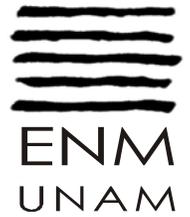




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

COMPOSICIÓN Y ESCUCHA BURGUESA: PRINCIPIOS DE  
CONTINUIDAD Y RUPTURA EN EL CUARTETO *GRAN  
TORSO* DE HELMUT LACHENMANN

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
MAESTRA EN MUSICOLOGÍA

PRESENTA

ROSSANA LARA VELÁZQUEZ

TUTOR: DR. ROBERTO KOLB NEUHAUS



MÉXICO, D.F.

JUNIO 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## *Agradecimientos*

A los autores que aportaron el conocimiento sobre el cual se erigió  
la presente investigación.

A mis padres, que con su ejemplo han inspirado mi vocación por la investigación.  
Por su invaluable apoyo para la finalización de este proyecto.

A Javier, por su compañía incondicional.  
Por mostrarme la radicalidad del arte.

A Roberto, por enseñarme a leer mis propias ideas.  
Por hacer de éste un mejor trabajo.

A los profesores Matteo Nanni y Matthias Schmidt,  
por respaldar mi estancia en el Instituto de Musicología de la Universidad de  
Basilea, determinante para el desarrollo de la tesis.

Al profesor Antonio Baldassarre, por orientar mi proyecto de investigación desde  
sus inicios. Por contribuir a los alcances teóricos de este trabajo.

A la UNAM y al Posgrado en Música por respaldar mi formación y superación  
académica.

A Jorge David por ser cómplice de mis controversias con la musicología.

A la fundación Paul Sacher por darme acceso al archivo de Helmut Lachenmann.

A las editoriales Breitkopf & Härtel y Universal Edition por darme el  
permiso de publicación de los ejemplos musicales.

A los maestros que han confiado en mí, aportando su compromiso y opinión crítica.

Al futuro lector, que dará razón de ser a estos años de trabajo, generando  
horizontes de interpretación no previstos.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	p.1
-------------------	-----

### **CAPÍTULO 1. RECEPCIÓN DEL CUARTETO DE CUERDAS A TRAVÉS DE LA CONSTITUCIÓN DEL PARADIGMA AUDITIVO DEL SIGLO XIX**

Antecedentes.....	11
La nueva clase media.....	14
Actores y prácticas musicales en el siglo XIX.....	16
<i>El concierto público.....</i>	<i>17</i>
<i>Bildung y apreciación musical: la música culta.....</i>	<i>19</i>
<i>Romanticismo y arte introspectivo.....</i>	<i>26</i>
<i>La música doméstica (Hausmusik) y la popularización de la práctica musical.....</i>	<i>27</i>
<i>La reacción clasicista: el conservatorio de Leipzig.....</i>	<i>29</i>
<i>John Ella, la Musical Union y la consagración del cuarteto.....</i>	<i>30</i>
<i>La música absoluta y el repertorio clásico.....</i>	<i>33</i>
Constitución del Estado alemán, monumentalización del arte del pasado y disidencias.....	37
La descomposición burguesa y el arte de vanguardia.....	39
La concepción dialéctica de la “nueva música” en Adorno y Lachenmann.....	45

### **CAPÍTULO 2. CATEGORÍAS ESTÉTICAS EN EL DISCURSO DE HELMUT LACHENMANN**

Consideraciones metodológicas.....	54
Concepto de escucha.....	57
<i>Predeterminaciones de la escucha: tonalidad, corporeidad del sonido, estructura y aura.....</i>	<i>60</i>
• Tonalidad.....	61
• El aspecto <i>corpóreo</i> del sonido: la propuesta de una tipología sonora.....	63
• Estructura.....	69
• <i>Aura</i> .....	73

Origen y principios de la <i>musique concrète instrumentale</i> .....	78
---	----

*La musique concrète instrumentale en Gran Torso*

- Criterios de obtención del material.....85
- Cualidades del material de *Gran Torso*.....88

El <i>aura</i> del “género de cuarteto” evocada en <i>Gran Torso</i> .....	94
--	----

### **CAPÍTULO 3. LA PROPUESTA DE LACHENMANN DENTRO DE LA PLURALIDAD ESTÉTICA DE LOS AÑOS SETENTA**

Modernidad y posmodernidad como tipologías para ubicar la propuesta lachenmanniana en el debate estético-compositivo de los años setenta.....	105
---	-----

<i>Primer cuarteto de Mauricio Kagel (1965)</i> .....	119
---	-----

<i>Segundo cuarteto de Michael von Biel (1963)</i> .....	130
--	-----

### **CAPÍTULO 4. TONALIDAD, CORPOREIDAD, ESTRUCTURA, AURA Y GESTUALIDAD EN LA COMPOSICIÓN DE GRAN TORSO**

Funciones estratégicas del gesto musical en *Gran Torso*

<i>Gesto temático</i> .....	145
-----------------------------	-----

<i>El gesto tópico y su tratamiento tropológico</i> .....	148
---	-----

<i>El gesto retórico</i> .....	152
--------------------------------	-----

Procedimiento de análisis.....	153
--------------------------------	-----

Resultados del análisis

<i>Tematización del gesto en Gran Torso</i> .....	154
---	-----

<i>Tópicos y su tratamiento tropológico</i> .....	175
---	-----

<i>Otros gestos tropológicos</i> .....	187
--	-----

<i>Gestos retóricos</i> .....	193
-------------------------------	-----

Conclusiones del análisis.....	197
--------------------------------	-----

<b>CONCLUSIONES</b> .....	211
---------------------------	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	215
---------------------------	-----

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene por objeto analizar el cuarteto *Gran Torso. Musik für Streichquartett* del compositor Helmut Lachenmann (Stuttgart, 1935), una de las piezas más representativas de la propuesta que el autor concibe, hacia el final de los años sesenta, bajo el nombre de *musique concrète instrumentale*. Como este nombre lo indica, Lachenmann busca aplicar el principio de intervención en la microestructura del sonido, que Pierre Schaeffer y Pierre Henry desarrollaran en su *musique concrète*, limitándolo a los recursos provistos por los instrumentos de la tradición clásica, sin la participación de un tratamiento electroacústico. La labor consistiría ahora en explorar el potencial del sonido instrumental desde su aspecto corpóreo-energético inherente –tradicionalmente opacado por la ejecución reglamentaria de alturas tonales definidas– para dejar al descubierto, en contraposición, aquellos ruidos adjuntos a la praxis instrumental, convencionalmente eludidos por las técnicas tradicionales de ejecución. Esta exploración conforma el aspecto central de la composición de Lachenmann en dos piezas orquestales anteriores a *Gran Torso*, que además incluyen el empleo de objetos sonoros extraídos del contexto cotidiano, cuyos timbres y tipos de acción sonora constituyen por momentos la motivación para un tratamiento análogo del aparato orquestal. Estas piezas son *Air. Música para gran orquesta con solo de percusión* (1968) y *Kontrakadenz* (1970-71). De acuerdo con Lachenmann, la alienación del “marco instrumental” a partir de la incursión de un “realismo sonoro” se llevaría a cabo “en *Air*, a través de varas azotadas en el aire, ramas crepitantes al quebrarse, sonidos eléctricos estruendosos, [y] en *Kontrakadenz* [mediante] la intercalación de programas de radio, el chapoteo de agua vertida en una palangana metálica, [y] unicel rayado emitiendo un sonido silbante”.<sup>1</sup> Antecedentes a *Gran Torso*

---

<sup>1</sup> Véase Lachenmann, “Über mein Zweites Streichquartett (‘Reigen seliger Geister’), en Häusler (ed), *Musik als existentielle Erfahrung*, 2004, p. 227.

Cabe mencionar que, a excepción de la literatura escrita por Theodor W. Adorno, la bibliografía citada ha sido consultada en su idioma original. Salvo en el caso mencionado, todas las citas han sido traducidas por mí y revisadas de manera conjunta con mi tutor y, complementariamente, por una traductora profesional.

son también las piezas para instrumento solo: *Pression* (1969-70), *Dal niente* (*Intérieur III*) y *Guero*. (1970/rev. 1988) para cello, clarinete y piano, respectivamente.

Sin embargo, es en *Gran Torso* (1971-72, nueva versión 1976, rev. 1988) donde la *musique concrète instrumentale* de Lachenmann se enfrenta por primera vez a un género musical tradicional, el cuarteto de cuerdas, sin la intervención de elementos sonoros ajenos a la dotación. En palabras del compositor,

en *Gran Torso*, el aspecto corpóreo-energético [implícito] en la producción sonora, o mejor dicho, en la producción de ruido, se confrontaba por primera vez con un aparato sonoro tan lleno de tradición, tan cubierto de tabúes –debido a su gran familiaridad–, como el del cuarteto de cuerdas. [...] En *Gran Torso* [...] la praxis de ejecución preestablecida debía ampliarse e incluso alienarse [verfremdet].<sup>2</sup> Los modos habituales de escuchar y de tocar vinculados con la dotación instrumental aquí elegida, oponían ‘su’ resistencia a mis ideas poéticas o sintácticas iniciales. Sin embargo, esta [resistencia] llegó a ser fructífera y frente a ella se agudizaron, precisaron y ampliaron mis visiones así como mis medios técnico-compositivos. Sonido y ruido no eran una antítesis; por el contrario, se derivaban uno del otro de un modo siempre diferente, como variantes de categorías sonoras de orden superior.<sup>3</sup>

Para Lachenmann, toda composición tendría que procurarle a la escucha los medios para reflexionar en torno al modo en que su percepción ha sido y es socialmente condicionada. La crítica social de la música *desde* sus recursos no se situaría entonces para Lachenmann en la realidad política, sino, como Hiekel lo especifica, “en la realidad de la convivencia con las artes, marcada por los usos sociales. El principal objeto de la crítica [de Lachenmann] es esa omnipresente búsqueda de comodidad,

---

<sup>2</sup> Para Lachenmann, la alienación [*Verfremdung*] de la praxis de ejecución ocurre cuando las expectativas de un escucha en torno al sonido y modo de ejecución habitual de un instrumento, se contradicen frente a la praxis instrumental en contraste percibida. Esta contradicción daría oportunidad al escucha de distanciarse de su horizonte familiar de apreciación estética, que a partir de entonces comenzaría a cuestionar.

<sup>3</sup> “Über mein Zweites Streichquartett (‘Reigen seliger Geister’)", *op. cit.*, p. 227.

que tiende a ver al arte como un mero accesorio bonito e inofensivo y a encubrir las vivencias y el discernimiento que yacen en él”.<sup>4</sup>

La labor crítica de la composición musical posee una larga tradición que se remonta, para Lachenmann, al momento en que el arte logra autonomizarse de su función religiosa, mágico-ritual hacia el siglo XVIII y, conforme a los ideales del movimiento Ilustrado, comienza a jugar un papel en el proceso de emancipación del individuo, que tendría ahora las condiciones para reflexionar por sí mismo y desarrollar una conducta crítica ante el conjunto de hábitos de percepción dominantes. Para Lachenmann este proyecto emancipatorio del arte marca el inicio del ‘arte’ occidental como tal; el cual, es necesario añadir, se encuentra históricamente ligado al proceso de consolidación de la cultura burguesa entre los siglos XVIII y XIX.

Dicho proceso de consolidación es acompañado, tanto de un desarrollo de la sintaxis tonal a través de nuevas formas y géneros musicales, como de la articulación de nuevas concepciones y prácticas de escucha. Pero ese íntimo vínculo entre prácticas musicales y conciencia burguesa en consolidación, propiciará –de acuerdo con Lachenmann– que el manejo de los recursos compositivos existentes y las prácticas musicales, se sometan cada vez más a la demanda de una sociedad que espera “satisfacer sus expectativas” y “confirmar su código de costumbres estéticas”, personificado desde entonces y hasta el día de hoy por la tonalidad en sus múltiples presentaciones. Experimentar e interpretar la música –incluso aquella que obedece a reglas diferentes a las tonales– “desde la perspectiva de un orden preestablecido” ha convertido (en la visión de Lachenmann) al “arte musical en el subterfugio de una sociedad que mediante un lenguaje en práctica, asegura una intacta comprensión de sí misma”.<sup>5</sup> Ejemplo de ello sería la consagración de ciertos repertorios tocados y celebrados hasta el hastío, que, desde el siglo XIX, ha promovido la conservación de la

---

<sup>4</sup> Hiekel, “Die Freiheit zum Staunen. Wirkungen und Weitungen von Lachenmanns Komponieren”, en *Musik-Konzepte*, vol. 146, 2009, p. 6.

<sup>5</sup> Lachenmann, “Die gefährdete Kommunikation. Gedanken und Praktiken eines Komponisten”, en *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 99.

escucha en *obras* a las que se les habría extirpado su sentido histórico primigenio, provocador y progresista, sustituyéndolo por una apacible y antirrevolucionaria “intemporalidad”.

Para Lachenmann ese es el problema histórico de la cultura musical burguesa, ese el meollo de la “ideología del concierto burgués”, que sobrevive hasta hoy preservada por la industria filarmónica. Y por tanto, ese el blanco de combate de su discurso estético y de su propuesta compositiva. En contraposición a la “ideología del concierto burgués”, “la vivencia reflexiva del arte debe poner en peligro la certidumbre [de la sociedad] de sí [misma]”<sup>6</sup> al cuestionar las reglas establecidas y las aproximaciones a los recursos compositivos que satisfacen las preconcepciones de la escucha. Lachenmann clama para el arte musical la “libertad de lo no normado”, la “libertad de lo ‘oprimido’”, dimensionando la “experiencia de dicha libertad [...] como necesidad esencial y presuposición de la existencia humana”.<sup>7</sup> De este modo el compositor cuestiona la cultura auditiva burguesa contemporánea, apelando no sólo al discurso ilustrado (“reflexión y conducta crítica”) nacido con el arte burgués, sino a los medios musicales desarrollados y justificados en ese ámbito sociohistórico. El objetivo sería establecer un vínculo con lo que Lachenmann considera “los marcos de referencia” de la escucha –la tonalidad y el aparato concertístico en su conjunto– para introducir en ellos principios de alienación o *Verfremdung* (concepto anteriormente definido a pie página).

Uno de los géneros musicales históricamente entramado en las prácticas de legitimación de la conciencia burguesa es precisamente el cuarteto de cuerdas. Por esta razón trabajar con el género cuartetístico resulta idóneo a los objetivos estéticos de Lachenmann: implica polemizar con la ideología burguesa recurriendo a uno de sus medios históricamente más estimados. La idea de producir una *musique concrète instrumentale* desde la dotación cuartetística se explicaría entonces, a partir de la

---

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Lachenmann, “Zur Frage einer gesellschaftlichen (-ändernden) Funktion der Musik”, en *Musik als existentielle Erfahrung, op. cit.*, p. 99.

necesidad de Lachenmann de 1) capitalizar la carga histórica de las acciones prescritas para estos instrumentos, 2) polemizar con la carga afectiva convencional del sonido producido en los instrumentos de cuerda, 3) problematizar las prácticas de recepción del cuarteto procedentes del formato burgués de concierto.

Para Lachenmann, *desautomatizar* las acciones instrumentales históricamente prescritas para los instrumentos de cuerda, revelaría a la escucha –idealmente *dentro* del recinto de concierto– los tabúes implícitos en esta praxis; alienar el sonido a partir de la desarticulación de la praxis familiar, posibilitaría una reinención del sonido del cuarteto de cuerdas.

En un libro de bocetos fechado a inicios de 1984, Lachenmann sitúa retrospectivamente el principio poético de *Gran Torso*: “Gran Torso/ [...] Idea-estructura para la purificación de la escucha/del pensamiento / renovación /medios de ruptura / fractura [Bruch] / partida [Aufbruch]”.<sup>8</sup>

Todo lo anterior me conduce a aseverar que en Lachenmann existe una tensión evidente en su necesidad de adentrarse en lo familiar para distanciarse de ello; en el “designio” que ha asumido de purificar la “escucha colectiva” conservando, sin embargo, los medios de ruptura; en su afán de fracturar *versus* renovar el formato y medios del concierto burgués. En la composición y estética lachenmanniana subyace un principio dialéctico: para alterar una convención es preciso aludirla, para romper una estructura familiar es necesario evocarla, para establecer una controversia con los modos de percepción dominantes, hay que estudiar la relación dialéctica entre aparato estético y obra de arte,<sup>9</sup> para transformar una práctica es necesario trabajar

---

<sup>8</sup> Citado en Mahnkopf, “Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann”, en *Auf (-) und zuhören*, 2005, p. 14.

<sup>9</sup> Lachenmann, “Zum Problem des musikalisch Schönen heute”, en *Musik als existentielle Erfahrung*, *op. cit.*, p. 110.

dentro de ella. Esta posición es calificada por Lachenmann *a posteriori* como “estructuralismo dialéctico”.<sup>10</sup>

Debe considerarse, sin embargo, que el principio de tensión dialéctica que el compositor establece con los medios estético-compositivos propios de la tradición “burguesa”, es una estrategia mediante la cual Lachenmann busca asociarse a esa misma tradición. De ahí es posible sostener, como hipótesis central de esta investigación, que, lejos de buscar la purga absoluta de resquicios tonales en aras de la autonomía “ahistórica” del material compositivo –como lo ensayaran algunos exponentes del serialismo en los años cincuenta–, Lachenmann discute en *Gran Torso* la posibilidad de renovar la escucha partiendo de un trabajo adaptativo de los recursos existentes y operantes de la tradición tonal. No sólo plantearía, pues, en este cuarteto descubrir y trabajar con los “tabúes” de la práctica performativa, sino también releer y adaptar los principios de la variación motívica clásica a esa lógica invertida de producción del material sonoro<sup>11</sup>, tal como lo sugiere el compositor en una evaluación *a posteriori* del *Gran Torso*.<sup>12</sup> Incluso entre los principios poéticos de este cuarteto, formulados por Lachenmann en el ya citado libro de bocetos, destacan cuatro conceptos entrelazados que recuperan la apreciación histórica del género de cuarteto como máximo representante de la *Gedankenmusik*: una concepción de música surgida en el siglo XIX, que subraya el fin contemplativo y enfáticamente intelectual de la escucha, orientada a una *obra* musical que se concibe *autónoma*, justificada tanto por la reflexión que el artista lanza sobre los medios de la composición, como por su inventiva, reflejada en la originalidad estructural de la *obra*. Más que una ruptura con las prácticas auditivas del siglo XIX, Lachenmann buscaría recuperar esa fuerza audaz y revolucionaria de la *Gedankenmusik* adaptando los principios de su paradigma auditivo, que se encuentran reunidos en aquel citado boceto: “*Idea-estructura* para la

---

<sup>10</sup> Lachenmann, “Dialektischer Strukturalismus”, en *Ästhetik und Komposition: zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit*, 1994, pp. 23-32.

<sup>11</sup> Aquella que revela como material prioritario, el “ruido” adjunto al frotamiento de las cuerdas, convencionalmente eludido, tabuizado.

<sup>12</sup> Lachenmann, “Fragen-Antworten”, en *Musik als existentielle Erfahrung, op. cit.*, p. 197.

*purificación de la escucha/ del pensar [Struktur-gedanke zur Reinigung des Hörens/Denkens]*". Lachenmann estaría, de esta forma, atendiendo dos facetas contradictorias de las prácticas burguesas de concierto: la primera, conservadora, apegada a una música que confirma los hábitos de escucha; la segunda, progresista, subversiva de las convenciones estético-compositivas. Lachenmann parece encontrar en ellas, respectivamente, tanto el problema como la solución a las prácticas musicales aun vigentes, instauradoras de la convención, promotoras de la comodidad. Sin embargo, y aquí formulo la pregunta eje de la investigación, ¿es posible hacer tantas alusiones a las prácticas musicales del siglo XIX, a nivel estético y compositivo, y lograr una confrontación efectiva con la "ideología del concierto burgués"? A partir de esta pregunta central se derivan una serie de preguntas que conducirán el estudio que propongo de *Gran Torso*:

¿Cómo entabla Lachenmann su diálogo con el paradigma romántico de la *música absoluta* desde la estética y la composición de *Gran Torso*?

¿Cómo podría volverse la composición de este cuarteto contra la expresión de la "ideología del concierto burgués" desde el material y sus recursos formales?

¿De qué manera se trabaja en *Gran Torso* la relación dialéctica entre evocación y ruptura de estructuras familiares, la dialéctica entre la convención y su alteración?

¿Qué alusiones hay en *Gran Torso* al aparato estético tonal y cómo se construyen dichas alusiones?

Además, ¿de qué manera se inserta la reivindicación de Lachenmann de la *Gedankenmusik*, entre las discusiones estéticas de la composición alrededor de los años setenta?

¿Cómo evaluar desde una perspectiva diacrónica la efectividad y vigencia del "estructuralismo dialéctico", partiendo de la recepción actual de *Gran Torso*?

Considerando los antecedentes, la discusión y preguntas centrales de la tesis, me pareció fundamental comenzar la investigación con un análisis del *Gran Torso* de tipo hermenéutico.<sup>13</sup> Así pues, el primer capítulo consiste en una indagación histórica sobre las prácticas de recepción del cuarteto y de la música de cámara, que tienen lugar entre los siglos XVIII y XIX y que juegan un papel central en la conformación de identidad de ciertos grupos burgueses. Esta indagación me permitirá, por un lado, reconocer la genealogía histórica de varias de las categorías estéticas que respaldan la propuesta de Lachenmann de una *nueva escucha*, la cual consiste en transformar los elementos “familiares” de la tradición tonal en algo “nuevamente extraño” a la experiencia. Por otro lado, me permitirá rastrear algunas de las contradicciones inmersas en las prácticas de recepción del cuarteto de cuerdas en el siglo XIX, a fin de estimar en qué medida tales contradicciones son acogidas por el discurso de Lachenmann, y cómo reaparecen en su postura frente a la ‘obra de arte’, frente al lugar del receptor, y frente al ‘género de cuarteto’ con *Gran Torso*.<sup>14</sup>

Es notable que a pesar de la pertinencia de una indagación sobre el contexto en el que surge la controvertida actitud de la escucha burguesa, que es el eje de la discusión estética de Lachenmann cuando menos durante los años setenta, la mayor parte de la literatura existente en torno a su obra ha tratado sólo superficialmente la relación del compositor con esa tradición musical, limitándose a verificar con ejemplos musicales

---

<sup>13</sup> De acuerdo con María Nagore, un enfoque hermenéutico de la música permite entender una obra musical “como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencial temporal, no únicamente en la performance que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. La obra no es, desde esta perspectiva (o no es únicamente) ‘artefacto’ o ‘texto’, sino ‘proceso’ y ‘ente histórico’. El análisis se abre a los aspectos cambiantes de la obra musical: interpretación, recepción y entorno contextual”[...]. Al respecto véase Nagore, “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, en *Musicas al Sur*, No. 1, 2004, en línea a través de <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>. El enfoque hermenéutico se interesa entonces en estudiar la música como práctica cultural y concebiría toda *obra* musical como una “entidad” receptora de estas prácticas culturales y, por lo tanto, vulnerable a su devenir.

<sup>14</sup> Véase al respecto la nota de Lachenmann a *Gran Torso*, en *Musik als existentielle Erfahrung*, *op. cit.*, p. 386.

(seleccionando aquellos casos más evidentes) los vínculos que el compositor afirma tener con el legado tonal, sin cuestionar previamente si los materiales de la composición tendrían que, y podrían siquiera, reflejar las intenciones políticas, filosóficas, estéticas que el compositor les confiere.<sup>15</sup>

Como resultado de ello se han descartado, por lo general, consideraciones esenciales sobre la recepción histórica de los géneros musicales abordados por Lachenmann, como el cuarteto de cuerdas, el género sinfónico o el concierto solista, que sin duda ayudarían al musicólogo a evaluar de manera más profunda el diálogo que Lachenmann entabla con su tradición musical, esta vez, partiendo de la historia de la recepción y ejecución de dichos géneros musicales.

La presente investigación contribuye a esclarecer los múltiples y sutiles vínculos que Lachenmann entabla con el legado tonal dentro de una composición en apariencia tan “purgada” de resquicios tonales como *Gran Torso*. Para ello ha sido necesario, sin embargo, recurrir a un marco teórico-analítico que me permitiese concebir al *gesto* musical –constituido por tipos y variantes de articulación de la energía físico-sonora– como un motivador esencial de la forma y la estructura compositivas del *Gran Torso*.

La teoría gestual de Robert S. Hatten ha sido especialmente útil para concebir este aspecto integrativo y para estudiar la referencialidad del *Gran Torso* a estrategias gestuales presentes en la música tonal. Hatten ha enfocado su trabajo teórico sobre gesto musical a la reconstrucción de la praxis interpretativa de estilos musicales históricos; incorporando al análisis de estilo, géneros y formas del barroco, clasicismo y romanticismo, la dimensión interpretativa como acto de “personificación” del significado expresivo de la música. Una de las razones que justifican la pertinencia de este marco en la presente investigación, es que varias de las premisas de Hatten en

---

<sup>15</sup> Al respecto véase Lachenmann, “Fragen-Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger”, en *Musik als existentielle Erfahrung*, 2004. Comentado en Brinkmann, “Der Autor als sein Exeget. Fragen an Werk und Ästhetik Helmut Lachenmanns”, en *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, 2005, p.123.

torno al gesto musical exhiben un amplio margen de aplicación en músicas que no pertenecen a estos contextos estilísticos. Asimismo, como lo comenté previamente, considero pertinente recuperar la clasificación de estrategias gestuales propuesta por Hatten, como un marco óptimo que me permitirá reconocer las sutiles referencias del cuarteto *Gran Torso* a estrategias gestuales procedentes de la tradición musical clásico-romántica y abordar, así, varias de las preguntas de esta investigación. Hacia el final del capítulo cuatro, concerniente al análisis musical, introduzco una discusión que tiene por objeto evaluar si la propuesta compositiva del *Gran Torso*, tal como predicaría la estética del autor, ha conseguido sustraerse de, o ha contribuido a, alterar la dinámica de consagración y canonización promovida por la “ideología del concierto burgués” en su formato actual.

## **CAPÍTULO 1. RECEPCIÓN DEL CUARTETO DE CUERDAS A TRAVÉS DE LA CONSTITUCIÓN DEL PARADIGMA AUDITIVO DEL SIGLO XIX**

El objetivo de este capítulo es presentar al lector un panorama sobre las condiciones histórico-sociales que hicieron posible el desarrollo del género de cuarteto de cuerdas en el siglo XIX, junto a la aparición de nuevas formas de escucha musical que encontraron en el cuarteto el medio idóneo para su cultivo. Desde mi punto de vista, considerar el papel social que cumplió el cuarteto de cuerdas en el siglo XIX, además de advertir el tipo de conductas auditivas fomentadas por la práctica cuartetística, son cuestiones de gran relevancia para la discusión de la estética y la praxis instrumental del primer cuarteto de Helmut Lachenmann, *Gran Torso*.

Bajo esta consideración, quisiera comenzar el análisis de *Gran Torso* presentando en este primer capítulo, aspectos que darán al lector una mayor visión sobre las condiciones donde emergió el género de cuarteto y su papel en la constitución de las prácticas auditivas del siglo XIX. Hacia el final retomaré la discusión en torno a Lachenmann para concluir con observaciones y preguntas orientadas a *Gran Torso*.

### Antecedentes

Las prácticas de producción y recepción musical desarrolladas en el siglo XIX en el ámbito centroeuropeo responden, en buena medida, al nacimiento de nuevos públicos, es decir, a la conformación de nuevos consumidores del arte musical; al establecimiento de nuevas formas de relación entre compositores y patrocinadores y a la posibilidad creciente del artista de moverse de forma independiente en las distintas esferas sociales para promover su obra y convertirse en su propio promotor. Estos cambios en las condiciones de producción y recepción de la música pueden entenderse como resultado de un complejo proceso de reorganización del *orden económico* (acentuado ya a finales de siglo XVIII a través de nuevas formas de producción y comercio); de transformación del *orden social* (con la aparición de

nuevos portadores de capital y poder adquisitivo) y del *orden espiritual* (mediante el establecimiento de nuevos objetos y prácticas de veneración y culto, que irán sustituyendo, a raíz del movimiento de la Ilustración, las antiguas prácticas de veneración religiosa). Los procesos de reorganización económica y social que tienen lugar en el siglo XIX presentan diferencias notables en la historia singular de los Estados-Nación en Europa, lo cual redundará en contextos muy contrastantes de praxis musical entre las ciudades que acogen mayor actividad; contrastes en las relaciones de producción y recepción de repertorio, tipos de público, formas de patronazgo, perfiles de oyente, presencia de ensambles locales, proporción de espacios de ejecución musical (esferas privada y pública), ello por mencionar sólo unas cuantas variables.

Respecto a este inabarcable tema de investigación me interesa señalar aquí sólo algunos de los aspectos que influyeron en la constitución de las prácticas de recepción y ejecución de la música de cámara en el siglo XIX, poniendo énfasis en el tipo de prácticas realizadas por un perfil de público particular que aspira entonces al cultivo de una escucha sofisticada, y da un alto valor al discernimiento intelectual que supone la práctica y, ante todo, la capacidad de apreciar repertorios selectos de la música de cámara. Ello requiere al menos tener un panorama general de las condiciones económico-sociales que en la Europa de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX contribuyen a la constitución de nuevos públicos; actores del cultivo de la música de cámara y del cuarteto, no necesariamente vinculados a la nobleza, ni a la aristocracia o a los altos mandos políticos, pero con un enorme afán de hacerse de un capital cultural que les permita participar de la apreciación intelectual-estética de las artes, particularmente del arte musical y en concreto de la música instrumental. Como argumentaré más adelante, la praxis de la interpretación y audición de la música de cámara, concretamente del cuarteto de cuerdas implicará, de manera creciente a lo largo del siglo XIX, otorgar plusvalía a quien practica su cultivo. Siguiendo dicha lógica es que surge un proceso de adecuación de los espacios de concierto, junto a la constitución de conductas de recepción de la música de cámara (en contraste con aquellas que serán circunscritas a la recepción operística y a la música sinfónica). Esto

derivará, hacia 1830-40, en un proceso de jerarquización y consumación de ciertos repertorios, compositores y géneros musicales –donde se da preeminencia al cuarteto de cuerdas–, y será instituido como un importante instrumento de conformación y legitimación del estatus social proveído a los integrantes y aspirantes de la “alta cultura”. Sin embargo, aun dentro de este marco quisiera concentrar lo más posible mi discusión en la cuestión de los valores y aspiraciones sociales que favorecen, y a su vez son estimulados, por las prácticas de recepción del género de cuarteto durante el siglo XIX. Ello implica, por un lado, entender las causas de su singular prestigio social y por otro, considerar los tópicos que le son tradicionalmente conferidos desde que es reconocida su calidad de nuevo género musical y comienza a surgir una discusión estética propia del género, alrededor de 1770.<sup>16</sup>

Respecto al método analítico auxiliar a esta discusión, he decidido abstraer aspectos relevantes de la praxis camerística y cuartetística llevada a cabo en diferentes ciudades europeas en distintos momentos del siglo XIX; dado que esta indagación no constituye el tema central de la disertación, he evitado una exposición excesivamente detallada. La argumentación se fundamenta sin embargo, en mi lectura de trabajos especializados en la historia de la recepción y praxis de la música de cámara y del cuarteto de cuerdas en siglo XIX. Particularmente haré referencia a la disertación doctoral de Antonio Baldassarre sobre producción y recepción del cuarteto de cuerdas en Europa entre 1830-1870<sup>17</sup> y al libro de Christina Bashford, *The pursuit of high culture. John Ella and Chamber music in Victorian London*.<sup>18</sup> En torno al lugar económico-social del artista y su público en las primeras décadas del siglo XIX, haré

---

<sup>16</sup> Finscher, “Streichquartett”, entrada del *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), 1998, p.1926.

<sup>17</sup> Baldassarre, >>*Der klarste Träger musikalischer Ideen, der je geschaffen wurde*<<. *Untersuchungen zur Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870*, tesis doctoral, Philosophische Fakultät der Universität Zürich, 2005.

<sup>18</sup> Bashford, *The pursuit of high culture. John Ella and Chamber music in Victorian London*, 2007.

referencia a la antología *Künstler und Gesellschaft im Biedermeier. Studien zur Musikwissenschaft*.<sup>19</sup>

### La nueva clase media

Respecto a los factores económicos que alteran los modelos de distribución y acumulación de capital, que dan pie a la reconstitución de las clases sociales en el siglo XIX, se debe mencionar aquí la expansión de los modelos de manufactura industrial que se originan en las últimas décadas del siglo XVIII y que traen como consecuencia la creación de grandes centros industriales, concentrados ahora en las ciudades en contraposición al campo, y, como resultado de ello, la condensación de extensas fracciones de la población en los nuevos lugares de trabajo. A principios del siglo XIX Viena era una de las ciudades más grandes de Europa central, si bien aun de dimensiones provinciales comparada con de París y Londres-. La concentración de oportunidades de empleo en aquella metrópoli, debido a su estatus como centro administrativo de la monarquía de los Habsburgo y como sede residencial, tanto de la gran corte como de una nobleza instruida, así como de una clase media educada y económicamente importante, son factores que contribuyen al florecimiento de la cultura, en particular de la actividad musical. Ello tiene lugar sobre todo a partir de 1825 cuando la economía vienesa comienza a recuperarse de la bancarrota del Estado de 1810 tras las guerras con Francia.<sup>20</sup>

¿Pero quiénes integran esa clase media, qué características la definen y qué relaciones establece con la producción de las artes en los inicios del siglo XIX? La primera cuestión que hay que contemplar es la distinción de la época entre “burguesía” y “clase media” así como el fenómeno de pluralidad, estratificación y a la vez dinamismo en la conformación de esa nueva clase, cuyo núcleo está constituido por funcionarios y

---

<sup>19</sup> Harrandt et al (ed.), *Künstler und Gesellschaft im Biedermeier. Studien zur Musikwissenschaft*, 2002.

<sup>20</sup> Bruckmüller, “Zur sozialen Situation des Künstlers, vornehmlich des Musikers, im Biedermeier”, en *Künstler und Gesellschaft im Biedermeier, op. cit.*, pp.11-14.

empresarios. En lo que respecta a Austria por ejemplo, la clase media se integra hacia 1841 de “profesores, eruditos, artistas, fabricantes, gente de comercio, economistas, funcionarios y clérigos”,<sup>21</sup> y sufrirá todavía importantes transformaciones en las décadas siguientes, de modo que sólo hacia el final del siglo XIX podrá hablarse de *una* burguesía en términos de clase social reconocible. Sin embargo, para los contemporáneos de mitades del siglo XIX, el término “burgués” denotaba ante todo a la burguesía gremial del sector industrial. En contraste, (permitiéndome extraer una larga cita, dado que logra resumir muy puntualmente la organización económico-social en este momento):

el nuevo término de “clase media” refleja, por un lado, la formación de una agrupación burguesa *instruida* [mi énfasis] existente ya desde los tiempos de María Teresa – profesores, letrados y funcionarios dependían todos del Estado y constituían al mismo tiempo la élite instruida de la monarquía. Por otro lado [la clase media] está conformada por una burguesía empresarial, una burguesía de fabricantes, comerciantes, economistas (que eran frecuentemente los funcionarios altamente preparados encargados de la economía del Estado o de la alta nobleza). El sector empresarial llegó a ocupar durante el Vormärz [periodo previo a las revoluciones de 1848] un rango equivalente al de los altos estratos sociales. Los “fabricantes” eran por lo regular equiparados socialmente con los artesanos o con los empresarios autónomos sin duda provistos de ciertos privilegios y liberados de las ataduras del gremio. El acercamiento social de esta agrupación [fabricantes, comerciantes] al grupo de los grandes comerciantes y banqueros, la incursión de la élite de dinero en la producción y finalmente los primeros lazos entre estas familias ante todo pertenecientes a distintos grupos sociales, impulsó al empresariado como nueva clase. Sólo ahora comienzan a alisarse las diferencias culturales, aunque persistirán todavía por un buen tiempo las distinciones en los códigos de conducta.<sup>22</sup>

De modo que cuando en este contexto histórico hablamos de “burguesía”, debemos considerar que aquello que el concepto connota se halla él mismo en proceso de transformación; al introducirse la alta nobleza en el ámbito empresarial y vincularse (mediante los lazos matrimoniales) con esa segunda “nobleza”, nacida del ámbito

---

<sup>21</sup> *Ibid*, p.18.

<sup>22</sup> *Ibid*, p.19.

meramente empresarial, se asoma ya un cambio notable en la constitución de las *razones* o fundamentos de la jerarquía social. La necesidad de la antigua, alta nobleza de acercarse a esa nueva “nobleza” empresarial para promover su subsistencia (a pesar de la importante diferenciación en los códigos sociales), “muestra que aquella “segunda sociedad” no sólo era [para entonces] bastante exclusiva sino tendía a ser más fuerte que la nobleza. La incursión cada vez mayor de fabricantes así como la distribución de la gente de finanzas en las actividades industriales produjo en fuerte medida un vínculo social con *otros grupos burgueses* [mi énfasis].”<sup>23</sup>

Esa dinámica constitución de la sociedad burguesa, que engloba por una parte a la burguesía financiera y comercial, por otra a aquella burguesía funcionaria instruida (*Bildungsbürgertum*) así como al empresariado (*Fabrik- Unternehmertum*), no sólo asume ahora fuertemente el papel –acaparado anteriormente por la corte y la aristocracia– de promotor de las artes, resulta además el propio nicho social del artista, el cual no excepcionalmente proviene de estos mismos grupos de familias empresariales-comerciantes.<sup>24</sup> Por otro lado es justo ese dinamismo social el que ofrece al artista la oportunidad de manejarse entre *los públicos* nacientes de la “clase media” a través de distintas formas de publicidad y patrocinio.<sup>25</sup>

### Actores y prácticas musicales en el siglo XIX

Tener una imagen de los actores y prácticas musicales que constituyen y participan de la cultura auditiva del siglo XIX, implica considerar la complejidad de los movimientos sociales que traen como resultado la diversificación de la burguesía en grupos, entre los cuales se establecen interacciones de distinta intensidad y jerarquías emergentes.

---

<sup>23</sup> *Ibid*, pp. 20-21.

<sup>24</sup> Como ejemplos inmediatos podemos mencionar el caso de Felix Mendelssohn y Josef Danhauser, uno de los pintores más importantes de la época del Biedermeier.

<sup>25</sup> Sobre este tema véase Harrant, “Freischaffende-Berufsmusiker-Staatsbeamte. Die Verdienstmöglichkeiten für Komponisten im Biedermeier” y Urbanitsch, “Zum Stellenwert des Mäzenatentums im frühen 19. Jahrhundert (unter besonderer Berücksichtigung der Komponisten)”, en *Künstler und Gesellschaft im Biedermeier*, *op. cit.*

En lo que a esta investigación concierne, ello implica reconocer que al tratar cuestiones de recepción histórica no se puede hablar ni de “un público” estandarizado (es decir de *una* burguesía informe), ni de un arte explicado *exclusivamente* en términos de “clase” (estrato social del artista o del “grupo” receptor)<sup>26</sup> ni, finalmente, de la existencia *abstracta* de normas generales que, en cierto momento histórico, regularían de manera inmanente los comportamientos y formas de la escucha.

Pese a esas reservas metodológicas o quizá en virtud de ellas, quisiera enfatizar los niveles de interacción entre repertorios musicales (aquellos de la música de cámara) y las formas de su recepción; entre la constitución formal, estética, del género de cuarteto de cuerdas en siglo XIX y el fundamento de su prestigio social; finalmente, señalar conceptos y prácticas de la “música de cámara”, en particular aquellos del cuarteto de cuerdas, que contribuyeron a articular las concepciones de vida y de valor social de los grupos emergentes de la indistintamente llamada “burguesía”.

### *El concierto público*

Con el fenómeno de apertura y mayor intercambio entre la aristocracia, la nobleza y los distintos niveles de la burguesía en virtud de la nueva lógica comercial y empresarial, nacerán nuevos espacios públicos para la difusión y recepción del repertorio musical. Aunque la forma del concierto público había comenzado ya en Inglaterra desde el siglo XVII, fue en el siglo XVIII cuando se expandió e instituyó en el resto de Europa a través de las asociaciones de concierto, sobre todo en las grandes ciudades desarrolladas bajo una economía burguesa (como Frankfurt, Hamburgo y Leipzig en Alemania). La institución del concierto público en el siglo XVIII da como resultado un profundo cambio en la forma de concebir las posibilidades de acceso al arte y sus criterios de valor. La lógica de la venta de entrada al concierto público es “un criterio típicamente burgués, que transforma el goce de la música en una

---

<sup>26</sup> Respecto a este punto coincido con las críticas (si bien distintas) de Pierre Bourdieu y Theodor W. Adorno hacia las teorías sociológicas que entienden y explican el arte como mero producto de las condiciones histórico-sociales en las que *se origina*.

mercancía comprable y adecua el acceso al ‘reino de lo Bello’ al tráfico económico de la sociedad burguesa”.<sup>27</sup> Sin embargo es importante citar aquí lo que añade Dahlhaus,

Esta apreciación produce hoy una reacción crítica, casi denunciante. Ya que para nosotros la cosificación masiva de la música como mercancía transmitida por los medios actuales, que es parte de la experiencia cotidiana, resulta, precisamente en virtud de dicha cualidad mercantil, la enajenación de la música. Su adecuada comprensión parece comenzar a ser viable hoy una vez que la música es emancipada de su cosificación. Sin embargo, antaño la venalidad del goce musical tenía un efecto liberador.<sup>28</sup>

Este “efecto liberador” se orienta ante todo, de acuerdo con Dahlhaus, a la música misma,

pues en la sala de concierto pierde el papel decorativo que había jugado en el ámbito litúrgico y de la corte. Aquí [en el recinto de concierto] se convierte por primera vez en el objeto principal, por el cual el público acude. En breve: la cualidad mercantil de la música en la sala de concierto pública fue una de las primeras condiciones para la autonomía de la música.<sup>29</sup>

Es indispensable considerar que el efecto liberador que trae consigo la posibilidad del goce estético a través de un acceso al arte musical vendible *a todos*, porta igualmente el estandarte de los ideales humanistas de la Ilustración. Implica un acto de liberación de la conciencia de clase, provoca la congregación de una comunidad plural de seres humanos hermanados por la presencia de un objeto estético de goce, sí vendible, pero finalmente común. La esencia pública del concierto resuena en el intenso debate político y cultural del siglo XVIII, se sustenta tanto en el pensamiento ilustrado de igualdad como “en un tipo totalmente nuevo de *conciencia de sí* [Selbstbewusstsein]. [La esencia del concierto se sustenta] en la autoconciencia de la burguesía, [que es] no

---

<sup>27</sup> Dahlhaus, “Absolute Musik”, en *Europäische Musikgeschichte*, 2002, pp. 680-681.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 681.

<sup>29</sup> *Idem*.

sólo una clase (si bien ya la más importante) respecto de otras, sino humanidad por antonomasia".<sup>30</sup>

### *Bildung y apreciación musical: la música culta*

La institucionalización del concierto público eleva el valor simbólico del objeto estético que ahora se paga por ver/escuchar. La música por sí misma se torna el fin de la atención y deja de justificarse en virtud de marcos extramusicales. La música instrumental, desprendida del texto, comenzaría a justificarse en términos de su estructura sonora *interna* significativa; en consecuencia una nueva actitud de la escucha, enfáticamente intelectual, avocada al desciframiento de la estructura *interna* de la música, sería requerida. La nueva actitud de la escucha se vincula de este modo con el objetivo central del debate ilustrado: la autodeterminación y emancipación del hombre mediante el ejercicio de su razón. Dada la exigencia intelectual que la construcción de la música instrumental demanda a su escucha, el factor de la educación (*Bildung*), derivado del sistema de valores del pensamiento ilustrado, se convierte en el criterio de acceso al goce estético fundado. Es aquí donde comienza a manifestarse el germen de la contradicción entre el ideal ilustrado de igualdad, que se articula en la esencia del concierto público, el cual opera bajo un criterio de acceso meramente mercantil, y la incipiente *distinción* entre escuchas, fundada en el concepto burgués de *Bildung*. La cita siguiente, de James Sheehan, respalda esta idea:

La cualidad simbólica del orden de valores burgués solapó la verdadera ruptura que Adelbert von Chamisso concibió con medios literarios en *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813), [y] que fluctuaba 'entre el deseo de proclamar un sistema de valores válido para todos los hombres y la tendencia a identificar estos valores sólo con aquellos que satisfacen exigencias sociales y morales específicas'.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid*, pp. 681-682.

<sup>31</sup> Sheehan, James, *Deutscher Liberalismus* (1988), p. 43. Citado por Baldassarre, *op.cit.*, p.190.

Más adelante mencionaré algunos de los valores que subyacen en la noción de la *Bildung* y algunas de sus implicaciones en la historia de la recepción del cuarteto de cuerdas en el siglo XIX. Por el momento quisiera señalar de qué modo comienza a gestarse en el siglo XVIII la idea en torno al carácter especialmente demandante de la música de cámara y dentro de este ámbito, la apreciación del cuarteto de cuerdas como *Gedankenmusik*.<sup>32</sup> Esta apreciación está estrechamente asociada al factor de la *Bildung*, que fundamenta en el siglo XVIII la *distinción social* de dos tipos de oyente: el aficionado (*Liebhaber*) y el conocedor (*Kenner*); de modo que, si en el siglo XVIII la praxis cuartetística era cultivada aun por aficionados y conocedores, “especialmente en los centros musicales germano parlantes se asociará crecientemente con la concepción de una música para conocedores y cultos (*Gebildete*)”.<sup>33</sup>

De acuerdo con Baldassarre, a pesar de los matices en las definiciones, existe un acuerdo entre los teóricos del siglo XVIII en torno a la diferencia fundamental entre aficionado (*Liebhaber*) y conocedor (*Kenner*). Mientras el aficionado “sólo experimenta el efecto del arte, cuyas obras le complacen y las desea por el goce que le provocan”;<sup>34</sup> el conocedor “se halla en la situación de disfrutar y apreciar todas las variadas bellezas del verdadero arte y de distinguir según su valor”,<sup>35</sup> y “se encuentra [además] familiarizado con [la] naturaleza [del arte musical], con su propia esencia interna y, por tanto, con los fundamentos y los preceptos que se derivan de ésta”.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Dado que el término *Gedankenmusik* no posee una traducción satisfactoria al español, he procurado definirlo en la introducción general de la tesis como “una concepción de música surgida en el siglo XIX, que subraya el fin contemplativo y enfáticamente intelectual de la escucha orientada a una *obra* musical que se concibe *autónoma*, justificada tanto por la reflexión que el artista lanza sobre sus propios medios, como por su inventiva, reflejada en la originalidad estructural de la *obra*”. Véase complementariamente Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 1992, capítulo 6, “Musical Meaning: Romantic Transcendence and the Separability Principle”.

<sup>33</sup> Baldassarre, *op.cit.*, p.185.

<sup>34</sup> Sulzer, “*Liebhaber*” entrada en *Allgemeine Theorie* (1793), citado en Baldassarre, *op.cit.*, p.185.

<sup>35</sup> Forkel, *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist* (1777), citado en Baldassarre, *op. cit.*, pp.185-186.

<sup>36</sup> *Ibid*, p.186.

Si bien conviene señalar la contradicción latente entre el *ideal* ilustrado en favor de la igualdad entre individuos, y el factor *real* de la formación (*Bildung*) como garantía de la integridad y, aun más, del estatus de “individuo” como tal, cabe añadir que la distinción entre tipos de escuchas “no se manifiesta todavía en una división palpable de los estratos sociales que participan de la música de cámara [...] ante todo, porque los compositores aun se esmeran por satisfacer las necesidades de ambos grupos [aficionados y conocedores]”.<sup>37</sup>

Esa es una de las causas por las que, en la segunda mitad del siglo XVIII (y aun en las primeras tres décadas de siglo XIX), el género de cuarteto de cuerdas se desarrolla y ramifica en vertientes sumamente diversas, que de ningún modo *surgen de*, ni se explican como reacción, imitación o ampliación del “tipo” clasicista de los cuartetos Op. 20 u Op. 33 de Haydn (en sí mismos experimentales y diversos) o como consecuencia de los diálogos cuartetísticos de Mozart y Haydn. Por el contrario, existen desarrollos simultáneos del género, como aquellos emergidos en Francia y en la región germano-parlante, que contrastan entre sí en virtud de las referencias que toman de formas musicales previas; de modo que en Francia el género comienza a desarrollarse con referencia a los cuartetos de Luigi Boccherini y al cuarteto italiano mientras que la influencia de los experimentos de Haydn concernientes a esta dotación es prácticamente nula. Así por ejemplo las formas de *Quatuor concertant* y *Quatuor brillant* desarrolladas en Francia a lo largo del siglo XVIII se respaldan en principios formales y estéticos que establecen una abierta discrepancia con el tipo de organización derivada del trabajo temático-motívico característica del tipo cuartetístico vienés, representado en las exploraciones formales de Haydn.<sup>38</sup> El surgimiento simultáneo de distintos estilos y formas de producción cuartetística da cuenta de la diversidad de contextos de ejecución existentes en el siglo XVIII; la alta producción cuartetística en ese tiempo puede explicarse parcialmente por las diversas

---

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> Para una información detallada en torno al origen de las formas cuartetísticas en Francia y su discusión estética, véase Baldassarre, *op.cit.*, pp.371-420.

ventajas que los autores observan en esta particular dotación. Una primera ventaja es su aspecto práctico (un ensamble pequeño que reúne las cuatro tesituras y ocupa un espacio reducido); otra es su aspecto funcional de entretenimiento, dado que la dotación es apta para realizar transcripciones de obras de mayor formato, como sinfonías, óperas y oratorios.<sup>39</sup> Esta práctica comenzará a difundirse entre públicos nacientes que no son los de la corte; la amplia participación del diletante en la ejecución (en contraste con el escaso número de cuartetos profesionales) es un factor que contribuirá a la expansión del repertorio para cuarteto hacia finales del siglo XVIII, y por ende, a la emergencia de la industria editorial –con sedes en Viena, París, Londres y Leipzig– que será responsable de la impresión, difusión e incluso comisión de obras.<sup>40</sup>

El florecimiento de las editoriales musicales será un soporte indispensable para el proceso de autonomización de la música y para el desarrollo del nuevo paradigma auditivo. En consecuencia la partitura elevará su valor social. Su comercialización señala, como lo hace la presencia –cada vez mayor– del concierto público, la gran importancia que tiene la conversión de la obra de arte (y el goce estético) en valor mercantil dentro del –paradójico– proceso de “autonomización” de la música. Por otra parte el fenómeno de la edición y difusión del repertorio lleva en sí mismo la contradicción de los valores burgueses derivados del pensamiento ilustrado. Al mismo tiempo que el fenómeno de propagación del repertorio cuartetístico, a través de la publicación masiva, fomenta en el siglo XVIII el acceso de los nuevos diletantes (público naciente) a los múltiples espacios de praxis musical, confiere distinción al diletante *capaz* de acceder a la partitura de estudio y, en esa medida, legitima en términos objetivos la ya mencionada categorización entre aficionado (*Liebhaber*) y conocedor (*Kenner*). La contradicción recae justamente en ese movimiento pendular entre el fenómeno de democratización que en el siglo XVIII supone la difusión y

---

<sup>39</sup> Véase al respecto Bashford, “The String Quartet and Society”, en Stowel (ed), *The Cambridge Companion to the String Quartet*, 2003, pp. 5-6.

<sup>40</sup> Para un panorama abreviado en torno a la diversidad de la producción cuartetística en el siglo XVIII véase Finscher, “Streichquartett”, entrada del MGG, *op. cit.*, pp.1925-1945.

propagación de la música de cámara, y el valor social conferido a la competencia intelectual del escucha conocedor de este repertorio (*Kenner*). La creciente importancia de la partitura en los hábitos de recepción<sup>41</sup> se evidencia en las ediciones de partituras de estudio de cuartetos de cuerdas que a comienzos del siglo XIX circulan no sólo entre compositores y teóricos musicales; más aun se introducen como un “instrumento de la formación” (*Bildungsinstrument*) que transforma el ejercicio de la escucha y penetra en las prácticas musicales a partir de los años treinta del siglo XIX.<sup>42</sup> En concordancia con el desarrollo de esta cultura auditiva se introduce en el siglo XIX el ejercicio de la crítica musical sustentada en el estudio previo de las obras, y el hábito de seguir las partituras de estudio durante los conciertos.<sup>43</sup> Resumiendo, respecto al papel que comienza a adquirir la partitura (en la transición del siglo XVIII al XIX) como símbolo confirmativo del creciente estatus intelectual de la música instrumental y como soporte de las nuevas conductas auditivas, cito:

En la medida en que el discurso estético sobre la música instrumental la considera portadora de ideas (precisamente la cualidad que podía legitimarla como arte en sentido enfático), y retando así la interrogante de Kant respecto de la cualidad artística de esta música, se hizo necesaria una escucha ‘instruida’, de modo que, a fin de cuentas, la música instrumental, en particular el cuarteto de cuerdas, devino en una música para cultos [Gebildete]. Estos preferían ‘estudiar’ los cuartetos que ‘leerlos (=tocarlos)’. La misma crítica musical rehuía de modo creciente emitir un juicio sobre la ejecución de una nueva composición sin un estudio previo y detenido de la partitura. [...]<sup>44</sup>

En este punto se torna necesario hablar de los aspectos que durante el siglo XIX (re)definirán el concepto burgués de *Bildung* y su mutua articulación, por un lado, con la estimación del cuarteto de cuerdas como el género más demandante de la composición (visión compartida por compositores y teóricos musicales), y por otro,

---

<sup>41</sup> A este respecto se deriva un problema importante para la investigación musical: ¿cómo estudiar el papel que hasta hoy ha tenido la partitura en la construcción de nuestros hábitos de recepción?

