesantes, dada la naturaleza tan percusiva de la *musique concrète instrumentale*.

Por último, con sus más de veintidós minutos de duración, el ensayo general resulta, asimismo, de lo más instructivo, con un trabajo especial de la cuerda y de los metales, incidiendo en los pasajes de aire sin tono en las trompetas. Lachenmann pide a los jóvenes intérpretes de Musikene que conciban la obra como una gran coreografía, en la que deben contar juntos todo el tiempo, para no perder el paso y no dejar de exponer cada matiz que los músicos incorporan a este gran todo de la escritura que es *SCHREIBEN*. Volvemos a escuchar a Lachenmann, como en Oporto, decir a los músicos —en este caso, a los metales— que no son percusionistas, a pesar del carácter golpeado y percusivo de algunos de sus efectos, como los palmeos al tubo del instrumento previa retirada de la boquilla, incidiendo el genio alemán en ese juego de límites entre técnicas y familias instrumentales que tantas sutilezas incorpora a su música. Diversos fragmentos del propio concierto que sucedió a los ensayos se incorporan como ejemplos de las técnicas trabajadas: de la conversión de cada músico en una parte de la máquina que, como todo, es *SCHREIBEN*...

...y la verdad es que esta máquina musical que han conformado los estudiantes de la Orquesta Sinfónica de Musikene me ha sorprendido gratamente, mostrando una considerable madurez y una asimilación del lenguaje lachenmanniano muy aquilatada, tanto a nivel puramente técnico como en intención y sentido de cada uno de los sonidos alquitarados por medio de la *musique concrète instrumentale*. Así como en *Kontrakadenz* se echaba en falta una mayor integración del aparato orquestal y una organicidad del mismo, en *SCHREIBEN* sí ha primado esa cohesión y enfoque unitarios de la partitura, dentro de la proliferación de escrituras, chasquidos, respiraciones y pequeños detalles que

conforman las «situaciones» que aquí Lachenmann convierte en música. El trabajo de Arturo Tamayo desde el podio me parece, asimismo, muy serio y riguroso, con un gesto sobrio y parco, pero espoleando a sus jóvenes músicos de forma que los compases más febriles de la partitura nos recordarán, por su acerada motilidad y proliferantes energías, tan vibrantes, a partituras lachenmannianas coetáneas como el cuarteto de cuerda *Grido* (2001-02), o su fantástica ampliación orquestal: *Double (Grido II)* (2004).

También los compases no dirigidos que habíamos definido como «situaciones» me han parecido muy bien resueltos, con cierta contención en los músicos, pero desplegando unos ataques que alcanzan un buen tono lachenmanniano por sus perfiles y timbres. Algunos de estos efectos resultan muy bellos, como los proyectados por los trombones en las cajas de los pianos, de las que los pianistas han obtenido una muy sutil reverberación vía pedal. También hemos de destacar a los percusionistas de Musikene, bien coordinados entre ellos y exponiendo un sinfín de detalles que destacan, especialmente, en dichas «situaciones», mientras que las cuerdas han cumplido con creces su papel más estructural y cohesionador en esta potente y hermosa máquina de la escritura orquestal que es *SCHREIBEN*. En todo caso, si queremos conocer esta partitura en óptimas condiciones interpretativas, tendríamos que irnos a su primera referencia discográfica, la grabación en vivo (del 25 de marzo de 2006 en el marco del festival MaerzMusik) a cargo de Sylvain Cambreling y la SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg (Kairos 0013342KAI), para mi gusto, una versión bastante mejor que la dirigida, igualmente en vivo (8 de julio de 2011 en el festival muniqués Musica Viva), por Susanna Mälkki a la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (NEOS 11424), una versión en la que, en todo caso, Helmut Lachenmann me había comentado en su día que los músicos bávaros «tocaron maravillosamente, increíblemente bien». Sea como fuere, esta tercera versión discográfica de *SCHREIBEN* (también grabada en vivo, el 21 de febrero de 2016 en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián) aporta no sólo una notable calidad, sino la no menor posibilidad de contemplar dicho concierto y el origen de las diversas técnicas instrumentales, por lo que enriquece considerablemente la fonografía de la obra.

Cierto es que a la mejor audición en este DVD de *SCHREIBEN* contribuye una más lograda toma de sonido; en este caso, a cargo del técnico de Musikene Juan Antonio Ros Noriega. Los dos micrófonos que se emplazan en el frontal del escenario permiten una toma más redonda e integrada, donde en *Kontrakadenz* la OSPCM sonaba más dispersa, con una presencia de las cuerdas algo deslucida y poco realzada, lo que agravaba esa sensación de falta de organicidad que ya habíamos señalado en su día tras el concierto. Por lo demás, volvemos a encontrarnos con una muy buena calidad de imagen, servida en una ratio de 16:9 y con menús muy accesibles que incorporan subtítulos en inglés, aunque prácticamente no se activan en ningún momento, pues los ensayos de ambas obras en Oporto y Donostia son, ya, en dicho idioma. El libreto de este séptimo DVD incorpora en sus quince páginas la habitual información de esta serie, con datos completos sobre las partituras y las grabaciones aquí recogidas, así como biografías de compositor e intérpretes, listado de obras de Helmut Lachenmann y un buen número de fotografías.

Concluye, así, en los atriles de la joven orquesta vasca y mirando hacia el futuro de la música con esperanza, una serie de siete DVDs, *Lachenmann Perspektiven*, por la que hemos de felicitar efusivamente tanto a la editorial Breitkopf & Härtel como a la directora

alemana Wiebke Pöpel, pues cuanto nos han ofrecido en estos siete volúmenes (todos ellos de muy generosa duración; pensemos que este último sobrepasa las dos horas y media) contribuye a un mucho más aquilatado conocimiento de uno de los verdaderos genios de nuestro tiempo, de un compositor que es y será parte del canon de la música, en mi opinión, como una de las figuras más destacadas de los siglos XX y XXI: Helmut Lachenmann; un compositor que, aunque ya no sea a través de estas *Lachenmann Perspektiven* que desde ya echaremos de menos, seguirá visitando en los próximos meses nuestra sección discográfica, con primeras grabaciones mundiales de la mano del sello Wergo (WER 7393 2).

Este DVD ha sido enviado para su recensión por [Casa da Música](#)