

COMPONER EL SILENCIO

Acerca de Dal Niente (Interieur III), de Helmut Lachenmann

Dr. Juan Ortiz de Zarate
 Universidad Católica Argentina
 Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Resumen

Helmut Lachenmann es uno de los compositores vivos que más influencia tiene en nuestros días en el ámbito de la música contemporánea. Luego del fallecimiento de la primera camada de creadores que surgió luego de la segunda post guerra (Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Mauricio Kagel, György Ligeti; etc.), y del relativo alejamiento de Pierre Boulez de la práctica compositiva, ha quedado Lachenmann como el referente creativo por excelencia de nuestros días. Su forma de concebir la composición musical lo ha llevado a re pensar todo el proceso creativo fundando una nueva estética absolutamente personal. A través de la obra *Dal Niente*, este escrito realiza una introducción al pensamiento compositivo Lachenmaniano.

Palabras clave: aura; escucha atenta; silencio; materia musical.

COMPOSING THE SILENCE.

About Dal Niente (Interieur III), by Helmut Lachenmann

Abstract

Helmut Lachenmann is today one of the most influential living composers in the field contemporary music. After the death of the first generation of composers, emerged after the second post war (Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Mauricio Kagel, György Ligeti; etc.). And after that Pierre Boulez relatively stops his compositional practice, only Lachenmann is left as the creative referent par excellence. His way of conceiving musical composition has led him to re think the whole creative

process, founding a new fully personal aesthetic. Through *Dal Niente*, this writing carries out an introduction to the lachenmanian compositive thinking.

Key words: aura; escucha carefully listening; silence; musical material.

El compositor alemán Helmut Lachenmann es uno de los compositores vivos que más coherentemente han desarrollado un lenguaje personal desde la década del '60 hasta nuestros días. Este lenguaje ha hecho escuela prácticamente en el mundo entero y ha llegado también hasta nuestro país donde no pocos compositores han sufrido la influencia de su estética.

El hecho de que desde su juventud haya trabajado en una misma dirección estética contribuyó decisivamente a la profundidad que llegó en su actual época de madurez. Quizás también haya influido la trayectoria estética de su maestro, Luigi Nono, quien también mantuvo un único lenguaje durante toda su vida¹. Es poco conocida la anécdota que cuenta que los antiguos compañeros de Darmstadt criticaban a Nono diciendo "...él se quedó [en su lenguaje de los '50], nosotros avanzamos...", a lo que él respondía "... yo me quedé, ellos retrocedieron..."².

Consideraremos en esta introducción solo 2 aspectos de su pensamiento musical, aspectos que nos serán especialmente útiles para abordar *Dal Niente*. Nos referiremos brevemente a la 'escucha atenta' y al 'aura' de los materiales³.

La escucha atenta, no una escucha pasiva donde todas las estructuras tradicionales de la precepción musical actúan, digamos, en piloto automático, sin ser cuestionadas. Una escucha que implica un quiebre con lo conocido, que exige de la conciencia un profundo compromiso, una escucha que pone en crisis certidumbres previas. Según Lachenmann, esta es una cualidad perceptiva que está dormida y se

¹ Esto no quita que, justamente a causa de esa constante evolución, haya habido cambios radicales en su producción musical. Baste para eso comparar las obras *Varianti*, para violín y orquesta (1957) y "Hay que caminar" sognando, para 2 violines (1989), ambas de Nono. Hay un universo entre ambas.

² Comunicación personal del autor al que esto escribe.

³ Para más información consultar: Lachenmann, Helmut "Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung" en AAVV, 29. *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, Darmstädter Beiträge, Ferienkurse '78. XVII, B. Schott's Söhne, Mainz, 1978, pp. 93 a 99.

despierta recién cuando se llega a los márgenes del fenómeno musical, cuando súbitamente (o no) desaparece el sedimento social donde se apoya nuestra percepción. Este momento, con algo de magia, en el que el piso cede y el oyente se despierta de un letargo de tradición y rutina. Ahí comienza la escucha atenta, ahí descubrimos que un sonido ‘bien’ afinado, ‘bien’ emitido, no es lo natural, es apenas lo tradicional, y que su oculta expresividad se libera al ser confrontada con otras realidades sonoras.