<sup>42</sup> *Ibid*, p.188.

<sup>43</sup> Respecto a las fuentes históricas que dan testimonio a esta práctica, véase Finscher, *op .cit.*, p.1928.

<sup>44</sup> *Idem*.

con las formas intelectuales de recepción del cuarteto que vienen gestándose desde el siglo XVIII.<sup>45</sup>

El ejercicio de la *Bildung* pone énfasis en el individuo y en su formación como fundamento de la interacción humana. La *Bildung* refiere no a la acumulación de conocimientos (*Wissen*), sino a “una amplia regulación de los procesos de desarrollo de la propia individualidad basada en máximas éticas y morales”, y por lo tanto se asocia a “la formación [en alemán, *Bildung*] del carácter personal”.<sup>46</sup>

Por esta razón, la tendencia a concebir el cuarteto de cuerdas como el género intelectual más demandante tanto para el compositor como para el escucha, se engrana tan eficazmente a la esfera de valores englobados en la *Bildung*: el esfuerzo, el oficio y el trabajo diligente que acompañan el desarrollo de la habilidad reflexiva, presente en el acto de la composición así como en su recepción, son actitudes que se relacionan estrechamente al concepto teleológico de construcción y desarrollo del carácter personal.

Al mismo tiempo la constitución individual a través de la *Bildung* se refuerza en los procesos de socialización que fomentan esta formación; su cultivo encuentra justificación en la sociedad burguesa y ésta fortalece a la vez su identidad en los espacios públicos que propician los mecanismos de internalización de la conciencia individual. Una vez que comienza a dominar la apreciación del cuarteto de cuerdas como “arte de las ideas puras” y se instituyen las conductas auditivas fundadas en la *Bildung*, la escucha intelectual, introspectiva de la colectividad burguesa, encontrará en el cultivo del cuarteto (y de la música de cámara) un componente esencial de autodefinición. El estrecho vínculo entre ejercicio intelectual –mediante el

---

<sup>45</sup> Para una síntesis sobre las clasificaciones estilísticas de la producción cuartetística vienesa, su relación con el trabajo de Haydn, así la vertiente del “cuarteto en fuga” (*Fugenquartett*) desarrollado en buena medida en torno a la afición del emperador alemán José II por la fuga y el tratamiento contrapuntístico, véase Finscher, *op. cit.*, pp. 1935-1939.

<sup>46</sup> *Ibid*, p.192.

discernimiento auditivo– y goce estético definen el estatus del escucha conocedor (*Kenner*).

Como recurso para la autodefinición (desarrollo de la escucha, conciente de sí) y confirmación del estatus como *individuo instruido (Gebildete)*,

emerge un cultivo de la música de cámara al cual concurre notoriamente un público con ambiciones elitistas y atañen a ambos, en la misma medida, los conocimientos musicales y su comportamiento social. Más allá, el público amplio es también excluido porque se renunciaba de manera enfática a incluir obras ‘populares’ en los conciertos (o, a la inversa, se excluían visiblemente las interpretaciones cuartetísticas del contexto de los conciertos públicos con overturas, sinfonías, conciertos instrumentales y vocales, destinándose en su lugar ‘espacios’ públicos o semipúblicos propios). [En el ámbito de cultivo del cuarteto] se enfatiza un repertorio que justamente no es accesible al público verdaderamente amplio.<sup>47</sup>

La familiarización con el repertorio es uno de los pasos necesarios en el proceso de discernimiento de la escucha. En cuanto el progresivo desciframiento de las obras le permite al oyente confirmar su habilidad auditiva-intelectual –adquirida a través de la *Bildung*, base de la constitución de su individualidad– se abre paso un proceso de identificación de la escucha con la obra. Sin embargo, en el momento en que la escucha celebra esa identificación y establece en ella una práctica de afianzamiento de su escucha burguesa; en el momento en que la escucha busca ratificar (=celebrar) el estatus de su “comprensión intelectual” a través del arraigo a obras familiares, comienza a establecerse una conducta auditiva conservadora, cuyo efecto en los procesos de canonización del repertorio no debería desestimarse.<sup>48</sup> En ese sentido, las prácticas de la música de cámara en el siglo XIX

contribuyeron de manera esencial a los procesos de canonización de las obras de Haydn y Mozart, así como de Onslow, Spohr y Mendelssohn, pero también de los cuartetos tempranos y tardíos de Beethoven: por un lado se daba valor a estas composiciones

---

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 196.

<sup>48</sup> Véase Baldassarre, p.189.

mediante la conducta auditiva prototípica aquí descrita, convirtiendo así las obras en modelos excepcionales, y elevándolas a un enfático estatus de obra que, a su vez, retaba a una escucha intelectual (pensante), callada y atenta.<sup>49</sup>

### *Romanticismo y arte introspectivo*

El cultivo de la escucha introspectiva favorecida en las prácticas de la música de cámara, encuentra también su fundamento en la estética romántica, que surge como contraposición al pensamiento ilustrado ya a finales del siglo XVIII. Si la búsqueda racionalista de leyes mecánicas pone su mira en la observación y comprensión de la naturaleza para regularla y dominarla teórica, técnica y tecnológicamente, la premisa romántica reivindica la recuperación del mundo espiritual, la retracción a la particularidad subjetiva, a la experiencia de la interioridad (lo que Hegel denomina *absolute Innerlichkeit*). En lo tocante al plano estético, si el artista, bajo la óptica del pensamiento ilustrado, es

el agente que se esmera en dotar a las leyes de lo bello, de una forma visible, verbal, o audible, [a partir de la premisa estética romántica] el artista se elevará *a sí mismo* para convertirse en el principal punto de referencia. En otras palabras, la mimesis (arte en relación a la naturaleza) [es] reemplazada por una estética de la *expresión* (arte en relación al artista). En esta nueva escala de valores así creada, la primacía recae en la inspiración, la originalidad y la autenticidad, en la medida en que el artista abandona los modelos proveídos por la tradición clásica, para recurrir a sus propias experiencias y a su propia psique.<sup>50</sup>

Si bien la premisa romántica insta al artista a encontrar en su interioridad el germen creativo y a legitimar el acto creativo en la singularidad de sus leyes, también fundamenta el acto de individualización de la escucha por conducto de la obra de arte.

---

<sup>49</sup> *Ibid*, pp.196-197.

<sup>50</sup> Blanning, "The commercialization and sacralization of European culture in the Nineteenth century", en *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, 1996, p.124.

Artista y público comparten a través de la experiencia de *la obra* el cultivo de la conciencia individual y, en virtud de esto, su anhelada confirmación del “yo”.

Sin embargo la contradicción emerge una vez más de este paradigma de recepción y cultivo de la obra artística. El precepto de autenticidad y originalidad que concede al compositor su autoridad, su distinción social, entra en tensión con la práctica de arraigo de la escucha burguesa a un canon. La singularidad de la confección formal, que prospera en la composición ya a raíz de la estética prerromántica, reta la comprensibilidad de la escucha y amenaza con frustrar su anhelo de identificación con la obra, su búsqueda de constitución de estatus y constatación auditiva de su lograda *Bildung*.

#### *La música doméstica (Hausmusik) y la popularización de la práctica musical*

Pese a la tensión que la estética romántica genera entre artista y público, la práctica de la “experiencia de la intimidad” se difunde a gran escala, no sólo a través de las formas de concierto público, sino en los espacios reservados al hogar. La práctica musical privada (*Hausmusik*) será un factor imprescindible para el cultivo de la música de cámara, para su expansión y democratización. En este punto no debe pasarse por alto el papel que juega el desarrollo de la manufactura industrial, a fines de siglo XVIII y XIX, en el acceso de la sociedad general a la praxis instrumental. La posibilidad de fabricación industrial reduce el valor comercial del instrumento y hace más factible su compra. La producción de pianos, que será uno de los instrumentos más favorecidos por el cultivo de la *Hausmusik* (como práctica particularmente femenina que concede plusvalía a la mujer en la competencia del mercado matrimonial) se eleva, en virtud del desarrollo tecnológico, a un fenómeno de producción industrial.

De [ser] un artículo extraño y lujoso se torna en un artículo barato de consumo masivo. De una producción anual de aproximadamente 130 en 1790, la de Francia se dispara a 8,000 hacia 1830 y llega a 21,000 para 1860. Incluso esa cifra fue eclipsada por las manufactureras alemanas, que llegaron a producir entre 60,000 y 70, 000 pianos por año

para 1880. En otras palabras, para mediados del siglo XIX la industria del piano era un gran negocio que daba empleo a decenas de miles de trabajadores en la producción de pianos así como a profesores a lo largo de Europa (y Norteamérica). [...] Cuando la producción a escala hizo caer los precios, el piano encontró un espacio en cada hogar de la clase media con pretensiones de cultura: ‘se ha vuelto tan esencial, tan indispensable que incluso aquellos que no son músicos adquieren pianos como muebles para sus salas de estar’, reporta una revista musical francesa en 1850.<sup>51</sup>

Este ejemplo muestra cómo se entrelazan los procesos de comercialización e industrialización al fenómeno de “democratización del arte musical” –entendiendo por “democratización” únicamente la apertura de esta música a los órdenes sociales más bajos–.<sup>52</sup> Por otro lado, se hace cada vez más patente la tensión entre el fenómeno de acceso masivo al consumo de objetos de arte y la garantía de estatus social que el arte debía proveer como ejercicio de la *Bildung*; tensión que se manifiesta en las prácticas de recepción musical en el siglo XIX a partir del interés de ciertos grupos por conservar la *distinción* de las prácticas de recepción mediante la institución de jerarquías en los repertorios. Como lo señala puntualmente Blanning: “a los ojos de las élites culturales de Europa, la popularización se había vuelto sinónimo de vulgarización. Cuando un instrumento musical era reducido a un mueble y las habilidades musicales eran adquiridas para conseguir prestigio social –o cuando se reproducían pinturas litográficamente en miles de copias que colgaban de muros suburbanos– el esteta volvía la espalda con repulsión”.<sup>53</sup>

El fenómeno de popularización del arte se contrarresta con la defensa de la autonomía del arte y la crítica a su venalidad, derivada de la premisa romántica: “el éxito del artista debe justificarse *en sus propios méritos* y no en modas”.<sup>54</sup> En el ámbito musical alemán, la discusión en torno a los peligros de la comercialización de la actividad musical y el “resentimiento contra el desmoronamiento generalizado del gusto,

---

<sup>51</sup> *Ibid*, p.126.

<sup>52</sup> Tomo esta acepción de una aclaración de Christina Bashford. Véase Bashford, *The Pursuit of High Culture*, 2007, p.14.

<sup>53</sup> Blanning, *op. cit.*, p.126.

<sup>54</sup> *Ibid*, p.135.

provocado por el virtuosismo”, es compartido por Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, así como por Liszt y Wagner, independientemente de sus diferencias estéticas.<sup>55</sup> A. B. Marx, teórico de la época, trata y da testimonio en su libro *La música del siglo XIX y su cultivo. Métodos de la música [Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik]*, el problema de la superficialidad que afecta la praxis musical en Alemania a partir del auge de la *Hausmusik* y de su “decadencia” en actividad de moda; de igual modo A. B. Marx cuestiona la “lógica industrial” de la enseñanza musical y el papel que ésta desempeña en la automatización de las prácticas de ejecución y recepción musicales.<sup>56</sup>

#### *La reacción clasicista: el conservatorio de Leipzig*

La preeminencia que adquiere este problema y la urgencia de contrarrestarlo es motivo del proyecto pedagógico que Felix Mendelssohn deseaba impulsar en el conservatorio de Leipzig al promover una mayor solidez teórica estrechamente vinculada al quehacer práctico. No obstante y tras la muerte de Mendelssohn en 1847, las políticas del conservatorio tendieron a establecer ahí un epicentro del conservadurismo, bajo cuya perspectiva “el progreso musical se encontraba inseparablemente vinculado al estudio de los viejos maestros”.<sup>57</sup> De modo que el movimiento artístico contrapuesto a las consecuencias de la popularización y del consumo musical (la mecanización, la celebración del virtuosismo en sí, etc.), que buscan dar nueva solvencia a la praxis musical (encabezado por el proyecto del conservatorio en Leipzig), tenderá a fomentar el estudio profundo de la tradición y, en consecuencia, la práctica de conservación del repertorio, ante todo del clasicismo vienés y de la obra temprana de Beethoven.<sup>58</sup> La idea de resguardar la tradición mediante la pedagogía musical tendrá, gracias al prestigio que adquiere el conservatorio de Leipzig, un gran efecto sobre las formas de enseñanza de la

---

<sup>55</sup> Baldassarre, *op. cit.*, pp. 228-229.

<sup>56</sup> Marx, *Die Musik des Neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, 1855, pp.132-133.

<sup>57</sup> Baldassarre, *op. cit.*, p.232.

<sup>58</sup> Al respecto Baldassarre, pp. 233-234.

composición tanto en EE. UU. como en el resto de Europa durante la segunda mitad de siglo XIX. La autoridad que adquiere dicha institución se apoya en un extenso fenómeno de actividad musical que confluye simultáneamente en esta ciudad: casas editoras, una vasta prensa cultural, así como la actividad concertística de sus prestigiosos ensambles: la Orquesta y el Cuarteto *Gewandhaus*. El *Gewandhaus-Quartett* de Leipzig será una de las instituciones de cuarteto más importantes del siglo XIX y en ese sentido, el perfil de su repertorio contribuirá significativamente a la constitución del canon cuartetístico en siglo XIX.<sup>59</sup>

Paralelamente a la tendencia conservadora en la enseñanza que encuentra en Leipzig su epicentro, existen otros modos de contrarrestar el fenómeno de popularización del arte musical. Algunas sociedades de concierto semi-público buscan afianzar el estatus intelectual y sagrado de las prácticas de recepción de “repertorios selectos” en franca conjunción con un discurso en favor y en resguardo de la élite burguesa. Las sociedades de concierto dedicadas a dignificar y solemnizar la recepción de la obra musical operan también como espacios de socialización, de fortalecimiento de las estructuras sociales.<sup>60</sup> Respecto a esa particular forma de recepción de la música de cámara durante el siglo XIX, el libro de Christina Bashford *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London*, nos ofrece un ejemplo muy ilustrativo para esta discusión y será, por esta cuestión, retomado para el siguiente apartado.

### *John Ella, la Musical Union y la consagración del cuarteto*

Bashford dilucida a través del “fenómeno Ella” como estudio de caso, de qué forma se vincula el nuevo modelo contemplativo de la escucha con los mecanismos de

---

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Véase al respecto Bashford, *op. cit.*, pp. 146-163. Otras fuentes: Ellis, Katharine, “The Structures of Musical Life”, en Samson, Jim (ed), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 343-370; Bashford, Christina, “Learning to Listen: Audiences for Chamber Music in Early-Victorian London”, en *Journal of Victorian Culture*, vol. 4, 1999, pp. 25-51.

socialización y autoidentificación de la alta cultura burguesa, y cómo opera, en aparente contradicción, el intrincado nexo entre los procesos de sacralización de repertorios en el siglo XIX y los criterios de venalidad del concierto público y semipúblico. Quisiera además detenerme un tanto en el caso de John Ella y el perfil de su sociedad de conciertos (que opera entre 1845-1841), porque testimonia de forma paradigmática el discurso y los valores inmersos en la recepción de la música de cámara así como en la estimación del cuarteto de cuerdas como *Gedankenmusik*.

Precisamente en John Ella (1802-1888), inglés, músico de profesión (violinista) con gran aspiración a impulsar la vida musical de Londres de mitades del siglo XIX, se encuentra personificada esa compleja articulación entre el afán de alto estatus social y el compromiso por edificar la “alta cultura”. En John Ella convergen la habilidad social y la administrativa para hacer de su sociedad de conciertos una empresa, junto con la capacidad para hacer de ella un espacio de conformación social del gusto. El discurso promotor de esta sociedad, la *Musical Union*, vincula el rango (intelectual) de la obra, la alta profesionalización del intérprete y el rango noble y honorable de la escucha.<sup>61</sup> En palabras de Bashford, John Ella “pone cuidado en balancear la creciente dependencia de la alta cultura de su viabilidad comercial, con una insistencia en la condición especial de la obra de arte y su estatus sacralizado”.<sup>62</sup> De modo que al tiempo en que insiste en el valor que *en sí misma* posee la recepción de la obra de arte musical, Ella necesita dar legitimidad y estatus a las actividades de su sociedad. En virtud de ello los co-fundadores de la institución son elegidos por Ella dentro de un círculo especialmente selecto de aficionados a la música, comparable quizá sólo al perfil de los miembros del comité de la *Academy of Ancient Music*.<sup>63</sup>

La institución de la solemnidad como actitud que enfatiza el carácter cuasi sagrado de *la obra*, es un elemento indispensable para garantizar el valor simbólico y comercial de la empresa. Ella está consciente de la tendencia que hace de la actividad

---

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 115 y ss.

<sup>62</sup> *Ibid*, p.4.

<sup>63</sup> Para mayor detalle véase *Ibid*, p. 116.

concertística en los espacios de la ópera y de la música sinfónica, una cuestión de predominante frivolidad, y desea apartar a su sociedad de ese perfil. En palabras de Ella, citadas por Bashford: “la experiencia [...] ha probado desde siempre que existe una gran diferencia entre los gustos frívolos de las modas volátiles y las cualidades genuinas de la aristocracia entregada al cultivo del goce mental”.<sup>64</sup> La praxis de la solemnidad se manifiesta de formas diversas; el silencio como representante de la escucha seria y concentrada de la música de cámara, se vuelve el símbolo más distintivo de la sociedad musical de Ella y es resaltado como lema de identidad de la *Musical Union* a través del aforismo ‘*il più grand’omaggio alla musica, è nel silenzio*’ (el más grande homenaje a la música es el silencio), que encabeza los programas de concierto a partir de 1846.<sup>65</sup>

El repertorio colocado en ese *estatus* que Ella promueve como parte de su estrategia mercantil (aquella que garantiza, finalmente, el éxito de su empresa y la subsistencia de la sociedad), se constituye predominantemente de cuartetos de cuerdas de Haydn, Mozart y Beethoven. Si bien el repertorio camerístico ejecutado en los programas organizados por John Ella es bastante rico, existe una tendencia a favorecer ciertas obras de manera particular. Bashford menciona aquí los cuartetos de Beethoven Op. 18 nos. 1, 5 y 6, el primer y tercer cuarteto del ciclo ‘Razumovsky’ Op. 59, el cuarteto Op. 74 ‘Harp’, el trío para piano ‘Archduke’, la sonata ‘Kreutzer’ Op. 47, el quinteto de cuerdas Op. 29 y el septeto Op. 20, los cuartetos de Haydn Op. 64 no. 5, Op. 74 no.3, Op. 76 nos. 4 y 5 y el Op. 77 no. 1, de Mozart el cuarteto K387, el cuarteto ‘Dissonance’ K 465 y el K 575, así como el quinteto para cuerdas K516. Además se tocaban como parte del repertorio (hoy día prácticamente desconocidos) los quintetos de cuerdas de Onslow Op. 25, 34 y 58, el doble cuarteto de Spohr Op. 87, no. 3 y el cuarteto de cuerdas de Mendelssohn Op. 12, añadiendo Ella posteriormente los cuartetos Op. 44 nos. 1 y 2 y el trío para piano Op. 49. Aun hacia 1848 la obra de Schumann no había sido especialmente bien recibida (Bashford menciona aquí el trío para piano Op. 49) y

---

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 155.

<sup>65</sup> Véase Bashford, pp.122, 139.

fue evitada en la programación durante algún tiempo.<sup>66</sup> Este último comentario podría ejemplificar la interdependencia existente entre gusto, comprensión del público, e institución del repertorio en la programación de concierto. Asimismo evidencia la vulnerabilidad de la empresa cultural de Ella, que oscila calculadamente entre la institución de un repertorio sin concesiones, intelectualmente exigente, y la conservación de la oferta musical en los márgenes de la aceptación (comprensibilidad) del público que patrocina y da continuidad a la empresa de Ella.

Finalmente la referencia de Bashford al repertorio dominante en las prácticas de la *Musical Union* es relevante para este trabajo porque deja traslucir el predominio de la ejecución del repertorio cuartetístico. Al asociar el discurso que fundamenta la empresa de Ella, entre otras cosas su serio afán de conformación de gusto en el público de posición o aspiración alto burguesa con la preeminencia que tiene el repertorio para cuarteto en esos espacios de concierto, el lector puede darse una idea del papel que desempeña el género en las prácticas de constitución y ratificación de la conciencia burguesa del siglo XIX. Asimismo el complejo engranaje que articula el ejercicio auditivo de la *Bildung* respalda y garantiza el prestigio del género.

#### *La música absoluta y el repertorio clásico*

La actitud conservadora de la escucha que se deriva de su proceso de identificación con repertorios modelo, se encuentra respaldada tanto en la estética de la *música absoluta* como en la institución del repertorio *clásico*. La categoría de *lo clásico* se instituye en ese momento para denotar la vigencia atemporal y supra-histórica de las obras de Haydn, Mozart, Beethoven y recientemente Bach, en tanto que su confección formal podría ser apreciada en el concierto en su condición de *obra absoluta*. A través de la constitución de un repertorio *clásico* en el programa de concierto, la recepción pone en práctica la idea de que la escucha sería capaz de comprender la obra sin necesidad de conocer las condiciones históricas o funciones sociales a las que ésta

---

<sup>66</sup> *Ibid*, pp. 130-131.

hubiera servido originalmente; cualidad que, asimismo, volvería más flexible el trato de la escucha con música de épocas anteriores.<sup>67</sup> El paradigma romántico de la *música absoluta* es interpretado por estetas de la época como E.T.A. Hoffmann como una forma de lectura “moderna”, característica de un nuevo tiempo; en ese sentido, el principio de redescubrimiento y relectura de *obras* del pasado a través del paradigma de la *música absoluta* implicaba conceder a estas obras una nueva vigencia, transportarlas a la modernidad.<sup>68</sup>

Sin embargo al designar una obra al dominio de lo supra-histórico a través de los criterios –entonces modernos– de la *música absoluta*, la escucha burguesa también justifica su actitud conservadora, es decir, argumenta su arraigo a un canon a través de la estética de la conservación de la *obra clásica* en su atemporalidad. Quisiera enfatizar la paradoja que ello encierra en los siguientes términos: de acuerdo con el precepto de *música absoluta* la obra poseería en términos objetivos –es decir aquellos referentes a su integridad estructural– una vigencia imperecedera. Y es precisamente esa idea estética de la eterna vigencia, de la “no-caducidad” de la obra, lo que insta a la escucha burguesa a resguardar su praxis auditiva en la edificación del canon, siendo el concierto el espacio oficial para la celebración de su monumentalidad. Este acto de designio de la *obra* al dominio de lo atemporal, o lo que es lo mismo al estatismo, va paradójicamente en contra del principio de continuidad y creencia en el progreso que caracteriza la noción de *Bildung* decimonónica.<sup>69</sup>

Por otra parte, el establecimiento de la praxis receptiva de un repertorio modelo –el canon– entra en contradicción con el mismo principio constructivo de las obras, que consistiría precisamente en solventar la integridad y desarrollo estructural a través del reto y la renuencia a modelos formales. Respecto a ello sugiero al lector recordar

---

<sup>67</sup> Véase Dahlhaus, *op.cit.*, p. 683.

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 689.

<sup>69</sup> Véase al respecto Hettling (ed), *Der bürgerliche Wertehimmel: Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, 2000, particularmente pp.7-78.

la discusión anterior en torno al precepto romántico que valora la autenticidad y originalidad del artista. De acuerdo con Dahlhaus

[la característica] absoluta e independiente se presenta sólo en aquellas obras musicales que se sostienen a través de un desarrollo de la forma tanto diferenciado como autocontenido. [...] No es sencillo determinar lo que constituye una forma cerrada; de ningún modo debe entenderse como la aplicación llana de planes formales consolidados por una tradición. Así, por ejemplo, se hace evidente en el movimiento inicial de la sonata de Beethoven Op. 31 que es precisamente la desviación del esquema la que provoca el interés en el transcurso musical concreto; en cierto modo, el escucha se halla involucrado en el juego de la forma debido a la contradicción de sus expectativas, siempre que éstas descansen en un concepto de desarrollo “normal” de la forma.<sup>70</sup>

La elevación del estatus de la música instrumental al rango de lo *absoluto* se asocia asimismo con la estética prerromántica que eleva la música, finalmente despojada del texto, al plano de lo metafísico. Desde esta perspectiva, una vez que la música se independiza del lenguaje (texto) y de la escena (ópera, que durante el siglo XVIII estuvo basada en la estética de los afectos), liberada ya de sus ataduras al mundo referencial de los afectos, entra al terreno de lo “inexpresable”:

Todavía en el siglo XVIII, cuando la música instrumental ya había desarrollado formas autónomas, la música era considerada significativa sólo si recreaba lo extramusical, por ejemplo afectos humanos clasificables. Los prerrománticos, en contraposición, llevaron la música más allá de dicha imitación, sintiéndose así más cercanos a lo divino. También por eso era la música “absoluta”, porque sugería una idea de lo absoluto.<sup>71</sup>

Esta idea estética que no excluye sino complementa el principio de la escucha intelectual de la cual ya he hablado, refuerza el valor de la atemporalidad como distinción del repertorio *clásico* y en consecuencia, el aire de solemnidad y sacralidad que impregna la práctica de concierto en el siglo XIX. No sobra incluir aquí la apreciación de Friederich Nietzsche sobre el estatus de elevación de la música por

---

<sup>70</sup> Dahlhaus, *op. cit.*, p. 685.

<sup>71</sup> *Ibid.*

encima de cualquier ilustración de los afectos, una opinión enfáticamente expresada en la siguiente cita, a propósito de los últimos cuartetos de Beethoven:

Entre las más altas manifestaciones de la música percibimos incluso involuntariamente la crudeza de toda imagen y de todo afecto establecido por analogía, por ejemplo, cómo humillan completamente los últimos cuartetos de Beethoven toda figuración y, de hecho, el reino de la realidad empírica en su totalidad.<sup>72</sup>

Siguiendo con esta línea de apreciación del género de cuarteto dentro del ámbito alemán, es importante recalcar que es especialmente en el ámbito de la burguesía alemana donde se forja la noción de *Bildung* y, que por esta razón, al establecerse el cuarteto de cuerdas como género por excelencia de la *Gedankenmusik*, la interiorización del precepto de la “civilización del yo” tiende a erigir las fronteras de lo “constitutivo alemán” precisamente en los espacios de la praxis cuartetística.<sup>73</sup> El cuarteto es celebrado como género propio de la cultura alemana en una época en donde se fortalecen los límites culturales y políticos de lo “distintivo alemán”, solventado por un proyecto de unificación de Estado, que se materializa en la fundación del segundo *Reich* en 1871.<sup>74</sup> Contemporánea a este contexto político es la apreciación de Eduard Hanslick en torno al género de cuarteto:

El cultivo del cuarteto de cuerdas es de extrema importancia dentro de un sistema musical. Originalmente una invención italiana, esta forma experimentó, al igual que la sinfonía, muy pronto una ampliación y enriquecimiento por parte del arte alemán, llegando a convertirse verdaderamente en la propiedad intelectual de nuestra nación. A través de obras musicales de alto rango, ésta ha opacado cualquier posibilidad de competencia de los otros pueblos y no sólo mantiene la supremacía, sino incluso la posesión exclusiva de las formas más expresivas de la música pura instrumental [...] más que cualquier arte polifónico, el cuarteto de cuerdas está llamado a lograr su efecto a través del significado puro de su contenido. Casto, significativo, sin ostentación, este arte

---

<sup>72</sup> Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1869-1872*, en Colli et al (eds), *Kritische Gesamtausgabe*, 1978, p. 384, citado en Dahlhaus, *op.cit.*, p.687.

<sup>73</sup> Baldassarre, *op. cit.* p.190.

<sup>74</sup> Véase como complemento Blanning, *op. cit.*, pp. 139-143.

únicamente permite aquello que se puede obtener de la fuerza intrínseca de la idea musical.<sup>75</sup>

### Constitución del Estado alemán, monumentalización del arte del pasado y disidencias

Las expresiones artísticas que en el periodo del *Vormärz* constituían el discurso liberal de la burguesía en favor del ejercicio de la conciencia individual, y que promovían el surgimiento de un Estado nacional alemán bajo un régimen constitucional, son acogidas hacia 1870 como instrumentos de discurso del Estado, y tienden a consolidarse y a honrarse como instancias de dignificación y legitimación del poder del segundo *Reich*, encabezado por su nuevo emperador, Wilhelm I. Sin embargo, si bien es hacia 1870 cuando se evidencia con toda su fuerza esa contradictoria fusión del ideal burgués de un estado nacional alemán, con el sistema monárquico y la cultura aristocrática del nuevo *Reich*, el principio de la contradicción proviene en realidad de los mismos fundamentos de la cultura burguesa; esto es, del movimiento ilustrado y su sistema semi-autoritario de valores conducentes de la individualidad y del intercambio humano, que en un inicio quiso proclamarse “válido para todos los hombres”, al mismo tiempo que se establecía en la praxis “la tendencia a identificar dichos valores sólo con aquellos que satisfacían exigencias sociales y morales específicas”.<sup>76</sup> Sin embargo –y aquí se ejemplifica la naturaleza dialéctica del movimiento burgués– tanto en el periodo del *Vormärz* como durante el movimiento de 1848, la corriente intelectual revolucionaria que promueve la conciencia de una unidad nacional alemana fundada en una constitución y bajo la soberanía del pueblo, se nutre de la potencia crítica y reflexiva de las artes. A través de festivales públicos de poesía se difunde y rinde honor a autores como Friedrich Schiller y Ferdinand Freiligrath. De acuerdo con Wolfgang J. Mommsen, “se trataba siempre de eventos públicos fastuosos y masivos, que incluían no solamente a los dignatarios burgueses,

---

<sup>75</sup> Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien II*, 1869/70, citado en Baldassarre, *op.cit.*, pp. 193.

<sup>76</sup> Ver cita 14.

sino también a los gremios y ocasionalmente a los mismos trabajadores. La apreciación de la obra literaria de estos ‘príncipes poetas’ se vinculaba en general a la propagación de objetivos políticos emancipadores”.<sup>77</sup> Asimismo, en 1856 se funda la *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft*, una asociación de artistas visuales que tenía como fin establecer una galería nacional alemana y organizar regularmente exposiciones nacionales de arte, finalmente, un proyecto en el cual se entrelazaban los propósitos artísticos con los políticos.<sup>78</sup> Tomando en cuenta esta otra parte de la dialéctica que define a la cultura burguesa, donde las expresiones artísticas protagonizan los proyectos liberales de organización de unidad político-jurídica bajo un marco democrático e identitario del pueblo alemán, el concepto *Gedankenmusik* con el que se vincula y estima al cuarteto de cuerdas, adquiere también su sentido revolucionario. De este lado de la dialéctica, ese proyecto estético ofrece al receptor los medios para desarrollar su sensibilidad sensorial-intelectual, exponiéndola continuamente a un arte auto-reflexivo; se trata de un sentido de *Gedankenmusik* contrario a aquél que se asocia, simultáneamente, con la forma de apreciación cómoda de la *obra maestra* por parte del burgués que en el tiempo libre gusta de celebrar su entrenamiento intelectual. Esa es una de las contradicciones centrales del paradigma auditivo de la *música absoluta*, que cobrará efecto en el formato burgués de concierto establecido a lo largo del siglo XIX.

El proyecto de unificación nacional de las entidades federativas alemanas, que a través de sus ideales liberales nutrió el germen creativo de las artes, cristaliza en una idea de nación que es absorbida y transformada por el discurso de poder del nuevo Estado. La victoria de la armada alemana sobre Francia en la guerra de 1870-71, implicaba el triunfo de la cultura alemana sobre la francesa; sin embargo, como lo expresa Mommsen, “la esperanza de que la unidad del Reich implicaría una época de auge en el campo de las artes y la literatura, resultó un engaño”. La orientación de la cultura burguesa se remitió preferentemente a temas históricos, a monumentalizar obras de arte del pasado de cuyo rango estético no podía haber ninguna duda, lo cual

---

<sup>77</sup> Véase Mommsen, *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung*, 2002, pp. 158-159.

<sup>78</sup> *Ibid*, p. 158.

representó igualmente una garantía simbólica para [legitimar] la elevada posición social de la burguesía dominante.<sup>79</sup> “Los elementos de emancipación que habían marcado originalmente el concepto de cultura burguesa, se perdieron en el curso de su progresiva adaptación al poder nacional del Estado y a los ideales de cultura palaciegos; [...] la grandeza del liberalismo burgués hacía ahora las paces con el sistema existente y estaba interesado en primer plano en la conservación del estatus quo político y social”.<sup>80</sup> La ortodoxia, la conservación preferente de formas estilísticas históricas en las que el Estado alemán prusiano buscaba su representación simbólica, se convierte ahora en una amenaza creciente para la creatividad artística y conduce a muchos artistas importantes a distanciarse de la vida cultural burguesa cada vez más dominante. Se trata de un movimiento disidente representado en realidad por diversas tendencias artísticas al que Mommsen denomina “cultura de lo moderno” que se irá distanciando sólo gradualmente de los ideales de la cultura burguesa. Hacia 1890 los movimientos de las vanguardias comenzaban a cuestionar la validez de los fundamentos de dicha cultura sin que ello representara aun una amenaza al discurso hegemónico. Sin embargo, citando a Mommsen, “se anuncia de modo subliminal la descomposición de la burguesía como estrato social homogéneo, caracterizada por una autocomprensión cultural independiente y un ethos específicamente burgués”.<sup>81</sup>

#### La descomposición burguesa y el arte de vanguardia

La desintegración de dicha hegemonía a través de la creciente diversificación de corrientes estéticas, forma parte ya de la vida cultural del imperio hacia el cambio de siglo. Las mismas monarquías del sur de Alemania muestran apertura hacia las tendencias del arte moderno, respaldado además por el mecenazgo privado, lo cual contradice el proyecto conservador de la hegemonía cultural dirigida y auspiciada por el Estado. La descomposición de ese “ethos burgués específico” saca a relucir las contradicciones de su fundamento, su supuesta objetividad. La apreciación de una

---

<sup>79</sup> Véase Mommsen, *op. cit.*, pp. 160-163.

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 163.

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 8.

dislocación entre la vida burguesa material, capitalista y la vida espiritual, reflexiva que en algún momento pareció integrar el ethos burgués, en gran medida a través del arte, es adelantada ya por Nietzsche<sup>82</sup> y encuentra una resonancia creciente hacia el cambio de siglo y los primeros años del siglo XX. El resquebrajamiento de ese sistema de valores que, en su cultivo del *arte por el arte*, quiso al mismo tiempo constituirse y afianzarse como sistema autoevidente, justificado en y por sí mismo, plantea una profunda crisis en la relación del artista con la sociedad. Ese conflicto ineludible se encuentra expresado en las declaraciones de autores como Thomas Mann, Franz Marc y Kandinsky; en el campo de la composición en Gustav Mahler y Arnold Schönberg, por mencionar algunos, quienes no sólo comienzan a dudar de la relación óptima y próspera entre el ámbito del artista y la esfera de los valores conducentes de la vida burguesa, sino asumen ya tener un conflicto con el orden socio-cultural legado y plantean a través de sus declaraciones verbales o su obra, la oposición, en última instancia, la mutua exclusión de ambos mundos. El conflicto brota de una tensión hace ya tiempo presente. Los mecanismos sociales que, precisamente a través de la contemplación del arte, habían permitido afianzar la conciencia del “yo” burgués, posibilitando la cohesión de un sistema de valores *colectivo*, se radicalizan al punto de desagarrar su principio integrador. Precisamente del individualismo reflexivo, de la autonomía creativa del artista, elevada a culto por el público del siglo XIX, es de donde proviene la fuerza que posibilita su rebelión contra el *estatus quo* así como su compromiso con la revitalización de la cultura; una expectativa de cambio exhortada también por Nietzsche, quien resultará una figura influyente en su momento.<sup>83</sup> La exacerbación de la autonomía artística frente a la desintegración del fundamento hegemónico de *la cultura* burguesa como supuesta entidad autoevidente, es un rasgo característico de las tendencias artísticas que se oponen al proyecto cultural del Estado y a su uso del legado artístico. En su disidencia,

---

<sup>82</sup> Véase al respecto Nietzsche, “Die zweite unzeitgemäße Betrachtung. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben” (1874) y “Zur Genealogie der Moral” (1887), ambos en Colli; Montinari (eds), *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Munich, 1988, vols. 1 y 5 respectivamente.

<sup>83</sup> Véase al respecto Ashheim, *The Nietzsche Legacy in Germany 1890-1996*, Berkeley, 1962, p. 17 y ss.

la comprensión de la cultura desde las vanguardias era acusadamente individualista [...] De esto da cuenta la observación de Franz Marc de que desde la [segunda] mitad del siglo XIX no habría ya ningún estilo artístico sino sólo 'obras de individuos', que 'no tenían ninguna relación con el estilo y las necesidades de la masa' y 'que habían sido creadas más bien a contracorriente de su época'.<sup>84</sup>

Fue la Primera Guerra Mundial la que constituyó la debacle de ese orden social, cultural y político burgués. En sus inicios sin embargo, antes de que pudiera preverse la magnitud de la catástrofe real, las mismas élites culturales llegaron a ver en la guerra una "oportunidad para la purificación y revitalización de la cultura"; el discurso nacionalista imperaba todavía con la fe de que ese movimiento beligerante de fuerzas pudiera reivindicar, tras la guerra, la hegemonía cultural y artística alemana.<sup>85</sup> Empero, hacia 1916 la realidad desastrosa de la guerra llevó a una polarización extrema de las élites culturales; un número creciente de artistas y escritores tomó distancia de la guerra, algunos iniciaron esfuerzos para tender nuevamente "puentes espirituales" entre las naciones antagonistas. En el lado opuesto se concentraba el ala nacionalista más extrema y radicalmente defensora del orden social-político heredado, conformado por los "integrantes de la *Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften* [Academia Real Prusiana de las Ciencias] y de otras academias de alto prestigio social" que buscaban apoyar con sus medios la continuación y la resistencia del imperio alemán en la guerra "hasta que [éste] conquistara su victoria definitiva".<sup>86</sup> Por su parte, las tendencias vanguardistas en el arte, pese a su disidencia, constituían hacia el cambio de siglo sólo una respuesta alterna a una hegemonía resquebrajada pero dominante. Hasta entonces la disidencia, era estética, técnica pero no se manifestaba en acciones políticas concretas. De acuerdo con Mommsen, todavía al inicio de la Primera Guerra, las tendencias de vanguardia mantuvieron una declarada posición marginal; esa acción política

---

<sup>84</sup> Mommsen, *op. cit.*, p. 172.

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>86</sup> *Ibid*, p. 9.

comenzó a manifestarse apenas hacia el final de la guerra, que resultó, en buena medida, la crisis mortal de los fundamentos hegemónicos de ese orden burgués.<sup>87</sup>

En este punto considero importante regresar al tema central de este capítulo, la recepción del cuarteto de cuerdas en el siglo XIX, para preguntar qué consecuencias tendrá la crisis de la relación artista-sociedad en la recepción de la composición cuartetística, contemporánea al cambio de siglo.

En ese momento, las tensiones político-sociales generadas por el cuestionamiento de artistas e intelectuales, sindicatos de obreros y agrupaciones socialistas, al fundamento hegemónico de la cultura burguesa y a la política económica imperialista, se contrarrestaban con la sensación de bienestar, confort y fe en el progreso, proveniente de los avances científicos y tecnológicos del momento, que caracterizaría posteriormente a este periodo, antecesor del desastre de la Primera Guerra, como *Belle Époque*. En esa búsqueda de confort y de espíritu optimista de la alta burguesía y de las clases medias, también el arte comienza a cumplir una función de refugio, de embellecimiento escapista de la vida frente a las crecientes tensiones y contradicciones sociales. Este cambio en la concepción y función social del arte arroja numerosas paradojas para la producción cuartetística contemporánea. La estética de la intelectualidad y la demanda de sofisticación que acompañan el desarrollo del género en el siglo XIX, se respaldan en un contexto histórico-social que ha sido sobrepasado ya hacia el cambio de siglo. Si el sistema de valores del que participó el florecimiento del cuarteto resulta ya cuestionable o distante a los propios compositores, ¿qué relación entablarían éstos con la poética histórica del género? ¿Y qué consecuencias tendría esto para la recepción? ¿En qué términos se plantearía la continuación del género al sustraerse éste de su función social previa? ¿Qué aspectos favorecerían entonces su sobrevivencia *como género*? Son los aspectos inherentes a la historia de la composición cuartetística los que darán sostén a la integridad del género. La elevación de la exigencia compositiva y la gran diferenciación formal y

---

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 174.

estilística entre autores son rasgos ya presentes a lo largo del siglo XIX que se exacerban en la producción cuartetística del nuevo siglo. Un factor central para la revitalización del género será la recepción de los últimos cuartetos de Beethoven (op. 127 a op. 135), que comienza a tener lugar sólo hasta finales del siglo XIX (comenzando por la canonización paulatina de los cuartetos op. 127 y op. 130). Estos jugarán un papel esencial como modelos de renovación de la tradición cuartetística sobre todo para los representantes de las corrientes de vanguardia; notablemente para Bartók, Krenek y Webern.<sup>88</sup> El hecho de que sean precisamente los cuartetos de Beethoven con menor impacto en la recepción del género en el siglo XIX los que inspiren ahora la nueva producción cuartetística, evidencia el grado de autonomización que alcanza el género hacia el cambio de siglo; éste conserva su importancia y prestigio por la historia técnico-compositiva que subyace en él, no por el impacto de su recepción en el público contemporáneo (lo que no descarta que las innovaciones compositivas contengan un elemento de contestación, es decir, tengan una significación social). No obstante, ya sea por su formato monumental –pensando en los cuartetos de Max Reger (op. 54 y op. 74, de 1900 y 1903, respectivamente), Alexander Zemlinsky (cuarteto no. 2, op. 15 de 1914), Arnold Schönberg (primeros cuartetos, op. 7 y op. 10 de 1904 y 1907-08, respectivamente), Arthur Schnabel (cuarteto no. 3 de 1924), o los primeros cuartetos de Béla Bartók, de 1908 y 1915-17– o ya sea por su extrema compactación y densificación –piénsese en las *Bagatelas* de Webern de 1911–, la complejidad del tratamiento cuartetístico en los inicios del siglo XX está ostensiblemente lejos del aprecio y comprensión del público. Aquí deben contemplarse otros factores que ya en las primeras décadas del siglo XX contribuirán de forma inminente a la construcción de nuevas formas de escucha y a la separación de la audiencia de las sofisticadas prácticas compositivas vinculadas con el cuarteto. Un factor es la diversificación de espacios y tipos de entretenimiento que acogen una igualmente amplia oferta musical; otro factor, vinculado con el anterior, es la aparición de las nuevas tecnologías de comunicación y de los medios reproducción

---

<sup>88</sup> Véase al respecto Finscher, “Monument, Miniatur und mittlerer Weg. Zur Poetik des Streichquartetts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts”, en *Das Streichquartett in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, 2004, pp. 15, 18-21.

sonora –como el fonógrafo, la pianola y la radio– orientados al entretenimiento de una nueva sociedad de masas. Los escenarios de la tonalidad burguesa –señala Banfield– eran en los inicios del siglo XX “de modo abrumador aquellos de las masas o del público ocasional”, y comprendían el teatro comercial (al que pertenecía el ballet, la opera al menos en Italia, la opereta, la comedia musical, el vaudeville, la sala de concierto, el teatro con música incidental y el circo); el salón y la sala de estar (acompañado de canciones, piezas para piano, o música de cámara); el parlour, el restaurante, la taverna, y el café, que promovían la canción proletaria. Otros espacios de entretenimiento que involucraban la presencia de música eran el balneario o lugar de veraneo, la sala popular de concierto, el quiosco de música o el salón de baile, los cuales representaban la sede de la música ligera: marchas, música de baile, piezas instrumentales ligeras y baladas. Asimismo las reuniones cívicas y religiosas, la calle, los parques, salas e iglesias, acogían la música militar y eclesiástica, el himno y el oratorio.<sup>89</sup>

Este gran abanico oferta musical disponible para la escucha en las primeras décadas del nuevo siglo, ligada a una amplia diversidad de usos sociales, incluídas nuevas formas de entretenimiento, no hace más que enfatizar el restringido y distante vínculo que podría tener una renovada clase media con el repertorio cuartetístico y su significación histórico-social. La formación musical ligada a la praxis interpretativa deja de tener un papel central en la educación de las nuevas generaciones de la clase media. Como Botstein señala:

[...] la erosión de la importancia de la cultura musical heredada estaba siendo debatida ya en los años treinta; una mezcla de cambios tecnológicos y sociales fue considerada responsable del debilitamiento de los hábitos decimonónicos de la educación musical. Comenzando con la generación nacida al final de los años treinta, y a pesar de la amplia disponibilidad de educación formal, los hijos de la clase media (particularmente los

---

<sup>89</sup> Véase al respecto Banfield, “Music, Text and Stage: Bourgeois Tonality to the Second World War”, en *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, 2004, p. 92.

hombres) crecían sin la misma conexión participativa de las tradiciones del concierto instrumental y de la música vocal que habían tenido sus padres y abuelos.<sup>90</sup>

Toda esta discusión acerca del distanciamiento de la recepción de la práctica compositiva del cuarteto –anunciada ya en la transición de siglo– levanta una gran interrogante acerca de la resonancia que podría tener para el diverso público burgués de los años setenta, la polémica que Lachenmann establece, en *Gran Torso*, con la recepción histórica del cuarteto de cuerdas, particularmente con la estética de la *Gedankenmusik*. Un debate preliminar de este tema se incluye, junto a otra serie de interrogantes significativas para la tesis, al final del siguiente y último apartado de este capítulo.

#### La concepción dialéctica de la “nueva música” en Adorno y Lachenmann

La discusión general de las formas de representación de la conciencia burguesa en la recepción de la música de cámara y del cuarteto, tuvo como objetivo vislumbrar las contradicciones que estuvieron siempre presentes tanto en la constitución del ethos burgués, como en la función social que cumplió la *Gedankenmusik* desde y para ese ethos. A manera de corolario, puede aseverarse que esa función que concedió a la música el derecho a justificarse por sí misma a partir de la reflexión del artista sobre sus propios medios, contribuyó también al derrumbe del propio ethos.

Sin embargo, lo que sigue a ese cataclismo, no es el surgimiento espontáneo de una nueva música y de una nueva escucha que se despojarían finalmente del sistema donde antaño cristalizara el ethos burgués, es decir el sistema tonal. Por el contrario, a partir de la relativización de la hegemonía de la sintaxis tonal se abre paso un debate interminable en torno a la naturaleza de los materiales sonoros, sus modos de empleo y las posibilidades de su cohesión formal. Sin embargo, no puede tratarse sino de una reflexión enteramente dialéctica con el legado del repertorio tonal y su trasfondo

---

<sup>90</sup> Véase al respecto Botstein, “Music of a Century: Museum Culture and the Politics of Subsidy”, en *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, 2004, p. 43.

histórico, que resulta en ese momento el único punto de referencia auditivo, teórico y técnico, de que se dispone para plantear no únicamente las vías, sino los problemas mismos (!) de la cohesión formal. Esa ineludible relación dialéctica con el legado tonal se encuentra ejemplarmente representada en la obra de Arnold Schönberg así como en la composición de quienes fueran sus alumnos más reconocidos, Alban Berg y Anton Webern. Para Schönberg el desarrollo de su composición atonal y posteriormente su técnica dodecafónica (definida por el autor como aquella “composición con doce tonos únicamente relacionados unos con otros”), establece una continuidad histórica con la expansión de las posibilidades de conexión de las relaciones tonales y con el progresivo desvanecimiento de jerarquía en las funciones armónicas. Partiendo incluso también de la organización dodecafónica de las alturas, Schönberg adopta –y adecúa– a su composición formas tradicionales, como ocurre de manera ostensible en sus cuartetos tres (1927) y cuatro (1936), que parten del trabajo de variación temática de las series y sus transposiciones, que pueden llegar a generar relaciones interválicas de quintas, como en el caso del cuarteto cuatro. Para Schönberg la introducción de una forma sustancialmente nueva de regular las relaciones de altura, no implica romper con las formas tradicionales ni tampoco es indicio de una tendencia “clasicista” o “restaurativa” como lo aseverara Adorno, sino por el contrario –en el caso de los cuartetos citados– responde al compromiso de continuar una tradición del género “que había sido desarrollado de modo ejemplar a través de Brahms”.<sup>91</sup> Respecto a Alban Berg, son conocidas sus tácticas de disponer las series de modo que en sus adaptaciones puedan generarse principios tonales de relación interválica, por ejemplo, cadenas de intervalos de cuarta o quinta, tanto a nivel de formaciones armónicas como melódicas, mientras que la organización formal

---

<sup>91</sup> Krummacher (ed), *Geschichte des Streichquartetts*, 2005, vol. 3, pp. 272. Véase complementariamente Schönberg, “Brahms the Progressive 1947”, en *Style and Idea*, Stein (ed), Faber and Faber, 1975, pp. 398-441. Sobre el análisis de los cuartetos de Schönberg, véase Krummacher (ed), *Geschichte des Streichquartetts*, 2005, vol. 3, pp. 267-280; Dahlhaus, “Arnold Schönberg: Drittes Streichquartett op. 30”, en *Melos*, vol. 50, 1982, pp. 32-53; Zenck, “Gegenprobe: Das Überleben traditionellen Formdenkens bei Schönberg”, en *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Stuttgart, 1988, pp. 245-267; Dietrich, *Arnold Schönbergs Drittes Streichquartett op. 30. Seine Form und sein Verhältnis zur Geschichte der Gattung*, München und Salzburg, 1983.

parte del trabajo temático.<sup>92</sup> En contraste, el trabajo de Anton Webern se destaca por derivar a partir de la serie dodecafónica toda la organización estructural de la composición. Por ejemplo, en el cuarteto op. 28 (1937-38) la formación de la serie dodecafónica, dividida en 3 segmentos de 4 alturas cada uno, y basada en la disposición interválica B A C H, es la que determina la estructura de los tres movimientos del cuarteto. La riqueza de la combinatoria interválica a partir del uso estricto de la serie predeterminada (más sus 3 variaciones fundamentales) se obtiene en buena medida invirtiendo el intervalo de segunda que prevalece en la constitución de la serie (favoreciendo en consecuencia intervalos de séptima o novena), pero también mediante la octavación de las alturas. El transcurso de la forma del primer movimiento, está definido a partir de un tema con seis variaciones, concebido en periodos proporcionales de 16 compases (que suman un total de 112); donde los periodos se diferencian tanto por su tipo de articulación rítmica como por su dinámica. Aun cuando hay un estricto apego a la disposición de la serie, la distribución de los segmentos de alturas es bastante flexible y ello produce grados cambiantes de densidad al interior de una variación o entre las variaciones. Lo que distingue enfáticamente el trabajo de la serie en Webern es que, en contraste con Schönberg por ejemplo, los conceptos de “tema” y de “serie” no son separables; en el primer movimiento por ejemplo, difícilmente podrían detectarse temas principales y secundarios porque no hay una sección destinada específicamente al “desarrollo” del material, por el contrario, el principio de variación se expande al transcurso total del movimiento. Cito para concluir: “nadie anteriormente ha cumplido más severamente la demanda de rigor del género en el que se probaba el [principio] de autonomía total de la música instrumental. [...] En una dialéctica que no consiente su disolución, la historia del cuarteto en tanto una tradición continuada, alcanzó en la obra de Webern

---

<sup>92</sup> Krummacher (ed), *Geschichte des Streichquartetts*, 2005, vol. 3, pp. 275-278, al respecto de la *Suite Lírica*. Véase a manera de selección Krummacher, *op. cit.*, pp. 275-278; Headlam, “Process in the String Quartets of Alban Berg”, en *Intimate voices*, vol. 1, pp. 162-194; Lippe “Zur Komplexität in Alban Bergs Streichquartett op. 3”, en *Österreichische Gesellschaft für Musik*, 2006, pp. 76-91; Perle, *Style and Idea in the ‘Lyric Suite’ of Alban Berg*, Pendragon Press, 1995; Headlam, *The Music of Alban Berg*, Yale University Press, 1996.

un punto culminante que al mismo tiempo, anticipa el final de una historia del género [...]”.<sup>93</sup>

Quisiera exponer a continuación algunos argumentos que justificarían la afirmación de que los criterios que articulan el proyecto de una “nueva música”, no pueden comprenderse como negación del “romanticismo”, ni como mera consecuencia del cromatismo exacerbado de finales de siglo XIX, sino que han de entenderse en tensión dialéctica con los materiales históricos y con el concepto de escucha detrás de dichos materiales. Esta premisa se encuentra enfáticamente presente en la obra de Theodor W. Adorno y resulta especialmente relevante para esta investigación porque es la que sostiene también el discurso estético de Helmut Lachenmann. Desde la óptica lachenmanniana, no obstante que hacia la década de 1950 la serialización paramétrica ostentaba haber logrado una verdadera emancipación de resquicios tonales en aras de la autonomía del material, había negado la procedencia histórica del sonido producido en los instrumentos y la carga histórica de las acciones performativas que condicionaban su producción; en resumen, había pretendido desconocer la relación *ineludible* del material con la estructura preponderantemente *tonal* de la escucha.<sup>94</sup>

La premisa adorniana que encuentra fuerte resonancia en el discurso de Lachenmann y que quisiera considerar inicialmente, es que la nueva música no puede plantearse simplemente por contraste con el siglo XIX. Lo que ha cambiado con respecto al siglo XIX no puede definirse como un modo distinto de pensar que requiera ahora de otros conductos expresivos; el cambio “se legitima únicamente por la crítica de la cosa, de la

---

<sup>93</sup> Krummacher (ed), *op. cit.*, p.280. Véase complementariamente Zuber, *Gesetz und Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München: Musikprint II, 1995; “Anton Weberns Synthesedenken und Morphologie der Reihenkomposition”, en *Reihe und System*, pp. 108-133. Sobre un análisis del segundo movimiento del op. 28, Stockhausen, “Struktur und Erlebniszeit”, en *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Köln: DuMont, 1963, vol. 1pp. 86-98.

