

**COLECCIÓN  
FUNDACIÓN BBVA – NEOS**

**Helmut Lachenmann  
String Quartets**

**COMPONER CON CARÁCTER VIRGINAL**

Sobre los cuartetos de cuerda de Helmut Lachenmann

*Convierto en misteriosa la materia  
al desnudarla.*

Anselm Kiefer

Cuando se le concedió en 2008 el León de Oro de la Bienal de Venecia por el conjunto de su obra, el jurado justificó su decisión señalando que Helmut Lachenmann había sido capaz en sus composiciones de “descubrir en la materia sonora una nueva virginidad”. Se apuntaba de este modo a un aspecto fundamental de su trayectoria creadora, desplegada en multitud de facetas, entre ellas sus cuartetos de cuerda. Así este género tabú, relacionado durante la época de los movimientos estudiantiles con el confortable ámbito burgués, pese a las contribuciones innovadoras de compositores como Boulez, Maderna o Ligeti, encontraría en Lachenmann a uno de sus defensores más importantes y originales. Una nueva virginidad: lo que significa para él, sobre todo, renunciar a toda tradición irreflexiva, oponerse a cuanto conlleve un falseamiento de la percepción [N.d.T. *El autor realiza aquí un juego de palabras intraducible: ‘die Wahrnehmung zur Falschnehmung verbiegen’ (falsear la percepción) significa literalmente pasar de una ‘impresión verdadera’ a una ‘impresión falsa’*]. Una nueva virginidad significa también ‘re-búsqueda’, partir a la exploración de los grandes hallazgos compositivos que han ido poco a poco quedando ocultos en el curso histórico de su recepción, con el fin de que la tradición pueda ser operativa otra vez en tanto que promesa de innovación. Que tal proceso dé pie en sus obras a una serie de experiencias sutiles y completamente originales, y que tenga el poder de descubrirnos maravillas desconocidas, remite al trasfondo dialéctico de la estética de Lachenmann. La divisa ‘ofrecer por la negación’ supone quizá el mejor resumen de ese trasfondo. En los cuartetos de cuerda de Lachenmann pueden escucharse los paisajes sonoros en metamorfosis, un ‘campo de ruinas’ transformado en ‘campo energético’, auscultando el modo en que un chasquido, una presión, una crepitación o un murmullo se demuestran en disposición de entregar ‘nuevas formas de belleza’ nacidas del ‘rechazo de

lo habitual', pero también cómo la reflexión y la serenidad pueden vincularse y conjugarse por medio de esa dialéctica. Así se articulan estos cuartetos, a partir del carácter virginal de la música –virginidad sin mácula ni trampa, y despojada de cualquier carga semántica–, revelándose como 'experiencia existencial' en el sentido más amplio del término. Con este mismo carácter virginal se relaciona la llamada de Lachenmann a la responsabilidad del compositor: "Crear eventos susceptibles de alterar la percepción individual y de proponer al mismo tiempo, a partir de un mundo sonoro posible, [...] una contra-representación acústica del mundo". Los cuartetos de cuerda de Lachenmann vienen a ser tal tipo de eventos, emparentados en ello con aquel Torso arcaico de Apolo cuya contemplación haría exclamar a Rilke: "¡Dice que debes cambiar tu vida!".

*Gran Torso* supone un giro dentro de la práctica compositiva de Helmut Lachenmann. La obra expone de manera ejemplar una noción de material no definida ya por el sonido en tanto que resultado de una construcción abstracta, sino basada más bien en las condiciones mecánicas y energéticas de producción del propio sonido y en el concepto de 'música concreta instrumental'. Transformado en un organismo sonoro de dieciséis cuerdas, el cuarteto de cuerda, siguiendo las minuciosas instrucciones referidas a notación y a modos interpretativos, se aventura mucho más allá de los límites habituales de esta formación instrumental. Las explicaciones, formuladas a la vez con la mayor precisión, inaudita imaginación y poderoso sentido lúdico, revelan que Lachenmann es un investigador y creador de sonoridades de primer orden. El hecho de que esas instrucciones –relativas a la afinación (o la escordatura) de los instrumentos, a los numerosos gestos de pulsación y amortiguamiento y a las diferentes posiciones del arco, así como a la intervención del cuerpo, clavijas o mástiles– se detallen con la máxima exactitud parece probar que el título, *Gran Torso*, no hace referencia a un *opus defectum*, sino que estamos ante una obra que, intencionadamente inacabada, da muestras de una consumada perfección. De este modo la presente grabación de *Gran Torso* evoca en el oyente la asociación de un proceso sonoro por el cual los intérpretes, haciendo gala de increíble derroche físico, parecen cincelar al buril una especie de torso esculpido.

Imagen que no resulta menos válida –de distinto modo, no obstante– para referirse al Cuarteto de cuerda nº 2 *Reigen seliger Geister* (Ronda de los espíritus bienaventurados) de sonoridades espiradas y sopladas, con sus múltiples superposiciones de *flautandi* fantasmagóricos y sombríos, mostrando a la vez un polo opuesto hecho de pasajes en *pizzicati* magistralmente desarrollados, sin olvidar la 'escordatura salvaje' del final de la obra, obtenida mediante la manipulación a voluntad de las clavijas. Y si el subtítulo del Cuarteto nº 2 alude a la gravedad del mundo de los espíritus del *Orfeo* de Gluck, el del Cuarteto de cuerda nº 3, *Grido*, remite a la *Dramatis personae*, a ese Arditti Quartet al cual la pieza está dedicada: las iniciales de los nombres de sus miembros en aquel momento – Graeme Jennings (segundo violín), Rohan de Saram (violonchelo), Irvine Arditti (primer violín) y Dov Scheidlin (viola)– configuran la palabra 'Grido' (grito en italiano). Las técnicas

interpretativas nuevas y antiguas revelan aquí una nueva expresividad, sin que pueda con todo hablarse de la serenidad propia de una obra de madurez: fisuras, rupturas, cuestionamientos y enigmas hacen constantemente aparición. Es ese misterio que acompaña, como inevitable corolario, cualquier exploración relacionada con la materia sonora; aunque lo cierto es que está instalado en la naturaleza misma de la música, como en la de cualquiera de las demás artes.

Peter Becker

*Traducción del francés: Javier Palacio*

## **EL CONCEPTO SURROUND**

El panorama auditivo poco habitual de la presente grabación Surround ha sido diseñado con el fin de sacar el máximo partido de la transparencia acústica de estos cuartetos de estructura rítmica y sonora complejas. El compositor se sirve de una gran variedad de modos de producción de sonoridades a partir de los instrumentos de cuerdas, creando un denso tejido de sonidos y ruidos que este registro pretende restituir mediante una versión detalladamente analítica, sin perjudicar no obstante su fusión con los elementos musicales, percibidos desde la posición del oyente. Un oyente que no escuchará tocar al cuarteto frente a él, como en un concierto (o en una versión en estéreo), sino como si se encontrara en el interior del conjunto, pudiendo diferenciar las contribuciones de cada uno de los músicos. La posición de los intérpretes en el panorama Surround –primer violín (a derecha delante), segundo violín (a derecha detrás), viola (a izquierda detrás) y violonchelo (a izquierda delante)– se corresponde con su disposición en concierto, resultando una posición de escucha girada 180 grados en relación a una posición frontal: el oyente, sentado por así decirlo entre los músicos, está girado hacia la sala y su mirada, pasando entre el violonchelo y el primer violín, se dirige hacia el de su alter ego, el oyente en estéreo.

Andreas Fischer

*Traducción del francés: Javier Palacio*