Lachenmann basa su discurso musical en la materia misma del sonido. El sonido, el fenómeno acústico, pasa a ser una realidad clasificable en categorías las que pueden ser manipuladas en forma independiente en función de una idea musical que ya no será -no podría ser- analizada en función de parámetros tradicionales. Esta ‘huída hacia la materia’ del sonido llevó al mismo Lachenmann a calificar su propia música como ‘música concreta instrumental’, una definición que remite todo el material discursivo a las cualidades físicas de la producción del sonido. El sonido, el fenómeno acústico, ya no es más una vía por medio de la cual se expresa una idea musical, el sonido -la materia- es la idea musical misma. Lachenmann propone una reflexión sobre la paleta de materiales disponibles, esta reflexión parte de los materiales musicales: instrumentos, estructuras sonoras, etc., pero también incluye a las técnicas de ejecución y de notación, y hasta a las instituciones musicales mismas. Como el mismo Lachenmann explica, “todo ese mobiliario musical que el compositor encuentra no sólo en derredor suyo sino también dentro de sí” (Lachenmann, 1996: 74).

El otro concepto fundamental para comprender el sentido de Dal Niente es el aura. El universo de las asociaciones. Lachenmann propone una concientización de los medios disponibles de forma de percibir -sentir- su potencialidad expresiva. Esa potencialidad ya existe a priori en los materiales pero debe ser sacada a la superficie a través en primera instancia de su reconocimiento a nivel racional y posteriormente a través de la reacción que esa realidad produce a nivel artístico en el creador. En el caso de los instrumentos mismos, Lachenmann es el compositor que más sistemáticamente los trabajó racionalizando su realidad histórica. Cierta vez, en una conferencia, este compositor dijo: “uno puede escribir un sonido para gong o uno para “Gong⁴”, en otras palabras, uno puede limitarse a usar el sonido del gong como tal -un sonido impulsivo

⁴ Comunicación personal de Peter Nelson (profesor de la Edinburgh University) al que esto escribe, acerca de una conferencia ofrecida por Helmut Lachenmann en Darmstadt.

con determinadas cualidades tímbricas-, o utilizarlo tomando en cuenta todas sus connotaciones históricas y sociales, tomando en cuenta su 'aura', construida a través de siglos de historia y sedimentación social. El aura de todas formas está ahí, si se la ignora esto solo redundará en un debilitamiento del discurso. El aura constituye el alma del sonido, es aquello que lo hace trascender más allá de su mera frecuencia y duración, dándole un carácter significativo, y haciéndolo capaz de convertirse en estructura. La reflexión sobre el aura de los materiales impide que estos se transformen en "una mezcla insignificante de ruidos y sonidos[...] como pasajeros en una sala de espera de un aeropuerto, todos iguales y solo definidos por el número de su pasaje" (Lachenmann, 1996: 79)

Esto no es nuevo, ya había sido utilizado por ejemplo, por Gustav Mahler cuando agrega cencerros en su sexta sinfonía. En esa época el sonido de los cencerros no constituía un elemento puramente acústico, sino que remitía a asociaciones muy profundas y queridas, a "un paisaje inaccesible" en la burguesía vienesa, "más cercano al cielo, al aire más puro" (Lachenmann, 1996: 75). Lo mismo y más podría decirse de Anton Webern cuando utiliza la mandolina en las 5 Piezas op. 10⁵.

Dal Niente (Interieur III) (1970)

Hemos tomado esta pieza dentro de la producción de Lachenmann, porque en pocas obras como en esta, dicho compositor aplica sus ideas de 'escucha atenta' y 'aura de los materiales'.