<sup>94</sup> Véase al respecto Lachenmann, “Zum Problem des Strukturalismus”, “Zum Problem des musikalisch Schönen heute” y “Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik”, en *Musik als existentielle Erfahrung, op. cit.*

ideología pasada”,<sup>95</sup> y ello supone justamente, la inclusión dialéctica de aquello que se cuestiona y que se ha buscado alterar. La crítica que funda la “nueva música” tendría que encarar “lo que en el siglo XIX y comienzos del XX, bajo la presión de la tradición, no se arrojó. Esto no arrojado era lo aparente, lo ornamental, el exceso de efectos sensibles sobre su justificación constructiva; aquello para lo que en medio del siglo XIX nadie más que Wagner había encontrado la acertada fórmula del efecto sin causas”.<sup>96</sup> La “nueva música” se justificaría en tanto crítica a la acumulación de convenciones retóricas que devienen de los desarrollos estilísticos del romanticismo. De acuerdo con Adorno y Lachenmann, esa crítica consistiría en:

desembridar por completo al sujeto al que, través de los controles burgueses de la composición romántica, hasta en Strauss inclusive, las convenciones expresivas seguían estorbando [...] Lo que verdaderamente está en el objetivismo de la nueva música, la resistencia a la apariencia, es la resistencia a tal convencionalismo.<sup>97</sup>

El planteamiento de un “sujeto estético emancipado” como objetivo de la “nueva música”, se había encontrado ya alguna vez en el fundamento de la *música autónoma* siempre reflexiva de sus propios medios. Es su transformación en convención y norma burguesa, a lo que ha de oponerse ahora la vanguardia. La resonancia histórica que tiene en el movimiento de vanguardia ese proyecto de emancipación estética del sujeto, nacido del ethos burgués, no ha de implicar, sin embargo, “ninguna atemperación del Romanticismo [mediante su complicidad], sino [...] la intensificación dueña de sí misma de aquellos impulsos suyos que la mediocre norma burguesa convirtió en tabúes”;<sup>98</sup> es decir, en convenciones, a partir de las cuales la escucha (burguesa) justificaría sus prejuicios y sancionaría el arte musical que busca emanciparse de la convención.

---

<sup>95</sup> Adorno, “Clasicismo, romanticismo, nueva música”, en *Escritos musicales I-III*, 2006, p. 143.

<sup>96</sup> *Idem.*

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 147.

<sup>98</sup> *Idem.*

Si bien la “nueva música” cuestiona de la música del romanticismo tardío su “contingencia y arbitrariedad”, su “culto delirante del yo”, hereda una tarea que en aquella música cristalizó: “un estado de consciencia que ya no puede confiar en ningún canon formal objetivamente válido y debe objetivarse por sí mismo, por su propia fuerza de gravedad, por las propias leyes de la subjetividad”.<sup>99</sup> Además, “la relación de la nueva música con los conceptos estilísticos tradicionales de Clasicismo y Romanticismo cambia por principio por la revisión de que esos mismos conceptos estilísticos han menester”. La “nueva música” participa de aquello que lo precedió no porque recurra directamente a sus recursos, sino porque al reflexionar sobre sí misma, desde sus propias condiciones específicas, desata “la fuerza latente de la que esos estilos hicieron acopio”.<sup>100</sup>

Esta afirmación es esencial para comprender el sentido que el propio Lachenmann concede a la noción de tradición, refiriéndose con ello al desarrollo de la tonalidad durante el clasicismo y el romanticismo. Si en la praxis compositiva Lachenmann busca tender puentes hacia los materiales y formas de organización derivados de esa tradición –cuestión que ejemplificaré en mi análisis de *Gran Torso*– no es con el fin de restituir la sintaxis de la tonalidad en la composición, sino de pensar en su “fuerza latente”, es decir, en el principio de autorreflexión y experimentación, que alguna vez constituyó el sentido de la *Gedankenmusik*.

El principio de reflexión de la música *sobre sí misma* fue declarado el estandarte estético del proceso de emancipación de la música instrumental. Sin el acuerdo social de ese carácter autónomo del arte musical, sin el convenio entre artista y público en favor de un proyecto de “emancipación estética del sujeto”, el formato, la esencia del concierto burgués, sería impensable. No obstante, fue la esencia misma del concierto la que se volvió contra su propio fundamento, contra el convenio inicial entre artista y público, estableciendo prejuicios y condicionamientos a partir de las formas de organización de esa música, aclamada *autónoma*. En concordancia con Adorno,

---

<sup>99</sup> *Ibid*, p. 144.

<sup>100</sup> *Ibid*, p.145.

Lachenmann advierte la funesta consecuencia en términos de recepción, de la tergiversación del principio del *arte por el arte*, entendido como el acto de celebración de la obra en su “intemporalidad”, que deviene, justo a través de la institución de concierto, en la consagración de repertorios para derivar hábitos de escucha y reglas “intocables” de la praxis instrumental.

En contraposición a esto, si lo que funda la vanguardia es, como sostiene Adorno, la reflexión a partir de la “crítica a la ideología pasada”, dicha crítica tendría que estar presente en la discusión de una “nueva música”; lo que llevaría a reformular, cuando no a desafiar, el principio estético de la *música absoluta*. Esta es la premisa que motivaría a Lachenmann a entablar una polémica con la “ideología del concierto burgués” a través del cuarteto de cuerdas.

Lo que el compositor asume siguiendo este razonamiento, es que su escucha se encuentra familiarizado con el canon tradicional del cuarteto y con la significación histórico-social del género, que serían los puntos de partida que podrían motivar una confrontación estética con *Gran Torso*, tal como la que tiene en mente Lachenmann. ¿Pero qué elementos tendría el diverso público burgués de los años setenta, para reconocer la dialéctica del *Gran Torso* con la recepción y poética histórica del género, cuando el distanciamiento de la audiencia de la composición cuartetística se remonta a los inicios del siglo XX? Si el propio Lachenmann admite que la “ideología del concierto burgués”, en manos de la actual industria filarmónica, promueve la conservación de la escucha en un canon al que se le ha extirpado su sentido histórico primigenio, ¿no se infiere de ahí que el diverso público burgués de los años setenta, copartícipe de esa industria filarmónica, carecería de la conciencia histórica necesaria para apreciar la crítica a la “ideología del concierto burgués” que Lachenmann promueve?

Esta cuestión deriva inevitablemente en la pregunta sobre los recursos y estrategias compositivas en los que la crítica de Lachenmann aspira concretarse. ¿Podría el *Gran Torso*, a partir de la desautomatización de la praxis de ejecución preestablecida para

los instrumentos de cuerda, y a raíz de la liberación del “aspecto corpóreo-energético implicado en la producción de ruido”<sup>101</sup> en el instrumento, volverse contra la expresión de la “ideología del concierto burgués”? ¿Podría desde la revolución planteada en el material, trastocar, contraponerse o promover cambios en el formato tradicional de concierto? ¿Atribuye Lachenmann una efectividad “intemporal” a la crítica que, desde el material de la composición, dirige a la “ideología del concierto burgués”? ¿Plantea Lachenmann una *nueva escucha* en términos “absolutos”?

A partir de tales interrogantes, quisiera dejar claro al lector que uno de los objetivos de este análisis es mostrar el deseo contrapuesto del compositor entre desafiar y continuar el paradigma de la *música absoluta* así como el contradictorio formato burgués de concierto; ambigüedad que se verá reflejada tanto en la estética del compositor (sobre todo durante los años setenta) como en los principios de construcción formal del *Gran Torso*.

---

<sup>101</sup> Lachenmann, “Über mein Zweites Streichquartett”, *op. cit.*, p. 227; véase como complemento, p. 2 de la introducción general de esta investigación.

## CAPÍTULO 2. CATEGORÍAS ESTÉTICAS EN EL DISCURSO DE HELMUT LACHENMANN

En este capítulo se hará una revisión de las principales categorías estéticas formuladas por Lachenmann en ensayos diversos, como soporte de su praxis compositiva. Los escritos elegidos para esta discusión, pertenecen esencialmente a los años cercanos a la composición de *Gran Torso* (finales de los años sesenta y década de los setenta), dado que el objetivo de la indagación es deducir el concepto estético del material trabajado en *Gran Torso* así como el concepto de escucha subyacente, considerando el momento en que fue escrito el cuarteto. En la revisión de ese estadio de la estética lachenmanniana,<sup>102</sup> destaco cómo el discurso del autor –que engloba tanto su crítica a la “ideología del concierto burgués”, como su propuesta estético-compositiva para enfrentarla–, está impregnado de conceptos que se justifican en las prácticas musicales surgidas en el siglo XIX. Sin embargo, si de acuerdo con Lachenmann la dialéctica con la tradición musical burguesa es la condición para una *nueva música* y una *nueva escucha*, también es debatible que, mediante tantas alusiones a las prácticas musicales del siglo XIX, a nivel estético y compositivo, Lachenmann logre una confrontación efectiva con la “ideología del concierto burgués”. Mis reflexiones a este respecto comienzan a desarrollarse hacia el último apartado y constituyen asimismo, el motivo conductor de los capítulos posteriores.

---

<sup>102</sup> Una revisión de la adaptación del discurso estético-compositivo de Lachenmann se encuentra en Hiekel, “Die Freiheit zum Staunen. Wirkungen und Weitungen von Lachenmanns Komponieren”, *op. cit.*, y en Mahnkopf, “Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann”, *op. cit.*

## Consideraciones metodológicas

Antes de referirme a la terminología que Lachenmann emplea en sus ensayos sobre estética y composición, considero pertinente aclarar hasta qué punto influye la poética del compositor en el marco teórico de esta investigación. En adición a esta inquietud quisiera señalar algunas problemáticas metodológicas que conciernen a la utilización del discurso verbal o escrito de los compositores para fundamentar y avalar análisis musicales de sus obras.

Es bien sabido que a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el lugar que ocupa la palabra del autor en la justificación estética, compositiva y teórica de su obra, ha sido cada vez más prominente. En la medida en que el criterio de autenticidad del artista comenzó a determinar el grado de su estimación social, el ejercicio autorreflexivo del compositor ha encontrado en el para-texto (en el sentido de Genette),<sup>103</sup> sea programa, ensayo, análisis o crítica musical, el medio más conveniente para imprimir el sello de su autoridad y facilitar el éxito de su recepción. Como lo indica Reinhold Brinkmann justo en un ensayo crítico sobre la labor que ha desempeñado Lachenmann como “autoexégeta” (el único ensayo de su tipo que he encontrado hasta hoy),

La declaración de principios estéticos y la discusión de procedimientos compositivos, ambos con frecuencia acompañados de razonamientos más allá de la estética, socialmente críticos, religiosos, sirven a los autores de manera idónea para conducir su recepción y lograr su legitimación artística e histórica. Al adaptar verbalmente los oídos de sus oyentes a una determinada perspectiva de escucha, es como si tales autores desconfiaran de sus propios productos artísticos o incluso como si en general no creyeran a una

---

<sup>103</sup> En la definición de este autor, el paratexto es “una zona que se encuentra entre el texto y fuera del texto, no sólo una zona de transición sino también de transacción: un lugar privilegiado de la [función] pragmática y una estrategia de influencia sobre el público, una influencia que está al servicio de una mejor recepción del texto y de una lectura de éste más pertinente”. Genette, “Paratexts. Thresholds of interpretation, Cambridge: CUP, 1997.

proposición puramente musical, capaz de presentar el contenido de la música de manera clara, de comunicar el contenido con medios exclusivamente musicales. Por otro lado, la autorreflexión (respecto al “cómo” de la música, el así-y-no-de-otro modo de su contenido, además del “qué” de su contenido y lugar histórico) es una categoría definitoria ante todo del nuevo arte. En el centro de la modernidad, se encuentra la música que reflexiona sobre sí misma.<sup>104</sup>

Si bien el discurso estético del autor como estrategia de producción musical posee una importancia innegable en este contexto social-histórico (el que ha permitido a partir de la modernidad la labor autorreflexiva de la música), y alienta en gran medida la exploración musicológica, existe en el curso de la aproximación a estas obras un peligro inminente tanto para el escucha general como para el musicólogo. Ese peligro radica en querer comprender la obra con los criterios de recepción, con las categorías estéticas que el compositor provee y justifica en sus escritos. Amplia es la lista de los compositores que promueven su obra musical a través del ensayo, imprimiendo en él una particular visión de la historia de la composición que parecería siempre conducir al momento en el que éstos aparecen. Los ejemplos más conocidos se remiten a Wagner y Schönberg y, ya entrado el siglo XX, Brinkmann cita a Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm

por sólo mencionar a algunos de los autores de textos más renombrados, testigos elocuentes de la práctica de los compositores que se autocomentan, si bien con diferente intensidad y objetivos. Y nosotros, los comentaristas posteriores seguimos frecuentemente con pronta disposición el tipo de interpretación astutamente propuesto: sugiere ‘autenticidad’ al provenir aparentemente del mundo enigmático del ‘creador’, el cual presta dignidad a la obra de arte.<sup>105</sup>

Ese *aura* que circunda la autoridad creativa, al “creador”, se expande por igual a su discurso verbal y musical. Es posible que entre más insista el compositor en conducir

---

<sup>104</sup> Brinkmann, “Der Autor als sein Exeget. Fragen an Werk und Ästhetik Helmut Lachenmanns”, en *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, 2005, p.118.

<sup>105</sup> *Ibid*, p. 119.

al oyente hacia una perspectiva de escucha amparada por sus argumentos estéticos, filosóficos o políticos, mayor sea el riesgo para la investigación de someterse al dominio de la voz autoral. El peso y el *aura* “incuestionable” de la autoridad del compositor parece aumentar proporcionalmente según la constancia y volumen de su producción discursiva. Sin embargo, es al tomar distancia frente a las fascinantes y sofisticadas *mitologías* emanadas de la autorreflexión de los compositores, que el musicólogo, y en general la escucha, pueden descubrir las diferencias entre la teoría estética y la praxis compositiva. Por otro lado, una labor que resulta más que pertinente considerar toda vez que el quehacer musicológico admite la contingencia de la intención autoral en el proceso de recepción de *la obra*, es evaluar si los preceptos enunciados por los compositores –en este caso, por Lachenmann–, promotores de una *nueva escucha* y de una revolución de las prácticas de concierto, han logrado sus objetivos y, de ser así, en qué medida y con qué impacto. Considero que la distancia histórica que media hoy respecto a los orígenes de la *musique concrète instrumentale* y las primeras piezas de Lachenmann que se derivan de ella, entre las que se encuentra el *Gran Torso*, permite ya una evaluación diacrónica por parte de la musicología dedicada al repertorio lachenmanniano, una valoración visiblemente aun en ciernes. La presente investigación procuraría contribuir a esta labor. Sin embargo, es importante dejar claro que una investigación profunda y sistemática sobre la recepción de la música de Lachenmann, que tendría (desde mi punto de vista) que acompañarse de una extensa indagación sobre el perfil/los perfiles de la “escucha burguesa” contemporánea, a la que estaría finalmente dirigida la crítica del compositor, constituye por sí misma otra tesis y rebasa, por su complejidad, los objetivos y alcances de este trabajo. No obstante, se trata de una perspectiva que merece urgente atención por parte de la investigación dedicada a la música de Lachenmann.

Bajo la premisa de que “la teoría estética no se transmite directa y llanamente al área compositiva”<sup>106</sup> me propongo separar en el cuerpo de la investigación, el análisis de la

---

<sup>106</sup> Brinkmann referente a Lachenmann, *op. cit.*, p. 116.

estética lachenmanniana de mi análisis musical de *Gran Torso*, basado esencialmente en la teoría gestual de Robert S. Hatten. A continuación, comenzaré proponiendo una relectura de la noción lachenmanniana de escucha a partir de las reflexiones expuestas en el primer capítulo en torno al paradigma auditivo del siglo XIX. Me parece importante abrir la discusión con este tema –la escucha de Lachenmann– a fin de ser congruente con la máxima expresada por el compositor: “el objeto inmediato de la música es la escucha, la percepción que se percibe sí misma”,<sup>107</sup> la percepción que se hace conciente.

### Concepto de escucha

La noción de escucha de Lachenmann puede definirse por oposición a distintas conductas auditivas, heredadas a la “industria filarmónica” por las prácticas de concierto del siglo XIX. Su noción de escucha cuestiona la celebración del público burgués como un aspecto esencial del ritual de concierto; debate además con el arraigo instintivo de esta clase a un repertorio familiar, y con la banalización que trae consigo la celebración de su incansable reproducción. Sin embargo, debo subrayar que el sentido que Lachenmann confiere a la escucha deriva también de un concepto de escucha que, en su momento, se benefició del pensamiento ilustrado, para desarrollarse durante el siglo XIX: la escucha musical como experiencia emancipadora del sujeto, quien tendría la tarea de develar su individualidad a partir de la exploración y reflexión de su audición. Los dos tipos contrapuestos de escucha –aquella que celebra la confirmación de hábitos y expectativas frente a la que se expone al descubrimiento continuo– resultan de dos interpretaciones distintas de la tradición que corren paralelamente a lo largo el siglo XIX, generando desde entonces una tensión entre compositor y público. En palabras de Lachenmann:

La grieta entre, por una parte, el aficionado, que ama y cultiva la música por el poder expresivo de su lenguaje reafirmado por la tradición, por su experiencia de lo bello

---

<sup>107</sup> Lachenmann, “Hören ist wehrlos –ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten”, en *Musik als existentielle Erfahrung, op. cit.*, p. 117.

enraizada en lo tonal, en la cual el sujeto se refleja enfáticamente ennoblecido y, por otra parte, el compositor que obedece la tradición continuándola en lugar de preservar tal experiencia, y desprecia el goce a priori del arte como prestación de servicios al burgués, [...] [aquel que busca] ampliar la experiencia de la escucha en vez de satisfacer su expectativa; hacer lo que se le ha concedido al espíritu humano desde que sabe de sí: esto es, continuar, avanzar hacia lo desconocido y de este modo, experimentarse a sí mismo.<sup>108</sup>

Asimismo, la disparidad que existe entre las nociones de escucha, personificada por la grieta creciente entre el aficionado a la música y el compositor, está relacionada con el modo en que se ha usado el espacio público dedicado a la música. Lachenmann se refiere a dicho espacio de concierto como el recinto que ha servido a la “industria cultural filarmónica” para abusar de “nuestra tradición”, que “vive de engañar nuestra nostalgia, lo que implica por consiguiente un engaño a nuestros sentimientos y pensamientos [...] La música se suscita en el campo de tensión entre la interioridad y ámbito social público”.<sup>109</sup>

Al decir lo último, Lachenmann invoca las condiciones históricas que desde el siglo XVIII hicieron del formato del concierto público y de las prácticas de recepción ahí cultivadas un espacio necesario de socialización para propiciar los mecanismos de internalización de la conciencia individual. Lo que, sin embargo, emergería de ese proceso de individuación-socialización, es un principio de conservación de un repertorio determinado que parece ser “incuestionable”; lo que ese espacio público ha suministrado desde el siglo XIX son mecanismos de establecimiento de normas y reforzamiento de expectativas auditivas. Una vez que el cultivo del concierto se disocia del contexto histórico que le había dado razón de ser –es decir ese supuesto sistema objetivo de valores burgueses fundados en la noción de *Bildung*–, el espacio público en manos de la industria cultural, comenzaría a “dominar y manipular nuestra

---

<sup>108</sup> *Ibid*, p. 116.

<sup>109</sup> Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens”, en *Musik als existentielle Erfahrung*, *op. cit.*, p. 54.

interioridad, a convertir ese engaño comercial a nuestra nostalgia, nuestro propio engaño; nosotros sentimos y pensamos lo que debemos sentir y pensar”.<sup>110</sup>

Para Lachenmann, la escucha se encontrará indefensa frente a esta manipulación de la interioridad, administrada por el espacio público, “hasta que sea nuestra interioridad la que, en contraposición, penetre en lo público, lo traspase e intervenga en su maquinaria [...] Dicho de otro modo: la interioridad que se comunica musicalmente, debe enfrentarse con este espacio público a través de los medios disponibles”.<sup>111</sup>

Ese enfrentamiento con la institución de concierto a través de sus propios medios se lleva a cabo, de acuerdo con Lachenmann, *en aras* de la experiencia de la interioridad. Tal objetivo debe ser logrado a través de los medios del aparato concertístico, el mismo que dio su dignidad a la obra de arte musical y que concedió al concierto público en el siglo XIX su aura sagrada, que es responsable de la conservación de conductas auditivas que Lachenmann querría intervenir. La posición estética del compositor parece exhortar, a través de una reflexión sobre los medios de la composición y las posibilidades de exploración de la escucha, a un acto político de confrontación y rebelión contra la manipulación de la interioridad, ejercida en el espacio público. La propuesta consiste en re-conocer el formato del concierto como un espacio colectivo de individuos, propicio para la reflexión, dispuesto para la experiencia de una nueva escucha *posible*.

La praxis auditiva que para Lachenmann debe intervenir en el espacio público y alterar los mecanismos de manipulación de la interioridad, refiere de manera tácita a la recepción de la música instrumental a partir del siglo XVIII; vínculo que se infiere de las palabras del autor: “esa escucha significa concentración del espíritu, es decir, trabajo; trabajo como experiencia de la penetración en la realidad, como progresiva vivencia de sí mismo”.<sup>112</sup> Quisiera destacar lo enraizada que se encuentra la expresión

---

<sup>110</sup> *Idem.*

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> Lachenmann, “Hören ist wehrlos –ohne Hören”, *op. cit.*, p. 118.

que emplea Lachenmann en la noción teleológica de desarrollo del carácter personal y experiencia progresiva del “yo”, misma que en su discurso refiere a la formación individual de la escucha, obtenida de un trabajo intelectual-espiritual. Por este motivo, la escucha defendida por Lachenmann puede ser releída desde una noción netamente burguesa de escucha como ejercicio de la *Bildung*, relectura que sembrará sus efectos en mi discusión de la estética del cuarteto *Gran Torso*.

*Predeterminaciones de la escucha: tonalidad, corporeidad del sonido, estructura y aura*

Discutir el concepto de escucha lachenmanniano implica revisar los presupuestos de los que parte el autor para desarrollar su propuesta, que son presentados como “determinaciones fundamentales de la escucha musical” en el ensayo que así mismo se titula (*Vier Grundbestimmungen des Musikhörens*). Para Lachenmann, hablar de las “determinaciones” de la escucha implica un análisis de los medios musicales,<sup>113</sup> razón por la cual los mismos presupuestos se conceptualizan en otro ensayo suyo como “condiciones del material” (*Bedingungen des Materials*).

A continuación quisiera abordar algunas nociones de material sonoro que son esenciales en el discurso del compositor, ilustrando su apego incondicional al antecedente histórico como punto de partida para la (re)significación de la praxis auditiva, por él propuesta.

Más que definir conceptualmente lo que es el “material musical”, Lachenmann se propone “identificar” los aspectos que lo determinarían *a priori*. Para ello se pregunta qué condiciones socio-históricas de la percepción delimitan el campo de acción del compositor frente al material. Esas condicionantes son las *predeterminaciones de la escucha*, constituidas por un vasto campo de tipos de expresividad –topos afectivos<sup>114</sup>– preexistentes, inherentemente asociados a tipos de organización del

---

<sup>113</sup> Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens”, *op. cit.*, p. 54.

<sup>114</sup> Provenientes de la *Affektenlehre* o teoría de los afectos, que era una de las ramas de la teoría musical del siglo XVII y XVIII dedicada a establecer las relaciones y las

material musical, que han impregnado –a través de diversos procesos históricos e instancias culturales– la manera de articular y catalogar nuestra experiencia auditiva.

A partir de tales *predeterminaciones*,

[...] la labor de componer consistiría no en ‘recombinar’ materiales, sino más bien en ‘desmontarlos’, o en todo caso ‘enfrentar’ tales relaciones y condiciones del material (y de la escucha) [...] derivar, mediante la razón individual y la imaginación, nuevas normas y principios de construcción *a partir de los principios así conocidos* [mi énfasis], a modo de traspasar nuevamente, ampliar, explorar, iluminar y abolir [...] las relaciones previamente dadas.<sup>115</sup>

Los aspectos que determinarían la relación de la escucha con el material compositivo son, de acuerdo con Lachenmann, cuatro: *tonalidad, corporeidad, estructura y aura*, cuya explicación y discusión será motivo de los cuatro subapartados siguientes.

- Tonalidad

Para Lachenmann, la predeterminación más inmediata es la tonal que, “como base de nuestra tradición musical y convención estética, domina la cotidianeidad de nuestra vida musical y, como tal, constituye “el complejo total de nuestra experiencia”.<sup>116</sup> En palabras del autor se definiría como

el conjunto íntegro de categorías armónicas, melódicas, y rítmicas ligadas a la métrica, a la cadencia en sus múltiples desarrollos, incluyendo las correspondientes técnicas de manejo temático y principios de la forma, pero también de la práctica instrumental, de notación y de ejecución, ligadas a ellas. Pero no sólo el material está preformado sino, en igual medida, nuestra propia conciencia y conducta auditiva.<sup>117</sup>

---

posibilidades de representación de la música de afectos específicos, asociando tipos de afectos con recursos determinados de representación musical, bajo la suposición de una base común entre lenguaje y discurso musical.

<sup>115</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>116</sup> *Idem*.

<sup>117</sup> *Idem*.

Sin embargo, de acuerdo con Lachenmann existen dos modos en que esta predeterminación de lo tonal puede tener efecto en la experiencia:

Por un lado, [la] vivencia de lo tonal, no obstante [su] grado de desgaste, es una experiencia enfática, en tanto vivencia de la identificación de uno mismo y de la sociedad, [lo cual] le concede una increíble vitalidad y poder de sobrevivencia. Por otro lado, la tonalidad no implica permanecer inquebrantablemente en el estado mágico de tal identificación, sino mantener la referencia a la tonalidad al abandonarla, y vivir la tensión así creada en forma expresiva, es decir, estética. La tonalidad –tal como se ha mostrado– se encuentra determinada por una dialéctica infinitamente resistente de consonancia y disonancia, que posibilita y obliga a toda experiencia musical, por extraña que sea, a supeditarse al principio tonal en términos de una experiencia de disonancia, cuyo atractivo tensional se incrementa en la medida en que se aleja del centro tonal hacia cualesquiera periferias. Dicho de otra manera: *No hay nada que no pueda aprehenderse mediante las categorías de la tonalidad haciéndolas eminentemente utilizables* [mi énfasis].<sup>118</sup>

A partir de la exposición de estas ideas el lector podrá detectar la existencia de dos principios que se contraponen y que deben existir contrapuestos como condición dialéctica de la poética lachenmanniana: por un lado, el impulso a la derogación, el llamado firme al traspaso de las predeterminaciones tonales del material musical y de la escucha; por otro lado, la necesidad de retener esa determinación *tonal* de la escucha como base y justificación de la confrontación. El planteamiento estético de Lachenmann está formulado como una dialéctica en donde la síntesis supondría no una derogación de la predeterminación tonal de la escucha, sino la adaptación y renovación de las categorías tonales de la experiencia dentro de una nueva lógica de obtención y articulación del material.

---

<sup>118</sup> *Idem.*

A ello apunta la propuesta de una tipología de comportamientos sonoros que serían recurrentes en la “nueva música”,<sup>119</sup> y que Lachenmann reconocería y describiría considerando sus analogías con algunos tipos de organización del pensamiento tonal.

- El aspecto *corpóreo* del sonido: la propuesta de una tipología sonora

Mi finalidad al exponer las tipologías sonoras de Lachenmann es mostrar, por un lado, cómo el compositor conceptualiza el sonido desde la experiencia; por otro, cómo plantea ciertas correspondencias entre sus tipologías y las categorías del pensamiento tonal, a fin de complementar (y no sustraer) éstas, con el objetivo de “intervenir en la estructura de lo familiar [lo tonal], de volver a lo familiar algo nuevamente extraño”.<sup>120</sup> De acuerdo con Lachenmann, a través de una experiencia auditiva sustentada en la renovación conceptual de la tradición se podría reivindicar, incluso a partir de la audición de la tradición tonal, la experiencia de la interioridad del sujeto. (Re)activar esa experiencia –una demanda que nos remite a las prácticas de recepción en el siglo XIX y, por cierto, también al meollo de sus contradicciones– es lo que concedería vigencia a la institución del concierto público, y supone uno de los objetivos constantes de la estética lachenmanniana.

Lachenmann escribió en 1966 el ensayo “Tipos sonoros de la nueva música” (*Klangtypen der neuen Musik*), un texto teórico-empírico que aun hoy resulta central para comprender su estética así como su aproximación práctica al sonido. La tipología propuesta se justifica a partir de la dimensión “corpórea” del material, referente a sus propiedades acústicas perceptibles”.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Lachenmann establece un corte tomando ejemplos de piezas de Karlheinz Stockhausen (*Gruppen*, 1955-57), Luigi Nono (*La terra e la campagna*, 1957), György Ligeti (*Atmosphères*, 1959, *Apparitions*, 1960), Alban Berg (*Wozzeck*, 1917-1922), Krzysztof Penderecki (*Anaklasis*, 1959) además de piezas propias (*Trio fluido*, 1966, *Intérieur I*, 1965-66) y *Kontrakadenz* (1970-71).

<sup>120</sup> Lachenmann, “Hören ist wehrlos- ohne Hören”, *op. cit.*, p. 118.

<sup>121</sup> Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens”, *op. cit.*, pp. 56.

De acuerdo con Lachenmann este aspecto de la corporeidad del sonido sale a relucir “a partir de la progresiva descomposición de las categorías tonales, primeramente con Webern y después en los compositores seriales, cuyo control del material derivaba de la técnica de variación y desarrollo, expandiéndose finalmente de modo radical a todas las propiedades acústicas manipulables del material”.<sup>122</sup> Aunque anteriormente existía en la composición una conciencia de esas propiedades acústicas, estas seguían siendo “‘recipientes’ de lo tonal”; por ejemplo, el tratamiento de la instrumentación, considerada una dimensión disociable de la construcción de la pieza. La composición serial representa para Lachenmann una primera aproximación al aspecto corpóreo del material, dada su propuesta de organización paramétrica de las propiedades acústicas como base de la composición. Al derivarse la forma musical de la disposición estructural paramétrica de las propiedades acústicas del material (en su forma básica: altura, duración, dinámica, timbre), y al abandonar la concepción de forma como un “contenedor” ajeno a la corporeidad del sonido, la composición serial abriría paso a la exploración de las relaciones entre sonido y forma. Lachenmann sitúa su propuesta de tipologías sonoras como una continuación de esta línea exploratoria, que “se adecua[ría] de manera más puntual a ese aspecto [de la corporeidad]”. El argumento para sustentar esto es que las tipologías propuestas

[...] consideran el sonido como producto no sólo de su organización microtemporal (de sus relaciones internas de oscilación), sino también de su organización macrotemporal (su rítmica externa); es decir, conciben al sonido igualmente como estado [Zustand] y como proceso [Prozess]. [De modo que] el concepto de sonido [Klangbegriff], entendido como tiempo articulado a través de la presión sonora [Schalldruck], se encuentra en directa

---

<sup>122</sup> *Ibid*, pp. 56-57. La interpretación del serialismo como una consecuencia radicalizada de las técnicas de variación y desarrollo motivico en el siglo XIX se encuentra también presente en las observaciones de Adorno respecto a la técnica dodecafónica (véase *Philosophie der neuen Musik*, pp. 55-65) y en las discusiones que tuvieron lugar en los años cincuenta sobre la tradición, el dodecafonismo y el serialismo, encabezadas por René Leibowitz, Theodor Adorno, Luigi Nono. Véase al respecto Borio (ed) “Wandlungen des Webern-Bildes”, en *Im Zenit der Moderne*, 1997, pp. 213-266.

relación con el concepto de forma [Formbegriff] que no podría definirse de modo distinto.<sup>123</sup>

La distinción propuesta por Lachenmann del sonido concebido como *estado* o como *proceso* implica, respectivamente, la diferenciación entre un sonido de extensión arbitraria, cuya duración se delimita de manera independiente, y un sonido cuya temporalidad equivale al desenvolvimiento de sus propiedades. Tomando estas dos posibilidades de organización del sonido, Lachenmann distingue cinco tipologías sonoras. A continuación expongo sus definiciones, advirtiendo en cada caso los vínculos y analogías que el compositor establece con otras categorías (“determinaciones”) tonales de la experiencia auditiva. El primer tipo sonoro es el:

-*Kadenzklang* [Sonido cadencial]: definido por Lachenmann como “un impulso con una resonancia natural o artificial, es decir, compuesta; por ejemplo un golpe de tamtam o un acento producido en el piano que continúa a través de un sonido en los metales en disminuyendo. Esto es equiparable con una cadencia sonora [Klang-Kadenz], es decir, una caída de intensidad o de energía perceptible como un declive en la forma”.<sup>124</sup>

Se llama *Kadenzklang* “porque, de forma análoga a la cadencia tonal posee una caída característica”.<sup>125</sup> Su duración equivale al proceso en que se desenvuelven sus características (duración del proceso de crecimiento y caída de la intensidad). El término “cadencia” puede, tal como lo plantea Lachenmann, ser extensivo a todas las variantes de organización sonora que estén constituidas por un comportamiento básico: un impulso o un proceso de acumulación de la energía, y por tanto un proceso de tensión que concluye necesariamente con su distensión a través de la liberación y decrecimiento de la energía. La analogía entre este discurso energético y el que subyace en la cadencia clásica es intencional. A este respecto quisiera señalar que el

---

<sup>123</sup> *Ibid*, p. 57.

<sup>124</sup> *Idem*.

<sup>125</sup> Lachenmann, “Klangtypen der neuen Musik”, *op. cit.*, p. 3.

uso de la denominación *Kandenzklang* representa un caso muy claro de la posición que Lachenmann sostiene frente a la preservación de categorías tonales de la experiencia; más que promover su descomposición o revocación –como asegura en otros escritos–,<sup>126</sup> el compositor ejemplifica con la expresión *Kandenzklang* de qué modo y hasta qué punto puede tener vigencia en nuevos contextos musicales, un elemento nuclear del pensamiento tonal como la ‘cadencia’, ampliando los alcances de su definición.

-*Farbklang* [sonido-color],

Lachenmann se refiere a este como una suerte de “acorde pedal o un sonido sostenido de metales, que se puede entender también como un color sonoro, es decir, una experiencia particular de tiempo estático, cuya duración queda por determinarse”.<sup>127</sup> Dado que se trata de un espectro sonoro “estacionario”, “el oído registra inmediatamente el resultado vertical constante de tonos o parciales simultáneos”.<sup>128</sup> En ese sentido la duración de un *Farbklang* puede ser arbitraria, independiente del tiempo que tarda el oído en reconocer sus propiedades. Por ello Lachenmann se refiere al *Farbklang* como “la forma más sencilla de un sonido-estado”.

-*Fluktuationklang* [sonido-fluctuación],

es “similar a una figura de arpeggio repetida de manera constante como se acostumbra en la música impresionista y barroca [...]; descriptible de igual modo respecto a su forma como una fluctuación sonora [Klang-Fluktuation], es decir, como una experiencia de tiempo estática, que resulta de movimientos periódicos, cuya duración queda por definirse”.<sup>129</sup> Existen varios ejemplos de este tipo sonoro en la música tradicional; por ejemplo, un acorde distribuido en las cuerdas de la orquesta tocado como trémolo, ejemplificado por Lachenmann en su *Klangtypen der neuen Musik* con el comienzo de la *cuarta Sinfonía* de Anton Bruckner, o una figuración de arpeggio

---

<sup>126</sup> Véase “Hören ist wehrlos- ohne hören”, *op. cit.*

<sup>127</sup> Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens”, *op. cit.*, p. 57.

<sup>128</sup> Lachenmann, “Klangtypen der neuen Musik”, *op. cit.*, p. 8.

<sup>129</sup> Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen...”, *op. cit.*, p. 57.

periódica como se encuentra comúnmente en Bach, Chopin o Debussy.<sup>130</sup> Finalmente, “una cuestión esencial del *Fluktuationsklang* es el hecho de que a cada momento se escuche siempre algo diferente sin que sea [realmente] nuevo o incluso inesperado”.<sup>131</sup>

-*Texturklang* [sonido-textura]

Lachenmann describe su semejanza con el “ruido de tráfico en un determinado punto de una ciudad; una textura sonora, es decir, una experiencia de tiempo estática construida a partir de una diversidad de eventos individuales heterogéneos que provocan una impresión general [de organización] estadística, casi una especie de caos característico”.<sup>132</sup> Aun cuando existen múltiples detalles impredecibles en el desarrollo del evento (en contraste con el *Fluktuationsklang*), estos son estructuralmente irrelevantes “frente a las propiedades estadísticas generales”, lo que contribuye a vivir el tiempo propio (*Eigenzeit*) de este tipo sonoro como un sonido-estado de cualquier extensión, donde la propiedad general de la textura, la masa sonora, es en la mayoría de los casos más primitiva que las propiedades de sus componentes.<sup>133</sup>

Lachenmann ordena la presentación de sus tipologías sonoras de acuerdo con la creciente riqueza interna de sus procesos, a partir de la cual la vivencia de cada tipo sonoro demandaría proporcionalmente de más tiempo. Ese paso progresivo culmina con el tipo

---

<sup>130</sup> Los ejemplos concretos referidos en su *Klangtypen*, son, respectivamente, los *Preludios del Clave bien temperado* Vol. 1, en do mayor y do menor, el *Etude* op. 25 de Chopin, compases 45-46 y *Feux d'artifice* de Debussy, compases 1-2.

<sup>131</sup> Lachenmann, “Klangtypen der neuen Musik”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>132</sup> Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen...”, *op. cit.*, p. 57.

<sup>133</sup> Lachenmann, “Klangtypen der neuen Musik”, *op. cit.*, pp. 15-17.

-*Strukturklang* [sonido-estructura],

definido como un “ámbito de la experiencia del sonido con una estructura temporal tan rica, que lo lleva a adquirir una significación no sólo sonora sino también formal”, es decir, un ámbito de la experiencia donde “el aspecto sonoro y el formal brotan uno del otro”.<sup>134</sup>

[...] en el *Strukturklang* experimentamos una cantidad de detalles, sonidos individuales diferenciados que de ningún modo son idénticos al carácter general del sonido, más bien contribuyen a él. Sin embargo este carácter de la totalidad no es [como el *Texturklang*] una cualidad global más primitiva, sino algo virtualmente nuevo, por cuya originalidad apenas entonces se justifican los detalles en tanto funciones [...] dentro de un orden y como miembros de una distribución precisa. Como tales despliegan una riqueza de relaciones operativas de parentesco y de contraste de niveles y a partir de esta relación se entienden y comunican algo completamente nuevo. De la colaboración de dichas relaciones sonoras, dirigida de manera conciente, resulta el inconfundible carácter de totalidad de un *Strukturklang*.<sup>135</sup>

Con el término de *Strukturklang* Lachenmann posiciona al sonido *per se* como proveedor de las relaciones estructurales de la pieza, las cuales resultan de la proyección del sonido en el tiempo (en sus múltiples niveles y distribuciones específicas). El objetivo de Lachenmann es demostrar a través de sus tipologías sonoras significadas por el *Strukturklang*, cómo las nociones de sonido y de forma pueden fundirse en una sola –abandonando la antigua dicotomía entre ambas– y cómo esta ecuación puede ser válida para la experiencia, no sólo de las obras de la “nueva música”, sino “de cualquier obra concebida de forma cerrada, que conformaría un único *Strukturklang*, independientemente de si su dimensión fuese la de una ópera de Wagner de varias horas de duración, quizá el ciclo completo del *Anillo*, o un movimiento de Webern de sólo siete compases”.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>135</sup> *Ibid*, pp. 17-18.

<sup>136</sup> *Ibid*, p. 20.

El *Strukturklang* se constituye, asimismo, a partir del resto de los tipos sonoros. Un tipo de constitución se da a través de lo que Lachenmann llama modulación, estableciendo una nueva analogía con el pensamiento tonal. “Estos [tipos sonoros] pueden modular uno en otro: una textura puede estar constituida de impulsos o enteramente de sonidos-cadencia; un sonido-fluctuación puede desenvolverse en uno cadencial, etcétera”.<sup>137</sup>

Finalmente, Lachenmann sitúa este último tipo de organización sonora (*Strukturklang*) como el enlace del aspecto *corpóreo* (segunda “determinación”) con el aspecto *estructural* del material (tercera “determinación”), mismo que será expuesto en el subapartado siguiente.

- Estructura

La justificación que da el autor para enlazar el *Strukturklang* con el concepto de *estructura* (*Strukturbegriff*) se reúne en la siguiente cita:

En el intento de ordenar categorías de la experiencia sensorial autónoma [las tipologías sonoras] y graduarlas de acuerdo con sus grados de complejidad y al enfrentar el *Strukturklang* o *Klangstruktur*, nos topamos con la tercera determinación fundamental del material: el concepto de estructura [*Strukturbegriff*]. Su definición, como podría parecer, no se agota simplemente en un ordenamiento significativo de elementos acústicos descriptibles, mientras se considere a la estructura [...] la última variante de un sonido experimentado sensorial-corpóreamente.<sup>138</sup>

A continuación quisiera aclarar el modo en que se complementan las nociones de *Strukturklang* y *Strukturbegriff*; además quisiera discutir, tomando en cuenta las definiciones del *Strukturklang*, en qué medida se justifica esta categoría como un modo cualitativamente diferente de concebir la forma de una “obra cerrada”, sea ésta clásica o contemporánea.

---

<sup>137</sup> *Idem.*

<sup>138</sup> Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen”, *op. cit.*, p. 58.

Para comenzar la discusión, quisiera remitirme al análisis que Lachenmann propone del *allegro* del primer movimiento del cuarteto de cuerdas no. 10, op. 74 en mi bemol “Arpa” de Beethoven, donde el autor aplica su noción de *Strukturklang* (referida aquí indistintamente como *Struktur*).<sup>139</sup> Este ejemplo permite observar también cómo Lachenmann, al demostrar la viabilidad de sus categorías de análisis para la música propia así como para la “clásica”, vincula ambas, estableciendo además, a nivel estético, una relación con el paradigma de la *obra absoluta*.

El preámbulo del análisis de Lachenmann es precisamente la definición de *estructura*, (*Struktur*) que es el soporte conceptual de la escucha defendida por el compositor; una escucha que implica “concentración del espíritu, es decir trabajo”. Cito textualmente:

La noción clave de dicha escucha se denomina “estructura”.

No obstante, en tanto experiencia estructural, la escucha no se orienta simplemente de modo positivista por las propiedades del objeto sonoro, [aquí expresa indirectamente una crítica al pensamiento paramétrico como premisa de la composición serial], sino que se refina al situar este objeto sonoro dentro de su entorno. Al mismo tiempo la percepción de lo que suena se limita o expande mediante las relaciones que se desenvuelven entre este objeto sonoro y su entorno cercano o lejano en tiempo y espacio. De manera conciente o inconciente la escucha percibe en lo que suena conexiones [originarias y novedosas]; estas últimas arrojan nueva luz sobre el momento sonoro.<sup>140</sup>

El análisis consiste en el seguimiento de tres tipos de elementos presentes a lo largo del *allegro* del cuarteto de Beethoven a través de sus variantes y tipos de transformación (asimismo ilustrados): 1) acorde inicial acentuado con dobles cuerdas de tónica a dominante (que es reconocible como un “tipo familiar de apertura [del estilo] clasicista vienes”),<sup>141</sup> 2) figura ascendente de triada quebrada de tónica a dominante y 3) acorde repetido de acompañamiento. De acuerdo con Lachenmann, es

---

<sup>139</sup> Para seguir la explicación detallada e ilustrada del análisis véase Lachenmann “Hören ist wehrlos-ohne hören”, *op. cit.*, pp. 118-121.

<sup>140</sup> Lachenmann, “Hören ist wehrlos- ohne hören”, *op. cit.*, p. 118.

<sup>141</sup> *Idem*.

la distribución de estos elementos o categorías sonoras en sus distintas variantes o, mejor dicho, es la “proyección” temporal de las variantes de tales caracteres o categorías sonoras de orden superior, lo que da como resultado la estructura. Textualmente: “La estructura es un armazón de ordenamientos, cada uno de los cuales representa la proyección temporal de un aspecto del sonido, o dicho de otro modo, el esparcir de variantes a veces extremas de un carácter sonoro”.<sup>142</sup> A partir de las referencias anteriores y del principio del análisis ofrecido por Lachenmann, es claro que el concepto de *Strukturklang* conserva en esencia la noción de integridad y desarrollo estructural que condiciona toda “obra *absoluta*”, según la discusión reseñada por Carl Dahlhaus en su texto “Música absoluta” (*Absolute Musik*), comentado en el primer capítulo de la tesis. En primer lugar es el propio Lachenmann quien limita su concepto de *Strukturklang* –“polifonía de distribuciones”– al ámbito de las obras “concebidas con una forma cerrada”. En segundo término, hay un paralelo con la definición de una *obra absoluta*, ofrecida por Dahlhaus, en tanto que la solvencia estructural se justificaría más en el tratamiento específico del material que en el seguimiento de modelos formales transferidos al material; Lachenmann, por su parte, propone demostrar a través del análisis del *allegro* del cuarteto de Beethoven, cómo se construye la forma individual, auténtica de la pieza, a través de las distintas fases de transformación de cada una de las tres categorías sonoras, es decir, como resultado de la negación de preconcepciones y convenciones formales; lo que implicaría el juego dialéctico con la convención. La manera en que Beethoven trata dichas categorías permitiría al oyente percibir algo nuevo derivado de un material que es convencional dentro del estilo clasicista vienés.

La ejemplificación de Lachenmann del concepto de *Strukturklang/Klangstruktur* con el cuarteto de Beethoven, tendría como propósito evidenciar dos principios ya presentes entre los criterios que distinguirían toda *obra absoluta*, a saber:

---

<sup>142</sup> *Ibid*, p. 121.

1) el desarrollo formal es interdependiente de las características del material (categorías sonoras) y de su tratamiento concreto,

2) la renuencia a órdenes previos y como consecuencia, la ruptura de expectativas de la escucha en torno la forma, dependen de un juego dialéctico con construcciones formales previas, es decir, remiten tácitamente a “un concepto de desarrollo “normal” de la forma”, al cual se contraponen.

Ambos principios, por un lado la interdependencia de la forma y de las cualidades del material, y por otro, el diálogo innovador con estructuras heredadas, revelan el modo de componer del propio Lachenmann como se podrá apreciar en el análisis del *Gran Torso*.<sup>143</sup>

Un argumento más, este de orden filosófico, con el que el compositor justifica la fusión de la estructura en el sonido, eventualmente la disolución o retractación de un plan estructural previo en favor de las propiedades *concretas* del material, se encuentra en las siguientes líneas, que complementan su noción de estructura [*Strukturbegriff*]:

[...] El material [se] experimenta como estructura, esto es, como producto de una intervención organizada y conciente en órdenes previamente dados. Este concepto de estructura, [...] conduce a la conciencia a aquel acto de voluntad que interviene significativamente en la materia y funda en ella órdenes en la medida en que deroga órdenes prevalecientes y transforma lo previamente dado u operante, lo acostumbrado

---

<sup>143</sup> En el artículo “Präformation des Materials und kreative Freiheit. Die Funktion des Strukturnetzes am Beispiel von *Mouvement (-vor der Erstarrung)*”, Pietro Cavallotti expone algunas de las estrategias postseriales que Lachenmann emplea comúnmente para obtener un plan abstracto de distribución del material en las primeras fases de la composición. Cavallotti señala además cómo esta preformación estructural suele modificarse a medida que continúa el proceso de composición, para adaptarse a las cualidades tímbricas de los materiales y a su articulación. Para un análisis detallado de la reconstrucción parcial de ese proceso de composición en Lachenmann, véanse el artículo de Cavallotti antes mencionado en *Nachgedachte Musik, op. cit.*, pp. 145-170, y Lachenmann, “Über mein Zweites Streichquartett (“Reigen seliger Geister””, en *Musik als existentielle Erfahrung, op. cit.*, particularmente pp. 237-240.

(por ejemplo, aunque no solamente, la tonalidad); lo reilumina, revalora, complementa y profundiza.

Al concepto de estructura lo motivan no solamente categorías de orden, sino también la experiencia de la negación.<sup>144</sup>

La experiencia de la negación se explica a partir del cuarto aspecto que, de acuerdo con el autor, predeterminaría al material y la relación del escucha con éste: el *aura*, cuya definición será presentada en el siguiente apartado.

- *Aura*

El *aura* comporta toda experiencia familiar a la que nos remite –intencionalmente o no– el sonido, el campo de referencias y experiencias previas reconocibles, mediante las cuales lo codificamos. Dicha *aura* incluye no sólo el campo de asociaciones y vivencias musicales-sonoras previas, sino todo el amplio espectro de nuestra “realidad extra musical”; “la cotidianeidad, los distintos estratos de la sociedad, las esferas religiosas, la(s) cultura(s), la técnica, la historia, los paisajes, las clases, quizá también el subconsciente que proviene de los estratos arcaicos de nuestra psique, el mundo de los sueños, etcétera”.<sup>145</sup>

La implicación del *aura* en el material sería inevitable en la medida en que todo material sonoro y su manipulación parte de referencias a estructuras familiares – musicales y no–, así como de categorías de orden preexistentes. Para Lachenmann la tarea del compositor residiría justamente en polemizar en su trabajo con las estructuras previamente dadas, integrando por ende el *aura* que portan los medios compositivos al concepto de estructura. La inclusión conciente del *aura* en el trabajo de composición sería necesaria, dado que la voluntad de liberación de la escucha (empezando por la del propio compositor) de los órdenes que condicionan su *aparato estético*, dependería dialécticamente de la presencia de tales prejuicios y

---

<sup>144</sup> Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens”, *op. cit.*, p. 60.

<sup>145</sup> *Ibid*, p. 61.

determinaciones. Para que pueda producirse en la escucha una experiencia estética potencialmente emancipadora, ambos componentes –la representación del orden familiar dado (*aura*) y su negación a través de la individuación de la estructura (*Strukturklang*)– tendrían que estar presentes en la obra. De aquí se infiere que la “experiencia de la negación” como motivador de la *estructura* dependería de la presencia del *aura* en el material. La interdependencia entre *aura* y *estructura* como principio de la composición es resumida por Lachenmann en la siguiente afirmación:

[...] es claro que una relación [Zusammenhang] estructural musicalmente innovadora será efectiva sólo en la medida en que se rompan aquellas estructuras ya conjuradas. Crear estructuras significa inevitablemente romper, incluso destrozarse, estructuras preexistentes. [...] Esto puede significar, que la música deriva su definición estructural de la confrontación consciente o inconsciente con las estructuras que incorpora, conjura, quebranta, roza, incluso las que el compositor evoca callándolas [...]; precisamente [...] este es el significado del “estructuralismo dialéctico”.<sup>146</sup>

A partir de la introducción del concepto de *aura*, uno advierte cómo la definición de estructura (*Struktur*) dada por Lachenmann como principio de controversia con las estructuras previas, trasciende su implicación meramente musical para ampliar su horizonte de sentido hacia un marco totalizador e integrador de las fronteras musicales-extramusicales. Las estructuras plasmadas a través de los medios del arte sólo tienen sentido en la medida en que refieren y confrontan las estructuras dadas de “la realidad de la convivencia con las artes, donde están impresos los usos sociales”.<sup>147</sup> La forma en que el arte puede intervenir en el entorno social es proveyendo al individuo de medios diversos que lo confronten con su aparato perceptivo (llamado por Lachenmann *aparato estético*), el cual es producto directo de la sociedad, sedimento de órdenes dados histórica y culturalmente. Se trata, sin embargo, de una confrontación *dentro* del *aparato estético* mismo, producto directo de la sociedad, del

---

<sup>146</sup> Lachenmann, “Dialektischer Strukturalismus”, en Borio et al (ed) *Aesthetik und Komposition: zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit*, 1994, pp. 23-32.

<sup>147</sup> Véase Hiekel, “Die Freiheit zum Staunen”, *op. cit.*, p. 6.

cual no puede eximirse ninguna creación artística aun cuando lo pretenda: de ahí su esencial dialéctica.

En la consideración de Lachenmann de los vínculos entre arte y realidad social para la elaboración de su estética,<sup>148</sup> incide la influencia del compositor más políticamente activo de su generación, Luigi Nono, miembro del Partido Comunista Italiano, quien fue su maestro y mayor de referencia para su composición, así como el filósofo Georg Lukács, cuya estética fue estudiada por Lachenmann a principios de los años setenta, y de la cual retomó muchos argumentos que contribuirían a configurar su discurso.<sup>149</sup>

La interdependencia dialéctica entre *estructura* y *aura* que Lachenmann plantea (y ejemplifica a nivel de composición con el cuarteto “Arpa” de Beethoven) podría justificarse en una larga tradición del pensamiento compositivo que, precisamente dentro del contexto germano y respaldado por la discusión –preponderantemente germana– de la *música absoluta*, concedió el máximo valor al principio de individuación y reflexión del acto creativo. La justificación de Lachenmann de su postura dentro de la historia de la disciplina, se expresa en las siguientes líneas:

El arte como resultado de la reflexión radical de sus medios estéticos y de las categorías de la experiencia y, de esta manera, como una salida inevitable de las normas sociales, que se desencadenada por los movimientos de la razón: el arte como producto y testimonio del pensamiento; el arte como médium del desasosiego [en tanto no asegura sino reta permanentemente las convenciones de la percepción]. Esto, y no su caricatura

---

<sup>148</sup> Son numerosos los ensayos donde Lachenmann aborda central o periféricamente este tema, siendo quizá los más relevantes: “Zum Verhältnis Kompositionstechnik-Gesellschaftlicher Standort” (1971-72), “Zum Problem des musikalisch Schönen heute” (1976) y “Musik als Abbild vom Menschen. Über die Chancen der Schönheit im heutigen Komponieren” (1984), todos compilados en *Musik als existentielle Erfahrung*, *op. cit.*

<sup>149</sup> Un seguimiento sistemático de las paridades entre los argumentos de Lukács y la propuesta estética de Lachenmann se encuentra en Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken*, 2000, pp. 251-261.

pequeñoburguesa comercial, trivializada, es lo que está comprometido en la aparición de Bach, Mozart, Beethoven, Schönberg.<sup>150</sup>

¿Cómo responder entonces a la pregunta sobre si se justifica el concepto de *Strukturklang* como una manera cualitativamente diferente de concebir la forma de una “obra cerrada”? Partiendo del análisis del *Strukturklang* en el cuarteto de Beethoven, considero que este concepto cumple, no la función de replantear la idea tradicional de la *obra* concebida de “forma cerrada”, sino el cometido de desdibujar las diferencias entre los principios de organización de la música tonal y no-tonal, subrayando su atributo común: el sonido-estructura. Sólo al complementar la definición que Lachenmann ofrece del *Strukturklang* con los conceptos de *estructura* y *aura* es cuando el *Strukturklang* se ofrece al lector como una concepción estética virtualmente nueva en torno a la forma de una “obra cerrada”, que permitiría una relectura de la música de la tradición tonal y una correspondencia de esta tradición con los objetivos de “la nueva música”.

La declaración de Lachenmann referida a continuación, podría corresponder igualmente a aquel discurso romántico de la *música absoluta*: “la forma de nuestra búsqueda es parte de nosotros mismos, no puede reglamentarse desde fuera sin más (¿por qué tendría que buscar reglas, cuando he ya encontrado el resultado?). *La forma de mi búsqueda es la expresión de mí mismo*” [mi énfasis].<sup>151</sup>

En otra cita:

Expresarse significa: “entablar una relación con el entorno, significa exponerse, en virtud de lo que se es y lo que se quiere ser, a los cuestionamientos sociales y a las categorías de comprensión existentes, y polemizar con las nociones de valor contenidas ahí. Expresarse significa asimismo, representar esta realidad y volverla conciente a partir de la

---

<sup>150</sup> Lachenmann, “Zum Verhältnis Kompositionstechnik- Gesellschaftlicher Standort”, en *Musik als existentielle Erfahrung*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>151</sup> Lachenmann, “Dialektischer Strukturalismus”, *op. cit.*, p. 35.

controversia con sus categorías de comunicación, y además, hacerse conciente y reconocerse como parte y producto de ella.<sup>152</sup>

Lachenmann evoca en las citas anteriores esa “fuerza latente” de la tradición, ante todo aquella desarrollada en el siglo XIX donde se instituye una práctica autorreflexiva en torno a los conceptos y modos de comprensión del arte convenidos socialmente; la tradición a la que Lachenmann alude sería entonces *la tradición que ha buscado cuestionar y reformular* las prácticas de producción y recepción del arte.

Teniendo en cuenta estas observaciones quisiera hacer un sumario de lo expuesto hasta este momento. A lo largo del capítulo he discutido el concepto de escucha en Lachenmann, sus referencias a la tradición tonal y a su paradigma auditivo; asimismo presenté los cuatro aspectos que el compositor ha reconocido como “determinantes” de todo material compositivo así como de la relación de la escucha con éste: la tonalidad, la corporeidad, la estructura y el *aura*. El objetivo de todo ello fue sentar las bases para la discusión del cuarteto *Gran Torso*. A través de los conceptos vistos, procuraré deducir, en la medida de lo posible, la concreción de la estética general de Lachenmann en el concepto particular del material (esto es, la idea sonora y las condiciones performativas de su producción), como el concepto –¿acaso el ideal?– de escucha de *Gran Torso*. Por su parte, el marco histórico presentado en el primer capítulo sobre las prácticas de concierto, las actitudes de recepción del cuarteto en el siglo XIX, así como las contradicciones presentes en la ideología de estas prácticas, será un componente determinante para la discusión del *aura* del “género de cuarteto” evocada en *Gran Torso*, que da título al último apartado de este capítulo.

---

<sup>152</sup> Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens”, *op. cit.*, p. 55, véase también “Zum Problem des musikalisch Schönen heute”, *op. cit.*, p. 107.

## Origen y principios de la *musique concrète instrumentale*

El concepto de material que Lachenmann propone a partir de la elucidación de los cuatro aspectos que determinarían la relación del material con el escucha –el *tonal*, el *corpóreo*, el *estructural* y el *existencial* (referente al *aura*)– se vería incompleta sin la inclusión de la noción de *musique concrète instrumentale*, que permite al compositor plantear, ya de un modo específico, su estrategia compositiva. El concepto de material de la *musique concrète instrumentale* introduce un aspecto que hasta los años sesenta había sido relegado, velado por y subordinado al sonido: ese aspecto se definiría como el conjunto de las “condiciones físicas, cinéticas y temporales del sonido y de la producción sonora”,<sup>153</sup> que, en la visión de Lachenmann tendrían que dejarse al descubierto en la composición y jugar un papel intrínsecamente asociado con la identidad del material sonoro.

En contraposición a la praxis instrumental tradicional, basada en la producción controlada de alturas claramente definidas, la *musique concrète instrumentale* de Lachenmann busca:

- 1) “mostrar el reverso físico y fisiológico de la producción sonora tradicional, dejando al descubierto aquellos ruidos adjuntos de la praxis instrumental que aunque se encuentran inevitablemente presentes en toda técnica de ejecución, normalmente son reprimidos lo más posible”. [...]
- 2) “insistir expresamente en las categorías tradicionales del género [...] y crear además un folio de contrastes frente a los cuales el desacostumbrado y prácticamente desechado espectro sonoro ruidoso, sea experimentado como desviación de la expectativa del escucha, provocada por [la presencia] del instrumental convencional”.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>154</sup> *Ibid*, p. 22. Aunque esta cita de Nonnenmann se refiere a las características del tratamiento instrumental en *Notturmo für kleines Orchester mit Violoncello-Solo* (1966-68), su

Siguiendo a Nonnenmann, el objetivo de esta reformulación de la concepción sonora

no es la invención de nuevos materiales sonoros, sino en primer término la creación de nuevas relaciones estructurales y funcionales; fundar los nuevos tipos de dialéctica entre sonido y forma, entre detalle y contexto total. [Lachenmann] no se limita a suministrar primitivos catálogos de ruidos, [...] sino aspira a construcciones estructurales; en un sentido completamente tradicional, se trata de composiciones elaboradas de manera precisa [recuérdese que para Lachenmann la definición de *Strukturklang* opera bajo la concepción de una forma cerrada], en las que la percepción del escucha [...] se sensibiliza a la vida interna mecánica-energética de los detalles [mecánico-sonoros] familiares.<sup>155</sup>

La etiqueta de *musique concrète instrumentale* en la que se engloban estos principios y objetivos fue dada por Lachenmann alrededor de 1970, de modo que para el año de composición de *Gran Torso* (1971/72) el compositor ya había desarrollado teóricamente el concepto, poniéndolo en práctica, como preámbulo, en *Notturmo* (1966-68), en el concierto para gran orquesta con solo de percusión, *Air* (1968/69), en *temA* para flauta, voz y violoncello, (1968), en *Pression* (1969/70) para violoncello solo, en *Dal Niente* (1970) para clarinete solo y en *Guero* (1970) para piano. Junto con *Gran Torso* estas obras representan el marco empírico primordial de la *musique concrète instrumentale*.

---

formulación aplica igualmente a la mayor parte de la producción de Lachenmann y desde luego a *Gran Torso*. Cabe aclarar que aun cuando la definición explícita de la *musique concrète instrumentale* surge después del *Notturmo*, con esta obra se inaugura una nueva fase en la composición de Lachenmann, a partir de la cual el compositor explorará y desarrollará sistemáticamente en la praxis compositiva los principios de la posteriormente denominada *musique concrète instrumentale*.

<sup>155</sup> *Ibid*, p. 23.

A continuación quisiera hacer un repaso sobre el origen de esta concepción sonora, remitiéndome a postulados artísticos previos con los que aquella comparte tanto premisas estéticas como el propio nombre.<sup>156</sup>

De acuerdo con Nonnenmann el término “concreto” (*concrète*) se remite al concepto de *art concret* que el pintor y teórico holandés Theo van Doesburg introdujo para nombrar hacia 1930 una corriente de vanguardia en este campo. En el arte concreto la composición visual no era ya el resultado de un proceso de abstracción de una realidad heterogénea representada, sino de los medios visuales concretos, la línea, el color y la superficie. “El contenido visual y sus regularidades se encontraban exclusivamente en estos materiales y en la relación de unos con otros”.<sup>157</sup> Ese principio del arte concreto tomó lugar también en el campo del lenguaje con un fin semejante: liberarlo de su funcionalidad narrativa y referencial, además de tomar conciencia de su materialidad concreta:

Para ello era necesario inicialmente abandonar el plano de significado de la escritura y del habla. La palabra escrita y hablada se redujo respectivamente a sus aspectos gráficos y acústicos. [...] De este modo se liberaba el lenguaje de su función de intermediación casi siempre épica frente a los contenidos extralingüísticos. [...] A través de una rigurosa desemantización el uso funcional cotidiano del habla debía apartarse y agudizarse la visión y el oído hacia el lado puramente gráfico y fonético. El lenguaje se convirtió así en la presentación material y medial de sí mismo.<sup>158</sup>

El manejo “concreto” del lenguaje, señala Nonnenmann, era más que un propósito estético; tenía la premisa de sensibilizar y transformar el trato con el lenguaje, vehículo de toda praxis social:

---

<sup>156</sup> Aunque el presente tema podría discutirse mucho más a fondo, no es mi objetivo repetir el esfuerzo llevado a cabo anteriormente por otros musicólogos. Aun cuando exista una vasta literatura en torno al concepto de la *musique concrète instrumentale*, haré para los propósitos de esta investigación únicamente referencia al ya citado texto de Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, pp. 21-48.

<sup>157</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>158</sup> *Ibid*, pp. 26-27.

Después de la corrupción ideológica del lenguaje a través de su instrumentalización demagógica y propagandística durante el Nacionalsocialismo, la poesía concreta apuntó en los años cincuenta sobre todo en el contexto germano parlante, al rescate y la purificación del violentado y desgastado lenguaje. Con la destrucción del contexto tradicional del lenguaje debía borrarse igualmente el lastre ideológico aun conservado, y liberarse los elementos semánticamente codificados, dinamitados por el lenguaje cotidiano, hacia una transformación de la sintaxis y la semántica. [...] Los medios del lenguaje liberados, [establecerían] la condición para una nueva praxis social y para una actitud transformada hacia el lenguaje y hacia el mundo.<sup>159</sup>

Este intento de la poesía concreta de purificar el lenguaje guarda una analogía no trivial con el movimiento serial de la composición, desarrollado también durante los años cincuenta. Uno de los objetivos de las técnicas seriales era liberar al medio sonoro de las desgastadas referencias tonales, que persistían, portando los afectos e ideologías inculcados por la industria cultural y por las prácticas burguesas; recursos tonales que, en analogía con la semántica en el ámbito del lenguaje, también habían sido convertidos en el eficaz instrumento propagandístico de las dictaduras, del nazismo y del socialismo soviético. Destaca Nonenmann: “El estructuralismo serial se esforzaba por superar la desgastada y automatizada elocuencia [Sprachfertigkeit] de la música basada en la tonalidad, y [por] liberar la escucha de las categorías tonales arraigadas desde hacía siglos”.<sup>160</sup>

El esfuerzo por “emancipar” los medios musicales y el *aparato estético* del escucha, al que aspiró el serialismo a través de sus diversos procedimientos de estructuración, siempre ha sido reconocido por Lachenmann como uno de los objetivos más sensatos y apremiantes de la vanguardia musical. No obstante ello no le impide cuestionar – como lo hicieran el propio Nono, Adorno, Leibowitz y también los compositores contendientes del serialismo– la pretensión de una emancipación y negación radical de esa carga histórica detrás de los medios con los que seguía, sin embargo, trabajando la composición. (Recuérdese el planteamiento dialéctico entre material y

---

<sup>159</sup> *Ibid*, p. 27.

<sup>160</sup> *Ibid*, p. 28.

estructura defendido por Lachenmann). De cualquier modo, el preámbulo a una emancipación del material de la “sintaxis” tonal, que dispuso el serialismo, fue decisivo para el desarrollo de Lachenmann de su *musique concrète instrumentale*.

Es importante tener en mente las implicaciones del término “concreto” en el campo del arte a fin de entender el sentido de la expresión *musique concrète instrumentale*. En analogía con la búsqueda de supresión de la función representativa y referencial en la poesía y el arte concretos, Lachenmann ensaya extirpar del medio sonoro las referencias afectivas automatizadas (*aura*), vinculadas no sólo con la “sintaxis” tonal, sino con el sonido de cada instrumento y con sus prácticas tradicionales de ejecución. A partir de ello Lachenmann busca remitirse a las propiedades concretas, intrínsecas del material compositivo, es decir, a la acción y al mecanismo que condicionan la producción sonora. Si hay una *aura* implicada en la producción sonora tradicional de todos los instrumentos, entonces la transformación del *aura* del sonido instrumental tendría que provenir de la transformación del modo(s) de acción sonora automatizado. Por eso resulta fundamental para Lachenmann pensar en el material sonoro y en el concepto del material desde los mecanismos concretos de movimiento y por consiguiente, *desde la energía físico-sonora implicada en la producción del sonido instrumental*. A partir de esta premisa me pareció elemental recurrir a un marco que me permita teorizar la construcción del gesto musical en *Gran Torso*. Ese marco teórico toma como punto de partida la teoría de Robert S. Hatten sobre gesto musical que introduzco en el capítulo cuatro, destinado al análisis musical.

Otra de las referencias contenidas en la expresión *musique concrète instrumentale*, nos conduce esta vez directamente al campo de la composición musical. Me refiero a la *musique concrète* de Pierre Schaeffer, basada en dos técnicas claves: 1) la grabación de todo tipo de material sonoro (objeto sonoro) preexistente, derivado de la cotidianeidad, así como la ulterior composición de un *collage* a partir del material grabado, el cual podía ser intervenido a través del corte y la manipulación de la cinta en un estudio radiofónico. 2) La intervención en la estructura interna del sonido, que permitía deformar una fuente sonora, antes común y reconocible, hasta su

desconocimiento. “Al descubrir ‘los sonidos amputados’ Schaeffer concibió por primera vez la idea de intervenir en la microestructura de un sonido y, a través de ello, transformar completamente la estructura sonora”.<sup>161</sup>

De entre estas técnicas, Lachenmann retoma para su *musique concrète* específicamente instrumental, la idea de remitirse a la estructura interna del sonido, determinada, en el caso de los instrumentos, por las condiciones mecánico-energéticas concretas de la producción sonora instrumental. Mediante el trabajo compositivo con las acciones de la producción sonora, Lachenmann busca manipular el sonido del instrumento a modo de trastocar el reconocimiento de la fuente sonora, lo que también caracteriza a la exploración de Schaeffer. Sin embargo, mientras Schaeffer propone “musicalizar ruidos extramusicales”, Lachenmann intentaría “profanar, desmusicalizar la sacrosanta eufonía como depósito directo o indirecto de las acciones mecánicas, e impulsar desde ahí una nueva comprensión del sonido instrumental familiar”;<sup>162</sup> donde la “desmusicalización” ya no implicaría, como bien señala Nonnenmann, “tratar al sonido como un producto preconcebido para el arte, sino como el resultado de un proceso cinético”.<sup>163</sup>

Para finalizar con la exposición de los principios de la *musique concrète instrumentale*, quisiera mostrar cómo éstos pueden releerse a través del ideal estético-político de Georg Lukács, que parece encontrar gran resonancia en Lachenmann, de acuerdo con la interpretación de Nonnenmann. El filósofo defiende una concepción de arte no autónoma de la realidad. De acuerdo con Nonnenmann, Lachenmann se propone evidenciar “el proceso de trabajo energético-material concreto” del intérprete, y así “rompe[r] la magia del sonido filarmónico y profanarlo [rebajarlo] al nivel de un producto del mundo cotidiano del trabajo. [...] De esta manera no se puede reconocer ya en [los sonidos] ese antiguo vínculo de culto con lo mágico o con lo divino, sino que

---

<sup>161</sup> *Ibid*, p. 31.

<sup>162</sup> Lachenmann, “Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher”, en *Musik als existentielle Erfahrung*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>163</sup> Nonnenmann, *op. cit.*, p. 33.

el hombre se convierte, a partir de su mundo cotidiano marcado por el trabajo, en el punto central del suceso musical”.<sup>164</sup>

Por su parte, la visión de la cotidianidad histórica de Lukács está marcada por aquellos

cuatro momentos sociales, así llamados por Georg Wilhelm Friederich Hegel, y retomados por Karl Marx: el trabajo, la reproducción, la ideología y la enajenación. Respecto a lo que determina la relación entre arte y vida cotidiana, es la categoría de la enajenación la que se encuentra en primera línea, dado que es ésta la que tendría que suprimirse de acuerdo con la filosofía de la historia del materialismo histórico dialéctico, sobre cuyos fundamentos marxistas-leninistas Georg Lukács fundamenta su estética.<sup>165</sup>

De este modo Lukács plantea el arte “como una *praxis desfetichizante* para contrarrestar la enajenación del ser humano”.<sup>166</sup> Esta expresión encuentra poderosas analogías con los principios estéticos de la *musique concrète instrumentale*. En correspondencia con la formulación de Lukács, Lachenmann buscaría *desautomatizar* (primeramente en el intérprete) la acción vinculada a la producción del sonido “puro”, *fetichizado*, la eufonía convencional; a su vez procuraría hacer conciente al intérprete de sus condicionamientos mecánicos –pero también conceptuales– respecto a lo que para él suponen su actividad, su *trabajo físico*, así como el vínculo entre mecanismo de movimiento (i.e. digitación, respiración, articulación) y resultado sonoro. La sensibilización del espectador-escucha respecto a la *concreción* del trabajo físico del intérprete, así como la *desautomatización* (visual y auditiva) del vínculo entre acción-resultado sonoro, serían para Lachenmann objetivos de igual importancia. Al respecto dice Nonnenmann:

Como para Lukács, el arte es para [Lachenmann] un intento por derogar la autoenajenación del ser humano al rechazar los mecanismos funcionales de esa

---

<sup>164</sup> *Ibid*, p. 252.

<sup>165</sup> *Idem*.

<sup>166</sup> Werner, Jung, *Georg Lukács*, Stuttgart 1989, p. 17, citado en Nonnenmann, *idem*.

enajenación, socialmente condicionados, a los que está sujeto el hombre, precisamente también en el campo de la música, en forma del aparato estético, con todas sus normas estéticas, automatismos comunicativos y costumbres.<sup>167</sup>

Expuestos los principios estéticos y prácticos de la *musique concrète instrumentale* me propongo analizar los criterios de obtención del material del cuarteto *Gran Torso*, para clasificar posteriormente el material según sus cualidades (modos de producción y sonido).

#### *La musique concrète instrumentale en Gran Torso*

- Criterios de obtención del material

Como he señalado antes al referirme al principio de la *musique concrète instrumentale*, el criterio clave que incide en la selección del material es el de la *desautomatización* de los modos de acción sonora, que permitiría deconstruir el *topos* afectivo del sonido asociado a los instrumentos tradicionales (en este caso, el de los instrumentos de cuerda) a fin de transformar su *aura*. Para llevar a cabo esa labor de *desautomatización* de la praxis instrumental sobre las cuerdas en *Gran Torso* Lachenmann propone:

a) cambiar parcialmente la afinación convencional de las cuerdas, de modo que el intérprete pierda la relación antes automatizada entre pulsación de la cuerda y resultado sonoro.

b) un nuevo sistema de notación que, en lugar de representar la síntesis del resultado sonoro y dar por hecho el tipo de movimiento que lo produce (reforzando así la mecanización de la actividad), se enfoca en transcribir las *condiciones* para la producción sonora: movimiento del arco, digitación, presión, punto de contacto, etc. Esto tiene a su vez, dos justificaciones:

---

<sup>167</sup> *Ibid*, p. 253.

1) El material se constituye primordialmente de “ruido”, entendido como el resultado de mixturas complejas de timbre inestable. La desclasificación del material, proveniente de la renuencia a la definición del tono, impide sintetizar sus propiedades acústicas y transcribir el sonido de modo preciso. Por ello para obtener la resultante deseada es necesario remitirse al tipo de acción que la produce (considerando ciertos márgenes de variación como la construcción del instrumento, la resonancia inestable de ciertos armónicos, la velocidad o el nivel de energía implicadas en la acción, el espacio de ejecución, la presencia de amplificación, etc.). El enfoque en la *acción* permitiría evidenciar situaciones en las que la energía implicada en la realización no sostiene una relación lineal con el sonido producido.

Un ejemplo claro de ello es cuando la energía empleada no corresponde a la dinámica resultante. Esto se ilustra en los compases 54 y 55 de la partitura, donde el cello produce alturas con *arco flautato* en un registro extremo agudo y está indicado un *crescendo* a “*forte*” seguido de *pp* súbito. El *forte* escrito entre comillas refiere a la intensidad del modo de ejecución, que no se traduce a un *forte* real. Esto opera también cuando se indica frotar el arco sobre el costado del instrumento bajo la indicación “*ff*”, que no podría resultar en un sonido *fortissimo* perceptible. (Ver como ejemplo compases 107-111).

Compases 54 y 55

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Compases 107-111

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

A partir de esta condición inversa respecto al principio convencional de transcripción, el compositor logra

2) enfatizar la importancia del movimiento y su desautomatización como un componente central en la definición del material. Un aspecto que el intérprete debe *desautomatizar* es la idea de *tener que* producir sonidos “limpios” como resultado de la frotación de la cuerda. Si el mecanismo de frotamiento de los instrumentos de cuerda y la construcción misma de estos instrumentos, había sido originalmente pensada para hacer vibrar y dejar vibrar las cuerdas, e incluso, al pulsar la cuerda, “colorear” el tono a través de *vibrato*, el criterio de obtención del material en *Gran Torso* es intencionadamente el contrario: no sólo inhibir la producción de tonos “limpios”, sino además, impedir o reducir la vibración de las cuerdas, sofocándolas con la mano. De esta “negación” de prácticas de ejecución tradicionales deriva también, la producción de otros materiales: con mayor o menor espectro de ruido y con características predominantemente percusivas.

- Cualidades del material de *Gran Torso*

A partir de una sistematización del material contenido en *Gran Torso*, quisiera mostrar ahora cómo se relacionan las condiciones de la producción sonora con la forma de trabajo y concepto del material.<sup>168</sup>

El material de *Gran Torso*, concebido como la fusión de acción-sonido, se divide en dos categorías de acuerdo con dos principios generales de movimiento:

- *frotación y dirección del arco, y*

- *percusión, a los que se añaden variantes de pulsación de la cuerda*

---

<sup>168</sup> Un texto que ilustra muy puntualmente otros aspectos de la desautomatización de la acción instrumental en los tres cuartetos de Lachenmann, además de proponer y clasificar el conjunto de técnicas que emplea Lachenmann en ellos, se titula “Abnormal playing techniques in the string quartets of Helmut Lachenmann”, escrito por David Alberman, ex violinista del cuarteto Arditti. Véase en *Contemporary Music Review*, vol. 24, No. 1, 2005, pp. 39-51.

Lo que sigue es una explicación en detalle que indica en cada caso, cómo la alteración del principio convencional de frotación y dirección del arco, además de las variantes de pulsación, contribuyen a alterar el resultado tradicionalmente estable y definido del “tono”.

#### Pulsación

Además del uso de la pulsación convencional para producir armónicos, Lachenmann emplea de manera importante la llamada *pulsación de medio armónico*, con la cual no se produce ya un armónico definido, sino un sonido “velado, casi inmaterial, en el que apenas debe percibirse la coloración del sonido de la cuerda pulsada, en conjunción con el “frotamiento flautato” del arco”.<sup>169</sup>

La pulsación de la cuerda tiene además las siguientes funciones:

- a) definir las alturas de la acción siguiente (definición de la altura mediada por el tipo de movimiento del arco y el punto de contacto)
- b) marcar el lugar preciso donde se ha producir no una altura sino cualquier otro efecto (por ejemplo un arco *balzando*)
- c) Como variante de pulsación, usar la mano izquierda como sordina para sofocar la vibración de las cuerdas. Eventualmente puede haber una alternancia entre sofocar y dejar vibrar las cuerdas (produciendo armónicos) –es decir, poner y quitar la mano izquierda de las cuerdas–, siguiendo una pauta rítmica indicada en la partitura. (Ver viola, c. 174)

#### Trazo o dirección del arco

Al trazo convencional horizontal del arco se añaden otro tipo de trazos que contribuyen a desvanecer la producción de “tonos” estables:

- a) ascendentes y descendentes en dirección *perpendicular* (en ángulo de 90°) al eje del diapason

---

<sup>169</sup> Lachenmann, instrucciones sobre las técnicas de ejecución contenidas en la partitura de *Gran Torso. Musik für Streichquartett*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, Kammermusik-Bibliothek 2233.

- b) ascendentes o descendentes en dirección *oblicua*
- c) en los compases 1 a 18 del violín I, movimiento de rotación de las cerdas *col legno* sobre la tapa del instrumento, lo cual “produce un crujido seco crepitante”.<sup>170</sup>

Eventualmente se incorporan otra variedad de trazos del arco:

- a) con movimiento irregular en forma de ocho
- b) con movimiento circular irregular
- c) con movimiento oblicuo de ida y vuelta
- d) con movimiento vertical de ida y vuelta
- e) transiciones de un movimiento a otro
- f) forma de movimiento “rectangular” del arco, que se lleva a cabo con presión considerable del arco siguiendo una pauta rítmica, que debe producirse de manera rápida, muy marcada y prácticamente sin *legato* (Ver final de la obra, compases 239-247)

Frotación

El principio de frotación convencional varía al considerar:

- a) la posibilidad de producir “*tonlos*” (en inglés “*toneless*”) al frotar el arco en distintas partes del cuerpo del instrumento.
- b) diversas intensidades de presión del arco, que van del *flautato* (que se realiza con presión mínima) al arco con presión extrema y movimiento mínimo del arco (realizado con el talón (*am frosch*, en inglés *frog*)). En este último caso “el resultado debe ser el de un seco traqueteo lo más marcado y perforado posible (exceptuando los grados intermedios impuros en las transiciones que parten del flautato)”. Además, instruye Lachenmann, “esta acción nunca debe realizarse muy cerca del puente”, para evitar la infiltración de armónicos y conservar el espectro

---

<sup>170</sup> *Idem.*

preponderantemente ruidoso.<sup>171</sup> La acción del arco con presión extrema comporta a su vez algunas variantes que producen distintos espectros de ruido:

- Acción del arco antes del puente: “debe realizarse sobre o cerca del diapasón o bien en el cuello del instrumento. El arco presionado funciona simultáneamente como un nodo que acorta la cuerda y a través de su desplazamiento altera la claridad de la altura del sonido estrepitoso. [...] El desplazamiento vertical del arco produce un tipo de ronquido [“*Schnarchen*”] en general más débil que el producido por el arco horizontal u oblicuo. [...] Eventualmente se sofoca la claridad o la frecuencia del estrépito mediante el efecto de sordina indicado en la mano izquierda”<sup>172</sup> (descrito ya en el apartado sobre pulsación de la cuerda).
- Acción del arco detrás del puente: “primordialmente cerca del cordal sobre el punto de enlazamiento de las cuerdas. El desplazamiento en dirección al puente es posible con el fin de incrementar la intensidad de ruido. El resultado sonoro debe recordar al efecto de *frullato* (*Flutterzunge*, *flutter-tonge*) producido por un trombón o trompeta con sordina”.<sup>173</sup>
- Acciones del arco sobre otros lugares del instrumento: por ejemplo el frotamiento del arco sobre el costado o el cordal.

#### Percusión

Frente a las acciones de frotación contrastan las acciones y material de tipo percusivo, que puede distinguirse en dos tipos:

- a) percusión del arco: se emplean tres modos:

---

<sup>171</sup> Lachenmann, instrucciones sobre las técnicas de ejecución contenidas en la partitura de *Gran Torso*.

<sup>172</sup> *Idem*.

<sup>173</sup> *Idem*.

- Arco *battuto*: golpe suave con las cerdas o con el *legno*, en el último caso se emplea adicionalmente la sordina con mano izquierda. El golpe debe producirse en un punto de contacto notado como altura, la cual tiene un valor aproximativo. Al evitar la fricción de las cuerdas o el deslizamiento accidental del arco después del golpe, se conserva de manera clara su propiedad percusiva.
- Arco *saltando*: debe caer del mismo modo que el *battuto* y deslizarse a través de un efecto de *glissando* hasta el punto indicado. De igual modo debe evitarse enturbiar las alturas *col legno* previstas. La sordina producida con la mano izquierda procura la claridad de la producción percusiva de las alturas.
- Arco *balzando*: implica el rebote del arco sobre un punto de contacto específico sobre las cuerdas, acción que produce de modo natural un *accelerando* gradual y, dependiendo de la longitud del arco en movimiento horizontal, la mayor o menor audibilidad de la altura “pulsada” por el arco. “En el arco balzando incluso las alturas pulsadas deben escucharse como un sonido de rebote pálido y seco”.<sup>174</sup> Una variante de ello es el modo “arco saltando perpetuo”, donde el rebote perpetuo se genera a partir de la propia resistencia al momento de friccionar el arco.

b) Variantes de *pizzicato*: Según el tipo de acción, el *pizzicato* puede producir la altura con un mayor o menor componente percusivo. Se distinguen aquí seis variantes:

- *Pizzicato* con armónico natural. En contraste con la mayor parte del material del cuarteto, debe cuidarse en esta acción la libre vibración de

---

<sup>174</sup> *Ibid.*

la cuerda. Se trata además de las pocas acciones que producen un tono definido.

- *Pizzicato* de uña
- *Pizzicato* a la Bartók: con una pulsación firme de altura
- *Pizzicato* a la Bartók pero sofocando las cuerdas con la mano izquierda; de este modo sólo puede ser escuchado el chasquido de la cuerda contra la madera del diapasón.
- *Pizzicato* rasgando la cuerda con el tornillo tensor de las cerdas: el tornillo tensor tira fuerte la cuerda (sobre un punto de contacto específico, notado como altura) y golpea inmediatamente sobre la madera del diapasón. “Eventualmente el sonido que produce el tornillo tensor en su punto de contacto al pulsar un tono (con la mano izquierda), se escucha como una altura quasi-battuto”<sup>175</sup>.
- Golpe del tornillo tensor sobre la madera del diapasón o del cordal.
- *Pizzicato* fluido: el ataque inicial se realiza con la mano izquierda. Justo antes o después de que la cuerda se jala se coloca el tornillo tensor sobre la cuerda y se empuja. Un *glissando* distintivo resulta de esta división inicial de la cuerda y el subsiguiente cambio. Con ello se modifica la altura inicial de un modo continuo, lo que distingue esencialmente esta variante del principio del *pizzicato* convencional, que es un impulso de tipo discreto.

---

<sup>175</sup> *Idem.*

Esta descripción del material hace evidente hasta qué punto se funden las condiciones del movimiento así como la energía implicada en la constitución del resultado sonoro y su tratamiento. Por otra parte, permite subrayar lo desatinado que sería analizar separadamente las acciones y el resultado sonoro, como si se tratase de dos dimensiones paralelas de la composición en Lachenmann. Por el contrario, es de gran importancia proponer un método analítico que permita, por un lado, enfocar la síntesis de la energía de la acción instrumental en sonido significativo, por otro, concebir la organización de esa energía como motivador estructural de la pieza y por tanto, como generador de unidades de sentido musical. Las premisas teóricas que me han permitido enfocar estos aspectos en el análisis de *Gran Torso* serán ampliamente discutidas en el capítulo cuatro. Lo que sigue a continuación como cierre del capítulo, es una aproximación al diálogo que establece, a nivel estético, el cuarteto *Gran Torso* con la recepción histórica y la significación social del “género de cuarteto” y, en consecuencia, con el paradigma romántico de la *música absoluta*.

#### El *aura* del “género de cuarteto” evocada en *Gran Torso*

La diversidad de formas de producción sonora que se contraponen intencionadamente en *Gran Torso* a la prístina producción de tonos “cantables”, interviene decididamente en el *aura*, es decir, en la carga histórica que portan todos esos movimientos automatizados, transmitidos y reproducidos por la enseñanza, constitutivos de la técnica dominante de ejecución. Los modos en que Lachenmann persigue el rompimiento de la mecanización entre acción y sonido han sido anteriormente explicados. Con ello se ha mostrado cómo el aspecto vinculado a aquello que Lukács nombra “la praxis *desfetichizante*” del arte se torna evidente en la selección del material de *Gran Torso*. Sin embargo, además de este aspecto es importante referir otros, tratados oportunamente en el primer apartado de esta investigación, que contribuyen, por un lado, a definir el concepto del material de esta obra, por otro, a descifrar el “concepto de cuarteto de cuerdas” implicado en *Gran*

*Torso*. Estos son los aspectos referentes al *aura* que marcó al género del cuarteto e impregnó las prácticas de su recepción durante el siglo XIX, una *aura* abundante de equivocidades y contradicciones comenzando por el doble perfil del partícipe burgués de esta práctica musical: de un lado, aquel revolucionario inconforme, defensor de la emancipación del individuo mediante el trabajo intelectual y diligente; del otro, el burgués ávido de comodidad y familiaridad, deseoso de asegurar sus fronteras culturales, geográficas, morales, constitutivas.

Si los géneros musicales, los medios de la composición, la praxis instrumental, la institución de concierto y las formas de recepción están impregnadas de este *aura*, como Lachenmann sostiene, y ese *aura* se traduce en un complejo de contradicciones históricas, la relación de *Gran Torso* con el *aura* sería esencialmente ambivalente; *la concepción de la obra se situaría entonces en el meollo de las paradojas y contradicciones históricas*, no por encima o fuera de ellas. Por consiguiente la elección de Lachenmann de abordar el género de cuarteto tendría entre sus objetivos evocar el *aura* del cuarteto de cuerdas no sólo para fragmentarla, sino también para afirmarla y preservarla. De este modo, la concepción de *Gran Torso* se situaría en el marco de una discusión histórica vigorosamente desarrollada en el siglo XIX, a saber, la defensa de la tradición frente a la vulgarización del repertorio en manos de la industria cultural, el espectáculo del virtuosismo *per se* y la mecanización de las prácticas del repertorio (pienso aquí en la discusión de A. Bernhard Marx). Así, el *Gran Torso* se entendería partícipe de una tradición estética fundamentalmente germana: aquella que estimó al cuarteto de cuerdas como género por antonomasia de la *Gedankenmusik*.

Quisiera a continuación mencionar algunas formas en las que el *aura* de esa *Gedankenmusik* es evocada, o más precisamente, *preservada* por el concepto de composición del *Gran Torso*, incluso por su paradigma auditivo, justificando esta idea con base en tres consideraciones.

I. El vínculo más evidente con el *aura* de la *Gedankenmusik* se observa en el énfasis que Lachenmann da al trabajo intelectual que realiza aquí el intérprete, a través de la

*desautomatización* de las relaciones entre acción y sonido. No es difícil por otro lado, trazar la genealogía de la escucha lachenmanniana hasta el debate ilustrado del siglo XVIII en torno a la necesidad de una emancipación estética que da realce a la música instrumental como praxis que exige del productor y receptor un alto grado de formación cultural.

II. El conflicto entre la posición progresista del compositor y el arraigo del público a formas familiares de praxis musical y a estructuras que participan del *aparato estético* dominante, inicia con la elevación de la música instrumental al rango de *Gedankenmusik*, dentro del cual el género de cuarteto se perfila como el más estimado. Ello implicó que en las prácticas cuartetísticas se acentuará aun más la tensión entre producción y recepción de las obras. Como he explicado en el primer capítulo de la investigación, el *aura* que rodea la *Gedankenmusik*, que en un principio se alimentaba del proyecto ilustrado llevado entonces al terreno de la emancipación estética, se vuelve al mismo tiempo instrumento de legitimación de ciertos públicos que se perfilan como élites. Éstas, movidos por un sistema de valores marcado por la *Bildung*, buscan afianzar sus fronteras identitarias en las prácticas de recepción del concierto, y más acusadamente en las prácticas cuartetísticas. El arraigo de estos públicos a un repertorio que les permitiese reconocer lo familiar, proyectando al tiempo en él su ideología, entra en franca tensión con el ímpetu de expresión, de libertad y de intelectualidad palmarios en ese arte autónomo: el cuarteto de cuerdas. Esta pugna persistente en las prácticas de recepción cuartetísticas entre el afán de lo familiar y la presencia desconcertante de lo extraño, ese conflicto histórico constitutivo del *aura* del género de cuarteto, sería incorporado por Lachenmann al concepto de *Gran Torso*. Este cuarteto encarnaría la controversia entre la presencia de una dotación instrumental familiar, la visualización de mecanismos de ejecución que derivan del mecanismo *correspondiente* al instrumento (la frotación de las cuerdas), y el extrañamiento o alienación (llamado por Lachenmann *Verfremdung*) causado por la evidente afectación a todo elemento familiar al que el instrumento de cuerda pudiera remitir.

III. Volver a la música *autónoma*, concederle el derecho a justificarse en su organización inherente bajo sus propias normas constructivas –rasgo que concedió particularmente al cuarteto el título de *Gedankenmusik*– elevó el valor simbólico de la obra. Dentro de un nuevo formato de concierto, la *música misma* se vuelve el propósito de la atención, dignificando el acto de recepción con la elevación de su estatus; es más, la escucha adquiere y constata su rango intelectual en virtud de las cualidades del objeto depositado frente a él: un arte pensado y apreciado en términos de su construcción interna. Dignificar la recepción de la obra musical es uno de los rasgos claves que el concepto de escucha lachenmanniano recuperaría de la *Gedankenmusik*. La dignificación de la recepción en Lachenmann viene acompañada de una alta exigencia respecto de su propia labor como constructor del sonido, comenzando por el énfasis teórico-estético dado a la aproximación al material, evidente en esa elaboración conceptual y empírica del *Strukturklang*. Para Lachenmann la música, vuelta el objeto de la atención, precisa de una solvencia constructiva que se extiende a la totalidad de la *obra*, es decir, a la idea de una “obra cerrada”, formalmente determinada, condición a partir de la cual opera el *Strukturklang*. Que la solvencia constructiva de la obra (lo que justifica que la música se vuelva el centro de atención) sea asociada por Lachenmann a la forma propiamente “cerrada”, conlleva a que una demanda del compositor a su propio trabajo sea justificar la música en sus propios términos, de modo que de los principios inherentes de su organización pueda percibirse una estructura interna significativa. En consecuencia parece vital para Lachenmann pensar ante todo en el aspecto constructivo del material en *Gran Torso*. Por ejemplo: ¿cómo puede solventarse una obra formalmente a partir de materiales producidos en las cuerdas, opuestos a los habituales en términos de acción y sonido? ¿Cómo dar coherencia estructural a la multiplicidad y estratificación de las acciones de producción sonora?

La concepción de *obra* en términos de una forma musical “cerrada” está presente incluso en la concepción del material de *Gran Torso*: aun cuando la cualidad más notable del material se encuentra en la compleja e inestable constitución tímbrica y en la privación de claridad del “tono”, esa “indefinición” de la sonoridad se traduce en

términos de acciones absolutamente definidas. Entre las instrucciones que acompañan la partitura Lachenmann aclara más de una vez que la acción del intérprete debe sujetarse estrictamente al tipo de movimiento, punto específico de contacto y ritmo indicados, descartando con ello la posibilidad de que el intérprete improvise o tome decisiones respecto a la ejecución y calidad del material.<sup>176</sup> La preocupación esencial, constante de Lachenmann, es la construcción del sonido; su labor podría definirse como la de “un improvisador del sonido”. Al respecto señala Claus-Steffen Mahnkopf: “El enfoque investigativo que [Lachenmann] sigue, sería el de la fenomenología, la exploración detallada de lo que se encuentra en la partitura y, ante todo, [la exploración] de cómo suena eso concretamente”.<sup>177</sup>

De este modo, aun cuando los conceptos de Lachenmann de *estructura* y *aura*, pretenden, en ciertos pasajes de sus escritos, trascender su connotación musical concibiendo la práctica artística como un acto de evocación, intervención y rompimiento de las estructuras de la realidad (extramusical), el peso de esa discusión vuelve a recaer siempre en la dimensión concreta del sonido y sus posibilidades de manipulación. Con base en esta paradoja me sumaría a la opinión crítica expresada

---

<sup>176</sup> Este control autoral del material y la forma, aun cuando busca generar estados intermedios a la definición de alturas, estados esencialmente inestables que producen variaciones importantes entre las diferentes interpretaciones de *Gran Torso*, contrasta fuertemente con otras posturas estéticas desarrolladas en los años setenta. Vinko Globokar, Michael von Biel o Mauricio Kagel, por mencionar tres compositores contemporáneos a la generación de Lachenmann, además de explorar los efectos de la liberación del timbre en los instrumentos y relacionar de manera indisoluble los mecanismos de movimiento con la resultante sonora, introducían por esos años en la composición, el aspecto improvisativo del intérprete como un elemento esencial, que volvía interminable el proceso de creación de la pieza y hacía de ella, una siempre nueva. Una discusión más detallada sobre el contraste de la composición lachenmanniana con otras propuestas surgidas en los años sesenta y setenta constituye el contenido del capítulo tres de esta investigación. En él se discuten a propósito, dos cuartetos contemporáneos a *Gran Torso*: el primer cuarteto de Mauricio Kagel y el segundo cuarteto de Michael von Biel.

Sobre el contexto de experimentación en los años sesenta y setenta, véase complementariamente, Heister (ed), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945-1975*, Laaber Verlag, 2005, p. 285 y ss.

<sup>177</sup> Mahkopf, “Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann”, en *Auf (-) und zuhören*, 2005, p. 17.

por Mahnkopf en su ensayo sobre Lachenmann, que aprovecho en citar aquí textualmente:

[...] su generación, que se manifestaba evidentemente en contra de toda la agresión [norte]americana, no se animaba a expresarse acerca de la una polémica cada vez mayor respecto de la propia historia nacional. Ello hubiera sido necesario cuando menos desde los años setenta. Y sobre todo en los debates sobre lo que va y no va, lo que debía o no ser, sobre si era apropiado un filme como *La lista de Schindler*, sobre si debía ser construido en Berlín un monumento conmemorativo al Holocausto, sobre cómo tratar a Israel, etc., etc. En los escritos de Lachenmann aparece en la relación de nombres el de Marx cuando menos dos veces. En lo demás, sin embargo, falta la historia. Si bien el autor se bate incansablemente contra el aparato estético y contra las entumecidas formas de reacción pequeñoburguesas. Pero no se le ocurre volverlas históricamente concretas. Eso pese a la evidencia de que el florecimiento de la nueva música –al menos en Francia, Italia y Alemania– es una respuesta a la ruptura cultural, [y] la escucha, la misma música tenían que ser diferentes si debía avanzar la democracia, la paz, la sociedad civil, es decir, el proyecto europeo. Sobre todo ello calla Lachenmann de manera sistemática.<sup>178</sup>

La evocación del espíritu de la *Gedankenmusik*, tanto en la noción de escucha lachenmanniana como en el criterio de selección del género cuartetístico y el concepto del material de *Gran Torso*, supone un “arma de dos filos”: mientras el autor se lanza a recuperar en la historia del género, el sentido progresista y libertador del ethos revolucionario burgués, hace reencarnar inevitablemente el germen de la contradicción: el *aura* de la *Gedankenmusik* en el siglo XIX, conferida primordialmente a las prácticas del cuarteto, fue en gran medida lo que contribuyó a articular las concepciones de vida y de valor social de la (alta) burguesía. Al articularlas, permite afianzar sus fronteras culturales (recuérdese de qué forma Eduard Hanslick interpreta el género de cuarteto como propiedad intelectual del “pueblo alemán”); asegura asimismo la reproducción de los estatus sociales (recuérdense las prácticas descritas por Christina Bashford sobre las sociedades de concierto privadas o semi-públicas) y favorece la derivación de normas de las prácticas de escucha (recuérdese la crítica de Adorno a la “ideología del concierto burgués”). El *aura* de la *Gedankenmusik*, que se

---

<sup>178</sup> *Ibid*, pp.23-24.

verifica en repertorios de cámara de indiscutible confección, permite sin dificultad volver ese espacio de concierto un lugar, primero de celebración, luego de refugio y de engañosa conservación del “ethos burgués”, que se torna uno contradictorio.

Tras haber indagado someramente acerca del contexto de desarrollo de la praxis cuartetística en el siglo XIX, debemos reconocer que evocar el *aura* de la *Gedankenmusik* implica recordar las grandes contradicciones del “ethos” burgués que sobreviven en el *aura* del cuarteto de cuerdas, aunque también en el formato de concierto, razón que, entre otras, ha motivado el contenido del primer capítulo de este trabajo. Que, a diferencia de otros compositores de su generación,<sup>179</sup> la poética de Lachenmann insista en esa evocación dialéctica del *aura* como un aspecto determinante del trabajo compositivo, vuelve a Lachenmann más sujeto de ese “ethos” contradictorio. Aunque el autor rebata obstinadamente en sus escritos “las entumecidas formas de reacción pequeñoburguesas” (paráfrasis de Mahnkopf); aunque denuncie “[aquel]las maniobras de la autoconservación burguesa” para “asegurar su conciencia intacta”<sup>180</sup> y aunque busque en su *Gran Torso* contrariar todo vestigio del emblemático sonido “burgués” del cuarteto, el recurso evocativo de la *Gedankenmusik* también contribuye a articular en su caso, una concepción del arte, de la escucha, y de la relación individuo-sociedad, netamente burguesa. Baste recordar el énfasis que su concepto de escucha pone en el “individuo” y su “formación”, es decir, en el proceso de desarrollo de la propia individualidad, así como el realce que da a la expresión del artista, remitiéndose a las figuras de Bach, Mozart, Beethoven, Schönberg.

Recuérdese asimismo, cómo en los textos *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens* y *Musik ist wehrlos- ohne Hören*, Lachenmann cuestiona la “ideología burguesa” que domina el espacio público de concierto administrado por la industria cultural

---

<sup>179</sup> El capítulo tres se dedica a reparar en las diferencias de la propuesta lachenmanniana frente a otros compositores de su generación en el contexto de los años sesenta y setenta.

<sup>180</sup> Lachenmann, “Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort”, *op. cit.*, p. 93.

filarmónica, y propone intervenir esa “manipulación pública de la interioridad” a partir de los medios existentes suministrados por ese espacio público. El objetivo no es transformar el formato de concierto sino, de hecho, reivindicar la razón de ser –burguesa– del concierto público: propiciar en una práctica colectiva los mecanismos de interiorización de la conciencia individual de un restringido público experto, por conducto de la obra de arte.

Cierto es que Lachenmann busca transformar la tradición partiendo de ella, y que en sus herramientas estéticas y compositivas, evocan intencionadamente ese carácter dúplice y contradictorio del ethos burgués. Sin embargo sigue en pie una de las preguntas fundamentales de la tesis: ¿Podría Lachenmann a partir de esos medios históricos colmados de contradicciones (el cuarteto de cuerdas, el formato y espacio de concierto, la demanda de una “forma cerrada” en la composición), recuperar el proyecto progresista, emancipador de la *Gedankenmusik* y extirpar al mismo tiempo la ideología de “autoconservación” burguesa? ¿Cómo?

Las prácticas de cuarteto en el siglo XIX contribuyeron a articular y afianzar concepciones de vida de la colectividad ahí congregada, que a su vez condicionaban el perfil de acceso a aquellos que satisfacían exigencias sociales y morales específicas. Son estas circunstancias las que convierten al ritual de concierto en un mecanismo de constatación ideológica. Lachenmann rebate esta ideología, que “abusa de nuestra tradición” y “vive de engañar nuestra añoranza” en los espacios públicos administrados por la industria cultural. Sin embargo, el concepto de escucha lachenmanniano está justificado –como argumenté– en el factor de la *Bildung*, que paradójicamente propició esas prácticas de constatación ideológica donde se entramara el género de cuarteto. A propósito de la noción lachenmanniana de escucha, ¿no existe también un conjunto de condiciones que el escucha de *Gran Torso* debe tácitamente cubrir? Lachenmann supone de entrada que el escucha tendría en mente esa *aura* que le permitiría asociar la agrupación del “cuarteto de cuerdas” a sus prácticas históricas y a las condiciones que favorecieron su prestigio social; supone que el escucha dispondría de una noción sobre lo que constituye –y/o constituyó– al

cuarteto de cuerdas como género musical. ¿No está basado todo ello en la condición del individuo *instruido*? ¿No supone esto *de facto* la articulación de una concepción de vida? ¿No plantea ya un conjunto de exigencias sociales, incluso morales, al escucha?

En esta misma dirección se sitúa el debate de Mahnkopf sobre la efectividad de una crítica social como la de Lachenmann, que “se lleva a cabo [con recursos] meramente intrínsecos a la composición, es decir, con otras sonoridades, otras formas, otros patrones de comprensión, con una ‘morfología’ distinta”. Siguiendo a Mahnkopf:

El oyente [de esta música] debe disponer –en mayor medida respecto a quien debe entender un contenido político– de un alto grado de formación [Bildung], de conocimiento de historia de la música y de intelectualidad para comprender los procedimientos ‘críticos’ que están procesados en la obra *como tales* [...] Esta música se dirige en gran medida a la escucha experta adorniana, y por lo tanto a una minoría dentro de la minoría del público de la Nueva Música. La música es en el mejor de los casos genuina, pero políticamente ineficaz. El compositor que elige este camino debe contar con ello. La experiencia muestra que lo no-conformista es recibido como un estilo particular [...] pero no como una declaración política concreta o una crítica social.<sup>181</sup>

Respecto a Lachenmann, para que la propuesta alternativa a nivel del material pueda ser entendida por la escucha como una crítica social es indispensable, además de la presencia de una escucha experta, la intervención del paratexto. Recurriendo a Mahnkopf: “La música que es crítica de la sociedad permanece, en la medida en que trabaja sin texto, esencialmente asociada al discurso mediante el cual se discute sobre tal música, de modo que quien no conoce la teoría, quien no dispone del conocimiento, apenas comprenderá cuál es su objetivo y su contenido”.<sup>182</sup>

Sin embargo este lado controvertido del perfil de “escucha culta o instruida” a la que está dirigida la propuesta lachenmanniana, también posibilita su enlace con las

---

<sup>181</sup> Mahnkopf, “Politik und Neue Musik”, en *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, 2007, p. 92.

<sup>182</sup> *Idem*.

polémicas discusiones históricas –germanas– en torno al *deber* de la praxis musical y auditiva. Evoca esa oposición de las élites artísticas contra el consumo masificado del bien cultural que se acentuaba ya a mediados del siglo XIX, haciendo patente el antagonismo entre la dignificación del arte y la comercialización de la cultura. Ya entonces, compositores tan diferenciados como Mendelssohn, Schumann, Brahms, advierten la amenaza que supone esa mancuerna entre la expansión de las prácticas de la música de cámara, la industrialización y la vulgarización del objeto estético, advertencia que impulsa el proyecto de redefinir la educación musical que lleva a Mendelssohn a la inauguración del conservatorio de Leipzig. Los peligros de monumentalizar el arte, especialmente el legado artístico, son vaticinados por artistas en la Alemania de finales del siglo XIX quienes disiden entonces de aquellas formas de uso en que deviene la sacralización y el patrocinio del arte en manos de los grupos burgueses dominantes y sobre todo del Estado. Ese proyecto disidente que alimenta desde entonces los movimientos de vanguardia, repercute claramente en la afrenta de Lachenmann a la posesión de la industria del entretenimiento (a la que pertenecería la “industria filarmónica”) del espacio público. En el siglo XIX la oposición a las formas previas de ideologización del arte exacerba el carácter autónomo de muchas corrientes artísticas, donde los artistas asumen abiertamente su conflictiva relación con el legado artístico, que inextricablemente se remite a un orden social-cultural del cual se sienten decepcionados y al que ahora deben cuestionar. Tras esta lectura histórica, al adentrarse de nuevo a la estética lachenmanniana, comienza uno a reconocer aspectos que delatan la relación conflictiva que el autor sostiene con la tonalidad, con su “realmente enorme poder de vida y de sobrevivencia”.<sup>183</sup>

Al retomar y actualizar Lachenmann la discusión sobre la autonomía del arte, discusión que acarrea la composición desde el siglo XIX, reaparecen también antiguos dilemas; el empalme difuso de los puntos de observación que concurren en el debate sobre la autonomía del arte. Brevemente señalo algunas de estas confluencias:

---

<sup>183</sup> Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens”, *op. cit.*, p. 55.