Quizás la manera más esencial de definir *Dal Niente* sea la siguiente: es un 'estudio sobre la frontera' -o sobre los márgenes- por repetir un concepto ya mencionado más arriba. Cuando hablamos de frontera no nos referimos a una línea que es cruzada en una u otra dirección. No, lo que el compositor hace es avanzar sobre la frontera -las fronteras-, desarrollando un discurso musical que evoluciona entre mundos aparentemente irreconciliables entre sí. Lachenmann ocupa con su obra esa tierra-de-nadie en la cual se acaban las certidumbres tranquilizadoras de la tradición, pero

⁵ Un ejemplo paradigmático para nuestra sociedad consiste en la utilización del bandoneón en la música contemporánea. Para la mayoría de los oyentes es muy difícil abstraerse de su aura que lo ata al tango.

también se termina la igualmente tranquilizadora sensación que nos ofrece la *tabula rasa*.

En *Dal Niente* se desarrolla el discurso musical a lo largo de 3 fronteras: frontera entre el sonido y el silencio; frontera entre materiales con y sin aura; y frontera entre el instrumento tomado como un objeto social -histórico- y el mismo mimetizado con el cuerpo del instrumentista.

1. La frontera entre el sonido y el silencio, tomados estos términos no como fenómenos acústicos sino como categorías compositivas. De esta forma en la música de Lachenmann el silencio adquiere una cualidad estructural que rara vez aparece con semejante sistematicidad en la música contemporánea. Así, tenemos silencios lisos y rugosos que se alternan con sonidos también lisos y rugosos. Acciones en el umbral de la audibilidad que a partir de su confrontación con otras, promueven el surgimiento de una realidad diferente donde 'silencio' ya no es más 'vacío', sino una metáfora de la ausencia. Y como toda ausencia queda definida -y a la vez define- una presencia, en un juego de ida y vuelta que va enhebrando estructuralmente el discurso musical de la pieza, y que exige del oyente una forma radicalmente diferente de escucha.

En el Anexo I se aprecia un esquema de la evolución de estas 2 dimensiones a través de toda la obra. Ahí están indicados todos los materiales sonoros que utiliza y las líneas en las que aparecen por primera vez (ya que compases no usa). Si observamos en detalle el cuadro podemos ver que la dimensión del silencio comienza y termina con el mismo material. Hemos decidido volver a presentarlo en el esquema por 2 razones, por un lado el hecho que la obra comience y finalice con el mismo material musical no deja de ser un claro guiño a la tradición; por el otro la funcionalidad en ambos casos es totalmente diferente, es probable que eso justifique una vuelta tan obvia al comienzo. Dicho en otras palabras, Lachenmann vuelve al material original pero esa vuelta se limita justamente a eso, al material, sin implicar al discurso que ese material desarrollaba en el comienzo de la pieza. Tal es la diferenciación del discurso, que hasta utilizó una grafía diferente para escribir el mismo resultado sonoro, algo muy poco

usual en la música contemporánea ya suficientemente compleja en cuestión de grafías no tradicionales⁶.

En el ejemplo 1 podemos observar cómo el compositor hace evolucionar el discurso musical pasando de la categoría de silencio a la de sonido. Es un ir y venir tímbrico absolutamente fluido, y sin embargo en ningún momento ambas cualidades se funden en un tercer material.

Ejemplo 1⁷.



En este punto debemos referirnos nuevamente a las grafías, se puede apreciar en este ejemplo cómo el compositor ha optado por 2 tipos diferentes de grafías para remarcar la independencia entre ambas dimensiones. En todas las versiones escuchadas por el que esto escribe, incluso las de aquellos instrumentistas que trabajaron la obra con el compositor, no hay ninguna diferencia entre el giro rápido del comienzo y las dos fusas que le siguen. Perfectamente podría haberse escrito todo en fusas. Solo una absoluta necesidad de separar ambos discursos, incluso en lo que hace a la grafía, justifica ambos métodos de escritura.