1) Reivindicar el estatus intelectual de la obra musical y recuperar el valor trascendental de su recepción, es argumento del discurso crítico, pero también estrategia de venalidad de la obra musical, como dilucida Bashford en su discusión del caso John Ella y la sociedad *Musical Union*, donde ambos aspectos, la solemnización de la recepción y la comercialización de la obra musical, el aumento del valor simbólico de la obra y la plusvalía social de “la escucha distinguida”, parecen empalmarse perfectamente. Lo que cabría resaltar aquí, pues, es la endeble frontera que separaría la dignificación del acto receptivo como “experiencia existencial” (en su definición lachenmanniana) de aquella estrategia de elevación (=consagración, canonización) de la *obra* musical.

2) Un límite endeble se articula asimismo, entre la recuperación del valor trascendental de la recepción de la *obra* (defendida por la escucha “existencial” de Lachenmann) y la preservación de las estrategias de legitimación de la escucha “culto o instruida”.

Que el perfil de escucha en Lachenmann se oriente a, y se fundamente todavía en, esta *distinción* (recuérdese la discusión con Mahnkopf), favorece finalmente su sobrevivencia y vulnera, desde mi punto de vista, el proyecto de un arte musical crítico de las estructuras sociales, que es el defendido por Lachenmann.

### **CAPÍTULO 3. LA PROPUESTA DE LACHENMANN DENTRO DE LA PLURALIDAD ESTÉTICA DE LOS AÑOS SETENTA**

El objetivo del presente capítulo es situar la discusión estética de Lachenmann en el ámbito de debate de la composición de los años setenta que reevalúa y desafía, desde las corrientes más diversas, las prácticas y los conceptos musicales heredados por el siglo XIX. Lachenmann se propone recuperar del pasado el valor emancipador de la *Gedankenmusik* y buscar en esa tradición burguesa releída el principio de escucha que ha de reformar las prácticas actuales de concierto, defendiendo su posición como artista de vanguardia. Con esta postura procura distinguirse como artista descendiente de una tradición musical revolucionaria, por un lado, frente a las tendencias por él juzgadas como “regresivas”, que estimularían la comunicación eficaz y complaciente con el público (donde Lachenmann sitúa a la ‘Escuela Polaca’: Penderecki, Lutoslawski). Por otro, frente a las propuestas “posmodernas” que a ojos del compositor, “jugaban de manera más o menos inconciente con todos los aspectos involuntarios expresionistas, surrealistas, exóticos, humorísticos o de shock, de los que se valía una insegura sociedad burguesa desde fuera para designar eso como ‘la música de Darmstadt’”.<sup>184</sup> Lachenmann considera en esta línea a varios de los compositores que durante los años sesenta y setenta desarrollan proyectos de intervención escénico-teatral, proyectos de escucha y composición alternativos a aquéllos legados por las prácticas de concierto del siglo XIX: John Cage, Christian Wolff, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel y György Ligeti. La distinción que Lachenmann busca establecer entre su propuesta de *musique concrète instrumentale* y esas otras líneas de creación alternativa de producción musical –que no persiguen justificarse dentro de la continuidad histórica de una “tradición progresista”, sino, por el contrario, cuestionan el formato burgués sustituyendo muchos de los supuestos con los que trabaja la tradición romántica–, se encuentra expresada en frases como las siguientes: “Me llaman la atención, a pesar de mi gran admiración a ellas [refiriéndose a obras de Kagel, Ligeti y Schnebel], en tanto productos de un pseudo-radicalismo

---

<sup>184</sup> Lachenmann, “Composing in the Shadow of Darmstadt”, Toop (trad), en *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3-4, p.45.

narcisistamente coqueto, en tanto modos para escandalizar o fascinar a la burguesía”,<sup>185</sup> pero es aun más explícita en la siguiente declaración:

Yo llamaría a los años sesenta el periodo del reestablecimiento de lo innovador e ilustrado y a los setenta el periodo del estancamiento. Las cosas que me parecían características de dicho estancamiento incluían todas las variantes renovadas de performances, happenings, improvisaciones y ambientaciones [environments] –mini obras de arte totalizantes [Gesamtkunstwerke], pretenciosamente individualistas y remendadas a la ligera–, pero también esa aspiración al estilo sinfónico brillante del estructuralismo académico, que tomó a la Escuela Polaca como su modelo. Típico de todo esto fue [la edición de] 1972 de Darmstadt en la que participé como coordinador [...] los participantes presentaban sus conceptos estéticos (o lo que pretendían ser tales): conceptos que oscilaban entre ceremonias de meditación, performance de electrónica en vivo, música folk, un *Estudio en Re menor* y concepciones de música imaginaria imitando a Schnebel [presumiblemente *MO-NO (Musik zum Lesen)*].<sup>186</sup>

En contraposición, Lachenmann propone recuperar la razón de ser *ilustrada* del concierto burgués junto al estatus “digno” y “serio” de la *obra* musical; la música tendría que operar en

conflicto con los tabúes prevalecientes y las reglas filarmónicas de ejecución de una sociedad [...] a la que no le importa en ocasiones ser conmocionada por locuras, pero que entra en nerviosismo cuando advierte que aquello que no le es familiar no es un shock o una burla, sino algo serio que, a su vez, reivindica la tradición.<sup>187</sup>

A partir de las citas anteriores se torna visible el objetivo de Lachenmann detrás de su insistente defensa de “la tradición revolucionaria”, que encuentra expresión en sus escritos de los años setenta: contraatacar el debate “posmoderno” que por esos años nutre en buena medida el deseo de transformar –más que únicamente reformar como

---

<sup>185</sup> *Idem.*

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 47.

<sup>187</sup> *Idem.*

lo plantea Lachenmann– las prácticas musicales heredadas del siglo XIX, proponiendo el comienzo de otras, nuevas.

Presentar en este capítulo un panorama general de dicho debate tiene como fin último contrastar la estética del cuarteto *Gran Torso* con las propuestas contemporáneas de dos compositores que fueron referentes para Lachenmann durante los años sesenta y setenta: Mauricio Kagel y Michael von Biel, de quienes comento, respectivamente, el primer y segundo cuarteto. La elección se justifica por el hecho de que en ambas piezas la exploración y la composición del sonido surge propiamente de la acción performativa, trátase de una acción meramente instrumental (como el cuarteto de von Biel) o teatral-instrumental (como el cuarteto de Kagel). En resumen, el material y la forma de ambos cuartetos se deriva primordialmente del gesto musical –esto es, procede de tipos y variantes de articulación de la energía físico-sonora–<sup>188</sup> lo que hace pertinente su comparación con el *Gran Torso* de Lachenmann.

Mis comentarios sobre estos cuartetos son precedidos por una caracterización de la posición “moderna” *versus* “posmoderna” en la composición, como eje tipológico para abordar el debate estético-compositivo de los años setenta. Esta caracterización me proporcionará elementos para contrastar la estética del cuarteto *Gran Torso* con los cuartetos de Kagel y von Biel, que abordaré hacia la última parte de este capítulo.

Modernidad y posmodernidad como tipologías para ubicar la propuesta lachenmanniana en el debate estético-compositivo de los años setenta

La crítica posmoderna en las propuestas de composición de los años setenta, se manifiesta no tanto en la experimentación (por demás amplia) con el material sonoro, como en el desafío a los conceptos y a las prácticas musicales procedentes del siglo

---

<sup>188</sup> Para una mayor claridad del concepto de gesto musical remítase a la introducción del capítulo cuatro.

XIX. Un desafío central a las prácticas musicales heredadas del siglo XIX fue la crítica posmoderna al concepto de *obra* musical, particularmente a su connotación de entidad autocontenida, capaz de ser abstraída en una partitura que parecía ser la evidencia indiscutible de la fijación intemporal y supra-histórica de la *obra*. El cuestionamiento a esa concepción esencialista de *obra* musical está puntualmente expresado por Lydia Goehr, quien dice al respecto:

las obras no pueden ser, en un sentido directo, objetos ideales, físicos o mentales. No existen como objetos físicos concretos; no existen como ideas privadas existentes en la mente de un compositor, de un intérprete o de un escucha, ni existen tampoco en el mundo eternamente actual de formas no creadas, ideales. No son además idénticas a ninguna de sus interpretaciones [...]no existe una categoría obvia de objeto dentro de la cual las obras sean cómodamente situadas.<sup>189</sup>

Lo que estaría detrás de toda concepción alternativa de actividad musical que no se rige por la concepción idealista de *obra*, es el desafío al paradigma “moderno” donde se justifican la noción de “sujeto autoral”, y la demanda de innovación continua, de hallazgo y de progreso (i.e., sofisticación) del tratamiento técnico del material, que influye en los discursos de muchas de las llamadas “vanguardias” artísticas. Como parte de la discusión de los cuartetos de Kagel y von Bielefeld, incluiré algunas reflexiones sobre la manera en que estas piezas manifiestan su crítica al concepto tradicional de *obra*.

El debate por los años setenta, en torno a los medios, procedimientos y fines de la composición, podría remitirse, de manera muy general, a dos paradigmas: el de la modernidad y el de la posmodernidad. Advierto que esta dicotomía teórica no está exenta de controversias. Musicólogos como Gianmario Borio, por ejemplo, “consideran que la posmodernidad es un auto-cuestionamiento de la propia modernidad, cuyo germen se encuentra ya activo en la vanguardia informal hacia

---

<sup>189</sup> Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, op. cit., pp. 3-4.

1960, manifiesta en su distancia crítica frente a los principios fundamentales de la modernidad musical –es decir, de cara a sus conceptos de obra, de material y de tiempo–.<sup>190</sup>

Es pertinente asimismo reconocer que en los inicios del siglo XXI, “la idea de lo posmoderno se ha disuelto” pues, siguiendo a de la Motte-Haber, “ya al respecto de la llamada ‘modernidad’ nunca dominó un acuerdo unánime sobre si debía instituirse [el término] con el siglo XVIII, alrededor de 1800 o con el comienzo de las revueltas del arte en el siglo XX. No sorprende que, igualmente, el concepto ‘posmodernidad’ siempre hubiera sido ambiguo. Éste ha atravesado numerosas transformaciones de significado [...]”.<sup>191</sup> No obstante, frente a tales advertencias sigo considerando pertinente recurrir a una tipificación teórica de lo moderno y lo posmoderno porque me permite contextualizar los argumentos de Lachenmann en favor de una tradición (germana) basada en “la escucha reflexiva”, y esclarecer, por otra parte, los aspectos que sitúan a otros compositores como antagonistas o figuras discrepantes de los conceptos de tradición, de sujeto autoral, y de arte progresista defendidos por Lachenmann; esto en un momento histórico donde las discusiones de los compositores hacían uso de, y contribuían a reforzar las tipificaciones de lo “moderno” y lo “posmoderno”. Para el desarrollo del presente capítulo me remito al texto “Música de cámara entre la modernidad y la posmodernidad” [*Kammermusik zwischen Moderne und Postmoderne*] de Friedemann Kowohl, comprendido en la antología *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*,<sup>192</sup> así como a la introducción que acompaña dicha antología, escrita por de la Motte-Haber.

El primer criterio que Kowohl considera para caracterizar el arte de la modernidad, es que se trata de “un arte de sujetos que se describen sobre el trasfondo de una

---

<sup>190</sup> Kowohl, “Kammermusik zwischen Moderne und Postmoderne”, en *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, p. 139.

<sup>191</sup> de la Motte-Haber (ed), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, pp. 13-14.

<sup>192</sup> de la Motte-Haber (ed), *op. cit.*, pp. 137-170.

tradición construida, a través de la cual se encuentran a sí mismos, y se proyectan hacia el futuro a través de su arte”.<sup>193</sup>

Mientras el discurso de Lachenmann se sitúa claramente en esta línea, se definirían como posmodernas “aquellas tendencias que por encima de los planos del sujeto, la tradición construida o el esbozo del futuro, rompen con las cualidades del arte moderno”.<sup>194</sup> El ejemplo evidente al que recurre Kawohl es la filosofía de la no-intencionalidad de John Cage, que “representa una ruptura con la subjetividad moderna, donde la música mínima niega la estructura que el sujeto oyente necesita como trasfondo de su autodescripción”.<sup>195</sup> En resumen,

[...] el tipo de artista moderno construye la tradición como telón de fondo, a partir del cual contrasta su trabajo. El modelo estructural es el de un árbol genealógico, sus elementos son las obras canonizadas. A este tipo corresponde la [búsqueda tanto de] cohesión estructural de las obras y de complejidad del entramado relacional, configurado de manera densa y conciente.

En contraposición, el tipo de artista posmoderno aísla rasgos estilísticos de épocas diferentes y los recombina, de modo que se diluye la diferencia entre lo tradicional y lo nuevo.<sup>196</sup>

Asimismo, el arte moderno plantea una crítica del presente con base en un concepto de progreso, sugiriendo la proyección de un futuro hipotético. Al respecto dice Kawohl: “típico de la modernidad son los artistas o grupos de artistas que esbozan el futuro del arte o incluso el de la humanidad. A ello corresponden los procesos musicales ‘orientados al porvenir’, los cuales deben vivenciarse como consecuentes”.<sup>197</sup>

Dicha perspectiva chocaría con la que pregonan los posmodernos,

---

<sup>193</sup> Kawohl, *op. cit.*, p. 138.

<sup>194</sup> *Idem.*

<sup>195</sup> *Idem.*

<sup>196</sup> *Idem.*

<sup>197</sup> *Ibid*, p. 139.

[siendo] típico de lo posmoderno [...] la presencia virtual de música de todas regiones, épocas y estilos, a través de la cual se dificulta la orientación respecto a distancias geográficas o históricas. A este tipo corresponde una música que se orienta a la vivencia del presente, del instante organizado, del momento compuesto.<sup>198</sup>

Además, en un arte típicamente moderno la intención del autor ocupa un lugar central. De acuerdo con Kawohl,

también para el compositor que concibe su obra [...] como 'documento de una fase dentro del proceso de la labor compositiva', continúa [ésta] siendo ante todo, el documento de su orientación y autodeterminación dentro de una situación histórica. A ello corresponde la fijación duradera de las obras en su forma definitiva, que permite al oyente obtener una imagen de dicha forma, pudiendo refinarla a través de una escucha repetida.

En el centro de un arte típicamente posmoderno se encuentran las vivencias del oyente. Para cada situación individual de la recepción, la composición fijada por la escritura constituye sólo uno entre muchos factores. A ello corresponden la configuración del silencio en lugar del sonido y las versiones siempre reelaboradas para ejecuciones únicas, en vez de formas fijas.<sup>199</sup>

Teniendo en mente estas tipificaciones del arte moderno y posmoderno, es importante señalar que la línea que confronta al paradigma posmoderno se encuentra mayormente representado por "los compositores y críticos nacidos en los años veinte y treinta que, al menos en una fase de su vida, se consideraron miembros de la vanguardia artística".

Para ellos,

lo 'posmoderno' era un atributo despectivo [que hacía referencia a] los tópicos de 'neorromanticismo' y 'nueva simplicidad', y se combinaba con recriminaciones contra los compositores jóvenes en torno a [su] arbitrariedad y [su] falsa comprensión de la tradición; [...] la tradición, cuya deshonra se lamentaba, era representada tanto por la

---

<sup>198</sup> *Ibid*, p. 139.

<sup>199</sup> Kawohl, Friedemann, *op. cit.*, pp. 138-139.

vanguardia a la que [los compositores del frente “moderno”] habían contribuido, como por la escuela de Schönberg, que había sido descubierta apenas en los años cincuenta, [...] edificada como propia prehistoria de la modernidad.<sup>200</sup>

El libre manejo de los recursos técnico-compositivos y la adopción de estilos del pasado es visto por el frente “pro-modernidad” como una conducta antivanguardista. La “licencia posmoderna, de permitirse finalmente todo”, como advierte Ulrich Dibelius en su conocida publicación *Moderne Musik nach 1945*, es reprochada por el autor en una expresión representativa de esta línea: “el pasado no es una tienda [dispuesta] para su uso a voluntad”.<sup>201</sup> Por su parte, Mahnkopf, compositor de más reciente generación y sin embargo defensor de una “Segunda Modernidad”,<sup>202</sup> liga, como lo hace Lachenmann, el concepto de la ‘Nueva Música’ al siglo XIX: “La Nueva Música [...] debe entenderse menos como una secuela de la revolución schönbergiana –la atonalidad– que como consecuencia de aquello que se inició con Beethoven en calidad de la autodeterminación compositiva del sujeto musical desde la libertad”.<sup>203</sup> Este es el sentido revolucionario de la tradición al que alude Lachenmann. Desde esa argumentación hace explícito su reproche a las tendencias “que hoy, en un ropaje posmoderno o neorromántico, no sólo explotan la tradición, sino también las experiencias de aquel llamado ‘avantgarde’ que después de la segunda guerra mundial buscó un nuevo comienzo en nombre de Schönberg y Webern”.<sup>204</sup> La crítica de Lachenmann a las tendencias “restauradoras” apunta frecuentemente no tanto a la generación joven, como a los nombres de Kagel, Ligeti y Penderecki, y se manifiesta en ensayos como *zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort* (1971/72), *Zum Problem des musikalischen Schönen heute* (1976), *Dialektischer*

---

<sup>200</sup>*Ibid*, p. 137.

<sup>201</sup> Dibelius, *Moderne Musik II. 1965-1985*, en *Moderne Musik nach 1945*, München: Piper, nueva edición, 1998, p.424. Citado en Kawohl, *op. cit.*, p. 137.

<sup>202</sup> Véase al respecto “Facets of the Second Modernity”, en Mahnkopf (co-ed) *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 6, Hofheim/Taunus: Wolke, 2008; Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim: Wolke, 2007, pp.160-169.

<sup>203</sup> Mahnkopf, citado en Kawohl, Friedemann, *op. cit.*, p. 137.

<sup>204</sup> Lachenmann, “Zum Problem des Strukturalismus”, en *Musik als existentielle Erfahrung*, *op. cit.*, p. 83.

*Strukturalismus*, y de manera central en la rúbrica *Komponieren im Schatten von Darmstadt* (1987), sólo por mencionar algunos. En relación a composiciones de Penderecki, Ligeti y Kagel de los años sesenta, Lachenmann señala algunos atributos que resumen en cierto modo su crítica a lo posmoderno.

Obras como por ejemplo *Anaklasis* de Penderecki, *Atmosphères* de Ligeti y *Sur Scène* de Kagel dieron, cada una a su modo, la señal para una trivialización de la demanda original de la vanguardia, al restaurar las antiguas categorías tonales de la experiencia, como por ejemplo la composición basada en el color sonoro [*Klangfarben-Komposition*] en su sentido impresionista; [y al restaurar] la vitalidad performativa [*musikantisch*] del ostinato [...] junto al fenómeno de alienación [*Verfremdung*] como incentivo antitético conciente, y junto a elementos humorísticos que operan sin producir una ruptura, ajustándose al nivel de las expectativas del público y de su ideología que una vez la vanguardia se propusiera vencer. Me parece que la relativa popularidad de la vanguardia de hoy, debe agradecerse a una recaída técnico-compositiva. El pensamiento musical, que antaño se desarrolló desde Schönberg hasta la música serial, enfrentando todos los riesgos sociales, ha caído en una regresión. Y lo fatal de ello es que esa regresión quiere representarse como un paso hacia adelante, propio de esta época, disponiéndose a acomodar con acrobacia dialéctica [elementos] tonales que se habían vuelto tabúes, junto a la actitud revolucionaria, que se ha vuelto ya socialmente aceptable [...].<sup>205</sup>

La postura de Lachenmann puede entenderse mejor si se sitúa en el contexto de la confrontación entre las concepciones modernas y posmodernas que he procurado tipificar recurriendo al texto de Kawohl. Como siguiente paso quisiera discutir con mayor profundidad algunos de los aspectos centrales que situarían al discurso de Lachenmann de los años setenta dentro del paradigma pro-modernidad.

Como lo he expuesto ampliamente en el segundo capítulo, Lachenmann justifica su propuesta de “nueva escucha” en la distinción de cuatro “predeterminaciones” que condicionarían la relación del oyente con el material (*tonalidad, corporeidad, estructura y aura*). La estética lachenmanniana se basa en una genealogía de la

---

<sup>205</sup> Lachenmann, “Zum Verhältnis Kompositionstechnik- Gesellschaftlicher Standort”, *op. cit.*, p. 94-95.

escucha que, siguiendo a Kawohl, atiende tres fases: 1) el pasado de la disciplina compositiva junto a su “instrumental” (teoría, sistemas de notación y prácticas de ejecución y recepción, 2) la proyección del pasado en las prácticas musicales del presente (las preguntas que formularía el compositor son: ¿cuáles son las herencias musicales del pasado y cuáles son sus formas de aparición en las prácticas de concierto actuales?), y finalmente 3) la liberación, proyectada a futuro, de esas herencias o *estructuras* que condicionan las prácticas del presente.

Sin embargo cabe señalar que, aun cuando Lachenmann apunta a la emancipación de las estructuras previas como objetivo último de la “genealogía”, aquella no puede cumplirse cabalmente dado que para el compositor la definición de *nueva escucha* incorpora inexorablemente la referencia al pasado con el cual contrasta. Para Lachenmann, desarrollar una *nueva escucha* a partir del pasado comprendido en ella, permite transformar el pasado, es decir, modificar los supuestos de esa tradición construida. Por consiguiente, los tres estadios que componen esta “genealogía lachenmanniana” de la escucha, se desenvolverían a partir de un proceso progresivo en espiral, donde el pasado –en permanente expansión– sería continuamente redefinido y, junto con él, también la formulación de la *nueva escucha*.

Debemos reconocer que la noción de “progreso técnico” en el manejo del material –tan presente en el discurso germano de la *música absoluta*– es también apropiada por Lachenmann, aun cuando éste declare que el objetivo de su composición no es crear nuevos materiales (nuevos sonidos) sino una *nueva escucha*. De modo similar a la idea (común a Adorno y a Schönberg) de que el germen de la disolución tonal se encontraba ya latente en la disposición cromática de los 12 tonos, Lachenmann plantea en piezas claves de su *musique concrète instrumentale* como *Pression*, *Dal Niente*, *Guero* y *Gran Torso*, el descubrimiento de una nueva escucha a partir de la emancipación de acciones sonoras que habrían estado latentes, desde un inicio, en el mecanismo de ejecución de los instrumentos tradicionales. De ahí se sostiene que en el planteamiento de la *musique concrète instrumentale* resuena la creencia moderna en

el “progreso técnico”, que le permite a Lachenmann construir su narrativa: continuar la tradición del pensamiento crítico desde la controversia con los recursos heredados.

Ahora bien, dirigiendo la discusión hacia los aspectos concretos de la composición de Lachenmann, ¿reflejaría el tratamiento del material de *Gran Torso* y su disposición formal, un principio de progreso? Si se trata de una pieza de carácter fragmentario donde “los campos estructurales tocados aquí [...] contienen la posibilidad de ser desarrollados ulteriormente de manera individual”, como lo sostiene Lachenmann y lo alude el título del cuarteto (*torso*),<sup>206</sup> cabría preguntarse qué estrategias garantizarían la integridad formal de estos fragmentos, es decir la articulación del *Strukturklang*. Cabría preguntarse, por ejemplo, si pese al carácter fragmentario de la pieza, las relaciones estructurales derivan de un material germen, y si el transcurso de la forma está planteado como una unidad que, en términos globales, sigue una lógica consecuente, ‘orientada al porvenir’.

Respecto a la noción de “sujeto autoral”, tan esencial para el paradigma moderno, la posición de Lachenmann es más bien ambigua. Su discurso defiende la visión moderna del artista a favor de la expresión individual, la libertad y la autonomía creativas, sin embargo, también realza la importancia del receptor en la construcción de sentido de la producción artística; más aún, reconoce el potencial que el *acto* de escuchar tiene en la transformación de los hábitos impresos en las prácticas musicales. En el oyente recae, en buena medida, el papel de rebasar los límites que se le imponen socialmente respecto a lo que debe entender por “musical”, por “tradición” o por “bello”.

Lachenmann apela a un rescate del sujeto autoral pero también a la construcción de una escucha individual, íntima y propia. Aun cuando el apego a la concepción moderna de “autor” se manifieste en Lachenmann en el grado de determinación formal de la composición y en el ejercicio de una notación fija en extremo precisa (piénsese en *Gran Torso*), en cada oyente recae el papel de descifrar (a través de la *obra*) su propia

---

<sup>206</sup> Lachenmann, nota sobre *Gran Torso* en *Musik als existentielle Erfahrung*, *op. cit.*, p. 386. Véase también Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, *op. cit.*, p. 159.

escucha y *desautomatizar* los condicionamientos de su percepción. En los límites de la expresión autoral, se encuentra la obra *Zwei Gefühle. Musik mit Leonardo* (1991-92) para recitador y ensamble, que plantea justo la desautomatización del principio de referencialidad del lenguaje, concediendo un papel activo a la escucha, a quien Lachenmann lanza todo menos “un mensaje” dado. A este respecto comenta Helga de la Motte:

La pieza *Zwei Gefühle. Musik mit Leonardo* resulta francamente desafiante a la consideración de la expresión musical; [ésta] tiene como base un texto de Leonardo da Vinci que habla del temor y del deseo. Estos sentimientos no son, sin embargo, llevados a una expresión inmediata. Los instrumentos se asimilan al material fonético del lenguaje. De la reserva de gestos afectivos se extraen fragmentos y se reordenan. Lachenmann desafía la percepción de una escucha que busca decodificar un mensaje y, a partir de ello, experimenta su propio esfuerzo de desciframiento como una búsqueda incansable perpleja, concentrada. En ese estado de elevada atención despiertan las sensaciones internas; sin embargo no tienen como función hacer oír un mensaje, sino intensificar el fenómeno de percepción.<sup>207</sup>

Lachenmann mantiene una posición ambigua respecto al peso de la intención autoral en el proceso de la creación artística. Por un lado defiende a ultranza el valor de la expresión autónoma, crítica y auténtica del “creador”, procurando asimismo compenetrar su discurso estético crítico con su praxis compositiva, para conducir el modo en que deben escucharse sus obras. Su convicción sobre la autoridad del artista está expresada en los textos de los años setenta, que delatan una concepción mesiánica sobre “el compositor” como conducto de emancipación de la conciencia colectiva.<sup>208</sup> Por otro lado, encontramos afirmaciones de tono más humilde, en las que

---

<sup>207</sup> de la Motte Helga, en *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*, op. cit., p. 20.

<sup>208</sup> Mahnkopf atribuye un tipo particular de conducta mesiánica a tres compositores haciendo alusión a obras específicas: al Lachenmann de final de los años sesenta y principios de los setenta “con un nuevo principio de música, presentado de modo ejemplar en *Gran Torso*”; a Klaus Huber con su *Senkform* y a Luigi Nono con *Prometeo*. Esa atribución mesiánica es descrita por Mahnkopf como “lo mesiánico [...] sin mesianismo. [...] Una apertura al futuro, al advenimiento de algo diferente a hacer justicia, sin un horizonte de expectativa, sin un modelo profético, sin una prefiguración profética ni una previsión. El advenimiento de lo diferente como acontecimiento especial y único puede sólo aflorar ahí donde no se ve ninguna

Lachenmann sitúa al artista como otro componente del engranaje social, quien se encuentra atado, como el receptor, a contextos ajenos a su voluntad que median su acción.

[...] toda conexión [Zusammenhang] operante en el material es ambigua, se encuentra asimismo dentro de otras conexiones, es un conglomerado de correlaciones concientes, inconcientes, precavidas, no precavidas, racionales, irracionales, y el compositor no tiene menos dificultad para entender su música que cualquier otro. A partir de esto parece que tanto al compositor [...] como al escucha reflexivo se le escapa nuevamente todo de las manos. Lo que el compositor coge y controla nunca es el todo, es siempre únicamente la punta de una totalidad al fin y al cabo no aprehensible. Quién sabe: quizá el todo lo controle a él, y el compositor sea la cola que con el perro menea. Ello no implica la resignación, sino más que esto, confirma lo correcto de tal reflexión, en la medida en que arrebatada toda receta al compositor y a la escucha. Al [compositor] le queda una voluntad de expresión después de haber atravesado un infierno de inseguridades; un pensamiento y sentimiento muy abierto y aguzado en el trato con los materiales y, a partir de tal polémica, un instinto muy despierto: los reflejos de la cola, con la esperanza de que el perro se mueva junto con ella. O expresándolo de manera más solemne con las palabras de Mahler: no compongo, soy compuesto. (En relación al oyente: no comprendo, soy comprendido).<sup>209</sup>

Con la enunciación anterior Lachenmann parece relativizar su adherencia a las concepciones “modernas” de originalidad y autonomía. La emancipación estética no está sujeta al antagonismo entre la producción artística y las prácticas sociales preexistentes; lo que el compositor persigue es más bien, la esperanza de que arte y sociedad, colectividad y compositor se muevan por común acuerdo, en un mismo sentido. Finalmente, la conciencia que muestra Lachenmann frente a ese “conglomerado de correlaciones” que introducen “ambigüedad” en “toda coherencia

---

antelación de ello. [...] lo mesiánico [...] debe esperar tanto lo mejor como lo peor [...] [es] la expectación sin una autorreflexión afianzada. [...] [Las tres obras mencionadas de Huber, Lachenmann y Nono] no sólo giran en torno a una música verdaderamente nueva—es decir, una música no conservadora, ‘progresiva’— sino también en torno a *otra* escucha, a un oyente *distinto*, y, por consiguiente en torno a un nuevo hombre, que desde luego no existe y tampoco se imagina en concreto”. Mahnkopf, “Klaus Huber, Nono und Lachenmann. Ein Triptychon”, en *Die Humanität der Musik*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>209</sup> Lachenmann, “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens”, *op. cit.*, pp. 61-62.

operante en el material” (el llamado *aura*), relativiza el peso de su propia intención autoral y su demanda de autenticidad.

Si bien las discusiones anteriores podrían ser objeto de un análisis más profundo, quisiera proseguir con una exposición de los cuartetos mencionados de Mauricio Kagel y Michael von Biel, como ejemplos de contrapropuestas posmodernas contemporáneas a *Gran Torso*, que ilustran el debate estético-compositivo de Lachenmann con sus contemporáneos, que hasta ahora sólo ha sido teorizado.

Componer un primer cuarteto de cuerdas implica para Lachenmann, no sólo exhibir una postura ante la historia de la recepción del género, sino más aun, componer *al interior* del “género musical” y contribuir a su redefinición estético-compositiva. Sin embargo, no puede afirmarse que otros compositores escriban para esta dotación con el objetivo de establecer controversia con una noción preformada y socialmente convenida de “género cuartetístico”. La misma concepción de “género musical” ha perdido preeminencia, pero también consistencia, en la medida en que los criterios que antes del siglo XX posibilitaban una concepción de “género musical” han sido invalidados o sobrepasados –como lo explica Adorno– por “un estado de consciencia que ya no puede confiar en ningún canon formal objetivamente válido y debe objetivarse por sí mismo, por su propia fuerza de gravedad, por las leyes de la subjetividad”.<sup>210</sup> La emancipación de la disonancia, el rechazo a la tonalidad, la diversificación del material, los procedimientos formales, los modos de ejecución instrumental, así como la pluralidad de los formatos, espacios y prácticas de recepción, han contribuido a la disolución de esas fronteras en las que se autocontenían los “géneros musicales”.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Adorno, “Clasicismo, romanticismo, nueva música”, en *Escritos musicales I-III, op. cit.*, p. 147.

<sup>211</sup> Esta afirmación no deja de ser, sin embargo, fuente de controversia, no sólo entre compositores sino entre las visiones historiográficas de la nueva música. El debate que se desprende de ella sobrepasa los objetivos y alcances de la presente investigación. Sólo como un preámbulo al debate sugiero consultar: Dahlhaus, “Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen” y Mauser, “Auflösung und Zerfall des Gattungsgefüges im 20. Jahrhundert”, en *Theorie der Gattungen*, 2005, pp. 230-243; también Brügge, *Wolfgang Rihms*

Por otro lado, el interés por reformular los recursos compositivos del cuarteto de cuerdas en tanto género o la intención de renovar la escucha a partir de esa dotación deja de ser generalizado; el énfasis en la innovación se relaciona con las creencias modernas en el progreso del arte, en su autonomía constructiva, así como en la primacía de la voz autoral, que son fuertemente cuestionadas durante los años sesenta y setenta. Precisamente en la línea crítica de la visión progresista y la voz autoral, pueden ubicarse (aunque no de un modo concluyente) los trabajos de Mauricio Kagel y de Michael von Biel.

#### *Primer cuarteto de Mauricio Kagel (1965)*

Mauricio Kagel (Argentina, 1931; Colonia, 2008) se estableció en Colonia en 1957 cuando esta ciudad se perfilaba como uno de los principales centros de experimentación y teorización musical, impulsado por el trabajo conjunto de especialistas en acústica y fonética, teoría musical, ingeniería de sonido y composición, entre ellos Werner Meyer-Eppeler, Herbert Eimert, Robert Beyer y Karlheinz Stockhausen. Esta coyuntura propició la fundación del primer estudio de música electrónica de la NWDR (Radio alemana del noroeste) en 1953, el más importante de su tipo en la Europa de aquellos años. Es un momento en el que la alta formalización de los procesos de composición a través de las distintas vertientes del serialismo, la confluencia de la innovación tecnológica y musical, así como el nivel de teorización requerido para el trabajo en estudio, estimulan en músicos y teóricos la creencia en el progreso de la técnica compositiva, que parecía escindirse, por la vía cientificista- tecnológica, de los vínculos con el pensamiento tonal.

Kagel se introduce pronto a este debate; en 1960 participa en los cursos de verano de Darmstadt tomando desde entonces una posición marginal y controvertida frente a la

---

*Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts*, 2004, pp. 7-73, Stahmer, "Anmerkungen zur Streichquartettkomposition seit 1945", en *Hamburger Jahrbuch des 20. Jahrhunderts*, vol. 4, 1980, 7-32 y Kawohl, "Kammermusik zwischen Moderne und Postmoderne", *op. cit.*, pp. 137-152.

actitud científicista de la composición serial, que reprobaba o al menos procuraba evitar el uso de referentes tonales. El procedimiento serial restringía a la escucha su marco de referencias asociativas al mínimo con la intención de obtener relaciones estructurales siempre distintas entre los parámetros acústicos de los eventos sonoros. En contraposición a esto, Kagel propone trabajar con el mayor número de dimensiones constitutivas del *hecho musical*,<sup>212</sup> abriéndose hacia el ámbito total de la comunicación humana, premisa que Kagel declara en los siguientes términos: “yo no puedo separar la comunicación musical de la comunicación humana”.<sup>213</sup> Ello, como lo señala Werner Klüppelholz, “llevó a Kagel al teatro instrumental, al filme y al radioteatro, categorías del arte que se abren a la realidad circundante y a la experiencia de la escucha”.<sup>214</sup> Kagel ensancha los límites de la composición –antes restringida o condicionada por la organización de sonido/silencio– recurriendo a la acepción *com-ponere*, que emplea pensando en una composición escénica total que le permite experimentar con todas las variables del ritual concertístico; una composición que no tenía ya que estar atada a un material específico, es decir al sonido.<sup>215</sup> La (re)composición de *situaciones* constitutivas del *hecho musical* fue un principio constante en la obra de Kagel y cobra presencia en los cuartetos de cuerdas compuestos entre 1965 y 1967.

La exploración sonora de estos cuartetos proviene de la modificación de los modos de ejecución convencionales, lo que invita a establecer un parentesco con el *Gran Torso*. Sin embargo lo que considero aun más interesante para los propósitos de este apartado, es señalar cómo el énfasis dado a la acción del intérprete, así como el

---

<sup>212</sup> Para aclarar este concepto véase por ejemplo la discusión de Jean Molino “El hecho musical y la semiología de la música”, Zamora (trad), en *Reflexiones sobre Semiología Musical*, no. 1, p. 89-128 (en línea). Original en inglés: “Musical fact and the semiology of music”, en *Music Analysis*, vol. 9, no. 2, 1990, pp. 105-156.

<sup>213</sup> Véase “Document-Kagel: Une panique créateur”, en *Musique en jeu* 11, 1973, p. 61, citado en Klüppelholz, Werner, “Kagel und die Tradition”, en Brinkmann, Reinhold (ed), *Die neue Musik und die Tradition*, Mainz: Schott, 1978, p.104.

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> Véase de la Motte, Helga, *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert 1975-2000*, op. cit., p. 17.

concepto mismo de *acción*, cumple en los cuartetos de Kagel y de Lachenmann propósitos estéticos distintos. Para Lachenmann el acento en la acción del intérprete es el “método” que le permite revelar las condiciones físicas, cinéticas, temporales *del sonido*. Aun cuando el develamiento del trabajo mecánico del intérprete sea un paso fundamental, el centro de atención continúa siendo la cualidad tímbrica del material. Uno de los principales fines estéticos para Lachenmann, sino el primordial, es la creación de nuevas relaciones estructurales y funcionales a partir del material sonoro que es significado por la acción instrumental, o mejor dicho, por la *desautomatización* de la acción instrumental tradicional por parte del intérprete. En Lachenmann persiste el interés por confeccionar la *obra* musical en términos tradicionales, estableciendo relaciones estructurales “novedosas” desde las propiedades concretas del material, sin ampliar la confrontación con el *aura* del receptor hacia otras variables del formato concertístico.

En contraste con ello, el énfasis de Kagel en la *acción* del intérprete no recae única o primordialmente en la cualidad del material sonoro o en las relaciones que de él se derivan; más bien permite justamente extender los límites ortodoxos de la composición a todas las variables potenciales de comunicación de la *situación musical*. El tipo de acciones planteadas en la composición de los cuartetos I y II no se restringe al control de la producción sonora; además de éste, comprende aspectos gestuales propiamente teatrales que corren en un plano unas veces vinculado con, otras veces independiente de, la acción sonora, evitando justamente una correspondencia unívoca con ésta. La independencia y falta de jerarquía de las acciones instrumentales y teatrales que los intérpretes realizan, niega la presencia de una macroestructura de orden superior que fuera establecida *a priori* por el artista para regular las relaciones y los puntos de unión de todos los componentes y planos de la acción, lo que me parece una clara afrenta a la composición estructuralista. Ello insta al receptor a reconocer en este cuarteto aquello que la poética de Kagel busca provocar: la desintegración del concepto de *obra* musical.<sup>216</sup> Asimismo, Kagel aprovecha la

---

<sup>216</sup> Véase al respecto Klüppelholz, *op. cit.* pp. 104-107.

introducción de elementos teatrales dentro de las acciones que el intérprete realiza para proponer una relectura de la comunicación visual y gestual que convencionalmente favorece la integración orgánica de todo ensamble de cámara. Desde mi punto de vista, esa relectura de la comunicación visual y gestual del cuarteto desde el plano teatral interviene significativamente en ese *aura* histórica que rodea al ensamble cuartetístico como *exemplum maximum* del paradigma de la *música absoluta*.

A continuación quisiera dar ejemplos de esta relectura kageliana de la comunicación visual-gestual del ensamble cuartetístico, además de mencionar aspectos concernientes a la cualidad y producción del material sonoro y discutir algunas características de su notación. Los ejemplos referidos corresponden al cuarteto marcado como “I” en la partitura publicada por la Universal Edition.

La pieza inicia con la entrada solista del cellista al escenario, que ocupa el asiento convencionalmente asignado, decide luego ocupar el del primer violín y regresa a su lugar original tras una pausa. A lo largo de la pieza, Kagel juega con la distribución escénica común del ensamble cuartetístico al rotar de lugar a los intérpretes y al ubicarlos en posiciones que infringen la lógica del semicírculo que normalmente no sólo facilita el contacto visual del ensamble sino refuerza el sentido de organicidad. Más aún, “desubicar” a los músicos en el escenario trastoca el rol, la *ubicación* del músico “confeccionado” por la tradición dentro de una práctica concertística que no se centra ya en la autosuficiencia constructiva de la *obra* musical. La independencia de la situación espacial entre los miembros del cuarteto (ubicados de espaldas unos de otros u ocupando las esquinas del escenario) que desafía la necesidad convencional de contacto visual, se agudiza con la ausencia de los dos violines, luego sólo del primer violín, quienes tocan detrás del escenario en las primeras secciones de la pieza. La noción de “entrada” en el ámbito musical es ampliada por Kagel para significar también la entrada o salida de un miembro del ensamble del escenario, acciones indicadas respectivamente como “Auftritt” y “Abtritt”. Cada inicio de sección de las ocho que distingo en el cuarteto, está marcado por un cambio en los tipos de acción

sonoro-instrumental y, en la mayoría de los casos, también por un gesto teatral simultáneo en uno o más miembros del ensamble, que no se relaciona propiamente con la acción instrumental. Frecuentemente las entradas musicales marcan, a su vez, la entrada o interrupción de gestos propiamente teatrales.

Por ejemplo, el preámbulo a la primera entrada musical de los violines está marcado por una pausa súbita del cellista, quien voltea “pensativamente” hacia la entrada al escenario (detrás del cual se encuentran viola y violines) y permanece fijo en esa posición. A continuación entran los violines (momento que ilustra el ejemplo de arriba) con un acorde unísono *fff* que “descongela” la posición inmóvil del cellista, quien dirige su mirada al cordal y retoma su acción. Ésta consiste en tirar de una aguja de tejer que se encuentra entrelazada a las cuerdas entre el diapasón y el puente, cuya acción genera un sonido metálico en oscilación. El segundo acorde (entrada) de los violines marca ahora una pausa del cello y la entrada del violista al escenario, quien, mientras toca, camina hacia una de las esquinas traseras del escenario rompiendo la disposición convencional semicircular. El tercer y cuarto acorde de los violines (tercera y cuarta entradas) vuelve a marcar, respectivamente, la entrada y pausa del cello.

Ejemplo 1 del cuarteto I de Kagel.  
Sección 1, primera entrada de los violines. Hoja 3.

3

15"      20"      25"      30"      35"      40"

\* **Streichquartett (wie oben angegeben)**

II	I
III	IV

\* **AM STRG**

\* **Hinter der Bühne**

\* *staccatissimo; al falsetto*

\* *nicht aufhören zu spielen*

\* *Auftritt: der Bratschist setzt sich auf Platz ② wenn er links (vom Publikum aus gesehen) erscheint. Wenn er von rechts kommt, setzt er sich auf Platz ①. Langsam gehen!*

\* *Unmittelbar nach dem Einmarsch beider Geigen wie aus dem Schlaf erwachen - zum Seitenhalter des Cellos blicken und weiter spielen.*

\* *Bis Ende von S. 4 vor jedem Zeigfen, der Kopf eines kurzen Reck (mit LH) zum Steig hin, gehen.*

\* *Sprechen mit beiden Geigen die Anordnungsung stoppen und wieder einsetzen. (Stoppes durch Dämpfen der Violin II bis II unmittelbar vor der Strohkunde!)*

Mauricio Kagel „Streichquartett I/II“  
© Copyright 1974 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 15883

Kagel introduce muchas acciones de este tipo a lo largo del cuarteto; los movimientos teatrales de los intérpretes –como los cambios de posición (de frente o de espaldas al público o a los miembros del ensamble), el desplazamiento en el escenario, el sentarse y levantarse del asiento, o mirarse unos a otros sin implicar la señal de una entrada musical conjunta– son acciones que alienan las reglas y el funcionamiento de la comunicación visual y gestual de la música de ensamble. Dichas acciones son

reelaboradas por Kagel para establecer una narrativa visual, al mismo tiempo vinculada que independiente de la acción instrumental. Se vincula a ella porque el gesto teatral actúa siempre en coordinación con la entrada o el final de una acción sonora, del propio intérprete o de otro miembro del ensamble. El gesto teatral contribuye por esa razón a sugerir al espectador una organización de la pieza. (Eventualmente los gestos teatrales también generan la reacción de otros; por ejemplo, la entrada al escenario del violín I al minuto 5.20", quien se sitúa a espaldas del violista en una esquina trasera del escenario, hacia la cual voltean violín II y cello despegando el arco del instrumento). Al mismo tiempo es independiente de la acción instrumental porque no se justifica en términos de la producción sonora ni viceversa, ni deriva de la cualidad sonora alienada. Por el contrario, son acciones que no tienen sentido ni desde la práctica concertística tradicional ni desde un punto de vista *meramente* musical; son acciones que atentan contra la *razón* de ciertas convenciones de la comunicación musical y, en virtud de ello, provocan la alienación tanto del principio de la *música autónoma* como del formato concertístico que la cobija. Las acciones instrumentales y escénicas son lo bastante heterogéneas como para poder sugerir al espectador una lógica de continuidad y desarrollo. Cuando Kagel plantea una concatenación o correlación entre las acciones instrumentales y teatrales, dicha correlación produce en el espectador más una impresión de casualidad –tornando lúdico e irrisorio ese momento– que de causalidad; no se traduce, pues, como una señal que sugiera un orden implícito, rigurosamente planeado por el compositor, que justificara la coincidencia de acciones teatrales e instrumentales de los intérpretes. Como lo expresa Klüppelholz al hablar de la poética kageliana:

[...] Kagel compone fragmentos completamente heterogéneos a partir del lenguaje, de la música o del desenvolvimiento de acciones, tendiendo a negar toda conexión de orden superior, que [por otro lado] sería más que una conjunción [de elementos] en un espacio y tiempo. Esta [conexión], que debe hallarse de modo individual y siempre diferente, recae en el oyente de la música kageliana. Esta no pretende ser más que un vehículo del propio descubrimiento de sentido [por parte de la escucha].<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Klüppelholz, *op. cit.*, p. 105.

En el momento en que la integración de las acciones interpretativas presentes en el cuarteto de Kagel, deja de ser conducida por el compositor; al conferir él mismo a su escucha el papel de productor de sentido de la pieza, Kagel plantea una contrapropuesta a los conceptos modernos de autor y de *obra*. Rompe con su significación en términos de razón, autoridad “creadora”, abstracción estructural, autonomía, seriedad, trascendencia; justo aquellos valores asociados con la estética de la *Gedankenmusik* tan ligada a la recepción histórica del género de cuarteto. En ese sentido los objetivos estéticos de Kagel y de Lachenmann frente al empleo del cuarteto de cuerdas son completamente contrarios. Mientras Lachenmann aprovecha su aproximación al cuarteto para reivindicar la estética de la *Gedankenmusik*, a partir de su creencia en el progreso de la técnica compositiva, capaz de resignificar *por sí misma* las prácticas musicales heredadas, Kagel recurre a la dotación y al formato concertístico para provocar en el espectador una gran suma de alusiones que, sin embargo, en contexto son demasiado vagas para presentar al escucha cualquier conexión prefabricada. De ahí el comentario de Klüppelholz referente a Kagel: “el axioma de hacer de detalles inequívocos piezas equívocas, es el impulso y al mismo tiempo, la legitimación estética de su lenguaje”.<sup>218</sup>

Respecto al tratamiento del gesto musical, en el cuarteto de Kagel el énfasis recae en la exploración de los mecanismos de producción sonora. El principal criterio es, como en *Gran Torso*, alienar el sonido convencional de las cuerdas de las más variadas formas posibles. A diferencia de Lachenmann, sin embargo, Kagel no aliena el sonido a partir de una reconfiguración total y exhaustiva de la acción instrumental, sino principalmente a partir de la intervención de objetos en los instrumentos, donde los modos de ejecución no convencionales y la intervención de objetos, colaboran conjuntamente para provocar la alienación del sonido. En la segunda ilustración de la partitura, que corresponde a la sección 4, se observa uno de los momentos de mayor

---

<sup>218</sup> *Idem.*



intervenida con una tira de papel ensartada entre las cuerdas a nivel de la posición “ordinaria”; los *pizzicatos* y arpeggios marcados se producen punzando el instrumento en posición de “mandolina”. Sobre los arpeggios producidos con las cuerdas III y IV se obtienen acordes al añadir las cuerdas I y II *ad libitum*, que se jalan colocando la uña lateralmente a las cuerdas que debe producir un “sonido chirriante” [*klirrender Klang*]. El cello se ejecuta en esta parte con dos agujas de tejer, una sostenida en cada mano, siendo independientes las acciones de ambas: la aguja en la mano derecha percute en la aguja que sostiene la mano izquierda y que se coloca sobre la altura indicada en la partitura. Cada vez que la aguja percute, la otra hace presionar la cuerda y desplaza su punto de contacto hasta llegar finalmente al puente; la acción percusiva domina por sobre la tesitura. Tras la pausa marcada en la partitura, la acción cambia; mientras la aguja de la mano izquierda se desliza a lo largo de la cuerda, la aguja de la mano derecha produce un trémolo entre el traste y el puente. Un efecto más de alienación del sonido cuartetístico convencional, empleado a lo largo del cuarteto, consiste en que los intérpretes entonen alturas sobrepuestas a las acciones instrumentales.

Ahora bien, ¿cómo se refleja la concepción de Kagel de la acción instrumental en la notación? Lo que se evidencia a partir de ella es que la alienación del sonido convencional responde más a la intervención de los instrumentos que a la *desautomatización* de las acciones involucradas en la producción sonora convencional (como lo son la dinámica, afinación, ángulo del arco, cantidad de presión, velocidad y dirección del arco y pulsación). Por esta razón la notación de este cuarteto representa, en la mayoría de los casos, la transcripción del resultado sonoro (señalando las alturas obtenidas), o bien, es producto de una combinación de la transcripción de alturas y de la especificación de acciones que *se añaden* a la producción de la altura para efectos de su alienación. Esto contrasta de manera importante con el principio de alienación de la acción instrumental en Lachenmann y por consiguiente, con la notación propuesta en el *Gran Torso*. Mientras Kagel saca provecho del aspecto lúdico de la intervención del instrumento con objetos tan ajenos al contexto de la “música autónoma” como las agujas de tejer, los cerillos, papeles y clips, Lachenmann analiza y clasifica con gran

método y seriedad inquisitiva, las relaciones entre el sonido y sus variantes de acción, netamente provistas por el instrumento.

Es importante destacar el gran desafío que ostenta para el ensamble cuartetístico producir tantos niveles de acción instrumental, a los que se sobreponen de manera semi-independiente los planos de la teatralidad y de la entonación. Con esta alta demanda de un dominio técnico y gestual totalizador, Kagel traza una referencia conciente hacia el atributo conferido al cuarteto como uno de los géneros instrumentales más exigentes, tanto para el compositor como para el intérprete. Existe de hecho una referencia lúdica a ese aspecto en el cuarteto cerca del minuto 7.15", cuando la viola (colocada en posición de mandolina), termina su intervención de arpeggios *ad libitum* tocados con un plectro, en un *diminuendo* a *ppp*, después de la cual toma asiento (se encuentra situado en una esquina frontal del escenario) y "seca su frente con una toalla de bolsillo".

Finalmente, la conciencia de Kagel hacia este aspecto primario de la exigencia técnico-artesanal del género, ha sido expresada por el compositor al hablar sobre su tercer cuarteto:

El género de 'cuarteto' es un elemento de prueba. [...] En realidad no conozco ningún cuarteto malo, tampoco de aquellos compositores a quienes aprecio poco. Existe un parámetro de referencia. Usted no puede situarse por debajo de ese parámetro. [...] Lo que está metido dentro de todos nosotros es un respeto descomunal por el género, un respeto que hacia la música para piano, por ejemplo, definitivamente no existe. [...] Ese tipo de magnetismo, esa irradiación proveniente del género me fascina desmedidamente dado que cada uno de mis cuartetos mide su trabajo con los más altos parámetros de referencia imaginables. No puedo dejar de pensar que existen los últimos cuartetos de Beethoven, la *Suite lírica* de Berg y los cuartetos de Mozart. ¡Sé que si no me esfuerzo en realidad por escribir lo más noble que me sea posible musicalmente, el cuarteto no tendrá en absoluto

ninguna oportunidad de seguir existiendo! Este reto es el más importante para un compositor. [...] Es un Absolutissimo!<sup>219</sup>

### *Segundo cuarteto de Michael von Biel (1963)*

Michael von Biel (Hamburgo, 1937) se formó musicalmente como cellista. Su trabajo de composición está basado, sobre todo a inicios de los años sesenta, en la exploración y ampliación radical de las posibilidades de ejecución de los instrumentos de cuerda. El énfasis de dicha exploración se orienta más al aspecto procesual basado en la improvisación con el instrumento, que a la planeación y a la estructuración de una *obra* fija, determinada por una versión transcrita definitiva.