En el ejemplo 2 observamos el esquema de la evolución de ambas dimensiones, la de los sonidos y silencios, en la primera parte de la pieza. A estas se le agrega una tercera fila, la de 'silencios', esta hace referencia a los silencios reales que aparecen en la partitura. Las cifras, en fusas, significan básicamente articulaciones, pero también cuando es preciso duraciones. Comparar la acción N° 4 (la segunda cifra de la fila

⁶ En las indicaciones, para la segunda grafía se lee: '*sonidos ppp, parecido al comienzo pero fuertemente ritmados y stacc.*' O sea, nada hace que sea necesario el cambio de grafía en la cabeza de la nota.

⁷ © 1974 by Musikverlage Hans Gerig, Köln, 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

sonido: 3), con su equivalente musical en el ejemplo 1: Si-Do, semicorchea-fusa = 3 fusas.

Ejemplo 2

Nº de acción	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
silencio	14		3		3		26	1	4	6	1	6	1			2		1		1		
sonido		2		3		2										3						3
`silencios`														1			1		2		1	

23	14	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	etc.
		2		3		4		4		2		3		5		2			1		1		etc.
3	1		5		3		12		2		2		3		2		2						etc.
																		2		2		2	etc.

Como podemos apreciar, hay una gran independencia en el progreso de cada dimensión, nada que se acerque a un ordenamiento matemático del material. Lo cual no significa que no haya en ocasiones una mutua `observación` (como el mismo Lachenmann diría), se observa en el caso de las acciones 2º a 6º entre las categorías de sonido y silencio: 2-3-3-3-2; o las acciones 15º a 22º entre las categorías de sonido, silencio y `silencio`: 3_2-1-1_2-1-1_3. La segunda frontera es entre:

2. Materiales con y sin aura, o sea materiales con y sin historia. Tenemos aquí un choque entre 2 categorías como son la tradición, concebida como la utilización usual -tradicional- del clarinete, y la no-tradición (para no usar un término como modernidad o algo similar) expresada de diferentes maneras: el silencio `metaforizado` a través del sonido de frontera, y en consecuencia cargado de energía y significación (como se vio en el punto anterior); el sonido de `silbato`; los multifónicos y los diferentes tipos de articulaciones impulsivas -de tipo percusivo-. Aclaremos que cuando hablamos de

tradición no nos referimos a gestos melódicos tradicionales –citas, por ej.- sino al puro material musical. Cuando escuchamos una nota tenida en el clarinete, por ejemplo, nuestro subconsciente se acomoda a esa realidad, en verdad se acomoda a esa forma de emisión. A través de recuerdos y asociaciones construye una situación estética (que es precaria) acorde a ese sonido, un sonido que como tal remite a, digamos, dos siglos de historia. Nada impide que a partir de ese sonido se desarrolle una melodía del estilo de Karl Maria Von Weber, la situación estética creada en nuestro subconsciente lo permite, es más, lo encontraría perfectamente lógico, aburrido de tan lógico. Y aquí vendría el tema de la necesidad de *lo nuevo* en la creación..., y donde reside la novedad, pero ese es otro tema cuyo análisis excede por mucho la finalidad de este escrito. Volviendo a nuestro ejemplo, es irrelevante que la nota tenida sea un Do o un Sol# su aura reside en la cualidad sonora resultante de una determinada forma de emisión.

Cuando hablamos de material con y sin aura, necesariamente estamos generalizando, quizás demasiado. Por lo pronto no existe 'un' aura cuando hacemos referencia a la tradición, las asociaciones que dispara una melodía modal son muy diferentes a aquellas de un acorde con novena, solo por dar un ejemplo. Por otro lado, es casi imposible que un material -cualquiera que sea- no dispare conciente o inconcientemente asociaciones musicales o extramusicales. Hasta las técnicas instrumentales extendidas ya tienen, luego de décadas de práctica, su historia y en consecuencia su aura.

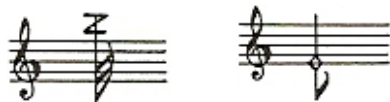
Lachenmann 'juega' con ese mundo de las asociaciones, constantemente está construyendo y destruyendo lo que en nuestro inconciente (él diría nuestro espíritu) se forma al escuchar su música. El aura como co-creadora de estructura, junto al material mismo, ahí reside una de las novedades en el pensamiento lachenmaniano.

En las indicaciones dadas al comienzo de la partitura para los multifónicos, Lachenmann permite al instrumentista elegir la digitación libremente, y cuando hay sugerencias de digitaciones son solo esto, sugerencias.

Ejemplo 3⁸.

Silbato

multifónico



Como podemos observar en el ejemplo 3, para definir sus acciones Lachenmann utiliza signos que no remiten a ninguna relación de alturas. En ningún momento le interesa una determinada combinación de notas en función de una supuesta evolución del parámetro de las alturas. Él quiere el fenómeno ‘multifónico’ como materia, más allá de su relación interna de alturas, a lo sumo sugiere alguna digitación y una nota de base. Esto y mucho más se aplica a la acción ‘silbato’⁹ utilizado por el compositor para una acción muy fuerte y penetrante en el agudo; ya desde el vamos, el nombre que el compositor le asigna trae una multiplicidad de asociaciones absolutamente buscadas, y constituye toda una definición de su finalidad discursiva.

Lachenmann libera la potencialidad expresiva de los materiales arriba mencionados construyendo sólidas estructuras a través de la confrontación de dichos materiales con otras realidades que muy a menudo le son ajenas en cuanto a su aura. Esto se ve en otros compositores, pero es en este creador donde se ha desarrollado este proceso en forma conciente, racional y sistemática, como un factor más de la potencial expresividad de los materiales. Solo por dar un ejemplo en el pasaje de la página 12 a la 13, Lachenmann construye una estructura en la cual se suceden acciones en [*flageolet / ordinario* → *silbato gliss* / acción percusiva / aire]. O sea que pasa de un mundo de tradición (¡en el sentido de material sonoro!) a un mundo ajeno a nuestra cultura auditiva -nuevo-, digamos, sin aura.

3. En el punto anterior hablamos acerca del aura de los materiales. Ahora, yendo un paso más atrás, nos referiremos al aura del instrumento en cuanto objeto cultural.

⁸ © 1974 by Musikverlage Hans Gerig, Köln, 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

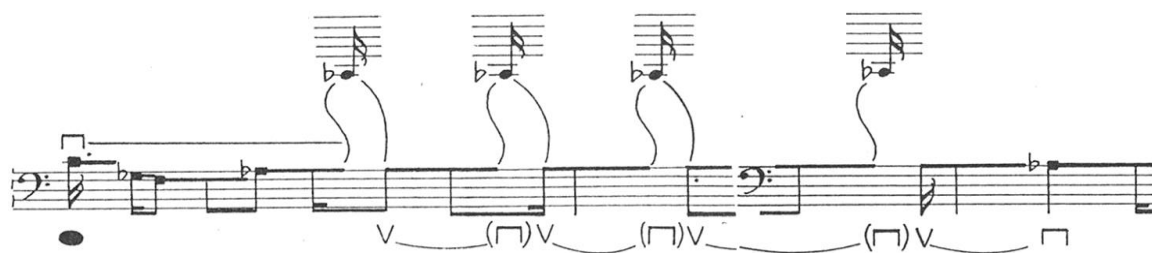
used by permission

⁹ La indicación exacta que el compositor utiliza es *pfiffartiger Stoß*, o sea, “ataque silbante”.