El trabajo de von Biel se ubica sobre todo en la escena experimental de los años sesenta. A partir de 1961 von Biel participa tres años consecutivos en los cursos de composición impartidos por Stockhausen en Darmstadt y un año antes de esta fecha realiza una estadía en Nueva York como alumno de Morton Feldman, momento en el cual entra en contacto con John Cage y David Tudor. Es en Nueva York donde von Biel concluye su segundo cuarteto (1963-64). En esta pieza, el material deja de definirse a partir de la altura y sus relaciones interválicas para centrarse en los mecanismos y tipos de energía gestual productores de ricos espectros sonoros en los que prevalecen la inestabilidad y la saturación tímbrica. Como en *Gran Torso*, la complejidad de la composición tímbrica imposibilita una transcripción del resultado sonoro, de modo que la notación está concebida también en términos de acciones instrumentales con márgenes flexibles respecto a la duración. Entre las acciones se incluyen unas diez variantes de puntos de contacto (detrás del puente, sobre el puente, al costado del puente, sobre el cordal, en el punto de unión de las cuerdas, en distintos lugares del diapasón, etcétera), se implementa la presión extrema del arco y se introducen variantes de pulsación, movimientos del arco en dirección diagonal, rotación del arco

---

<sup>219</sup> Kagel, "Es ist ein *Absolutissimo*" (entrevista), en *MusikTexte*, vol. 30, 1989, p. 50. Citado en Brügge, *Wolfgang Rihms Streichquartette*, op. cit., pp. 10-11.

y golpes del arco sobre el cuerpo del instrumento. Todos estos son tipos y variantes gestuales que, diez años más tarde, serán retomadas y reelaboradas por Lachenmann en su *Gran Torso*. El mismo compositor reconoce en el segundo cuarteto de von Biel el antecedente de exploración instrumental del *Gran Torso*, además de la gran provocación estética de von Biel al “sacro” sonido del cuarteto, y con razón: es sabido que el estreno de su segundo cuarteto en los cursos de Darmstadt de 1964 con el ensamble La Salle y el propio von Biel al cello provocó un escándalo; de acuerdo con Herrman-Christoph Müller: “la pieza contaba como un sacrilegio hacia el venerable género de cuarteto”. Por su exploración del sonido desde las condiciones mecánico-energéticas de la acción instrumental, por tratar al gesto como el principal motivador de la estructura de la pieza, y por orientar dicha búsqueda a través de una estética de la provocación, el segundo cuarteto de von Biel, “aparece retrospectivamente como el ensayo anterior, lamentablemente incomprendido, de una *Musique concrète instrumentale*”.<sup>220</sup>

Lachenmann por su parte, distingue los principios de exploración de von Biel de aquéllos de *Gran Torso* argumentando: “[sobre el final de *Gran Torso*] evidentemente había ahí también algo de diversión en la provocación estética. Pero diez años antes que yo, Michael von Biel había escrito su segundo cuarteto, y yo no tenía que agregar nada al hecho de este aspecto de violenta ruptura de los tabúes del cuarteto más allá de una función lógica que hiciera referencia a ello mismo. Se trataba de establecerse de manera seria [ernsthaft] sobre la anchura completa de la superficie extendida, ahí donde Michael von Biel había arrancado la cerca”.<sup>221</sup>

El propósito de Lachenmann es recuperar el terreno descubierto por von Biel y darle una mayor proyección, desarrollar, ramificar al límite las posibilidades del material a través de un tratamiento formalizado. Lo que vuelve radicalmente distintas las propuestas de von Biel y Lachenmann, es que en el primer caso el material de la

---

<sup>220</sup> Müller, nota que acompaña el CD *Quartett Nr. 1; Quartett Nr. 2; Quartett mit Begleitung (Nr. 3); Jagdstück*, Berlín: Edition RZ, 2004.

<sup>221</sup> Lachenmann, “Fragen-Antworten”, *op. cit.*, p. 199.

composición está planteado como punto de partida para generar un proceso de distribución temporal de la energía gestual que es decidido y controlado por los intérpretes; mientras en *Gran Torso* el material está trabajado en su máximo detalle; la articulación del movimiento y su duración están rigurosamente controlados y preescritos en la partitura, evitando cualquier margen de improvisación.

Regresando a von Biel, la transcripción de las acciones, todas sintetizadas con símbolos creados ex profeso para este segundo cuarteto que parecerían representar más bien acciones discretas sobrepuestas unas a otras, no tiene el formato de una partitura sino el de un boceto colmado de anotaciones extras, tachaduras, inserciones y modificaciones a la versión previa, concernientes en su mayoría a la parte del cello, que posiblemente fueron añadidas por von Biel durante su trabajo con el ensamble, estando él mismo al frente del instrumento. Varias de esas indicaciones no pueden comprenderse tomando únicamente como referencia el boceto, la hoja inicial de aclaraciones y la grabación a mano. Un análisis congruente con los principios de este cuarteto tendría que renunciar a la concepción tradicional de *obra* y disminuir la importancia de la partitura y de su autoridad, así como su valor de “atemporalidad” para concentrarse en el aspecto de la performatividad, donde reside el principal interés de von Biel. Desde esa óptica este cuarteto no representa sólo un desafío a la praxis instrumental y al terreno sonoro abarcado por la dotación de cuarteto hasta ese momento, que es el aspecto reconocido por Lachenmann, sino un importante desafío al concepto de *obra* heredada del romanticismo.

Lachenmann busca reelaborar y ampliar la “exploración” previa de von Biel dentro de una concepción tradicional de *obra* argumentando que, bajo este tratamiento, la provocación hacia los tabúes de las prácticas cuartetísticas adquiriría (en palabras del autor) “una función lógica” y produciría algo más que una “diversión en la provocación estética”.

El trabajo de von Biel, sin embargo, es a mi parecer, más que una “exploración” de posibilidades de ejecución instrumental anteriormente desconocidas, en la medida en

que los mecanismos de producción sonora propuestos en este cuarteto plantean otras lógicas de articulación, otras formas de continuidad del gesto musical, así como criterios distintos de integración del ensamble cuartetístico. El cuarteto de von Biel se enfoca precisamente en descubrir las conexiones intermedias entre altura y *ruido*, es un estudio sobre las transiciones y la complementariedad de ambos. La “lógica” de la acción instrumental y su modificación es aquélla de la sustracción o adición del espectro armónico por efecto del aumento o la disminución de la presión del arco, el aumento o disminución del número de cuerdas frotadas, pulsadas o al aire, el aumento o disminución de la dinámica (que por momentos se disocia de la presión del arco). La “lógica” del material reside en generar un flujo sonoro continuo a nivel del cuarteto (donde no es posible distinguir la contribución individual de los miembros del ensamble) y, en el interior de ese flujo, superponer planos de transición tímbrica que en su asincronía generan un efecto de modulación micro-temporal del flujo sonoro. Es importante señalar que, a pesar de que el cuarteto de von Biel renuncia a una organización basada en la producción de alturas y en sus relaciones interválicas, el material está condicionado por el sistema de afinación tradicional por quintas. Ello es perceptible por pequeños momentos cuando se añade, se sustrae o cambia la cuerda de frotación, que es una de las acciones instrumentales básicas en este cuarteto. La sección previa al final de la pieza constituida por una textura contrastante de armónicos naturales con espectros de ruido, es el momento donde se revela con mayor evidencia el sistema de afinación por quintas como soporte primario del material. Esta es una de las mayores diferencias que hay en la concepción del material entre este cuarteto y el *Gran Torso* de Lachenmann. Mientras el cuarteto de von Biel incorpora de la antigua praxis instrumental el principio de frotación y vibración de las cuerdas respetando la afinación por quintas como cimiento del material (si bien alienada por la presión ejercida sobre las cuerdas), el principio en *Gran Torso* consiste justamente en impedir o restringir la vibración de las cuerdas y desarticular (en palabras de Lachenmann) “esa acaso inoportuna afinación por quintas de los instrumentos”, alterando su escordatura. En lo tocante al material, quizá el mayor parentesco entre ambos cuartetos resida en la fundamental reconcepción del frotamiento del arco, que “ya no señala en primera línea un evento sonoro relacionado

a partir de su interválica, sino el momento de la fricción en la producción del sonido”.<sup>222</sup>

Ejemplo del segundo cuarteto de Von Biel.

Hoja 1

The image shows a handwritten musical score for a quartet by Von Biel, page 1. The score is divided into three systems (1, 2, 3) and four staves. The top three staves are for Violin 1, Violin 2, and Viola. The bottom staff is for Cello. The notation is highly graphic and includes various symbols, dynamics (f, ff, p), and performance instructions. The score is written in black ink on white paper.

Reproducción del manuscrito con permiso de Ingrid Fritsch

La primera hoja del manuscrito del cuarteto de von Biel permite observar algunos criterios de notación y organización del material. Como lo he comentado anteriormente, este cuarteto enfatiza el papel de la interpretación, que en cada nueva versión toma el control sobre el proceso de construcción y continuidad del flujo sonoro. En consecuencia von Biel ha pensado en márgenes flexibles para los valores

<sup>222</sup> Lachenmann, "Fragen-Antworten", *op. cit.*, p. 197.

de duración, de entre los cuales el intérprete asigna el valor definitivo. Hay cuatro tipos de escalas de duración, entre los cuales el valor de la negra puede variar entre 0.25 segundos y 1 segundo, mientras que el valor de la redonda (que corresponde a la escala temporal mayor y más recurrente en el cuarteto) se desenvuelve en un margen de entre 1 segundo y 4.5 segundos. Los paréntesis indican que la acción contenida en ellos debe interpretarse dentro de la duración de la acción señalada antes del paréntesis. Esto permite una maleabilidad en la distribución de la energía gestual, que se acentúa debido a la ausencia de una línea de tiempo subdividida en segundos que regulara *a priori* dicha distribución y convergencia de las acciones entre los miembros del ensamble. En la notación de von Biel los parámetros de acción instrumental se ordenan indicando la cuerda frotada, el punto de contacto (entre diez variantes), el tipo de arco (correspondiente a 3 niveles de presión, percusión del arco y rotación), la duración, los tipos de pulsación y la dinámica.

Como puede observarse a partir del manuscrito, el cuarteto comienza con la introducción del material en su organización más simple por parte del cello; el primer bloque temporal está determinado por una transición continua del arco, a partir de la cuerda IV al aire en *ff*, desplazándose en dirección descendente en *diminuendo* a *p*: sobre el puente, detrás del puente, sobre el punto de unión de las cuerdas y hasta el final del cordal, cuyo desplazamiento produce una notable transformación del espectro tímbrico. Al finalizar la transición se suma el segundo plano tímbrico (viola) que retoma la acción sobre el cordal; la frotación en el cello se traslada al costado del puente produciendo una suerte de “tono”, acentuando la distinción entre los dos planos. La viola pasa al punto de unión de las cuerdas y el cordal frotando las cuerdas III y IV, el cello oscila entre la producción de tono (al costado del puente) y de ruido (al añadir presión extrema, indicada con una  $\cup$  tachada). Al comienzo de la tercera unidad temporal se suma todo el ensamble; debido a que el número y la duración de las acciones es, además de flexible, independiente en cada instrumento, y en virtud de la inestabilidad del sonido que la acción produce, la composición del macro-timbre adquiere una considerable complejidad. Lo que es importante señalar es cómo a través de una notación sintética y mínima, y por medio de una distribución flexible de

las acciones, se genera un proceso tímbrico-formal tan rico. La complejidad emerge de la interpretación instrumental misma, no deriva del desmembramiento de los componentes sonoros, que pudieran ser trabajados por el compositor de forma microscópica (como en *Gran Torso*). Las “funciones lógicas” que determinan la articulación del gesto musical obedecen sólo a la dimensión gestual de la interpretación. Posiblemente este sea uno de los motivos por los cuales el cuarteto, y en general la música de von Biel, no sea atendida por la musicología: porque plantea un desafío a nuestro concepto de *obra* y a las aspiraciones de autenticidad, originalidad y trascendencia ligadas a ella. El objeto del análisis musical ha sido por tradición la partitura, *objeto* del cual se busca inferir principios de coherencia interna, lógica, jerarquía, historicidad. De este modo el valor de “autenticidad” conferido a la partitura, ha alejado al análisis, y a la discusión estética y teórica, de una comprensión de la música *como actividad*. En consecuencia se ha desestimado la función que ocupa la corporización del sonido en la estructura que es vivida por la escucha, la cual, precisamente, no puede ser fijada ni abstraída en la partitura, ni por lo tanto ser tratada como su equivalente.<sup>223</sup>

La renuncia de von Biel a la composición por largo tiempo a partir de 1968, después del estreno de su también polémica *Jagdstück* para metales y electrónica en vivo (que incluye el chirrido de parrillas amplificadas, reformulando su función); sus desafíos al concepto de *obra*, su desinterés por integrarse al medio institucional y reservado de la música contemporánea y su giro hacia las artes visuales a partir de su contacto con el movimiento *Fluxus*, lo alejaron de los límites de la óptica convencional de la musicología contemporánea, al trascender el sentido tradicional de “repertorio” para cuerdas. La controversia de von Biel con las vanguardias musicales en Europa y Estados Unidos, manifiesta en la contestación: “[estar] fuera de la música, ese

---

<sup>223</sup> Véase más al respecto en Small, Christopher, *Musicking. The meanings of Performing and Listening*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998; Cook, Nicholas, “Analysing Performance and Performing Analysis”, en Cook, Nicholas; Everist, Mark (eds.), *Rethinking Music*, New York: Oxford, 2001.

significaría para mí un progreso”,<sup>224</sup> separa eficazmente su composición de las prácticas institucionalizadas del canon contemporáneo.

El enorme contraste entre la imperceptible recepción de la música de von Biel hoy, frente a la exitosa recepción de la *musique concrète instrumentale* de Lachenmann; concretamente, el peso histórico que se ha dado al *Gran Torso* por sobre el segundo cuarteto de von Biel, puede ser parcialmente explicado por el nivel de desafío que cada uno plantea a las prácticas cuartetísticas tradicionales. Haciendo eco de la perspectiva propuesta por Lydia Goehr, podría sostenerse que la recepción del cuarteto de von Biel, incluso por parte del especializado campo de la producción musical contemporánea, es consecuencia, por un lado, del desinterés de von Biel por “trascender” dentro de esa institución, y por otro, del modo en que la propuesta de von Biel escapa al concepto de *obra*. La provocación proviene de los cambios que el compositor sugiere “a las concepciones de notación, performance, autonomía, repetitividad, artificialidad y producto”, es decir, se relaciona con su reivindicación del “rol improvisativo del intérprete” y su renuncia a fijar una versión definitiva de la composición.<sup>225</sup> En contraste, los cambios radicales que plantea Lachenmann en *Gran Torso*, desafían las “limitaciones del material impuestas por la tradición”, pero no buscan alterar el concepto de *obra* musical y, en el fondo, tampoco el tipo de escucha derivada de la estética romántica. La vinculación de la estética lachenmanniana con la institución tradicional de concierto ha sido una condición clave para garantizar, tanto la amplia difusión del cuarteto *Gran Torso* (y de la música del compositor en general), como la creciente estimación y discusión –por parte de la musicología– de la *Verweigerungsästhetik* (estética de la negación) que respalda la *musique concrète instrumentale* de Lachenmann.

---

<sup>224</sup> Entrada de “Michael von Biel” en Heister, Hanns W., Sparrer, Walter W. (eds), *Komponisten der Gegenwart (KdG)* (versión en línea), München: Munzinger online.

<sup>225</sup> Véase al respecto Goehr, *op. cit.*, pp. 261-262.

#### CAPÍTULO 4. TONALIDAD, CORPOREIDAD, ESTRUCTURA, AURA Y GESTUALIDAD EN LA COMPOSICIÓN DE *GRAN TORSO*

El cometido principal de este capítulo es dilucidar cómo el material de *Gran Torso*, es decir, las cualidades del sonido, sus condiciones de producción, así como el concepto estético detrás de la selección del material, propician la lógica de organización de la pieza. La apreciación que el compositor ofrece de la tonalidad como “condición ineludible de la experiencia”, motiva al presente análisis a buscar las nuevas formas en que Lachenmann reflexionaría sobre la tonalidad en *Gran Torso*; nuevos principios de construcción que, si bien responden a la naturaleza de un material renuente al “tono”, partirían también de los principios conocidos, con el fin de “ampliar, explorar, iluminar y abolir [...] las relaciones previamente dadas”.<sup>226</sup>

Los puntos de observación de los que parte mi propuesta analítica han sido sugeridos por los cuatro aspectos (*tonalidad, corporeidad, estructura y aura*) que, en la visión lachenmanniana, contribuyen a significar el material desde la fase compositiva. De este modo el análisis recurre en buena medida a la presunta intención autoral con el objetivo de explorar la relación que *podría* existir entre los preceptos estéticos de Lachenmann –en concreto los alusivos a la tradición tonal– y la propuesta compositiva de *Gran Torso*. Si bien admito que existen otras maneras de analizar una obra musical, el ejercicio de correlación entre intención autoral y composición me proporciona, en este caso, mayores elementos para discutir cómo *Gran Torso* dialoga con la tradición musical burguesa y con la historia social del género cuartetístico.

A su vez, me parece importante tomar distancia del discurso del compositor y del momento en que fue escrita la obra para proponer una nueva interpretación analítica. Esta interpretación se apoya en el marco teórico-metodológico de Robert S. Hatten, al que recorro para complementar la discusión del propio Lachenmann sobre el papel de la *corporeidad* del sonido en *Gran Torso*.

---

<sup>226</sup> Véase “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens”, *op. cit.*, p.55 .

De mi premisa analítica (la reflexión de Lachenmann sobre la tonalidad en *Gran Torso*) se desprende la pregunta esencial del análisis: ¿Qué elementos presentes en el material y en la organización de la pieza hacen referencia a la tonalidad y cómo interpretar tales elementos en tanto referencias?

Preguntas similares surgen al querer indagar cómo los elementos reconocibles como referentes a la tonalidad son al mismo tiempo enfrentados, transformados, alienados y qué estrategias compositivas favorecen, por ejemplo, la interrupción de la continuidad, la fragmentación de la forma, incluso la perturbación de la expectativa respecto a la cualidad sonora del material y su articulación gestual. En ese sentido, cabría preguntarse si la irrupción o la cristalización de alturas definidas en ciertos pasajes de *Gran Torso*, están concebidas como estrategias para provocar un disturbio en la continuidad del discurso sonoro.

Las tipologías sonoras (*Klangtypen*) referidas por Lachenmann en sus ensayos y análisis musicales, ofrecen una sistematización básica de configuraciones comunes del material, cuya forma resultante o *Gestalt* es reconocible a pesar de la variedad de sonidos y acciones instrumentales con las que puede articularse. Los *Klangtypen* aplican tanto a organizaciones emergentes a nivel macro estructural (por ejemplo, una textura creada por múltiples *Kadenzklang* de diferente duración y timbre), como al comportamiento de elementos individuales (por ejemplo, la presencia de un único *Kadenzklang*), y en ese sentido ofrecen a los analistas y al propio Lachenmann, criterios para clasificar el material e incluso discernir las distintas secciones de sus piezas.<sup>227</sup> Las cualidades que delinean cada uno de los *Klangtypen* se encuentran vinculadas tanto con la acción instrumental en juego como con el modo en que la energía de las acciones se configuran a través del tiempo. Lo que dichas tipologías evidencian es que, en virtud de la acción instrumental, la *corporeidad* del material se revela como una unidad mayor a la suma de sus propiedades acústicas. Detrás de los *Klangtypen* se encuentra el interés de Lachenmann por enfatizar cómo, a partir de la acción instrumental,

---

<sup>227</sup> Véase al respecto Lachenmann, “Klangtypen der Neuen Musik”, *op. cit.*, pp. 1-20; Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, *op. cit.* y especialmente Häcker, “Versuch über den Strukturklang. ‘Air’ von Helmut Lachenmann”, en *MusikTexte*, vol. 67-68, 1997, pp. 95-105.

emergen tipos de configuración energética que son sintetizados por la percepción como “unidades de sentido”. El reconocimiento de significación en esa configuración energética a través del tiempo, que es la *corporeidad* del sonido, es un argumento que Lachenmann retoma para criticar el “modelo serial de estructura clásico”, basado en la organización graduada de parámetros acústicos (musicalmente hablando, la altura, la dinámica, y el ritmo). Citando a Lachenmann: “la percepción liberada no se remite únicamente a la evidencia del momento acústico que se hace conciente –si bien lo contempla–; más que esto, la percepción, empleada artísticamente, desea operar de forma dialéctica: la cualidad, o bien, el significado vivencial del sonido, se modifica y se precisa nuevamente dentro de un nuevo campo de relaciones estructurales recreadas”.<sup>228</sup> Bajo esta premisa, la cualidad *corpórea* del material (*Körperlichkeit*) tipificada por Lachenmann en sus *Klangtypen*, se explica no sólo por la “amalgama” de propiedades acústicas experimentables, sino por la estructura emergente en la vivencia de la escucha. Lo que Lachenmann llama “el campo de relaciones estructurales recreadas” (*Strukturklang*) se define en virtud de la *corporeidad* del material y su desenvolvimiento temporal. Desde esta óptica es comprensible que para Lachenmann la frontera entre el aspecto *corpóreo* y el aspecto *estructural* del sonido se diluya sin dificultad: el material compositivo *corporizado* es vivido como una “unidad de sentido musical” y en virtud de ello goza de un potencial estructural.

El énfasis de Lachenmann en la vivencia de la *corporeidad* plantea a la musicología un problema serio, a saber, el de proponer categorías analíticas que permitan reconocer en la condición *corpórea* del sonido, un elemento generador de estructura, tal como lo sustenta Lachenmann en su composición y a través de sus *Klangtypen*. ¿Cómo privilegiar en el estudio de una pieza como *Gran Torso* las “unidades de sentido”, por encima, y como síntesis de, la superposición de las acciones instrumentales transcritas en la partitura? Esta pregunta motiva mi duda de que los mismos *Klangtypen*, como categorías analíticas, sean suficientes para estudiar en *Gran Torso* cómo emergen las “unidades de sentido” o estructuras a

---

<sup>228</sup> Lachenmann, “Zum Problem des Strukturalismus”, en *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 90.

partir de la acción instrumental en juego. Una primera limitante de los *Klangtypen* se encuentra precisamente en su objetivo de *tipificar* configuraciones comunes del material, desatendiendo por tanto cualquier otra forma de articulación de la energía proveniente de las acciones instrumentales que no se apegue a la *Gestalt* característica de dichas tipologías. Una segunda limitante, significativa para los objetivos de este análisis, es que los *Klangtypen* mantienen sólo una correspondencia débil con principios de configuración del material presentes en la música tonal. El *Klangtyp* que mantiene un vínculo más directo con ella es, en mi opinión, el *Kadenzklang* o *sonido cadencial* como resultado de un *Impulsklang*; impulso o proceso de acumulación de la energía (por tanto proceso de tensión), que concluye necesariamente con su distensión a través de la liberación y decrecimiento de la misma. Más allá de ello no existen categorías de análisis sugeridas por Lachenmann que permitan estudiar de manera más profunda: 1) cómo la forma y estructura de *Gran Torso* están motivadas por la dimensión *corpórea* del sonido, “mayor a la suma de sus propiedades acústicas”, y mayor también a la suma de las acciones instrumentales; 2) de qué forma las estrategias de organización de la pieza, que se desprenden de la dimensión *corpórea* del sonido, harían alusión a principios de construcción tonal (pregunta que parte de la premisa de que con *Gran Torso*, Lachenmann plantea una reflexión en torno a la tonalidad y a la tradición musical burguesa que la respalda). Se tornó necesario por lo tanto recurrir a un marco teórico complementario que me permitiese aclarar aquellos aspectos que el discurso teórico y estético de Lachenmann no dilucidaba.

Ese marco teórico debía reconocer en el aspecto corpóreo del sonido un factor de organización para la pieza, y proveerme de categorías analíticas para correlacionar el aspecto corpóreo del sonido con el aspecto formal-estructural. El marco que consideré más pertinente para tales objetivos fue la teoría del gesto musical desarrollada por Robert S. Hatten. Este autor ha trabajado como teórico musical en la elaboración de una teoría gestual de la música, incorporando al análisis del estilo, géneros y formas del barroco, el clasicismo y el romanticismo, la interpretación instrumental como acto de “encarnación” del significado expresivo de la música. Como lo señalo en la introducción de la tesis, el repertorio al que ha

sido aplicada y para el cual ha sido desarrollada la teoría gestual de Hatten, enfocada en reconstruir la interpretación de estilos musicales históricos, parecería distar mucho de las características de una obra como *Gran Torso*; sin embargo, varias de las premisas contempladas por Hatten para la definición de propiedades del *gesto musical*, incluyendo aquellas de procedencia semiótica, permiten, por su generalidad, adaptarse a repertorios que no se rigen dentro de esos marcos estilísticos.

El aspecto corpóreo del sonido, central para la *musique concrète instrumentale* de Lachenmann, encuentra consonancia con la definición de *gesto musical*, a partir de la cual Hatten desarrolla su marco de análisis. A continuación quisiera citar las definiciones de *gesto humano* y *gesto musical* propuestas por este autor para destacar sus equivalencias con la noción de *corporeidad* (*Körperlichkeit*) de Lachenmann.

Hatten define al *gesto humano* de manera bastante inclusiva, como:

cualquier organización energética a través del tiempo, que pueda interpretarse como significativa. Por significativa me refiero a que para algún intérprete, un gesto transmita información referente al afecto, a la modalidad y/o al significado comunicativo. [...] Un gesto puede crearse o interpretarse en cualquier medio o canal, y puede implicar cualquier percepción sensorial, acción motora o su combinación. Nótese que esta definición abarca no sólo todas las variedades de movimiento humano significativo [...] y su percepción, sino también la ‘traducción’ de organización energética a través del tiempo en sonidos producidos o interpretados, que van de las curvas de entonación del lenguaje, al canto, la música instrumental e (indirectamente) la representación del gesto sonoro en la notación. Cualquier organización energética a través del tiempo, ya sea real o implícita, sea intencional o involuntaria, puede ser considerada como un gesto si puede interpretarse de algún modo como significativa.<sup>229</sup>

Esa “traducción” de la “organización energética a través del tiempo” en sonidos que pueden interpretarse como significativos, equivale precisamente a aquello que

---

<sup>229</sup> Hatten, “A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert”, en *Music and Gesture*, 2006, p. 1.

Lachenmann llama el aspecto *corpóreo* del sonido. De ahí la pertinencia de plantear una equivalencia entre *corporeidad* del sonido y *gesto*. Los *Klangtypen* de Lachenmann corresponderían, de este modo, a una clasificación de *gestos* musicales típicos en la “nueva música”<sup>230</sup> que establecen puentes y analogías –si bien no del todo evidentes– con gestos típicos presentes en la música tonal.<sup>231</sup>

Los gestos musicales, describe Hatten,

pueden comprender cualquiera de los elementos de la música, aunque no son reducibles a ellos; son, desde un punto de vista perceptivo, *gestalts sintéticas* con significado *emergente*, no simplemente ‘formas rítmicas’. Los elementos que se sintetizan en un gesto musical incluyen timbres específicos, articulaciones, dinámicas, tempi, disposición temporal, así como su coordinación con varios niveles sintácticos (por ejemplo, la conducción de voces, la disposición métrica, la estructura de frase) [...].<sup>232</sup>

Tanto Hatten, al hablar de “*gestalts sintéticas*”, como Lachenmann al hablar de “unidades de sentido musical”, reconocen que en la “‘traducción’ de la organización energética a través del tiempo en sonidos producidos o interpretados”, emerge un significado que no es reducible a la suma de los elementos musicales. Hatten subraya que “los gestos musicales se encuentran fundados en el afecto humano y en su comunicación, es decir, no son meramente acciones físicas involucradas en la producción de un sonido o serie de sonidos de una partitura, sino más que ello, la organización característica que da a dichos sonidos un significado expresivo”.<sup>233</sup> Hatten parte, así, de la premisa de que todo gesto musical es reconocible como tal por su dimensión semántica. Lachenmann, por su parte, admite la presencia de la dimensión semántica en la música en ese aspecto fundamental, inmerso en el material compositivo, al que denomina *aura*. El propósito de su *musique concrète*

---

<sup>230</sup> Desde la época en que fue escrito el ensayo *Klangtypen der neuen Musik* (1966) hasta hoy, las figuras referenciales de la “nueva música” son para Lachenmann (cuando menos las más citadas) Nono, Stockhausen, Berg, Webern, Ligeti, Kagel y Penderecki.

<sup>231</sup> Remítase a la discusión sobre los *Klangtypen* de Lachenmann en el capítulo dos.

<sup>232</sup> Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, 2004, p. 94.

<sup>233</sup> *Ibid*, p. 93.

*instrumentale* radica, precisamente, no sólo en explorar las condiciones energéticas-fisiológicas de la producción sonora instrumental, sino también en modificar las relaciones preestablecidas y automatizadas entre producción sonora instrumental y afecto, dando así por supuesta la cualidad expresiva significativa del gesto musical. Ello justifica la incorporación de una perspectiva semiótica del gesto musical al marco analítico de *Gran Torso*, tal como la asume Hatten al complementar su definición de gesto musical como: “*movimiento interpretable como signo*, intencional o no, que como tal, *comunica información acerca de quien realiza el gesto* (o del carácter o de la persona que lo representa o encarna). Otro modo de definir el gesto es en tanto un movimiento que es *marcado* como significativo”.<sup>234</sup> A partir de estas nociones, Hatten clasifica la información comunicada por el gesto, siguiendo las categorías de Charles S. Peirce, como:

- a. *Cualitativa* (Firstness), en la medida en que refiere la *actitud, modalidad o estado emocional* de quien realiza el gesto (o supuesto agente)
- b. *Dinámica/direccional/intencional* (Secondness), en la medida en que revela *reacciones, objetivos y orientaciones*, y
- c. *Simbólica* (Thirdness), en la medida en que puede estar basada en *convenciones o hábitos* de interpretación (en contextos tales como estilos artísticos) a fin de transmitir una riqueza de significado extra más allá de la inmediatez de sus características cualitativas y dinámicas. Ese “extra” puede en ocasiones desplazar o *emerger* de fuentes de significado más inmediatas.<sup>235</sup>

La propiedad simbólica, tal como es definida por Hatten, se relaciona con eso que Lachenmann llama *aparato estético*, el cual está implícito en el material y en la escucha, y es responsable de que un gesto musical “encarne” tanto la tradición tonal, como todas las prácticas asociadas a ella.<sup>236</sup> En virtud de esta propiedad simbólica, la información comunicada por el gesto, que parte de convenciones o hábitos de interpretación, es capaz de transmitir una riqueza de significado “extra” que no se encuentra en los niveles bajos de la organización (es decir, que se encuentra “más allá de la inmediatez de sus características cualitativas y dinámicas). Gracias a la emergencia de esta propiedad simbólica, es reconocible la

---

<sup>234</sup> *Ibid*, p. 125.

<sup>235</sup> *Idem*.

<sup>236</sup> Lachenmann, “Zum Problem des Strukturalismus”, *op. cit.*, p. 88.

relación gestual de *Gran Torso* con la tonalidad, aun cuando el material del cuarteto no parta de la afinación convencional, ni de los mecanismos de producción de alturas (pre) definidas, ni, por consiguiente, de una organización basada en las relaciones interválicas del material y sus jerarquías.

Para interpretar cómo se expresa en *Gran Torso* la referencia a estrategias gestuales presentes en la música tonal, y para dilucidar cómo estos elementos referentes a la tonalidad se enfrentan, transforman y alienan, considero conveniente retomar la clasificación de gestos musicales estratégicos, detectados y definidos conceptualmente por Hatten en su teorización de estilos musicales históricos. De la clasificación ofrecida por el autor tomaré sólo las definiciones que he encontrado fructíferas para analizar mi objeto de estudio. Como parte de su teoría del gesto musical, Hatten tipifica y describe algunas de las posibles funciones estratégicas a las que puede servir un gesto musical, entre las que rescato cuatro fundamentales para mi análisis: la función temática, tópica, tropológica y retórica. A continuación daré su definición justificando su pertinencia como categorías del análisis.

#### Funciones estratégicas del gesto musical en *Gran Torso*

##### *Gesto temático*

Hatten señala que “la función quizá más importante del gesto proviene de su tematización como idea motívica”, y que “el gesto temático está diseñado normalmente para encapsular el tono expresivo y el carácter de la obra o movimiento”.<sup>237</sup> La cuestión que resulta, sin embargo, de enorme relevancia para el análisis gestual de *Gran Torso* es que el concepto de gesto temático de Hatten, “no se limita a la formación estructural de la altura o incluso a una formación rítmica”.<sup>238</sup> Por el contrario,

lo que [...] podría parecer accesorio, como las articulaciones, la dinámica y el carácter temporal de un motivo, resulta potencialmente estructural por la razón de que, al

---

<sup>237</sup> Hatten, *op. cit.*, 2004, p. 135.

<sup>238</sup> Hatten, *op. cit.*, 2004, p. 126.

encarnarse en gestos temáticos, contribuyen a la organización de una trayectoria expresiva emergente [...].<sup>239</sup>

En efecto, ni la relación estructural de las alturas, ni la constitución rítmica establecen la identidad de los gestos temáticos detectados en *Gran Torso*. Por el contrario, son precisamente las articulaciones y la dinámica las que estructuran y diferencian cada gesto temático, como se verá en los resultados del análisis. Hatten advierte por su parte que el desarrollo temático de un gesto no es sólo resultado de los “cálculos de desarrollo de las técnicas de fragmentación, inversión, transposición’ que son guiados por el oficio compositivo” (y que no se encuentran, de hecho, en *Gran Torso*); los modos de desarrollo de un gesto temático pueden resultar también “del despliegue de su cualidad gestual y de los significados expresivos implicados”.<sup>240</sup> En relación a este punto, los resultados del análisis de *Gran Torso* mostrarán en efecto 1) cómo el desarrollo motivico-temático del gesto se obtiene de las condiciones de producción del sonido (o *corporización* del sonido) y de sus variantes posibles; 2) cómo el transcurso de la forma de la pieza se encuentra intrínsecamente motivado por el potencial gestual del material.

Finalmente, un gesto se vuelve temático cuando:

a) sobresale en primer plano como significativo, por consiguiente ganando *identidad* en tanto entidad temática potencial y, además b) se usa consistentemente, típicamente como el *sujeto de un discurso musical*. Dentro de un discurso musical coherente, el gesto puede variar sin perder su afiliación a la forma original [...], siempre que las etapas de su evolución sean a) progresivas (es decir que no haya grandes diferencias en la constitución entre las formas desarrolladas o variantes) y b) temporalmente asociables (que no haya grandes lapsos de tiempo entre las variaciones de un mismo gesto).<sup>241</sup>

La pertinencia del concepto de “gesto temático” en el análisis de *Gran Torso* es admitida por el propio Lachenmann en la famosa entrevista con Heinz-Klaus Metzger, *Fragen-Antworten*, en la cual el compositor dedica grandes apartados a

---

<sup>239</sup> Hatten, *op. cit.*, 2006, p. 8.

<sup>240</sup> Hatten, *op. cit.*, 2004, p. 123.

<sup>241</sup> Hatten, *op. cit.*, 2006, p. 8.

hablar de *Gran Torso*. El compositor señala ahí que la variación en las condiciones de producción de un sonido, por ejemplo el frotamiento del arco en puntos de contacto distintos a los habituales, así como la modificación de las relaciones de presión del arco, producen resultados sonoros completamente diferentes,

cuyos componentes residuales se vuelven, asimismo, susceptibles a la composición. Y así pueden transferirse fácilmente a los procesos técnico-compositivos, categorías de la técnica motívica clásica, por ejemplo, las de analogía, contraste, ampliación, acortamiento, transposición, modulación, transformación [...].<sup>242</sup>

Lo que este pasaje subraya es que la articulación entre la producción energética y la cualidad sonora, que determina el material de *Gran Torso*, es susceptible de cierto tratamiento que, *a posteriori*, Lachenmann ha asociado con la técnica motívica clásica.

Dentro de la enorme diversidad gestual que articula a esta pieza, existen gestos motívicos que destacan por su presencia recurrente y en primer plano del discurso musical. Al caracterizar su configuración esencial (las cualidades que los hacen sobresalir y diferenciarse unos de otros) me fue posible reconocer ulteriores unidades gestuales como variaciones en desarrollo de dichos gestos temáticos. La entrada de nuevas variaciones de los gestos temáticos a lo largo de la pieza constituyó un criterio importante de demarcación formal y me permitió, a su vez, identificar unidades gestuales de nivel superior al gesto temático como secciones y subsecciones. Por todos estos aspectos, los resultados del análisis iniciarán con la señalación de los gestos temáticos germinales de *Gran Torso*.

A continuación proseguiré con la definición de las otras funciones estratégicas del gesto reconocibles en esta en la pieza.

---

<sup>242</sup> Lachenmann, "Fragen-Antworten", *op. cit.*, p. 197.

### *El gesto tópico y su tratamiento tropológico*

Dentro de las variaciones de algunos gestos temáticos es posible reconocer la presencia de articulaciones rítmicas arquetípicas que han sido abstraídas por Lachenmann de la sintaxis tonal siguiendo un juego –que el compositor llamaría “dialéctico”– de exhibición y alienación simultánea de la referencia. Recordemos que para Lachenmann la tarea del compositor reside en polemizar en su trabajo con las estructuras dadas. Sólo integrando el *aura* que portan los medios a una estructura compositiva individual, capaz de transformar la referencia y el orden familiar en algo nuevo, es posible para Lachenmann fragmentar y modificar las estructuras establecidas. Bajo esta lógica las articulaciones rítmicas características, donde se encontraría expresado el *aura* (de la tonalidad), entrañan ya las estrategias estructurales que han de contribuir a su alienación y modificación. Este principio revela la importancia que tiene la presencia de configuraciones rítmicas características en *Gran Torso*.

Desde la perspectiva analítica de Hatten, estas configuraciones convencionales pueden ser definidas como “tópicos”, término prestado de la teoría retórica que el autor recupera en su clasificación de estrategias gestuales concernientes a la música del clasicismo y romanticismo. El análisis de gestos tópicos en *Gran Torso* resulta altamente pertinente porque daría cuenta de elementos convencionales que al ser (en teoría) fácilmente reconocibles a la escucha, son reutilizados por Lachenmann como objetivos de alienación eficaz.

Dentro de la investigación orientada a los estilos del clasicismo y romanticismo, ha resultado de particular e ineludible interés el estudio de los tópicos musicales; ello se justifica en el hecho de que “prácticamente todo escritor sobresaliente que escribiera sobre música en el siglo XVIII, se refería a las nociones de tópico o sujetos del discurso musical”.<sup>243</sup> Ratner, quien propone en su libro *Classic Music*

---

<sup>243</sup> Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, 1991, p. 26.

una definición y clasificación preliminar del “tópico” para objeto de análisis estilístico,

parte de la suposición de que toda la música del siglo XVIII es nominalmente referencial, aunque las estrategias para expresar esa referencialidad difieren dentro de las diversas fases de la evolución estilística. Los tópicos son formas de significación asociativa que pueden agruparse bajo dos categorías generales: la primera consiste en tipos musicales e incluye varias danzas, como el minueto (el cual supone una amplia variedad de formas expresivas), el passepied, la sarabanda, la polonesa, el bourrée, la contradanza, la gavota, la giga, el siciliano y la marcha. La música clásica no sólo usó esas danzas estilizadas heredadas de la primera parte del siglo XVIII como tipos musicales individuales, sino las incorporó dentro de otras obras. Por ejemplo, un minueto podía ocurrir como un movimiento dentro de un cuarteto de cuerdas o una sinfonía, pero el estilo minueto podía también ser invocado en otro movimiento. La segunda categoría general consiste en estilos de música, bajo los cuales Ratner enlista una colección heterogénea de referencias a la música militar y de cacería, a las fanfarrias, llamadas de corno, estilo cantado, estilo brillante, overtura francesa, musette/pastoral, música turca, Sturm und Drang, sensibilidad o *Empfindsamkeit*, al estilo estricto o aprendido y a la fantasía. [...] [De acuerdo] con Ratner, los tópicos reflejan ciertas posturas expresivas pero nunca asumen el rol fundamental de estructurar la música clásica.<sup>244</sup>

Siguiendo a W. J. Allanbrook, “los compositores se encontraban en posesión de algo que podemos llamar un vocabulario expresivo, una colección dentro de la música de aquello que en la teoría retórica se llamaban *topoi*, o tópicos para un discurso formal. [...] Cada *topos* musical comporta asociaciones tanto naturales como históricas, expresables en palabras, y eran tácitamente compartidas por la audiencia del siglo XVIII.<sup>245</sup>

En virtud de la variación contextual donde se presentan los tópicos, y tomando en cuenta su tratamiento diverso así como la multiplicidad de funciones que desempeñan en obras y compositores diferentes, Agawu agrega algunas

---

<sup>244</sup> Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze Di Figaro and Don Giovanni*, University of Chicago Press, 1984, pp. 2-3. Citado en Agawu, *op. cit.*, p. 33..

<sup>245</sup> *Ibid*, p. 34.

consideraciones metodológicas que se desprenden del trato analítico de los tópicos musicales:

la identificación de tópicos permite comparar el ‘contenido’ de obras diferentes, así como descubrir las obras que presumiblemente poseen discursos similares. Luego entonces, los tópicos representan puntos de partida pero nunca ‘identidades totales’. Dentro del contexto ficticio de ‘identidad total’ de una obra, incluso su presentación más explícita permanece en un nivel de alusión. [Los tópicos] son, por lo tanto, sugestivos pero no exhaustivos, lo cual desde luego no dice nada acerca de su significado.<sup>246</sup>

Desde la perspectiva gestual de Hatten, los “gestos musicales [que] pueden generalizarse como parte de síntesis de más alto nivel [son clasificables] como *tópicos*, mismos que pueden implicar ‘gestos rítmicos’ característicos. Interpreto el gesto rítmico característico de tipos de danzas y marchas, en tanto creación de *campos métricos alternos* con propiedades gravitacionales o vectoriales distintivas”.<sup>247</sup>

En este punto se torna pertinente introducir la definición de tropo, que tiene entre sus funciones estratégicas la de modificar la convención detectada en un gesto tópico. Respecto al análisis de tópicos y tropos en su relación con el gesto musical, Hatten formula una pregunta que resulta esencial también para el análisis de los tópicos en *Gran Torso*: ¿en qué medida los tópicos son seleccionados por sus asociaciones gestuales así como por su potencial tropológico?<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Agawu, *op. cit.*, p. 33.

<sup>247</sup> Hatten, *op. cit.*, 2004, p. 125. Esta última oración se aclara a través de una cita complementaria. Hatten parte de la afirmación de que “las expectativas métricas se derivan de las relaciones tonales básicas que resultan en eso que [llamamos] ritmo tonal. La estabilidad de la tónica se correlaciona típicamente con el tiempo métrico fuerte. [...] Si el metro y la tonalidad proporcionan cada una analogías con la gravitación o, de manera más general, con el espacio *vectorial*, juntos intensifican la experiencia de *movimiento personificado* [embodied movement], ya que proveen al escucha de la dinámica y de límites comparables a aquellos que el cuerpo experimenta en un ambiente natural, incluyendo su orientación en términos de arriba-abajo”. Véase más de esto en Hatten, *op. cit.*, 2004, p. 117 y ss.

<sup>248</sup> Hatten, *op. cit.*, 2006, p. 10.

En la definición de Hatten un gesto tropológico ocurre

cuando un material típico es combinado de maneras atípicas [...]. De modo similar a una metáfora en el lenguaje literario, un tropo es provocado a partir de la colisión o fusión de dos significados ya establecidos siendo su interpretación emergente.<sup>249</sup> [...] Para interpretar un tropo gestual como una amalgama de dos gestos separados (y presumiblemente contrastantes), los gestos en cuestión deben ya haber establecido correlaciones expresivas (estilística o culturalmente cercanas), o bien haberse hecho (estratégicamente) reconocibles como [gestos] temáticos antes de ser combinados. Otro criterio sería que cada [gesto] pudiera ser escuchado haciendo su propia contribución al significado expresivo que emerge de su síntesis o fusión.<sup>250</sup>

Este tipo de gesto tiene, de acuerdo con la definición anterior, una presencia notable en *Gran Torso*. Una de las estrategias de Lachenmann en esta pieza, consiste por ejemplo en articular un ritmo arquetípico de la música tonal con un modo de producción sonora atípico (por ejemplo, con presión extrema del arco). Como se verá en los resultados del análisis, el gesto tónico provee en todos los casos el elemento familiar sobre el cual se construye el tropo que lo aliena y trastoca y que hace posible una resignificación del tónico. Esto justifica que la definición de gesto tónico se encuentre íntimamente ligada a su tratamiento tropológico. Finalmente, en la medida en que el elemento tónico no se encuentra dentro de su contexto estilístico original, sino más allá del código de asociaciones implícito en la recepción histórica de estos tónicos,<sup>251</sup> establecería una distancia crítica frente a las prácticas de recepción de la música tonal.<sup>252</sup>

A continuación y para concluir con la exposición del marco teórico, definiré la función del gesto retórico justificando su importancia como categoría analítica para el *Gran Torso*.

---

<sup>249</sup> Hatten, *op. cit.*, 2004, pp. 15-17.

<sup>250</sup> Hatten, *op. cit.*, 2006, p. 7.

<sup>251</sup> Véase por ejemplo Monelle, "Mahler's Military Gesture: Musical Quotation as Proto-Topic", en *Music and Gesture*, 2006, pp. 92-103, y Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, 2006.

<sup>252</sup> Remítase a la discusión sobre "actores y prácticas musicales del siglo XIX" del capítulo 1 y al apartado sobre el concepto de escucha lachenmanniano en el capítulo 2.

### *El gesto retórico*

De acuerdo con Hatten la función del gesto retórico es la de colapsar o interrumpir la continuidad de un discurso musical a través de la irrupción de gestos que resultan contrastantes con el material en curso. Los criterios que me han permitido reconocer cualidades retóricas en gestos específicos de *Gran Torso* son puntualizados por Hatten: “los gestos pueden comprender y ayudar a expresar una acción retórica en tanto un cambio repentino, un colapso, una interrupción o una negación de la implicación. Los gestos retóricos rompen o desvían la continuidad del discurso musical, contribuyendo a una trayectoria dramática contrastante”.<sup>253</sup> Como se apreciará en los resultados del análisis, la función retórica del gesto en *Gran Torso* es en la mayoría de los casos denotar los comienzos y finales de las secciones y subsecciones de la pieza; esta función se encuentra asociada en ocasiones a la inserción abrupta de nuevas variantes de los gestos temáticos. Finalmente el concepto de gesto retórico es pertinente para el análisis porque permite abordar estrategias distintas al tropo, que contribuyen por su parte a trastocar una expectativa respecto al curso musical y a propiciar “lo atípico”.

Las funciones estratégicas del gesto descritas aquí a partir de Hatten ganan pertinencia al situarse en el contexto de la poética lachenmanniana y de los escritos del compositor; por esta razón sería inadecuado sostener que las categorías analíticas de Hatten son por sí mismas suficientes para analizar Lachenmann. Asimismo, entre las tipologías sonoras descritas por Lachenmann, hay por lo menos tres que he considerado retomar para complementar las de Hatten. El *Klangtyp* más importante como categoría analítica para el *Gran Torso* es el de *Kadenzklang* o *sonido cadencial* que, de todas las tipologías del autor, comporta el vínculo más directo con los principios de configuración del material presentes en la música tonal, y es obviado por Hatten dado su enfoque en los estilos históricos previos al siglo XX. Las otras dos tipologías consideradas, útiles para nombrar características sonoras globales de las secciones, o bien para

---

<sup>253</sup> Hatten, *op. cit.*, 2004, p. 95.

identificar la cualidad de un gesto temático, son el *Farbklang* o *sonido-color* y el *Fluktuationsklang* o *sonido-fluctuación*.

Es necesario añadir que un mismo gesto puede desempeñar una multiplicidad de funciones estratégicas de manera simultánea y estar justificado por motivaciones múltiples. Como se verá en los resultados del análisis, de las variaciones de un mismo gesto temático puede emerger a la vez una función retórica o tropológica, según el contexto donde el gesto se encuentre.

Finalmente, la clasificación de estrategias gestuales de Hatten es pertinente porque contempla la naturaleza adaptativa de las estrategias gestuales como parte del proceso de desarrollo de estilos musicales históricos. Y precisamente el principio de adaptación y ampliación de recursos existentes, así como la preocupación por el desarrollo de una continuidad histórica en la composición, son aspectos claves de la poética de Lachenmann. En consecuencia, el marco de Hatten ha resultado propicio para analizar el trabajo adaptativo de elementos referentes de la tonalidad –tipos y funciones de articulación gestual, estrategias de continuidad y cohesión formal, experiencias de tensión y distensión– a los materiales de *Gran Torso*, renuentes a la producción de alturas tonales.

#### Procedimiento de análisis

Los resultados del análisis inician con la presentación de los gestos motívico-temáticos dado que constituyen el material germen de la pieza y pueden ser fácilmente caracterizados. Después de señalar sus propiedades esenciales (modos de producción y cualidad sonora), ilustraré con ayuda de esquemas y tablas los momentos de entrada de las variaciones de estos gestos temáticos a lo largo de la pieza. Abordaré asimismo, algunas de las estrategias gestuales recurrentes para denotar los comienzos y finales de secciones y subsecciones.

El resto del análisis está dedicado a discutir cómo las funciones tópico-tropológicas y retóricas del gesto contribuyen a la variación de los gestos temáticos y a definir la organización formal de la pieza.

Dado que la notación se esclarece en gran medida a partir de la audición de las versiones existentes de *Gran Torso*,<sup>254</sup> es conveniente que el lector siga auditivamente los ejemplos musicales que presento en los resultados del análisis.

## Resultados del análisis

### *Tematización del gesto en Gran Torso*

Recurriendo a la definición ofrecida en el marco teórico, un gesto temático se detecta cuando sobresale en primer plano como significativo y se usa de manera consistente. Además el gesto varía sin perder su afiliación a la forma original. Por otro lado, los gestos temáticos pueden definirse a partir de componentes como la dinámica y la articulación (correspondiente en *Gran Torso* a la condición mecánica-energética de la producción sonora), de manera que el desarrollo del gesto temático resulta del despliegue de su cualidad gestual y de los significados expresivos implicados.

En virtud de tales consideraciones se detectaron en *Gran Torso* seis gestos motivicos tematizados en la forma de variaciones en desarrollo. Estos seis gestos se presentan, a excepción de uno, en los primeros quince compases que constituyen la sección expositiva que cierra con el calderón de diez segundos. La tabla que presento a continuación enumera los gestos temáticos según su orden de aparición en la pieza, e incluye una descripción de sus rasgos distintivos, es decir, aquellos que se conservan aun en las variaciones. A fin de hacer más comprensible la tabla para el lector incluyo aquí una reproducción de las primeras dos hojas de la partitura.

---

<sup>254</sup> Las fuentes discográficas son referidas en la bibliografía final.

Compasses 1-8

Italo Gomez und der Società Cameristica Italiana gewidmet

Gran Torso  
Musik für Streichquartett

Helmut Lachenmann (1971/76/88)

↓ ca 56

<sup>1</sup> Translation of the notes on enclosed pages

Kammermusik-Bibliothek 2233

© 1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Compasses 8-15

© 1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

<b>Gestos temáticos</b>	<b>Acción característica</b>	<b>Cualidad sonora característica</b>	<b>Lugares de aparición en la sección expositiva</b>
1. Presión considerable del arco	Arco generalmente al talón, sofocamiento de las cuerdas mediante presión ejercida	Espectro ruidoso, crepitante, dinámica general de <i>ff-ffff</i>	c.1, c.7, c. 14
2. Arco <i>flautato</i>	Adicionalmente al arco <i>flautato</i> , pulsación de medio armónico	Trayectorias con oscilación y/o <i>glissando</i> , dinámica general de <i>p-ppp</i>	c.2-8, c. 12
3. Deslizamiento vertical del <i>legno</i> /arco sobre diapasón	Impulsos rápidos en dirección alternada ascendente-descendente	Espectro tímbrico velado. Complementa generalmente cualidad tímbrica de arco <i>flautato</i> c/pulsación de medio armónico	c.2, c.4, c.9-13
4. Arco/ <i>legno saltando/battuto</i>	Impulsos percusivos sobre las cuerdas o cuerpo del instrumento	Percusión, impulso	c.4, c.8, c.11
5. Arco <i>balzando</i>	Rebote del arco sobre las cuerdas con una aceleración natural	Percusión, impulso	c.5
6. <i>Pizzicato</i>	Percusión de la cuerda sobre el diapasón	Percusión, impulso	Terminando sección expositiva, c. 21

Identidad de los seis gestos motívico-temáticos en *Gran Torso*

Una vez reconocida la identidad de los seis gestos motívicos con potencial temático, es importante distinguir las variaciones que se desprenden de cada uno a lo largo de la pieza. Este enfoque permite sistematizar el número y cualidad de las variaciones, y ayuda a advertir en qué contextos intervienen las variaciones y cómo adquieren en ellos funciones diferentes. Dada la cantidad de información que arrojan las variaciones de cada gesto temático se ha optado por representarlas en tablas independientes. En ellas se adelanta ya al lector una sistematización de las funciones tónico-tropológicas (siguiendo la clasificación de Hatten) o cadenciales (retomando el concepto de *Kadenzklang* de Lachenmann) que cumplen las variaciones temáticas en momentos diversos de la pieza. Estas serán discutidas posteriormente mediante la ilustración de algunos pasajes del *Gran Torso*. En ese momento se optará por una visión integral del contexto del cual emerge el sentido de unas u otras estrategias gestuales. Entretanto quisiera enfocarme en el seguimiento lineal de las variaciones individuales de los seis gestos temáticos, que se sistematiza en las tablas siguientes. (Véanse páginas sucesivas)

Una vez reconocida la identidad de cada uno de los seis gestos temáticos es más sencillo detectar los puntos de la pieza donde se introducen sus variaciones. Este método permite, por un lado, identificar cómo el mismo trabajo temático del gesto provee las estrategias de demarcación formal; por otro, inferir el tipo de estrategias gestuales que sigue el compositor para denotar el cierre o inicio de secciones y subsecciones. El esquema 1, dividido en tres partes (ilustrado a continuación de las tablas), ejemplifica cómo el inicio y final de las secciones y subsecciones o partes de la pieza guarda correspondencia con la entrada de las variaciones de los gestos temáticos. Asimismo especifica las estrategias gestuales (implicadas en las variaciones) que refuerzan la demarcación formal.