Lachenmann llega al punto de desarrollar su discurso musical a través de la frontera entre el instrumento tomado como un objeto social -histórico- y el mismo mimetizado con el cuerpo del instrumentista. El clarinete funcionando en ciertas partes como un filtro del aparato respiratorio del músico. El compositor pide al instrumentista 'respirar a través del instrumento', inhalar y exhalar a intervalos aproximadamente regulares. Y en este ámbito, como en los dos anteriores, se da un desarrollo de los materiales donde el discurso va desde una respiración en la cual predomina un tratamiento de las alturas (ya sean sonidos o bandas de sonido), o sea que aún la respiración está al servicio de un desarrollo discursivo, hasta llegar a un estatismo absoluto en el cual solo queda la respiración a través del instrumento, el clarinete se diluye en una acción cuasi fisiológica del instrumentista.

En el ejemplo 4 vemos cómo la acción de respirar converge en una resultante estática en la cual inhalar implica sonido de aire y exhalar implica sonido tradicional¹⁰.

Ejemplo 4¹¹.



Según el mismo Lachenmann, *Dal Niente* trabaja los materiales a través de un proceso de 'estratificación polifónica' (Lachenmann, 1996: 382)¹². Es curioso que el autor utilice juntos los conceptos de estratificación y polifonía, ya que serían

¹⁰ Lachenmann utiliza las indicaciones del violín, empujar y tirar, para inhalar y exhalar respectivamente.

¹¹ © 1974 by Musikverlage Hans Gerig, Köln, 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

used by permission

¹² Polyphone Mehrschichtigkeit.

aparentemente antagónicos. Cuando utilizamos el término estratificación hacemos referencia de una forma u otra a rígidas capas superpuestas de diferentes materiales sin verdadera comunicación entre sí. Por el contrario, cuando de polifonía se trata, hacemos referencia a un diálogo vivo entre procesos evolutivos que se influyen y modifican mutuamente. Lachenmann combina ambos conceptos en un discurso musical donde pares de dimensiones, de categorías, independientes entre sí (sonido / silencio; sonidos con aura / sin aura; instrumento histórico / filtro del aparato respiratorio), cuyas identidades se mantienen separadas entre sí a través de toda la obra –digamos, pares de estratos- actúan en forma paralela, ‘observándose’ mutuamente pero sin fundirse en ningún momento en un material superador.

A través de la obra hay zonas de mayor estabilidad tímbrica intercaladas con zonas de pasaje entre una realidad y otra, y zonas de inestabilidad donde el manejo polifónico del material se torna más explícito. Lachenmann es un maestro de los pasajes, raramente escuchamos en su música cambios súbitos, todo es preparado cuidadosamente con una paciencia de orfebre, todo se anuncia, no necesita la sorpresa.

Uno de los aportes fundamentales de Lachenmann a la creación contemporánea consiste en su capacidad para recorrer los márgenes del proceso creativo. Su concepción acerca de la creación lo lleva a ver el material como algo que fue, pero dejó de ser, y que volverá a la realidad como algo diferente a todo lo anterior, “una mesa vista como un árbol destruido” (Lachenmann, 1994: 28) que se reconstruye en un nuevo mueble.

No existen los materiales vírgenes.

La materia, devenida -y re significada- en estructura, se proyecta hacia una realidad que mira hacia el pasado a través de su historia y su relación con una determinada sociedad, y hacia el futuro a través de su potencial expresivo liberado y reinventado en una nueva relación estructural de fuerzas.

Bibliografía

LACHENMANN Helmut

- 1994 Dialektischer Strukturalismus', en AAVV, *Ästhetik und Komposition*, Internationales Ferienkurse für Neue Musik, Darmstädter Beiträge, Internationales Musikinstitut Darmstadt Gianmario Borio, Ulrich Mosch, Herausgeber XX- '90 / '92, B. Schott's Söhne, Mainz.

LACHENMANN Helmut

- 1996 *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, Insel.