<b>Gesto temático 1</b>		
<b>Presión considerable de arco</b>		
Variaciones	Funciones	Compases
1.Ángulo diagonal, dirección asc. y/o desc.	<p><b>1)</b> -Dar impulso inicial a un gesto -Dar un impulso final a un gesto, a veces a través de un dibujo cadencial que da paso a otra variación motívica. Delimitar agrupaciones gestuales, marcar la segmentación.</p> <p><b>2)</b> A través de complejización rítmica del gesto, expansiva a todo el ensamble, estructurar una sección de la pieza</p> <p><b>3)</b> Dirigir crecimiento de energía a <i>fff</i> para construir gestos climáticos (dirección <i>tutti</i> ascendente)</p>	<p>cc.1 (inicio), , 181 (vla), 186-188, 227-228</p> <p>cc. 54, 70-72 (vla-cello), 80 (cello)</p> <p>cc. 209-250</p> <p>cc. 226-234, 244-252: clímax anterior a coda</p>
2.Presión sobre un solo punto de contacto, cresc. a <i>fff</i>	<b>1)</b> Retórica: colapsar transcurso del gesto mediante fricción del arco, después de lo cual surge otro material	cc. 7 (vII), 61 (vII-celo) 71-72 (cello)
3.Con una marcada articulación rítmica. Eventualmente a través de trayectorias geométricas del arco	<p><b>1)</b> Ostinato</p> <p><b>2)</b> Cristalizar en arquetipos rítmicos como gestos tópicos</p>	<p>cc.64-71 (vI,-vII)</p> <p>cc. 267-272, 239-241, 257.</p>
4.Presión de arco sobre diapasón c/s sordina de modo alternado. Efecto “wah-wah”	<p><b>1)</b> Infiltración de armónicos en el espectro de ruido</p> <p><b>2)</b> Acción como ostinato, a partir del cual emerge percepción del pulso</p>	<p>cc.188-193 (cello),</p> <p>cc. 253-256</p>
5.Combinación con gesto <i>balzando</i>	<p><b>1)</b> Tropológica: combinar dos gestos típicos de manera atípica emergiendo un nuevo gesto</p> <p><b>2)</b> De transición</p>	<p>cc. 203-205 (vI)</p> <p>c. 205 (cello)</p>

<b>Gesto temático 2</b>		
<b>Arco flautato</b>		
Variaciones	Funciones	Compases
1. Oscilación <i>ad libitum</i> con espectro armónico según digitación. Cambio intermitente de dirección del arco	Color ( <i>Farbklang</i> ), espectro de segundo plano, flujo discreto	cc. 25-58 (vIa), 81-99 (vI-vII)
2.- <i>Flautato tenuto</i> con armónico  - <i>Flautato con gliss.</i> descendente c/s <i>rallentando</i>	Cadencial ( <i>Kadenzklang</i> ). Delinear estructura, marcar entrada de otras variaciones del mismo u otro gesto temático	cc. 26-30 (cello), 218-220 (vII), 237 (vII)  cc. 55-58 (cello), 81 (cello), 187 (vIa)
3. Con <i>glissando</i> en fluctuación continua	Dar riqueza tímbrica y rítmica a la textura	cc. 34-55 (cello)
4. <i>Saltando nervoso</i>	Retórica. Interrupción abrupta de gesto motivico anterior. Delineamiento de estructuras	cc. 72-80 (vI-vII)
5. <i>Flautato tenuto</i> sobre punto de contacto fijo. Adicionalmente con <i>tonlos</i> .	Intensificar la escucha a partir de un sonido casi imperceptible	cc. 81-92, 97-105 (vIa); 106-144 (cello)
6. Arpeggio c/ arco <i>flautato</i>	Tropológica: fusión atípica de dos gestos típicos	cc. 93-96 (vIa)
7. <i>Flautato</i> ritmado con alternancia de armónico	Tropológica: Fluctuación entre espectro difuso de <i>flautato</i> a introducción de súbitos armónicos (alturas definidas)	cc. 180-182, 185-186 (cello)

Gesto temático 2		
Arco <i>flautato</i> (cont.)		
Variaciones	Funciones	Compases
8. Arco <i>flautato</i> + vibración repetida con <i>glissando</i> corto, mismo intervalo	La fluctuación corta es consecuente con la duración de las entradas de otros gestos temáticos en <i>stretto</i> . Por tanto, acentúa carácter del pasaje. Su cualidad es imitada por otros gestos motivicos, generando cohesión en la diversidad de gestos que conforman <i>stretto</i>	cc. 188-196 (vI), <i>stretto</i> : 197-198 (vIa), 202-203 (vII)

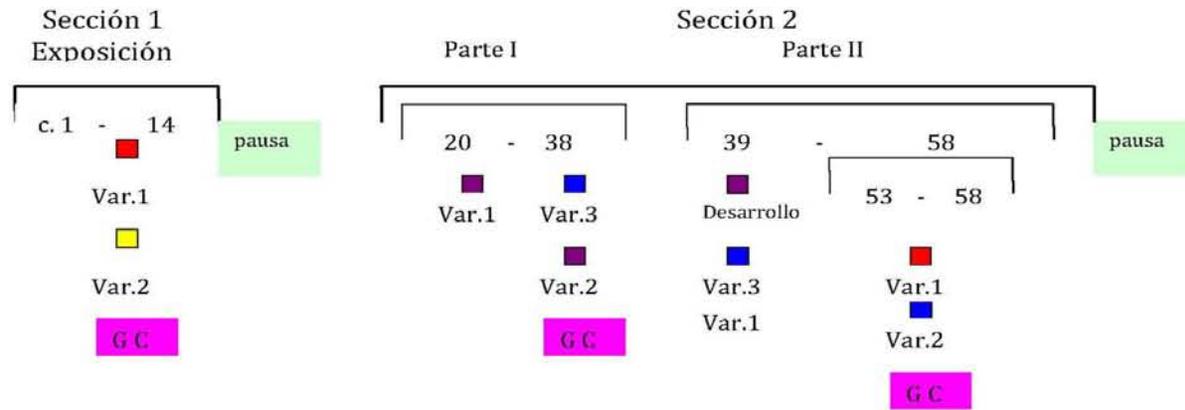
<b>Gesto temático 3</b>		
<b>Deslizamiento vertical del <i>legno</i>/arco</b>		
Variaciones	Funciones	Compases
1. Presencia intermitente de espectro armónico de int.5ª al dejar vibrar las cuerdas	Filtración de espectro armónico	cc-9-11 (vIa)
2. Trazo más largo del arco con <i>ritardando</i>	Cadencial ( <i>Kadenzklang</i> )	c. 13 (vIa)
3. Deslizamiento ondular calmo sobre la tapa del instrumento	Crear continuidad en articulación gestual cuando los demás instrumentos atacan en <i>pizz.</i> , a fin de conducir a gesto cadencial de arco <i>flautato</i> (c.23)	cc .20-21 (vI)
4. Combinación con gesto <i>saltando</i> y composición más variada del ritmo de deslizamiento del <i>legno</i>		c.37 (vI-vII). En este compás se halla una superposición de 2 variaciones de este gesto temático

<b>Gesto temático 4</b> <b>Arco/legno saltando/battuto</b>		
Variaciones	Funciones	Compases
1. Saltando único o agrupaciones gestuales menores de <i>saltando</i> y/o <i>battuto</i>	<p><b>1)</b> Impulsar el inicio de un gesto mayor</p> <p><b>2)</b> Cerrar un gesto cadencialmente</p> <p><b>3)</b> Construir el gesto en su totalidad, en los pasajes de desarrollo temático del gesto <i>salt/batt.</i>, donde se reúnen todas las variantes del gesto</p>	<p>cc. 4 (vII), 20, 27 (vI-vII), 35-36 (vI-vII)</p> <p>cc. 40 (vII), 53 (vI), 172-176 (cello)</p> <p>cc. 140, 141-144, 157-177</p>
2. Combinación <i>flautato</i> saltando (ver variante 4 del gesto temático arco <i>flautato</i> , respectivamente)		c. 8:Exposición. Desarrollado en cc, 81-99 (vIa), en stretto: 205 (vII-vIa)
3. <i>saltando</i> con <i>glissando</i> , dirección ascendente y descendente	<p>1) Como variación que articula estructuralmente una sección de la pieza</p> <p>2) Función imitativa del saltando en <i>gliss.</i> del <i>flautato</i> con vibración en <i>gliss.</i></p>	<p>cc 157-177</p> <p>cc. 196-198, 200, 202</p>
4. <i>saltando</i> perpetuo	1) Tropológica: un gesto continuo, permanente, que se articula de impulsos	c. 145 (vI)
5. <i>legno battuto</i> <i>dolcissimo</i> c/ armónico	Cadencial ( <i>Kadenzklang</i> )	cc. 172-176

<b>Gesto temático 5</b>		
<b>Arco <i>balzando</i></b>		
Variaciones	Funciones	Compases
1. Con sordina, "lungo possibile", puede tener distintas longitudes y por tanto tipos de <i>accelerando</i>	<p><b>1)</b> En superposición genera una textura</p> <p><b>2)</b> Servir como gesto de transición a otro gesto motívico</p>	<p>cc. 148-152</p> <p>cc. 153 (cello), 179 (vI), 200 (vI), 203 (vI)</p>
2. Inicio del rebote produciendo armónicos		cc. 146 (vII), 150-152 (vII-vIa)
3. <i>Balzando</i> producido con impulsos de presión del arco	<p>1) Tropológica: mientras el <i>balzando</i> impulsa una aceleración natural, la presión considerable del arco actúa con fricción y tiende a frenar el impulso</p> <p>2) Simultáneamente este gesto tropológico desempeña una función de transición a otro gesto motívico</p> <p>3) Eventualmente actúa imitativamente</p>	<p>cc 203 (vII), 205 (cello)</p> <p>cc. 224-225 ((vIa-vII-vI)</p>

<b>Gesto temático 6</b>		
<b>Pizzicato</b>		
Variaciones	Funciones	Compases
1. <i>Pizz.</i> de uña (adicionalmente con producción de armónico)	<b>1)</b> Impulso a un gesto imitativo en un segundo instrumento  <b>2)</b> Impulso a un gesto motivico  <b>3)</b> Conclusión de un gesto	cc. 150 (vI-vII)  c. 142 (vIa-vI)  cc. 42 (vII), 220 (vI)
2. <i>Pizz.</i> fluido	Analogía con la variación del gesto arco <i>flautato con glissando</i>	cc. 37-38 (vII), 180,182 (vIa-cello)
3. <i>Pizz.</i> con tornillo tensor + sordina	Generar texturas complejas de impulsos muy breves, la cualidad seca y breve del gesto facilita una micro-subdivisión del pulso	cc 45-52 (vI-vII)
4. <i>Pizz.</i> a la Bartók c/s sofocar la vibración	1) Contrastar tipos de ataques  2) Retórica: Marcar cambio en curso del material  3) Ataque unísono del ensamble como cierre de un gesto	c.192 (vII), 197-109 (vI), 201 (vIa)  cc. 243 (vI-vII)  cc. 259 (señala fin de la agrupación rítmica arquetípica al inicio de la coda), 267 (vI-vII), cc. 273-280 (ataques simultáneos entre grandes espacios de silencio como gesto mayor final de la pieza)

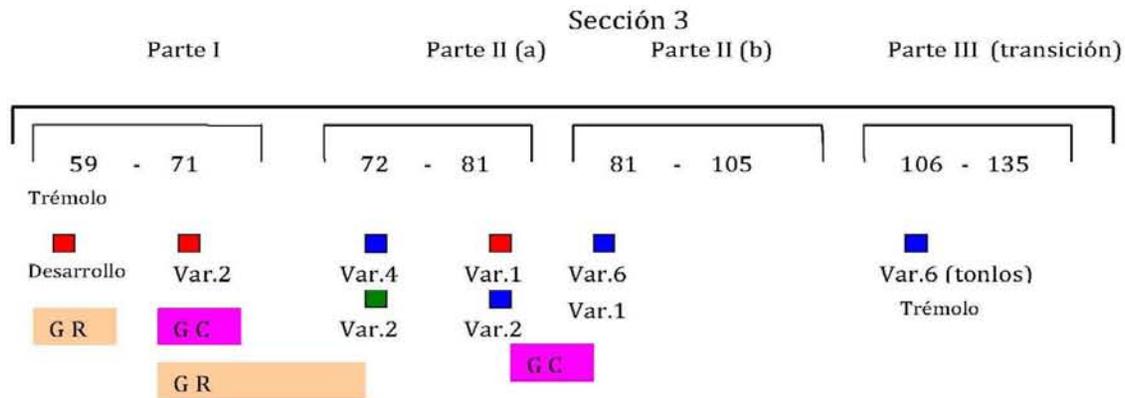
**Demarcación formal del gesto temático.  
Esquema de inicio y fin de secciones y subsecciones. Parte 1**



- G C = Gesto cadencial
- G R = Gesto retórico
- G T = Gesto tropológico

- Presion de arco (GT1) ■
- Arco flautato (GT2) ■
- Deslizamiento de legno (GT3) ■
- Arco saltando/ battuto (GT4) ■
- Arco balzando (GT5) ■
- Pizzicato (GT6) ■

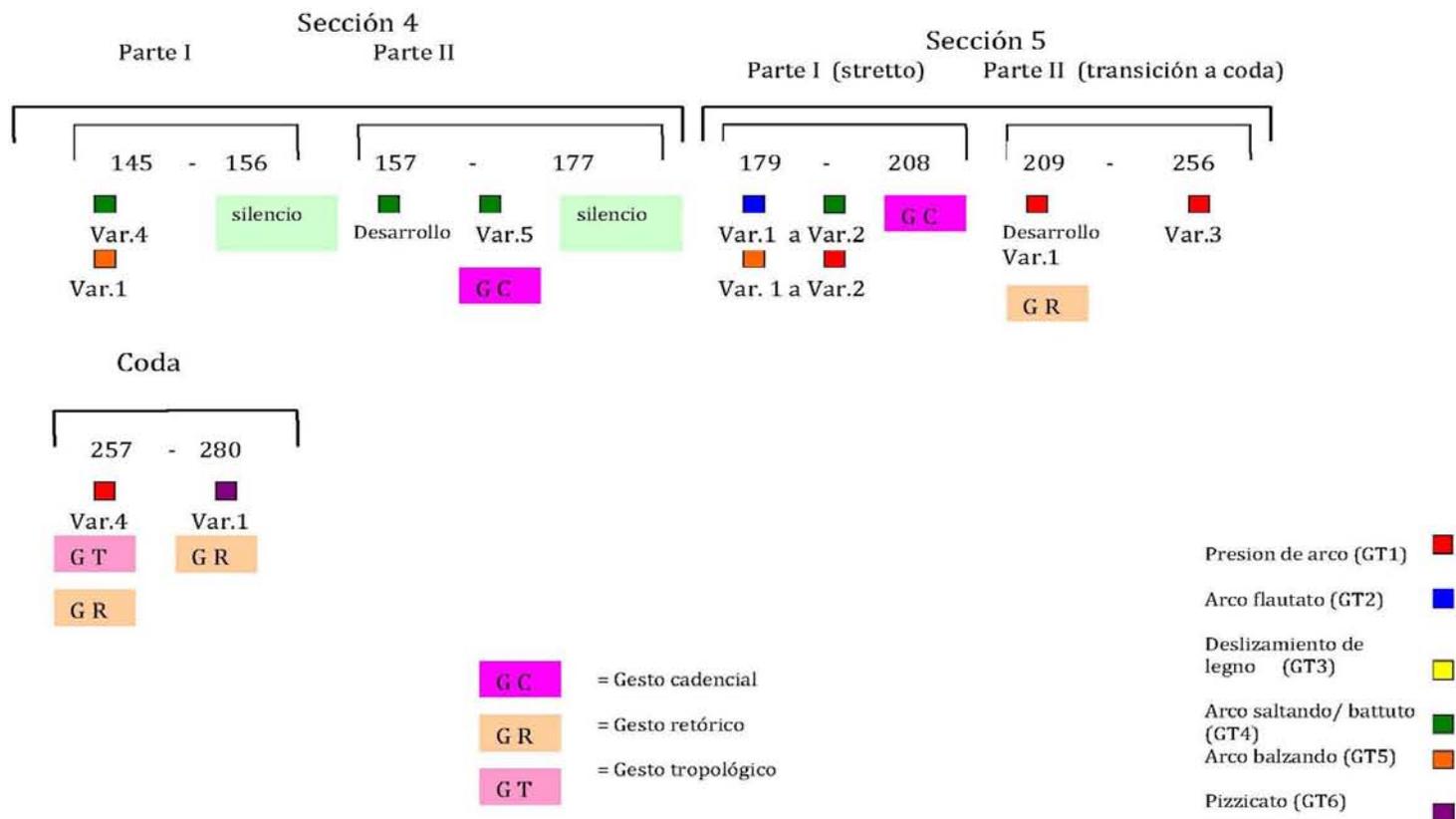
**Demarcación formal del gesto temático.  
Esquema de inicio y fin de secciones y subsecciones. Parte 2**



- G C = Gesto cadencial
- G R = Gesto retórico
- G T = Gesto tropológico

- Presion de arco (GT1) ■
- Arco flautato (GT2) ■
- Deslizamiento de legno (GT3) ■
- Arco saltando/ battuto (GT4) ■
- Arco balzando (GT5) ■
- Pizzicato (GT6) ■

**Demarcación formal del gesto temático.  
Esquema de inicio y fin de secciones y subsecciones. Parte 3**



A partir del esquema anterior podemos visualizar cuáles son las estrategias gestuales recurrentes para denotar los comienzos y finales de las secciones y subsecciones. Dicho esquema muestra que son los gestos de tipo retórico los que suelen marcar los inicios de sección, sobre todo las subsecciones (que serían, por su dimensión menor, más fáciles de percibir). Recordemos que la función del gesto retórico es colapsar o interrumpir la continuidad de un discurso musical a través de la irrupción de gestos que resultan contrastantes con el material en curso (como estrategia gestual particular será discutida en un apartado independiente). Asimismo, la entrada de nuevas variaciones de los gestos temáticos contribuye a la marcación de los inicios de sección o subsección, independientemente de la presencia adicional de gestos con funciones retóricas. De aquí se deduce que tanto el desarrollo motivico-temático continuo como la presencia de los gestos perturbadores de la continuidad, contribuyen *ambos* a articular el transcurso de la forma y a asegurar su cohesión frente a la diversidad y variación del material.

Por su parte, la construcción de gestos de tipo cadencial (siguiendo la definición lachenmanniana de *Kandezklang*) marcan mayoritariamente los finales de las subsecciones. Eventualmente los silencios generales con duración de un compás marcan también el cierre de las agrupaciones gestuales, acompañados de un calderón (como sucede, respectivamente, al final de la exposición de *Gran Torso* y al término de las partes I y II de la sección 4). A continuación ejemplifico cómo se articula el inicio y fin de una subsección a través de la variación temática del gesto, tomando un pasaje concreto del *Gran Torso*.





La exposición de esa nueva variación del primer gesto temático concluye en los compases 70-72. Lo que hace perceptible este cierre es la entrada de dos tipos de estrategias gestuales que se destacan por su contraste con la articulación en *ostinato* de la presión extrema del arco, delegada a los violines. La primera estrategia gestual de cierre surge en el c. 70 mediante un acorde cadencial en el cello, sobre cuyo final se superpone otro acorde en la viola que modula a una variante del gesto temático 1 (variante 2, ver tabla respectiva). Durante la transformación del acorde en *ruido* (por la presión extrema) entra el cello para reforzar la acción, produciendo ambos un nuevo gesto cadencial por efecto del crescendo *p* a *fffff*. La viola interrumpe el gesto a *crescendo* al final del c. 71 para retomar una variante temática del arco *flautato* (variante 1, ver tabla respectiva). El gesto cadencial colapsa simultáneamente en el cello bajo la forma de impulsos entrecortados (en alemán, *stockend*). A ello se suma la interrupción súbita del *ostinato* en los violines y la entrada conjunta de una nueva variante temática del arco *flautato* en c. 72 (variante 4, ver tabla respectiva) sobre la cual termina de colapsar, en el cello, el primer gesto temático. La interrupción del material en curso al final del c. 71 y el cambio súbito del material, se conjuntan en un gesto de tipo retórico que tiene la función de marcar la escisión formal.

Estrategias gestuales que denotan el inicio y final de un gesto menor (al interior de una subsección), así como el cambio a una nueva sección, se observan en los compases 206-210. El inicio de ese gesto menor en c. 206 es muy claro porque procede de un pasaje que posee todas las características de un *stretto* tradicional, donde se reúnen, combinan y complejizan variaciones múltiples de todos los gestos temáticos, además de acortarse la distancia de entrada de las variaciones frecuentemente superponiéndolas. Toda la riqueza gestual característica del *stretto* desemboca en el c. 206 en un acorde *tutti* de armónicos articulado como trémolo. Ese único *tutti* de la pieza, congelado en un calderón de aproximadamente 10 segundos, constituye aquello que Lachenmann denomina con frecuencia un momento “mágico”: el instante en el que la escucha palpa de pronto un elemento familiar, arquetípico, abstraído de la



Composes 208-210

Handwritten musical score for Composes 208-210. The score is written for Violin I (I), Violin II (II), Viola (Br.), and Cello/Double Bass (C.). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ppp, ff, fff). The score is annotated with detailed performance instructions in German, such as "schlage Greifbewegung weit ins Griffbrett" and "am Fiesch gepreßt". A note at the bottom explains that arrows in the notation indicate bow movement on the upper surface of the strings.

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Para concluir con este apartado quisiera ejemplificar dos construcciones cadenciales diseñadas a partir de las mismas variantes gestuales que se encuentran, sin embargo, en contextos muy distintos.

Composes 53-58

Handwritten musical score for Composes 53-58. The score is written for Violin I (I), Violin II (II), Viola (Br.), and Cello/Double Bass (C.). It is marked "a tempo" and includes various musical notations and dynamic markings (ppp, p, f). The score is annotated with performance instructions such as "also baldende am der" and "übergehen in -> sanft gepreßter Knatten". The score is divided into measures with time signatures 3/4, 4/4, and 6/4.

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

El primer caso se encuentra al final del desarrollo del sexto gesto temático (*pizzicato*) (correspondiente a los cc. 53-58); dicho final está marcado por la entrada de materiales ajenos a las variantes de *pizzicato*, como el arco *balzando* (v.I, c. 53) que modula al primer gesto temático (presión del arco). La serie de impulsos del arco en *ritardando* (claramente ilustrados) con *diminuendo al niente* traza el gesto cadencial. Éste es reforzado por la simultánea transformación del arco *flautato* del cello, que acompaña el desarrollo temático del *pizzicato* y adopta ahora la forma de su variante cadencial, expresada en un largo *glissando* descendente que concluye en una nota sostenida en *pppp* con pulsación de medio armónico, es decir, de espectro muy velado. El final de la sección es subrayado por una fermata y puede asociarse con la fermata de 10 segundos que “congela” el gesto cadencial de la sección expositiva. Es digno de mencionar cómo en ambos casos Lachenmann pide expresamente no quitar el arco del instrumento (ver respectivamente cc. 14-15 y c. 58). A propósito de este aspecto, me parece pertinente referir una consideración de Hatten sobre el recurso de la fermata: “El gesto ‘implícito en una fermata’ es semejante a una *postura*. Un aparente ‘movimiento congelado’ o pose, puede revelar la energía y el afecto que están invertidos en él, incluyendo los requeridos para desembocar en la pose [...] En consecuencia, en la pose ‘reverbera’ la resonancia de un gesto implícito [...]”.<sup>256</sup>

El segundo y último caso de gesto cadencial que quisiera discutir, está construido con los mismos elementos gestuales presentes en el caso anterior (cc. 53-58) y marca el cierre de la variación temática 4 del arco *flautato*, que inicia en el c. 72. El primer elemento gestual es un acorde de armónico en crescendo a *fff* designado a los violines, un gesto cadencial ya familiar a la escucha (ver cc. 63-64 y 70). El segundo elemento cadencial es un *glissando* en el cello con dinámica *fff* a *p* que modula del primer al segundo gesto temático (es decir, del arco presionado al arco *flautato*). De modo que en conjunto, se trata de un gesto tropológico que guarda relación con otros anteriores, observados en c.63 y en c. 70, y comporta simultáneamente una función cadencial: es

---

<sup>256</sup> Hatten, *op. cit.*, 2004, p. 126.

uno de los varios casos en los que se expresan la motivación múltiple y la multifuncionalidad en las técnicas de variación temática del gesto en *Gran Torso*.

#### Compases 79-81

The image shows a handwritten musical score for measures 79-81. It consists of four staves. The first two staves are for the violin and viola, and the last two are for the cello and double bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *loco*, *fff*, *mf*, and *ppp*. There are also performance instructions in German, such as "Griffbrett", "laut schreiben", "auf Saitenoberfläche zw. Steg u. Griff-Finger", "laut schreiben auf Saitenoberfläche zw. Steg u. Griff-Finger", "laut", "Bogen herauf führen bis zum Sattel", and "so intensiv wie möglich". The score is divided into two systems, with the first system covering measures 79-80 and the second system covering measures 80-81. The time signature is 4/4.

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

#### *Tópicos y su tratamiento tropológico*

Como lo señalo en el marco teórico, los gestos reconocibles como tópicos implican 'gestos rítmicos' característicos de tipos de danzas y marchas; estas articulaciones rítmicas arquetípicas son abstraídas por Lachenmann de la sintaxis tonal como elementos convencionales fácilmente sujetos a un mecanismo de alienación, es decir son empleados por su potencial tropológico. En todos los casos, el gesto tópico provee el elemento familiar, sobre el cual se construye el tropo que lo aliena y trastoca y que hace posible la resignificación del tópico. A continuación ilustraré con ejemplos extraídos de *Gran Torso* cómo participan distintos gestos tópicos en la generación de tropos, y qué funciones desempeñan en contexto esas combinaciones tropológicas del gesto musical.

El primer caso requiere una precisión sobre el material tónico empleado en el cuarteto. Aunque las variaciones en desarrollo de los seis gestos temáticos tienen una presencia dominante, no constituyen el único material compositivo de la pieza. Existen además otros dos materiales motílicos que, si bien poseen rasgos distintos a los seis gestos temáticos y llegan a desempeñar funciones diversas a lo largo de la pieza, no siguen un tratamiento temático, es decir, no gozan de una presencia dominante ni son consistente ni consecuentemente desarrollados. Esos dos gestos motílicos a los que me refiero (que se encuentran, por cierto, en los ejemplos ya discutidos) pueden clasificarse como:

1. Alturas definidas, presentadas de diverso modo: como armónicos, de manera simultánea (como acordes), o bien a través de impulsos de pizzicato

2. Motivo de arco trémolo

Respecto al primer motivo, debe decirse que las alturas no comportan por sí mismas un rasgo tónico, a menos que estén articuladas con un gesto rítmico característico. Sin embargo, aun cuando la altura no puede reconocerse *per se* como tónico, posee el potencial de combinarse tropológicamente con otros motivos y de construir, asimismo, gestos retóricos, precisamente porque su sonoridad “eufónica” y clara resulta el “reverso” del material dominante en el cuarteto. En la medida en que el tipo de sonoridad y de acción que produce estos “tonos” definidos no sigue los criterios de obtención del material distintivos del *Gran Torso*, su presencia comporta, en la mayoría de los casos, una función transgresora, que se expresa generalmente en un cambio abrupto en el curso del material. Ejemplos de ello serán discutidos más adelante en los apartados dedicados a ejemplificar tanto estrategias gestuales tropológicas no asociadas a tónicos, como estrategias retóricas.

A diferencia de la “llana” presencia de alturas, el arco trémolo puede, por su articulación rítmica característica, identificarse como un tónico. En un ejemplo

discutido anteriormente, que toma los compases de inicio de la sección 3 (cc. 61-64), explico cómo el gesto del trémolo es combinado con la presión extrema del arco, creando un tropo, y cómo la variante de presión del arco articulada en quintillos puede interpretarse como una apropiación modificada de la articulación original de trémolo. Este ejemplo puede ser retomado aquí para ilustrar, por un lado, cómo se altera un elemento tópico para generar un tropo y, por otro, cómo una articulación rítmica tópica –como el trémolo–, es retomada para generar un gesto nuevo, en el que apenas se distinguen los vestigios del gesto tópico original.

Otro caso de tropo producido a partir del trémolo, ocurre al inicio de la tercera parte de la sección 3 (cc. 107-112)

Compás 105

The image shows a handwritten musical score for measure 105. At the top left, the time signature is 7/8. The measure is divided into seven beats, numbered 1 through 7. The notation includes several notes with stems and flags, indicating a sixteenth-note pattern. Dynamics are marked as ppp (pianissimo) at the beginning, followed by f (forte) and p (piano) markings. A bracket under the notes in beats 4 and 5 is labeled 'arco stop (Bogen stehen lassen)'. The measure number '105.' is written at the bottom left.

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Compases 106-112

The image shows a handwritten musical score for measures 106-112. It consists of four staves labeled I, II, B, and C. The time signature is 4/4, marked 'a tempo' with a tempo marking of 56 ca. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, ff, f, p). There are also performance instructions in German, such as 'arco tonlos Corpus-Rand (Zange)' and 'Corpus-Rand nur mit Bogenhaas streifen'. The score is divided into measures 106, 107, 108, 109, 110, 111, and 112.

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

La entrada del trémolo en c. 107 es antecedida por un largo proceso de adelgazamiento espectral de la variante de arco *flautato* (variante 6) que domina prácticamente toda la segunda parte. Ese proceso de adelgazamiento espectral desemboca en un trazo regular *crescendo-decrescendo* de arco *tonlos* o *tonless* (cc. 104-105). El efecto de pulsación que emerge con ese gesto apenas perceptible se torna el centro de la experiencia auditiva y estimula en mí una asociación (si cabe una metáfora): por un lado, la experiencia de oír respirar al instrumento, de percibir la voz del instrumento en su estado primigenio ausente de tono (*tonlos*), y por otro, la de presenciar el momento previo a la descarga de toda esa *aura* afectiva que acompaña al sonido una vez que es producido por el instrumento.

La fusión del gesto *tonlos* en la articulación del trémolo produce un tropo que marca el curso musical propiciando los elementos del cambio. El gesto de arco *tonlos* que se había caracterizado previamente por su continuidad y estatismo adquiere, mediante su articulación como trémolo, la cualidad de un sonido- impulso (*Impulsklang*); por su parte, el trémolo modifica su rasgo familiar, tópico, al producirse con un material

“atípico”, es decir, ausente de tono. La incursión de este gesto tropológico, con cualidad de sonido-impulso, multiplicado en v.I, v.II y cello, se relaciona con la fragmentación progresiva del pulso del arco *tonlos* producido por la viola, que es proporcional a la diversificación y densificación de impulsos gestuales de distinto tipo ejecutados por el resto del ensamble. De esta manera, el proceso de fragmentación del trazo *tonlos* en la viola, inducido por el gesto tropológico trémolo-tonlos, establece el “argumento” de toda esta subsección (cc. 106-145).

Una suerte de variante del tropo trémolo-tonlos, con cualidad de impulso (*Impulsklang*) ocurre al inicio del c. 115. Se trata de una articulación rítmica regular que también podría considerarse tópica, ejecutada simultáneamente por todo el ensamble (salvo viola): un silencio de corchea (que equivale a una respiración conjunta) seguido de dos ataques de semicorcheas acentuadas. Lo que se consideraría “atípico” aquí es tanto el contexto donde esta figura solitaria está inserta, como el lugar donde se articula el tópico: el costado del instrumento.

Una tercera combinación tropológica generada por la presencia de un gesto tópico se presenta en los cc. 93-96 como variante del gesto temático arco *flautato* (variante 5, ver tabla respectiva); el contexto está dado por ese extenso proceso de adelgazamiento espectral del arco *flautato* que desemboca en los compases de arco *tonlos* comentados arriba. El arco *flautato* se articula a través de una figura de arpeggio reinterpretado en los cc. 95-96 como un amplio trazo de arco que cruza por distintos puntos de contacto en dirección ascendente y descendente, comenzando por el costado izquierdo del instrumento, pasando por las cuerdas IV a la I hasta el costado derecho del instrumento, y regresando después como un arpeggio descendente por las cuerdas I a IV al punto inicial, es decir, el costado izquierdo del instrumento (inicio c. 96).

Compases 95-96

The image shows a handwritten musical score for measures 95 and 96. It consists of four staves: Violin I (I), Violin II (II), Bassoon (Ba.), and Cello (C.). The Violin parts show bowing patterns with slurs and accents. The Bassoon part is highly detailed with various articulation markings: 'f' (forte), 'ppp flaut.' (pianissimo flute), 'sempre flaut.' (always flute), 'f' (forte), 'ppp flaut.' (pianissimo flute), and 'Saitel(n) hinten Steg dämpfen' (bridge dampen). There are also dynamic markings like 'f' and 'ppp' and some rhythmic notations like '3' and 'n'. The Cello part has a few notes and rests.

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Un ejemplo notable de modificación de una articulación tónica se encuentra en los cc. 39-52 como estrategia de desarrollo del gesto temático *pizzicato*. Lo que identifico como gesto tónico, está constituido por variantes de articulaciones rítmicas de tipo anacrúsico que podrían asociarse con fragmentos prototípicos de gestos militares. La articulación más clara y completa del gesto tónico se observa en el quinto tiempo del c. 42 e inicio del c. 43. La modificación de las ya fragmentadas articulaciones asociadas al tónico –lo que construye el tropo–, es la falta de regularidad en la distribución de las articulaciones rítmicas, entre las que llegan a insertarse de manera siempre diferente silencios de breve duración. La mayor parte de los impulsos de *pizzicato* tienen una duración de un 32vo, que provoca una hiper-partición del pulso afectando el reconocimiento de las articulaciones rítmicas tónicas. Éstas se hacen más evidentes al leer la duración de las figuras del pasaje por aumentación. Asimismo la diversidad tímbrica de los impulsos de *pizzicato* en combinación, (que favorecen por principio la cualidad percusiva en detrimento de la claridad de la altura), dificultan la percepción unitaria de estas pequeñas articulaciones gestuales tónicas. Después de la densificación de los impulsos de 32vo, que desemboca en la articulación continua de



Compases 48-52

The image shows a handwritten musical score for measures 48-52. It consists of four staves. The top staff contains rhythmic notation with vertical lines and stems, and includes dynamic markings such as *dim.*, *f*, and *sf*. The second staff contains notes with stems and includes markings like *(2) b2* and *sf*. The third staff features a wavy line with arrows and boxes, possibly indicating a performance technique or a specific articulation, with markings like *f*, *p*, and *sf*. The bottom staff contains notes with stems and includes markings like *f* and *p*. The score is written in a cursive, handwritten style.

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Por último discutiré dos casos más de tropos que ocurren a partir de la articulación rítmica tónica de un gesto atípico para dicha articulación.

Lo que llamo tónico en el primer caso (cc. 239-241) corresponde a una articulación regular de semicorcheas, de cuya agrupación emerge de inmediato una sensación de pulso y metro regular. El significante del tónico son las agrupaciones de 4 semicorcheas y de 4 + 2 semicorcheas + 1 corchea, pudiendo ser el significado del tónico “la articulación de un gesto tonal”. Lo que destaca aquí, es la fusión “atípica” del gesto del arco con presión extrema produciendo algunas de las configuraciones rítmicas más básicas de la sintaxis tonal. Este gesto tropológico constituye a su vez una de las variantes del primer gesto temático (variación 3, ver tabla respectiva) que es desarrollado en esta sección (cc. 209-256). Esta entrada de gestos tropológicos en los cc. 239-241 funciona como un contraste significativo respecto a las complejas articulaciones que dominan el desarrollo de esta variante temática.

Compases 239-241

The image shows a handwritten musical score for four parts: Violin I (I), Violin II (II), Viola (B.), and Cello (C.). The score is divided into three measures (239, 240, and 241). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *fff* (fortissimo) are used. There are also handwritten annotations in German: "außerst eckige Bewegungen mit aufgesetztem Bogen" (extremely angular movements with detached bow) and "schaff" (likely referring to the bow stroke). The notation includes various clefs, accidentals, and articulation marks.

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Por otro lado adelgazan la densidad textural, facilitando la introducción de una nueva lógica en el tratamiento de la variación, que tiene lugar en el c. 243: se trata de la construcción de un gran gesto climático que va del c. 243 al c. 252 y conduce a la coda de la pieza. La tensión climática se construye a partir de la acumulación creciente de la energía del arco con presión extrema; el crecimiento de la energía es dirigido por largos *glissandos* superpuestos que inician en distintos puntos de contacto y se desplazan en dirección ascendente, acompañados por un *crescendo* permanente. Esta conducción gestual conjunta es delegada al v.I, v.II y va., mientras el cello complejiza la textura superponiendo marcadas articulaciones rítmicas del arco. Un gesto de arpeggio ascendente en *fff* construido secuencialmente por v.II y v.I (c. 252), constituye el impulso final del gran gesto climático que conduce al momento transitorio a la coda (cc. 253-256).

Compases 247-249

Handwritten musical score for three measures (247-249) in 2/4 and 3/4 time signatures. The score is divided into four systems, each with a staff and a corresponding waveform below it.

- Measure 247 (2/4):**
  - Staff 1: Treble clef, notes G4 and A4, dynamic *ff*, marking "7." below.
  - Staff 2: Treble clef, notes G4 and A4, dynamic *sim.*, marking "7." below.
  - Staff 3: Bass clef, notes G2 and A2, dynamic *p*, marking "7." below.
  - Staff 4: Diagram of the guitar body with fret positions I, II, III, and IV indicated.
- Measure 248 (2/4):**
  - Staff 1: Treble clef, notes G4 and A4, dynamic *ffff*, instruction "(II. Saite etwas zur Seite drücken)".
  - Staff 2: Treble clef, notes G4 and A4, dynamic *ffff*, instruction "(II. Saite etwas zur Seite drücken)".
  - Staff 3: Bass clef, notes G2 and A2, dynamic *ffff*.
  - Staff 4: Diagram of the guitar body with fret positions I, II, III, and IV indicated.
- Measure 249 (3/4):**
  - Staff 1: Treble clef, notes G4 and A4, dynamic *ffff*.
  - Staff 2: Treble clef, notes G4 and A4, dynamic *ffff*, marking "7." below.
  - Staff 3: Bass clef, notes G2 and A2, dynamic *ffff*.
  - Staff 4: Diagram of the guitar body with fret positions I, II, III, and IV indicated, and notes "7." below.

Additional annotations include "absteigende Saite zur Seite drücken." at the top left, "am Saitenhalter" at the bottom left, and "Steg" and "Saite 7 halter" at the bottom center.

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

El gesto de transición es construido por una nueva variación del gesto temático 1 (variación 4, ver tabla respectiva) que, al igual que aquél de los cc. 239-241, se articula con figuras rítmicas propias de gestos tonales (comparar v.I, v.II y viola en estos compases) que es lo que denota aquí el elemento tópico. A partir de la articulación del arco en grupos de cuatro semicorcheas y del sofocamiento de las cuerdas con la mano de modo alternado (el "efecto wah-wah"), emerge la alternancia regular de tiempos fuertes y débiles (el tiempo fuerte corresponde a la articulación del arco sin sordina) y, por consiguiente, la percepción del pulso. La función que cumple este tropo es, al mismo tiempo, retórica: su imponente y tenaz estridencia, interrumpe la inercia direccional y progresiva del gesto anterior (los *glissandos* ascendentes), e implanta un estrepitoso estatismo. Ese estatismo, que implica al mismo tiempo la concentración máxima del sonido en toda su fuerza, anuncia el inicio de un proceso de conversión

progresiva del sonido en energía *potencialmente* sonora (la energía gestual que contiene al sonido). Ese proceso de conversión constituye la “narrativa” de la coda.

El inicio de la coda está marcado por un gesto retórico, es decir, por el colapso del gesto estático estrepitoso junto con la irrupción de una articulación rítmica regular (cc. 257-259) influida todavía por el pulso emergido en los compases anteriores. Se trata también de un gesto tropológico, construido a partir de la articulación rítmica regular de un gesto atípico para esa articulación (presión del arco). Dicha articulación se simplifica en una célula tópica residual (señalada en el ejemplo en rojo) presente en los compases siguientes (cc. 262-267), fragmentándose de modo progresivo hasta el c. 272 como estrategia de reducción presencial del sonido.

#### Compases 256-259

The image shows a handwritten musical score for measures 256-259. It consists of five staves labeled I, II, B., C., and a fifth staff. The time signature changes from 4/4 to 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *f*, *p*, and *fff*. Performance instructions are written in German, including "am Saitenhalter arco gepreßt", "Bogen in beide Hände", "pizz mit 2 Fingern", and "strenge im Rhythmus (nicht abwandbar)". A red box highlights a specific rhythmic cell in the B. staff, labeled "CELULA RITMICA TÓPICA". Other annotations include "x) Dämpfung mit dem Kinn" and "x) p".

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Compases 262-267

The image shows a handwritten musical score for measures 262-267. It consists of four staves: Violin I (I), Violin II (II), Bassoon (Br.), and Cello (C.). The Cello part is particularly detailed, with several measures highlighted by red boxes. These boxes enclose specific rhythmic patterns and dynamic markings. The first box highlights a measure with a forte (f) dynamic and a 'pizz' (pizzicato) instruction. The second box highlights a measure with a 'decco possibile' instruction. The third box highlights a measure with a 'pp (Echo)' instruction. The fourth box highlights a measure with a 'pizz' instruction and a 'decco possibile' instruction. The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'fff' and 'pp'.

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

A fin de no interrumpir aquí el análisis, retomaré esa “narrativa” constitutiva de la coda para explicar mi percepción de los últimos compases. Este gesto construido por impulsos frenados, secos y aislados, y producido con la presión del arco, es recurrente en secciones anteriores para marcar el colapso o el cierre de ciertos pasajes, como se observa en los cc. 71-72, 203-205 y 237-239. Un *glissando* descendente en el cello – una composición recurrente de *Kadenzklang*– marca asimismo, el final de estos impulsos (c. 271). Aun cuando la reducción de impulsos llega a su máximo nivel en los compases siguientes (cc. 272-280), la tensión se conserva hasta el final de la pieza debido a la concentración de la energía sonora en el gesto del intérprete después de cada uno de los ataques secos de *pizzicato*, que incentiva la atención auditiva en la experiencia de esa energía sonora *potencial*. Debe reconocerse que la escucha está, además, culturalmente condicionada a relacionar el incremento de silencios entre eventos sonoros, con la conclusión de movimientos o piezas musicales. Por su parte, el ataque unísono de *pizzicato* seco y su presencia intermitente, funcionan como indicadores de inmovilidad, reteniendo consigo el estímulo de la variación.

La ausencia de regularidad en los ataques finales permite, asimismo, mantener la expectativa alerta, y a ello ayuda también la distribución siempre diferente de los ataques entre los miembros del ensamble. Después de percibir esta lógica de articulación, el último gesto de la pieza (ejecutado en el cello) se introduce como una suerte de “negación de la consecuencia”, pues no se trata de un nuevo ataque seco de *pizzicato*, sino de un *pizzicato* de armónico que articula un intervalo de quinta justa. Este último gesto, mínimo y discreto y, sin embargo, retórico por sus cualidades, produce para mí un final irónico: no sólo por contrastar con la sonoridad de los ataques percusivos previos, sino por revertir en cierto modo, los principios bajo los cuales operó la mayor parte del material de la pieza y que imprimen al cuarteto su rasgo distintivo, a saber, la sustracción (o mejor dicho, el develamiento) de las relaciones armónicas que regulan la lógica de construcción de los instrumentos de cuerda sobre las que, tradicionalmente, se organiza el discurso musical.

#### *Otros gestos tropológicos*

Bajo este rubro ubico todos aquellos gestos tropológicos que no se construyen con base en un tópico. Varios de estos parten de la presencia de una altura en armónico (que no se clasifica *per se* como un tópico), sobrepuesta a un gesto contrastante, generalmente una variante del primer gesto temático (arco presionado) cuyo espectro *ruidoso* característico garantiza la obtención del tropo. Dos casos cercanos ocurren en los cc. 217-218 y 235-236.

Compases 217-219

Handwritten musical score for Compases 217-219, showing four staves with various performance instructions and musical notations:

- Staff 1 (Violin):** Includes a 3-measure triplet with the instruction "schwache Hand" (weak hand). Later, it features a 7-measure phrase with "f gepreßt" (strongly pressed) and "genau über Griffbrettvorderkante" (precisely over the front edge of the fingerboard).
- Staff 2 (Flute):** Starts with "flaut quasi lontano" (flute quasi lontano) and "ppp".
- Staff 3 (Violin):** Includes the instruction "PPP stotternd zitternd über Griffbrett-Vorderkante" (PPP stammering, trembling over the front edge of the fingerboard) and "quasi zerbrochen" (quasi broken).
- Staff 4 (Violin):** Features a 7-measure phrase with "mp gepreßt aber 'fließend'" (mp pressed but 'flowing').

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Compases 235-237

Handwritten musical score for Compases 235-237, showing four staves with performance instructions and musical notations:

- Staff 1 (Flute):** Includes "unisono" (pp), "(Schwebungen)" (pp), and "fff".
- Staff 2 (Flute):** Includes "arco", "(Schwebungen) unisono", "pp", "fff", and "flaut. tonlos" (flute toneless).
- Staff 3 (Violin):** Includes "fff", "Bogen festgepreßt" (bow firmly pressed), and "kurze Schlässe" (short strokes).
- Staff 4 (Violin):** Includes "Bogen immer noch in beiden Händen" (bow still in both hands) and rhythmic markings for triplets.

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

En el primer caso el tropo se conjuga debido al gesto sostenido en *ppp* análogo entre la viola (presión de arco *traqueteante, entrecortada (stockend ratternd, quasi zerbröckelnd)*) y el violín II (arco *flautato quasi lontano*).

En el segundo caso es un acorde de armónico el que irrumpe en el desarrollo de las variaciones del primer gesto temático. La integración del gesto tropológico se consigue mediante la construcción de una cadencia conjunta (*Kadenzklang*) de ambos componentes (v.I-v.II y viola) con un *crescendo* a *ffff*, y concluye en un típico cierre de *glissando* descendente (c. 237, v.I-v.II). La motivación múltiple de este gesto (tropológico, retórico y cadencial) contribuye a señalar el final e inicio de un nuevo tratamiento de la variación 3, ahora con articulaciones tópicas (discutido anteriormente, véanse cc. 239-241).

Un tipo distinto de tropo se genera con la fusión y superposición de gestos temáticos de características contrastantes, percibidos como un solo gesto emergente. Una fusión característica ocurre en los cc. 203-205, dentro de la sección *stretto*, donde se concentra una gran variedad de gestos temáticos que se superponen (sin fusionarse) y modulan uno en otro. La fusión que quisiera comentar se produce entre dos gestos temáticos: el arco *balzando* y el arco con presión extrema (gestos temático 5 y 1 respectivamente). Ambos contrastan desde el aspecto de la producción sonora, pues mientras el primero posee una caída con aceleración característica, el segundo tiende a frenar el impulso por la fricción del arco. En contra de este principio original, la aceleración del *balzando* se genera con impulsos del arco en fricción, que permite al arco frenar sus impulsos como una estrategia cadencial por lo demás recurrente en *Gran Torso*. Este principio tropológico es imitado en c. 205 (vla.) por la fusión del arco *saltando* (cuarto gesto temático) y la presión del arco. Una última “imitación” se da en el cello (c. 205), retomando el tropo inicial (de v.I, cc. 203-204). Esta última “imitación” posee simultáneamente una función de transición al trémolo *tutti* con calderón, ya discutido. Dicha transición es respaldada por un arco *saltando* en v.II-va. que se conecta por analogía con el tropo 2 (arco presionado *saltando*).

Compases 203-205

©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln,  
 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

A manera de compendio de este apartado y del anterior, presento a continuación una tabla que enlista los gestos tropológicos detectados en *Gran Torso*.

<b>Listado de gestos tropológicos encontrados en <i>Gran Torso</i> (parte I)</b>		
<b>Ubicación</b>	<b>Composición</b>	<b>Función (además de la creación de tropo)</b>
cc. 39-53	Fragmentos prototípicos de “gestos militares” y su desarticulación mediante su distribución irregular y la hiper-partición del pulso	Desarrollo de las variaciones del gesto temático 6 ( <i>pizzicato</i> ), como estrategia de construcción de la sección
c. 63	Amalgama de altura (forma de <i>Kandezklang</i> ) y presión del arco (espectro <i>ruidoso</i> )	Conducción a la nueva variante del gesto temático 1 (presión del arco con articulación en <i>ostinato</i> )
c. 69	Amalgama de acordes (elemento armónico, gesto rítmicamente diverso) y presión del arco c/ articulación de <i>ostinato</i> (espectro “ruidoso”, articulación rítmica invariable)	
c.70	Acorde como <i>Kadenzklang</i> y presión del arco c/ articulación de <i>ostinato</i> en distinta agrupación (v.I-v.II)	Cadencia que anticipa cambio de subsección
c. 80	Acorde unísono y presión del arco	Construir cadencia conjunta que da paso a nueva variación del arco <i>flautato</i>
cc. 93-96	Fusión de arpeggio (articulación tónica) y variante de arco <i>flautato-saltando</i>	Reconceptualizar figura de arpeggio (en acción y sonoridad) (establecer un significado emergente)
cc. 107-112	Fusión de arco trémolo (articulación tónica) y arco <i>tonlos</i>	Incitar fragmentación de la continuidad y regularidad del arco <i>tonlos</i> en viola -Transformación del arco <i>tonlos</i> de un <i>Farbklang</i> a un <i>Impulsklang</i> . Reconceptualizar figura de trémolo

**Listado de gestos tropológicos encontrados en *Gran Torso* (parte II)**

<b>Ubicación</b>	<b>Composición</b>	<b>Función (además de la creación de tropo)</b>
cc. 115	Respiración conjunta del ensamble que antecede 2 figuras rítmicas regulares que articulan arco <i>tonlos</i>	
cc. 203-204	Articulación de arco <i>balzando</i> con presión del arco	Cadencial
c. 205	1. Articulación de arco <i>saltando</i> con presión del arco 2. Articulación de arco <i>balzando (accelerando)</i> con presión del arco	Imitativa (integración del ensamble) del gesto anterior  Imitativa (integración del ensamble), también transitar a un nuevo estado del ensamble
c. 218	Armónico sostenido en <i>ppp</i> y sonido crepitante entrecortado en <i>ppp</i> sostenido en un punto de contacto	
c. 220	Espectro <i>ruidoso</i> del arco con una articulación rítmica bien definida y familiar . NOTA: En algunas grabaciones de <i>Gran Torso</i> este tropos no es perceptible por falta de claridad de la articulación rítmica	
c. 235-237	Amalgama de acorde en armónico y presión extrema del arco	Retórica (el acorde interrumpe curso de la variación del primer gesto temático). También, construir conjuntamente una cadencia para dar paso a otra variación del gesto temático

## Gestos retóricos

Retomando la definición dada en el marco teórico, el gesto retórico expresa un cambio repentino, un colapso, una interrupción o una negación de la implicación, y sirve por tanto para desviar la continuidad del discurso musical, contribuyendo a una trayectoria dramática contrastante. Por esta razón opera también como estrategia de demarcación formal de las secciones y subsecciones del *Gran Torso*. Los ejemplos de estas funciones retóricas han sido presentados al hablar de otras estrategias gestuales donde la función retórica está superpuesta. Lo que presento a continuación es una tabla que enlista los gestos retóricos detectados en *Gran Torso*, señalando su lugar de ubicación.

<b>Listado de gestos retóricos encontrados en <i>Gran Torso</i></b>		
<b>Ubicación</b>	<b>Composición</b>	<b>Función (además de la retórica)</b>
c. 7	Modulación a arco con extrema presión a <i>ffff</i>	Colapso de la exposición del gesto temático 2 (arco <i>flautato</i> ), marca paso a la segunda parte de la exposición, donde se presentan las variantes de otros gestos temáticos
c. 61	Irrupción de impulsos de arco presionado (cello-vla.) en <i>fff</i> sobre trémolo <i>ppp</i> (vl)	Entrada del gesto que será desarrollado en esta sección. Demarcación formal
cc. 71-72	Colapso del arco presionado con articulación de <i>ostinato</i> y entrada súbita de una nueva variante del arco <i>flautato</i>	Demarcación formal

Listado de gestos retóricos encontrados en <i>Gran Torso</i> (cont.)		
Ubicación	Composición	Función (además de la retórica)
c. 80	Un gesto tropológico con forma cadencial marca inicio de una nueva variación del arco <i>flautato</i> . El <i>flautato nervoso</i> se repliega hacia un proceso de creciente estatismo. Produce una nueva distribución del ensamble	Demarcación formal
c. 208	Arco <i>tonlos</i> con forma de cadencia más pausa general	Marca el final del <i>stretto</i> y el inicio de la transición a la coda: marcación formal
cc. 253-256	Introducción súbita de nueva variante temática del arco con presión extrema. Es al mismo tiempo un gesto tropológico: espectro muy estrepitoso articulado en figuras de semicorchea produce la cristalización del pulso	Conducir a coda
cc. 257-259	Articulaciones rítmicas regulares que se desvían del estatismo de los compases anteriores	Marcar inicio de coda
c. 280	<i>Pizzicato</i> con armónico: intervalo de quinta como último gesto de la pieza	Componente irónico

A partir de la tabla anterior, puede observarse que la función del gesto retórico en todos los casos (a excepción del último que, sin embargo, altera la expectativa del final de la pieza), consiste en señalar o incluso propiciar un cambio a nivel de la forma.

A fin de complementar la discusión sobre el tipo de funciones comprendidas en el gesto retórico, quisiera añadir una cita de Hatten que da paso a mis reflexiones finales sobre los resultados del análisis.

inicialmente concebía el gesto retórico como [aquel] limitado a marcar giros dramáticos o cambios a nivel de la forma [...], pero pronto se hizo claro que lo retórico, al menos a partir del estilo clásico, se define mejor como aquello que *marca un trastorno en el flujo de eventos no marcados* [no destacados], *en cualquier nivel del discurso musical*. Lo que constituye el flujo de eventos no destacado se encuentra, desde luego, sujeto a interpretaciones modificables, y el hábito o convención constantemente se añade al fondo de los eventos funcionales esperados dentro de un estilo.<sup>258</sup>

Esta última aclaración estimula una serie de interrogantes en torno al potencial “retórico” y “tropológico” de los gestos musicales: ¿Qué es lo que garantiza en una pieza el reconocimiento de estrategias tropológicas y retóricas *como tales*, a medida que se ensancha el campo de expectativas de la escucha?

¿La “construcción interna” de la pieza y por tanto, de las relaciones estructurales inmediatas del gesto, garantizaría el funcionamiento de una estrategia retórica o tropológica? ¿O la efectividad de estas estrategias gestuales se encuentra supeditada a, y participa de, un intercambio permanente de significados culturales? De ser así, ¿qué papel juega entonces un análisis de estrategias gestuales de *Gran Torso*, al admitir que no hay nada que garantice el reconocimiento (al menos conciente) de la escucha de estas funciones retóricas o tropológicas, reconocimiento del cual depende totalmente la eficacia del propósito estético de Lachenmann?

---

En torno a la capacidad de los medios compositivos para contravenir las expectativas de la escucha, Lachenmann plantea una de sus mayores inquietudes: ¿cómo y bajo qué procedimientos compositivos podría actualizarse la tradición y revelarse la fuerza

---

<sup>258</sup> Hatten, *op. cit.*, 2006, p. 6.

latente del lenguaje tonal? ¿Cómo escuchar actualidad en la música de Mozart y Beethoven? Lachenmann lanza esta pregunta una y otra vez proyectándola al repertorio de la música “clásica”, partiendo así de la retrospectiva para iluminar el presente; sin embargo, curiosamente falta de su parte un cuestionamiento de este tipo a su producción personal y al fenómeno de recepción que la acompaña. ¿Qué vigencia a las estrategias de alienación (*Verfremdung*) y “modificación de la convención” en sus composiciones, o cómo escuchar en ellas una *permanente* actualidad? Probablemente esta pregunta no resulte inquietante para el compositor, porque su visión estética parte de una creencia firme, tanto en la solvencia estructural *autónoma* de sus piezas, como en la cualidad *intemporal* y socialmente innegociable de toda proposición revolucionaria en torno al tratamiento de un material sonoro; una interpretación que Lachenmann parece atribuir tanto a las obras de la tradición clásico-romántica como a su propia obra.

El musicólogo puede dejarse seducir por esta interpretación y sumarse a defender, arrastrado por la fuerza del espíritu romántico, la naturaleza de la *obra autónoma* así como la “supremacía” de la intención autoral, creyéndola impresa en *la obra* por encima del tiempo. Sin embargo la musicología actual reconoce y aprovecha cada vez más su estatus de alteridad frente a la estética del autor y frente al momento histórico en que ha escrito sus piezas. De esta conciencia de alteridad se desprende mi inquietud por evaluar, desde una perspectiva diacrónica, cómo se ha establecido el intercambio, o bien la negociación entre la estética (más precisamente, la intención autoral detrás de la pieza) y su recepción. Una recepción que se encuentra –siguiendo a Lachenmann– circundada por un *aura*, pero no por un *aura* estática y retrospectiva, sino dinámica, en permanente expansión. Un *aura* que no estaría únicamente marcada o constituida por el lenguaje tonal y sus vertientes “clásicas” o “comerciales”, sino también por el desarrollo de una música contemporánea que, paralelamente a la propuesta de Lachenmann y en contraste con ella, ha venido radicalizando su emancipación de la sintaxis tonal, modificando sus recursos expresivos, incluidos también los de su construcción gestual. A partir de las preguntas y consideraciones

anteriores, esbozaré algunas reflexiones finales derivadas de los resultados de mi análisis musical.

## Conclusiones del análisis

Al advertir Hatten cómo el carácter retórico del gesto se encuentra sujeto no sólo a la variación de las interpretaciones (*performances*), sino al conjunto de hábitos y convenciones que van adhiriéndose permanentemente a la funcionalidad esperada dentro de un estilo, el autor apunta a una discusión que ningún enfoque analítico actual puede ignorar, aunque difiera de ella. Me refiero a la discusión que se ha desatado a partir de los años ochenta a raíz de

las críticas culturales posmodernas [que han tenido por objetivo] contrarrestar el problema del *esencialismo* en el significado (ya sea [que se considere éste] como inherente a una obra musical, intencionalmente controlado por el compositor, que sea reclamado por un oyente como exclusivo, o sea reconstruido de manera muy determinante por un investigador). En lugar de esto, [la crítica posmoderna, como aquella de Lawrence Kramer], concibe el significado circulando libremente entre las comunidades de intérpretes [...] [que] son vistos como parte inextricable del intercambio permanente de significados culturales, donde la música se entendería como uno de muchos contribuyentes de igual importancia.<sup>259</sup>

Esta crítica posmoderna ha alentado a otros investigadores a retroceder del núcleo esencialista y a renunciar al estudio de *la obra*, que sería juzgada como inaccesible, para reorientar la mirada a sus esferas de influencia, es decir, los discursos, ideologías y prácticas culturales que se reivindican cruciales para la contextualización de *los* significados de *la obra*.<sup>260</sup> A raíz del cuestionamiento del movimiento posmoderno a la comprensión de *obras* musicales como objetos ideales situados en un plano intemporal, con un contenido y un significado “capturado y fijo” a través de un modo

---

<sup>259</sup> Hatten, *op. cit.*, 2004, p. 5.

<sup>260</sup> *Idem.*

de notación que permitiría trascender a la estructura interna de *la* obra, se ha relativizado la importancia de la intención autoral. “Los significados son considerados como algo *móvil y contingente*, no gobernados por una única perspectiva (tal como aquélla que se reconstruye como la intención del compositor), sino participantes de intercambios múltiples de su uso”.<sup>261</sup> Ahora bien, ¿cómo se ven reflejadas en mis premisas de análisis y en la discusión de mis resultados, estas consideraciones sobre la naturaleza diacrónica de la pieza musical? ¿Cómo he tomado distancia del concepto esencialista de *obra* dentro de un análisis de *Gran Torso* que procura dilucidar qué tipos de estrategias gestuales son construidas, cómo funcionan y cómo éstas significan distintos momentos de la pieza?

Partiendo del mismo enfoque de análisis formulado por Hatten en su introducción al libro *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*, mi alternativa al esencialismo que da sostén a varias de las aproximaciones analíticas a la música,<sup>262</sup> apunta más a una reinterpretación del concepto de obra que a su relativización como la “suma” de las prácticas culturales que aquella pone en juego. Aun considerando el estatus eminentemente problemático del concepto de *obra*, me parece pertinente un trabajo de análisis que tome en cuenta la estética del compositor, la partitura y la audición, porque sostengo, junto con Hatten, que

---

dentro de un campo de discurso académico progresivamente conciente de lo circunstancial y de la relatividad, [...] aun tenemos acceso a los significados históricos *relativamente objetivos* (con lo que quiero decir, *defendibles desde la intersubjetividad*); tanto al nivel general del estilo (que puede ser *reconstruido* a un grado que la evidencia permita), como al nivel más detallado de una obra (que debe interpretarse no solamente desde el conocimiento estilístico sino también a través de una indagación hermenéutica).<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> *Ibid*, p. 4.

<sup>262</sup> Véase al respecto Goehr, *op. cit.*, pp. 13-86.

<sup>263</sup> Hatten, *op. cit.*, 2004, p. 6.

Precisamente la cualidad intersubjetiva de los significados históricos es la que le permite a Hatten proponer una teoría gestual y, particularmente, una categorización de estrategias gestuales relacionadas al clasicismo y romanticismo, donde se desarrolló la sintaxis tonal. Esa misma intersubjetividad (condición de la construcción del estilo) plausible de ser teorizada, como lo demuestra Hatten, hace posible detectar en una pieza como *Gran Torso*, la referencia a los principios y conceptos de la construcción tonal, ahora mutados y adaptados a un nuevo material que tiene por principio revertir la lógica tradicional de ejecución de las cuerdas. La aplicación de los conceptos y categorías del gesto musical propuestos por Hatten ha resultado fructífera para el análisis de *Gran Torso* porque dichos conceptos y categorías contemplan la naturaleza adaptativa y dinámica de las estrategias gestuales que participan en el *proceso* de crecimiento de un estilo musical. Y Lachenmann se dedica en buena medida a explorar e indagar cómo pueden adaptarse y transformarse, incluso radicalmente, los conceptos y principios de construcción tonal en su interacción con las nuevas lógicas de obtención del material. En las funciones que se asignan a estos materiales y en los modos de relacionarlos, subyace siempre una conexión significativa con aquello que en el pasado constituyó el uso de dichos conceptos y principios. Como lo señalo entre las justificaciones del marco teórico, sólo una comprensión igualmente amplia y dinámica, tanto del gesto musical, como de los principios y conceptos de la tonalidad, puede dar cuenta de estas adaptaciones; éste ha sido uno de los principales cometidos y retos del análisis que he propuesto del *Gran Torso*. Este énfasis (mío, de Hatten y de Lachenmann) en el carácter adaptativo de los conceptos y, por tanto, de los significados que dan sostén al material, es compartido también por Lydia Goehr, quien en su libro *The Imaginary Museum of Musical Works* dedica un apartado a desarrollar las distinciones y los usos de lo que denomina “conceptos abiertos” y “conceptos cerrados”. Es su definición de concepto abierto la que me interesa mencionar aquí.

Los conceptos abiertos han sido descritos frecuentemente como aquéllos que:

i) no corresponden a esencias fijas o estáticas;

- ii) no admiten definiciones ‘absolutamente precisas’ del tipo tradicionalmente dado en términos de condiciones imprescindibles y suficientes
- iii) [son] intencionadamente incompletos o ‘esencialmente discutibles’, debido a la posibilidad de que surja una situación derivada imprevista, que podría orillarnos a modificar nuestra definición, nunca puede eliminarse
- iv) distinta de, aunque relacionada con conceptos vagos. De acuerdo con Waismann un concepto es vago si existen casos en los cuales no hay una respuesta definida respecto a si el término aplica. [...] Texturas abiertas proveen la ‘posibilidad de vaguedad’ tanto lógica como empírica.<sup>264</sup>

### Asimismo,

los conceptos abiertos son tratados de modo tal que pueden experimentar una alteración de su definición sin perder su identidad, a medida que aparecen nuevos ejemplos como estándar, a medida que la práctica dentro de la cual funcionan, cambia. A diferencia de las definiciones de conceptos cerrados, los conceptos abiertos se expanden y modifican pero no se reemplazan. [...] Son mutables y flexibles a la luz de sus funciones descriptivas y prescriptivas particulares. La continuidad es crucial para el funcionamiento de los conceptos abiertos. La continuidad del tejido a través de una práctica viviente y cambiante –por decir, una práctica artística o moral– frecuentemente se manifiesta ella misma dentro de la continuidad de la función de sus conceptos abiertos. Dicha continuidad es garantizada mediante la expansión o modificación de las definiciones, más que mediante su reemplazo. Esto nos lleva a trazar la genealogía del concepto o la historia de su significado tal como ha funcionado dentro de la práctica relevante, como una manera de comprender tanto el concepto como la práctica asociada a él. [...] Un concepto abierto a veces experimenta cambios muy radicales de función y significado, pero no pierde por ello su identidad. Su identidad se encuentra preservada por la continuidad que es garantizada en cualquier punto en el tiempo, si el uso presente del concepto se conecta apropiadamente a sus usos previos. Estas conexiones [...] se muestran a través de ejemplos, por decir, de un evento pasado que inspira la producción de un evento futuro, o de un deseo de desarrollar, expandir o mejorar algo que se hizo en el pasado; esto es, el sentido de trabajar dentro de una tradición.<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Goehr, *op. cit.*, pp. 91-92.

<sup>265</sup> *Ibid*, pp. 92-93.

Estas cualidades participantes en la práctica de conceptos abiertos, aplican de manera muy atinada a la propuesta de Lachenmann, cuya estética y trabajo compositivo plantea resignificar y, al mismo tiempo, dar vigencia y continuidad al valor trascendental de la obra de arte, a la tradición de la *Gedankenmusik*, a los instrumentos clásicos cuyas formas de producción sonora se replantean; y a la tonalidad *desde su potencial generador de estrategias retóricas y tropológicas*. Por otra parte, las cualidades de los conceptos abiertos también se encuentran presentes en el método de análisis propuesto para *Gran Torso*. Quisiera aclarar a este respecto de qué modo el marco teórico-metodológico presentado se basa en conceptos de tipo “abierto” (siguiendo la definición de Goehr) que hacen frente al problema del esencialismo en el que fácilmente puede caer la perspectiva analítica.

Uno de los mayores retos para los procedimientos del presente análisis, así como para la discusión de los resultados, reside en evitar dar una respuesta determinante sobre las funciones o la cualidad semántica de las estrategias gestuales que *pueden* apreciarse en *Gran Torso*. ¿Cómo evitar, pues, proponer una relación unívoca y estática entre “objeto” y concepto de análisis? A ambas preguntas responde el hecho de que desde un inicio, busqué relacionar la gran diversidad de variaciones gestuales con un número mínimo de gestos germinales, reconocidos posteriormente como gestos temáticos. Los criterios de clasificación de los gestos temáticos fueron lo suficientemente amplios para respetar y enfatizar su naturaleza maleable así como sus grados de manipulación y desarrollo a lo largo de la pieza. A partir del análisis se hizo evidente que la variación del gesto temático está asociada tanto a un cambio de función como al desempeño simultáneo de funciones múltiples; además el análisis ha enfatizado la cualidad múltiple y adaptativa de la motivación significativa del gesto musical. El hecho de que los gestos temáticos tengan funciones cambiantes; que gestos distintos posean funciones equivalentes; que en el cuarteto se empleen recursos técnicos como la modulación o la imitación para garantizar la continuidad gestual; todo ello en conjunto impide asignar ingenuamente a cada gesto temático un carácter o cualidad expresiva unívoca. Finalmente, también la propuesta de Lachenmann de crear amalgamas, fusiones y colisiones gestuales atípicas –definidas en el análisis

como tropos, y con un rol preeminente en *Gran Torso*–, son estrategias que eluden y alteran la expectativa y que se resisten a entrar dentro de una clasificación o conceptualización previa.

Estos gestos tropológicos y retóricos movilizan el fondo de las convenciones y expectativas; tienen por efecto ampliar el horizonte de la escucha. Pero movilizar la percepción significa también adaptarla progresivamente a “lo atípico”. Si las estrategias retóricas y tropológicas contribuyen, por su naturaleza, a dinamizar no sólo las prácticas receptivas, sino también el corpus dado de estrategias técnico-compositivas, entonces, como parte de su propia dinámica, tenderían a perder sus atributos. Tenderían a diluir su efecto de alienación (*Verfremdung*) una vez que la escucha ampliara sus horizontes (que es lo que Lachenmann esperaría). ¿Qué sucede con las estrategias tropológicas y retóricas una vez que la percepción se amplía y se transforma para acoger lo “extraño” como “familiar”? Esta duda se torna obvia cuando uno deja de atenerse a los criterios de la intención autoral; una vez que el análisis musical deja de considerar los conceptos y juicios elaborados por el compositor en torno a sus piezas, como si fueran fallos o decretos ahistóricos. Anteriormente he señalado cómo, en el acto de reinterpretar la tradición, y al confrontar conceptos y procedimientos de la sintaxis tonal con un material distante y ajeno, Lachenmann recurre a conceptos abiertos de tradición y de tonalidad. Su objetivo apunta a dinamizar el “pasado”; su método contempla el seguimiento genealógico de estos conceptos hasta el punto en el que son modificados. Sin embargo, el problema que observo en la estética y práctica de Lachenmann (en la consolidación de su estilo, hasta el *Concertini* (2005)), es su percepción del momento de la *Verfremdung* como un momento estático; su apreciación del mecanismo de tensión de toda “nueva música” con las estructuras, materiales y modos de ejecución de la tonalidad, como uno paradójicamente intemporal. El principio dialéctico de la composición lachenmanniana está basado en, y fomenta, un concepto abierto, dinámico, de tradición que incentiva una permanente adaptación de sus nociones, procedimientos y prácticas. Sin embargo, la dialéctica con la tradición y con el *aparato estético* tonal de la escucha, es concebida por Lachenmann como una dialéctica que se sostiene

indefinidamente a través del tiempo; donde los elementos que conforman la dialéctica (las expectativas de la escucha basadas en *la tonalidad*, y los componentes/procedimientos que transgreden dichas expectativas (los elementos de *Verfremdung*), parecen ser siempre los mismos. Considerando estas características, me atrevo a relacionar el tipo de “estructuralismo dialéctico” en el que Lachenmann piensa, con aquéllos rasgos que Goehr atribuye a las formulaciones de conceptos cerrados o fijos.

Un concepto fijo es aquél que resulta invariable a lo largo del tiempo y puede ser descrito en términos de un conjunto inmutable de propiedades esenciales o de condiciones de identidad. La evidencia de este supuesto, proviene menos de una referencia explícita a los conceptos fijos como del empleo de un método ahistórico. En este caso, no se toma en cuenta el carácter histórico, contingente y posiblemente variable de los conceptos relevantes. En su lugar, se busca describir el contenido presuntamente esencial de todos y cada uno de los conceptos, o por extensión, la estructura ontológica pura de todos y cada uno de los objetos.<sup>266</sup>

Aunque Goehr se refiere en el texto citado a los métodos esencialistas de análisis que tratan los conceptos, “incluso aquellos que funcionan en las esferas culturales”, como algo fijo, gran parte de su descripción es extensiva al modo en que Lachenmann pugna por una renovación de la escucha y las estructuras familiares de la tradición sin admitir la posibilidad de que el momento de un cambio en la percepción, el acogimiento de lo antes “atípico” y el desapego al *aparato estético* tonal como aparato dominante, *ocurran finalmente* en virtud de la dinámica histórica del presente.

Pero si el compositor no se encuentra en la posición de evaluar la vigencia de su planteamiento estético-compositivo más allá del momento de su aparición, es ese ángulo de observación pendiente el que justifica, en gran medida, la labor de la musicología.

---

<sup>266</sup> Goehr, *op. cit.*, pp. 71-72.

Lo que propongo a continuación, partiendo de estas consideraciones, es concluir con una evaluación, desde luego aproximativa, de las correspondencias entre los objetivos estéticos que inspiran la creación –los materiales y procedimientos– del cuarteto *Gran Torso* y, frente a ellos, el tipo de prácticas de recepción que han acogido a esta pieza en los últimos años.

En la parte final del primer capítulo de la tesis, formulé una serie de interrogantes respecto a la posibilidad de Lachenmann de cuestionar y transformar desde la institución de concierto, los mecanismos de confirmación de hábitos de la escucha, respaldados por una comprensión de la producción musical en términos de *obra autónoma* y de canon. ¿Logra concretarse la crítica de Lachenmann a la “ideología del concierto burgués” en el tratamiento del material de *Gran Torso*, en sus estrategias compositivas? ¿Cómo podría Lachenmann evocar en este cuarteto, el principio revolucionario y provocador de la *Gedankenmusik*, sin reivindicar la ideología detrás de las prácticas de recepción decimonónicas, que han buscado preservar *la obra* (y preservarse *en la obra*), sustrayéndola de una dinámica cultural e histórica?

La primera pregunta se orienta a la evaluación de la correspondencia entre intención estética y práctica compositiva. Para Lachenmann, la actualidad de la tradición tonal reside en su carácter revolucionario, en su provocación a la expectativa de la escucha, en la ruptura de los modelos formales que han conducido a “la” sintaxis tonal a una reevaluación permanente. De acuerdo con el compositor, la transformación de la convención a través de la individualización y sofisticación del tratamiento del material, es el principio que enlazaría su música con la tonalidad, y el aspecto que permitiría a los recursos expresivos de la tonalidad seguir adaptándose a nuevos contextos. Esa parte del *aura* de la *Gedankenmusik* a la que contribuye eminentemente el género cuartetístico en el ámbito socio-cultural germano, se encuentra enfáticamente presente en la propuesta del *Gran Torso*. A este respecto, la conceptualización de Robert Hatten del gesto musical como uno de los elementos de estructuración de los códigos estilísticos del clasicismo y el romanticismo, da cuenta de cómo una buena parte de las estrategias de ruptura e invención dentro del proceso

de desarrollo de los estilos musicales, proviene precisamente de las configuraciones del gesto y sus usos estratégicos para propiciar el desarrollo motivico-temático del material, trastocar convenciones estilísticas, irrumpir en, o interrumpir, la continuidad del discurso musical, propiciar “lo atípico” partiendo de una lógica gestual. Emplear ese mismo marco teórico para analizar el *Gran Torso*, ha contribuido a dilucidar el modo en que Lachenmann se enlaza con el lado revolucionario de la tradición, al adoptar de ella estrategias gestuales que contribuyeron a la transformación e invención de códigos estilísticos. La adaptación de Lachenmann de dichas estrategias en un contexto sonoro concientemente ajeno o distanciado del tonal, señala una continuidad respecto a la exploración del potencial estructural del gesto *como medio de ruptura de la convención*. La crítica a la “ideología del concierto burgués” se encontraría para Lachenmann en la ruptura de la convención desde la composición; incluso desde los recursos que acarrea históricamente la composición.

Para Lachenmann “la música debe provocar una polémica crítica consigo misma [...] esa es la única contribución político-social que está en situación de ofrecer”.<sup>267</sup> Esa oposición a la “ideología del concierto burgués” se encuentra en cierto modo, presente desde el siglo XIX, en los principios revolucionarios y emancipadores de la *Gedankenmusik*. Lachenmann retomaría en el *Gran Torso* esa pugna histórica característica del *aura* del género de cuarteto, al acoger los recursos con los que antaño, la música más progresista se opuso –de manera tácita o no– a ser objeto de la “ideología del concierto burgués”, resistiendo al menos al proceso de su ideologización. Para Lachenmann, la “nueva música” tendría el cometido de sostener, *desde* los medios del concierto público, la pugna con esa “ideología burguesa” que sobrevive bajo el formato de la industria cultural. Es en este punto donde parece oportuno introducir la segunda pregunta, arriba formulada: ¿Podría Lachenmann sustraerse, desde la composición de *Gran Torso*, de la ideología detrás de las prácticas de recepción decimonónicas, que han buscado preservar *la obra* (y preservarse *en* la obra), sustrayéndola de su dinámica cultural e histórica?

---

<sup>267</sup> Lachenmann, “Zum Verhältnis Kompositionstechnik –Gesellschaftlicher Standort”, *op. cit.*, p. 96.

Parte de esta pregunta se responde al tomar en cuenta los conceptos de escucha y obra predicados por Lachenmann. Otra parte demanda más la valoración del investigador que la del compositor; tiene que ver con observar la situación de la música de Lachenmann –particularmente la situación de *Gran Torso*– en el ámbito de su recepción, a fin de responder si la propuesta compositiva, tal como predicaría la estética, ha conseguido sustraerse de, o ha contribuido a, alterar la dinámica de consagración y canonización promovida por la “ideología del concierto burgués” en su formato actual.

Como lo argumenté al final del segundo capítulo, difícilmente se sostiene la controversia con la “ideología burguesa del concierto público” desde la composición, porque los conceptos de escucha y de obra que Lachenmann defiende, no sólo trazan su genealogía hacia el siglo XIX, sino fueron justamente el punto de partida para la “ideologización”, tanto del repertorio canonizado como de las prácticas de concierto.

Cuando Lachenmann promueve la recuperación de la “dignidad” –el estatus revolucionario– de la obra musical y la dignificación de la experiencia auditiva –la escucha conciente– evocando así los principios de la *Gedankenmusik*, demanda un concepto acabado de *obra*. El reconocimiento, la apertura y el juego “dialéctico” con el *aura* que Lachenmann practica en su composición –como lo evidencia el análisis del cuarteto *Gran Torso*– es un aspecto que, más que estimular la exploración de formas abiertas, contribuye a la determinación e individualización formal de la *obra*. Si bien Lachenmann adapta y dinamiza en *Gran Torso* eficazmente, tanto los conceptos y procedimientos de la variación motivico-temática, como el potencial expresivo-estructural del gesto musical explorado en estilos históricos, el resultado del concepto dinámico ‘trabajar con la tradición’ (léase por deducción ‘con las obras de la tradición’), deviene, de nueva cuenta, en un concepto cerrado de *obra*, que busca

propiciar en el oyente la captación de una “imagen total” (*Gesamtbild*), la “palpación” (*abtasten*) de un *Strukturklang*.<sup>268</sup>

Proponer la inclusión conciente del *aura* para formular –con el *Strukturklang*– un concepto de *obra* cerrado, debilita a mi parecer, la controversia de Lachenmann con las prácticas que fomentan la institución del canon. La distancia del compositor frente a la “ideologización” del concierto, se desdibuja porque Lachenmann se enfrenta a las consecuencias del canon pero no a sus causas, es decir, los conceptos que avalan la naturaleza *autónoma* y esencialista de la *obra*. Continuar la práctica del concepto de obra cerrada o autónoma surgido en el siglo XIX –alimentado por un concepto de escucha nacido en el mismo contexto histórico-social burgués–; promover un trato dialéctico con el *aura* que acompaña las dotaciones tradicionales; fundamentar el valor estético de su composición a través de un manejo elocuente y vasto de la palabra; establecer, en suma, una *Verweigerungsästhetik* (estética del rechazo a la costumbre o convención) dependiente de aquello que se niega o trastoca,<sup>269</sup> son todos aspectos que han favorecido el creciente prestigio y reconocimiento de Lachenmann no sólo en el seno especializado de la “música contemporánea”, sino también en otros espacios de la industria cultural perfilados a programar mayoritariamente obras de la tradición. Jörn Peter Hiekel lo describe puntualmente:

[...] en el caso de Lachenmann existe desde hace tiempo un enlace con distintos segmentos de la vida musical: su música debe mucho a los festivales especiales de música contemporánea. Ciertamente sin estos eventos no hubiera encontrado la difusión que hoy tiene. [...] Por otro lado [su] música suena también en las esferas de los conciertos por suscripción y los festivales tradicionales. En el Festival de Salzburgo [Lachenmann] fue compositor residente en 2002, teniendo la misma función en el Festival de Lucerna en 2005. Y la serie de conciertos con obras de Lachenmann en virtud de su aniversario 70 en otoño del 2005, es bastante considerable. Asimismo algunas orquestas ambiciosas

---

<sup>268</sup> Véase al respecto, Lachenmann, “Klangtypen der neuen Musik”, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>269</sup> Véase al respecto Mahnkopf, “Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann”, *op. cit.*, p. 19.

descubrieron hace tiempo que vale mucho la pena combinar [en del programa] la música orquestal de Lachenmann con las obras de la tradición.<sup>270</sup>

Más adelante Hiekel hace mención a la programación de una velada de cuarteto dentro del Festival de Salzburgo, dedicada a los tres cuartetos de Lachenmann. A ello se añade la multiplicidad de conciertos y festivales en Italia, Inglaterra, Austria, Francia Alemania, Finlandia y Luxemburgo, dedicados a celebrar en 2010 el 75 aniversario de Lachenmann, en cuya programación figura el cuarteto *Gran Torso* cuatro veces, y con cuatro ensambles distintos (Arditti Quartet, Sonar Quartett, Quatuor Danel, Asassello Quartett), siendo (para mi sorpresa) una de las obras más tocadas en el marco de esta celebración.<sup>271</sup> El reconocimiento a su trabajo con la condecoración más alta y costosa en el ámbito de la “música académica”, el Premio de Música Ernst von Siemens, que le fue otorgado en 1997 responde, como lo señala Frank Hilberg, no sólo a su creciente importancia para la vida musical de los últimos treinta años, “sino también [a sus méritos] en las discusiones que ha incitado y en los estímulos que han brotado de ahí”.

Pero el impulso y el reconocimiento público de Lachenmann ha sido paulatino. Fue precisamente desde su posición medianamente periférica en el campo de la composición durante los años setenta, que Lachenmann formuló su *Verweigerungsästhetik*. El momento álgido de la polémica de Lachenmann con el aparato concertístico –sus airadas críticas dirigidas tanto a la industria musical, como a la mentalidad del público y de los músicos de preservar las prácticas acostumbradas de audición y ejecución; la poca disposición [de éstos] para leer y tocar la música de Lachenmann– se remonta a los años de composición de *Air*, *Pression*, *Guero*, *Kontrakadenz*, *Gran Torso*. Relata Hilberg: “Lachenmann levantó revuelo en oficinas [y] salas [de concierto], entre los responsables de programación que solicitaban una obra y luego se negaban a tocarla; entre los músicos de orquesta que frecuentemente

---

<sup>270</sup> Hiekel, “Erfolg als Ermutigung. Helmut Lachenmann und seine Präsenz im heutigen Musikbetrieb”, en Hiekel (ed), *Musik inszeniert*, 2006, p. 12.

<sup>271</sup> Programa publicado en el folletín *Up to date*, Breitkopf, no. 3, 2010.

no estaban dispuestos a aprender nuevas técnicas de ejecución; entre un público que se sentía engañado [al no escuchar] sonidos gratos y, no en último término, entre colegas acomodados que veían cuestionados sus juguetes filarmónicos probados y aceptados.<sup>272</sup>

La crítica más dura y directa de Lachenmann al aparato concertístico, a los modelos auditivos que celebran acríticamente una tradición artificiosamente inmortalizada, se encuentra presente en los textos escritos alrededor de los años de composición del *Gran Torso*, a los que se ha circunscrito prácticamente toda mi presentación y discusión de la estética lachenmanniana. Pero al abrir el debate a una perspectiva diacrónica; al admitir que el contexto que dio impulso y razón de ser a la *Verweigerungsästhetik* de Lachenmann (y al concepto de material del *Gran Torso*) ha cambiado considerablemente; al reconocer, finalmente, la vigencia limitada de aquello que rompe con la convención, el problema de determinar “lo negativo” “cuando lo negativo se vuelve normal”,<sup>273</sup> y, finalmente, al integrarse exitosamente la música de Lachenmann a los programas de ensambles y festivales de música tradicionales, ¿cómo evaluar ese lado “crítico” de la *musique concrète instrumentale*?

Mahnkopf ha sido puntual en señalar: “la ‘musique concrète instrumentale’ –y no ya la relegada tradición– queda entrecomillada; como Lachenmann lo comentara, lo que hizo anteriormente, merecería una reflexión en tanto legado histórico”.<sup>274</sup> Precisamente de esa labor de reflexión se desprendería mi pregunta sobre si la dialéctica entre tradición y ruptura que opera en la composición de Lachenmann funciona desde la perspectiva de la escucha. Desde mi punto de vista, la duda sobre la efectividad de su propósito estético crece en la medida en que admitimos la posibilidad de que el escucha no cuente con los elementos para percibir/pensar su música como Lachenmann quisiera. Ya sea que el escucha no esté familiarizado con, o

---

<sup>272</sup> Hilberg, “Viel Geld zu loben, zu ehren und preisen die Tüchtigen”, en *Neue Zeitschrift für Musik*, vol.3, 1997, p. 47.

<sup>273</sup> Mahnkopf, *op. cit.*, p. 19.

<sup>274</sup> *Ibid*, p. 20.

haya tomado una distancia de, la discusión histórica germana de la “música absoluta” y del sistema ideológico ahí implicado, o bien que el escucha no perciba ya *como oposición* los recursos “propios” de la “convención” o “tradicción” y los de la *musique concrète instrumentale*; en cualquiera de estos casos la recepción de la obra de Lachenmann será distinta a aquella que el autor desea o prevé. Es en este punto, al reconocer el peso relativo de la voz autoral frente a la recepción de la *obra*, cuando parece crucial virar la discusión hacia el papel del escucha y preguntarse como lo hace Hiekel: “¿cómo sortear como escucha el lado ‘crítico’ de la música de Lachenmann?”<sup>275</sup> ¿Cómo proponer una escucha *propia* del *Gran Torso* y de toda la música del compositor, sin forzarnos a evocar (como nos impele a hacerlo Lachenmann) antiguas costumbres auditivas dependientes de principios tonales? ¿Cómo ‘palpar’ y descubrir a través de la música de Lachenmann, *realmente* nuestra propia sensibilidad, emancipada no sólo de las categorías tonales, sino de la voz autoral? ¿Cómo introducirse a aquél mundo sonoro y darle actualidad sin tener que revestir nuestra escucha individual de los presupuestos dialécticos que inspiran a Lachenmann?

Tales cuestionamientos enfatizan la importancia de una perspectiva fenomenológica de la escucha para analizar, ya no la *obra* en la versión de su autor, sino los usos que se han dado a su música y a su discurso estético, y las reacciones que generan ambos en audiencias distintas dentro de contextos sociales específicos, con el fin de dilucidar *lo que motiva* que unas u otras experiencias tengan lugar. Ésta es, a mi parecer, una de las múltiples formas en las que el escucha de Lachenmann –que incluye al investigador– puede, desde sus propios medios, refutar los intentos por fijar la identidad “imperecedera” de las *obras* y contrarrestar así, las prácticas de establecimiento del canon-Lachenmann.

---

<sup>275</sup> Hiekel, *op. cit.*, p. 20.

## CONCLUSIONES

Al abordar la música de compositores como Lachenmann, especialmente concientes de su bagaje histórico, sensibles a los aspectos sociales, culturales, políticos que se entranan y configuran las prácticas musicales de su presente, el trabajo investigativo va adquiriendo también esta sensibilidad. Ello se refleja en el interés de esta investigación por explorar la diversidad de vínculos que piezas musicales relativamente recientes como *Gran Torso*, establecen con prácticas y conceptos desarrollados en la historia musical de los siglos XVIII y XIX. Pero esta aproximación histórica a la estética lachenmanniana, al concepto de material en *Gran Torso* y a las formas en que es moldeado en esta composición el gesto musical, apunta también a una reflexión sobre los límites de la intención autoral, al plantear la necesidad de una valoración diacrónica de la obra que considere la negociación factible entre las prácticas de recepción y los atributos de identidad del objeto estético.

El enfoque de esta investigación en los vínculos que establece Lachenmann con las prácticas y conceptos de la tradición clásico-romántica, revertidos en *Gran Torso*, ha puesto de manifiesto lo complejo y desfavorable que es para el compositor, cuestionar la “ideología del concierto burgués” –es decir, la preservación del sujeto en la costumbre y la comodidad– desde sus propios medios, contra-argumentando, mediante el mismo formato de concierto, una idea (¿ideal?) de escucha, de compositor y de obra de arte, nacida asimismo del ethos burgués. Los argumentos dados a lo largo de la tesis que avalan esta afirmación, no tienen como propósito aminorar la relevancia que ha tenido la *musique concrète instrumentale* de Lachenmann en el desafío a los presupuestos del conservadurismo –del oído experto y del aficionado– sobre lo que es o no musical, sobre el modo “correcto” e “incorrecto” de hacer sonar un instrumento, sobre lo que distingue al “ruido” del “sonido significativo”. El replanteamiento de la praxis instrumental tradicional paralelamente a la revaloración de su escucha, ha sido uno de los mayores logros y aportaciones de Lachenmann a la producción musical contemporánea. En *Gran Torso*, esa alteración del concepto del instrumento motiva de manera profunda los principios de construcción de la pieza;

como lo expresa Mahnkopf: “lo revolucionario y genial no es, pues, lo que se emplea – en tanto aditamentos, *Verfremdungen*, [elementos de] provocación–, sino [el hecho de] que, a partir de este material, llegue a desarrollarse toda la forma, la sintaxis, el ‘lenguaje’ del que consiste la música”.<sup>276</sup> Si existe una analogía con estilos tonales (como el clasicismo y el romanticismo) en la construcción de estrategias gestuales, ello no contradice la posibilidad de una sintaxis innovadora y propia en *Gran Torso*, en la medida en que, en ambos casos (en los estilos tonales históricos y en la composición de Lachenmann), tales estrategias gestuales contribuyen, en su concreción, a eludir convenciones y expectativas, a generar una forma individualizada. El análisis de *Gran Torso* deja además claro que, si hay en efecto una adopción y adaptación de dichas estrategias por parte del compositor, ello ocurre de una forma ciertamente sutil y simbólica. La revolución que logra Lachenmann a nivel del material sonoro y los desafíos dirigidos al concepto tradicional de música han sido visiblemente efectivos.

Sin embargo, como afirma Goehr refiriéndose no a Lachenmann específicamente, sino a muchos de los músicos de vanguardia –frente a quienes habría que contraponer perfiles distintos como el de Michael von Biel–: “cualesquiera que sean las razones, sea que tengan que ver con la sobrevivencia, la conveniencia o el compromiso, ninguno [...] ha llevado a cabo un cambio efectivo en la práctica basada en [el concepto de] *obra* [mi énfasis], en la medida en que seguimos hablando en general de la música en [esos] términos”.<sup>277</sup> Esta afirmación parte de la distinción conceptual de Goehr entre los cambios que ocurren a nivel de “material” y que afectan el concepto tradicional de “música”, y los cambios a nivel de “forma” de una práctica. Mientras que los músicos contemporáneos, como Lachenmann, “han alterado el material de la música [...] no es tan claro que los desafíos [al material] hayan afectado el embalaje o la individuación de la música, es decir, las interrelaciones entre ejecución [performances] y partitura”.<sup>278</sup> A través de esa distinción planteada por Goehr, resulta más comprensible el hecho de que, mientras Lachenmann logra un cambio efectivo en el

---

<sup>276</sup> Mahnkopf, *op. cit.*, p. 15.

<sup>277</sup> Goehr, *op. cit.*, p. 261.

<sup>278</sup> *Ibid*, p. 262.

material y en su lógica de construcción, su objetivo de retar y afectar las prácticas “burguesas” en las que participan la música de la tradición “clásica” y su propia música, sea ineficaz. Sin embargo, como lo explica Goehr refiriéndose a John Cage:

[...] esta conclusión no apunta necesariamente a una falla individual [...]. Apunta a la paradoja que muchos compositores enfrentan cuando intentan producir algo revolucionario desde dentro de la institución. A pesar de todas sus demandas para que su música no sea vista de tal y cual manera, sigue siendo tratada precisamente así. La paradoja parece ser inevitable. Pues tan pronto como los músicos demandan ser y son aceptados como participantes de una práctica específica de producción musical, la tentación del medio dominante es no ver el desafío que éstos presentan a la práctica como un desafío radical a su práctica. Frecuentemente, el medio dominante interpretará y acomodará la música a fin de adaptarla [a sus condiciones].<sup>279</sup>

En este punto es pertinente plantear una reflexión sobre la labor que ha asumido la musicología en la constitución de los nuevos repertorios “clásicos”, y por tanto, en la adecuación de las propuestas revolucionarias a nivel de “material”, a las prácticas románticas basadas en el criterio de preservación de la intención autoral, aparentemente determinante de, e inherente a, la identidad de la *obra* musical. Un síntoma de tales prácticas se observa en la tendencia de la musicología a usar la terminología y estética de los compositores para analizar sus obras, sin establecer complementariamente un marco teórico que tome distancia de la intención autoral. A este respecto, la inclusión y adaptación de la teoría gestual de Robert Hatten como marco principal del análisis musical, plantea ya una sana distancia frente al “marco” dado por Lachenmann, para abordar un aspecto de obvia importancia en su música, que es la construcción gestual (síntesis) a partir de la descomposición (análisis) de las condiciones mecánico-energéticas, constitutivas del sonido instrumental. A decir de los resultados obtenidos en el análisis, considero que los marcos teóricos centrados en los aspectos constructivos del gesto musical, es decir, aquéllos que se orientan a una perspectiva no sólo analítica sino sintética, como la teoría de Robert Hatten, exhiben un gran potencial para abordar de forma más sistemática la función estructural del

---

<sup>279</sup> *Ibid*, p. 265.

gesto en la música de Lachenmann; ello, como un modo de enriquecer una discusión que no ha sido –ni tiene por qué ser– tratada por el compositor a nivel teórico. Estos son precisamente los “puntos ciegos” que, desde mi punto de vista, pueden y deberían ser aprovechados por la musicología a fin de contribuir al dinamismo al que son susceptibles los conceptos y significados de esa música, más allá de lo que quiera observar el medio dominante e independientemente de lo que su autor vea y dicte.

En los paradigmas fenomenológicos, que han propuesto desplazar el foco de estudio, del texto musical como depositario de la intención autoral y recipiente de historicidad, a la música *en función* de los usos y prácticas sociales que se derivan de *sus múltiples escuchas posibles*, se asoma, asimismo, un modo radicalmente distinto de relacionarnos con la música de Lachenmann. Con nuestro presente musical.  
Con la música.

## BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. Brotons M. Alfredo, Gómez S. Antonio (trads). *Escritos musicales I-III*. Obra completa, 16, Madrid: Akal, 2006.

\_\_\_\_\_. *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal, 2003.

Agawu, Kofi, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, 1991.

Albertson, Dan (ed.), *Contemporary Music Review*, vol. 23, no. 3-4, Routledge, 2004 (versión en línea).

Baldassarre, Antonio, *'Der klarste Träger musikalischer Ideen, der je geschaffen wurde'. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870*, tesis doctoral, Universität Zürich, 2005.

Banfield, Stephen, "Music, Text and Stage: the Tradition of Bourgeois Tonality to the Second World War", en Cook, Nicholas, Pople, Anthony (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Banks, Paul, "Fin-de-siècle Vienna: Politics and Modernism", en Samson, Jim (ed.), *Music and Society. The late Romantic Era. From the mid-19th Century to World War I*, New Jersey: Prentice Hall, 1991.

Bashford, Christina, *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London*. Great Britain: The Boydell Press, 2007.

\_\_\_\_\_, "The String Quartet and Society", en Stowell, Robin (ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Bohy François. *Materiaux, Categories, Geste Compositionnel et Esthétique dans les Quatuors a Cordes de Helmut Lachenmann*, Diplôme d'Études Approfondies en Musique et Musicologie du XXème siècle, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.

Botstein, Leon, "Music of a Century: Museum Culture and the Politics of Subsidy", en Cook, Nicholas, Popple, Anthony (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Bourdieu, Pierre, *Cuestiones de sociología*, Madrid: Istmo, 2000.

Brinkmann, Reinhold, "Der Autor als sein Exeget. Fragen an Werk und Ästhetik Helmut Lachenmanns", en Hiekel, Jörn-Peter, Mauser, Siegfried (eds.), *Nachgedachte Musik*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2005.

Brügge, Joachim. *Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2004.

Cavallotti, Pietro, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen: Argus, 2006.

\_\_\_\_\_, "Präformation des Materials und kreative Freiheit. Die Funktion des Strukturnetzes am Beispiel von *Mouvement (-vor der Erstarrung)*", en Hiekel, Jörn-Peter, Mauser, Siegfried (eds.), *Nachgedachte Musik*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2005.

Cook, Nicolas, "Theorizing Musical Meaning", en *Music Theory Spectrum*, vol. 23, No. 2, University of California Press, 2001, pp.170-195.

\_\_\_\_\_, "Analysing Performance and Performing Analysis", en Cook, Nicholas; Everist, Mark (eds.), *Rethinking Music*, New York: Oxford, 2001.

Cox, Frank, "Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist", en Jahn, Hans-Peter (ed.), *Auf (-) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, Hofheim: Wolke Verlag, 2005.

Dahlhaus, Carl, "Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen", en Mauser, Siegfried (ed.), *Theorie der Gattungen*, Laaber: Laaber-Verlag, 2005, pp. 230-238.

\_\_\_\_\_. "Absolute Musik", en Herfort-Ehrmann, Sabine et al (eds.), *Europäische Musikgeschichte*, Kassel: Bärenreiter, 2002, pp. 679-704.

Demuth, Marion (ed.), *Schönheit als verweigerte Gewohnheit. Der Schönheitsbegriff und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2008.

Egger, Elisabeth, "Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität. Zu den gro formalen Funktionen des gepressten Bogenstrichs in Helmut Lachenmanns Streichquartetten", en Utz, Christian, Gadenstätter, Clemens (eds.), *Musik als Wahrnehmungskunst*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2008.

Finscher, Ludwig. "Streichquartett", en *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), 1998, pp. 1925-1945.

\_\_\_\_\_, "Monument, Miniatur und mittlerer Weg. Zur Poetik des Streichquartetts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts", en Föllmi, Beat A. et al (eds.), *Das Streichquartett in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Tutzing: Schneider, 2004.

Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, New York: Oxford University Press, 1992.

Gadenstätter, Clemens, "Helmut Lachenmann. Portrait mit Selbstportrait", en Utz, Christian, Gadenstätter, Clemens (eds.), *Musik als Wahrnehmungskunst*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2008.

Häcker, Karsten, "Versuch über den Strukturklang". 'Air' von Helmut Lachenmann", en *MusikTexte*, vol. 67-68, 1997, pp. 95-105.

Harrandt Andrea et al (ed.), *Künstler und Gesellschaft im Biedermeier. Studien zur Musikwissenschaft*, vol. 50, Tutzing: Hans Schneider, 2002.

Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.

\_\_\_\_\_, "A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert", en Gritten, Anthony, King, Elaine (eds.), *Music and Gesture*. Burlington: Ashgate, 2006.

Herrman, Mathias, "Die Wand- das Gegenüber. Über die Rolle der 'Hauswand' in Helmut Lachenmanns 'Mädchen mit den Schwefelhölzern'", en Jahn, Hans-Peter (ed.), *Auf (-) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, Hofheim: Wolke Verlag, 2005.

Helen Horn, Josefine, "Postserielle Mechanismen der Formgenerierung. Zur Entstehung von Helmut Lachenmanns 'Notturmo'", en *MusikTexte*, vol. 79, 1999, pp. 14-25.

Hiekel, Jörn Peter, "Erfolg als Ermutigung. Helmut Lachenmann und seine Präsenz im heutigen Musikbetrieb", en Hiekel, Jörn Peter (ed.), *Musik inszeniert: Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik*, Mainz: Schott, 2006.

\_\_\_\_\_, "Die Freiheit zum Staunen. Wirkungen und Weitungen von Lachenmanns Komposition", en Tadday, Ulrich (ed.), *Helmut Lachenmann, Musik-Konzepte* vol. 146, Text + Kritik, 2009.

Hilberg, Frank. "Viel Geld zu loben, zu ehren und preisen die Tüchtigen. Helmut Lachenmann erhält den Ernst von Siemens-Musikpreis 1997", en *Neue Zeitschrift für Musik*, 1997, vol. 3, pp. 46-48.

\_\_\_\_\_, "Über das Problem, der Klangwelt Lachenmanns gerecht zu werden", en Tadday, Ulrich (ed.), *Helmut Lachenmann, Musik-Konzepte* vol. 146, Text + Kritik, 2009.

Jahn, Hans-Peter, Böttinger, Peter, Piencikowski, Robert (eds.), *Helmut Lachenmann, Musik-Konzepte*, vol. 61-62, 1988.

Jeschke, Lydia, "Hören ohne zu und auf? Gedanken über einen Begriff mit Tradition", en Jahn, Hans-Peter (ed.), *Auf (-) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, Hofheim: Wolke Verlag, 2005.

Kleinrath, Dieter, "Fraktalklang. (Selbst)ähnliche Formstrukturen in Helmut Lachenmanns Zweitem Streichquartett 'Reigen seliger Geister'", en Utz, Christian, Gadenstätter, Clemens (eds.), *Musik als Wahrnehmungskunst*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2008.

Klüppelholz, Werner, "Mauricio Kagel und die Tradition", en Brinkmann, Reinhold (ed.), *Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, vol. 19, Mainz: Schott, 1978.

Krummacher, Friedhelm (ed.), *Geschichte des Streichquartetts*, vol. 1-3, Laaber: Laaber-Verlag, 2005.

Lachenmann, Helmut, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Häusler, Josef (ed.), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004, 2<sup>a</sup> edición.

\_\_\_\_\_, "Dialektischer Strukturalismus", en Borio, Gianmario, Mosch, Ulrich (eds.), *Ästhetik und Komposition: Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit*, Mainz: Schott, 1994, pp. 23-32.

Koch, Gerhard R., "Nähe und Ferne. Helmut Lachenmann und Luigi Nono", en Jungheinrich, Hans-Klaus (ed.), *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann. Symposium 17. und 18. September 2005, Alte Oper Frankfurt am Main*, Mainz: Schott Music, 2006.

Kohler, Rolf-Alexander, "Zur politischen Dimension einer musikalischen Kategorie oder wie ist Helmut Lachenmanns 'musique concrète instrumentale' satztechnisch zu verstehen", en Jahn, Hans-Peter (ed.), *Auf (-) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, Hofheim: Wolke Verlag, 2005.

Konold, Wulf, *Das Streichquartett. Von Anfängen bis Franz Schubert*, Amsterdam: Heinrichshofens Verlag, 1980.

Mahnkopf, Claus-Steffen, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*. Hofheim: Wolke Verlag, 2007.

\_\_\_\_\_, "Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann", en Jahn, Hans-Peter (ed.), *Auf (-) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, Hofheim: Wolke Verlag, 2005.

\_\_\_\_\_, "Helmut Lachenmann: *Concertini*", en Tadday, Ulrich (ed.), *Helmut Lachenmann, Musik-Konzepte* vol. 146, Text + Kritik, 2009.

Mauser, Siegfried (ed.), *Das Streichquartett. Handbuch der musikalischen Gattungen*, vols. 2, 6, Laaber: Laaber Verlag, 2003.

Meyer-Kalkus, Reinhart, "Klangmotorik und verkörpertes Hören in der Musik Helmut Lachenmanns", en Jungheinrich, Hans-Klaus (ed.), *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann. Symposium 17. und 18. September 2005, Alte Oper Frankfurt am Main*, Mainz: Schott Music, 2006.

Mosch, Ulrich, "Versuche über die Verständlichkeit. Helmut Lachenmanns Komponieren für Orchester um 1970", en Jungheinrich, Hans-Klaus (ed.), *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann. Symposium 17. und 18. September 2005, Alte Oper Frankfurt am Main*, Mainz: Schott Music, 2006.

\_\_\_\_\_, "Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Zu einem Aspekt von Helmut Lachenmanns Musikbegriff", en Tadday, Ulrich (ed.), *Helmut Lachenmann, Musik-Konzepte* vol. 146, Text + Kritik, 2009.

Motte-Haber de la, Helga (ed.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, Laaber: Laaber Verlag, 2000.

Mommsen, Wolfgang J. *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 2002.

Nonnenmann, Rainer. *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponieren in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken*, Mainz: Schott, 2000.

Neuwirth, Markus, "Strukturell vermittelte Magie, Kognitionswissenschaftliche Annäherungen an Helmut Lachenmanns *Pression* und *Allegro sostenuto*", en Utz, Christian, Gadenstätter, Clemens (eds.), *Musik als Wahrnehmungskunst*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2008.

Samson, Jim, "Music and Society", en Samson, Jim (ed.), *Music and Society. The late Romantic Era. From the mid-19th Century to World War I*, New Jersey: Prentice Hall, 1991.

Small, *Musicking. The meanings of Performing and Listening*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.

Stahmer, Klaus, "Anmerkungen zur Streichquartettkomposition seit 1945", en *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 4, 1980, pp. 7-32.

Wellmer, Albrecht, "Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik oder: Musik als existentielle Erfahrung", en Jungheinrich, Hans-Klaus (ed.), *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann. Symposium 17. und 18. September 2005, Alte Oper Frankfurt am Main*, Mainz: Schott Music, 2006.

#### Referencias discográficas de *Gran Torso*

Lachenmann, Helmut, *Gran Torso: Music for String Quartet*, Stadler Quartett, CD, Berlín, Neos 10806, 2007.

\_\_\_\_\_ *Gran Torso; Salut für Caudwell*, Berner Streichquartettm CD, München, Col Legno WWE 1 CD 31804, 2008.

\_\_\_\_\_ *Grido: Streichquartett No.3; Reigen seliger Geister: Streichquartett No. 2; Gran Torso: Musik für Streichquartett*, Arditti Quartet, CD, Wien, Kairos 0012662KAI, 2007.

\_\_\_\_\_ *Gran Torso: Musik für Streichquartett: Urfassung (1972)*, Società Cameristica Italiana. Quartetto, LP, Berlin, Edition RZ 1003, 1990

## Partituras consultadas

Biel, Michael von, *Quartett II*, FB 7138, Köln, Feedback Studio Verlag, 1982.

\_\_\_\_\_, *Quartett I*, FB 7122, Köln, Feedback Studio Verlag, 1971.

Kagel, Mauricio, *Streichquartett I/II*, UE 15883, London, Universal Edition, 2002.

Lachenmann, Helmut, *Air. Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo*, Studienpartitur, Partitur-Bibliothek 5110, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1983.

\_\_\_\_\_, *Gran Torso. Musik für Streichquartett*, Partitur, Kammermusik-Bibliothek 2233, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

\_\_\_\_\_, *Guero für Klavier*, HG 780, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1980.

\_\_\_\_\_, *Kontrakandez für großes Orchester*, Studienpartitur BG 876, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1982.

\_\_\_\_\_, *Klangschatten – mein Saitenspiel für 48 Streicher und 3 Konzertflügel*, Köln, Hans Gerig, 1982.

\_\_\_\_\_, *Mouvement (-vor der Erstarrung) für Ensemble*, Studienpartitur, Partitur-Bibliothek 5152, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1985.

\_\_\_\_\_, *Pression für einen Cellisten*, BG 865, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1980.

\_\_\_\_\_, *II. Streichquartett. "Reigen seliger Geister"*, KM 2410/LP, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1989.

\_\_\_\_\_, *III. Streichquartett. "Grido"*, KM 2493, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2004.

Manuscritos de la colección Helmut Lachenmann consultados en la fundación Paul Sacher

Lachenmann, Helmut, *Gran Torso*, Konvolut *Skizzen*.

\_\_\_\_\_, *Reigen seliger Geister*, Konvolut *Skizzen*.