

## *Entrevista con Helmut Lachenmann III/IV (21 de octubre de 2015)*

PACO YÁÑEZ

**Paco Yáñez.** ¿Por qué decidió estudiar con Luigi Nono?

**Helmut Lachenmann.** Encontré a Nono en Darmstadt, y encontré Darmstadt en 1957. Mi educación hasta entonces había consistido en Bartók, Stravinsky, Hindemith; además, un poco de Schönberg, y he de decir que por entonces sabía aún muy poco de Alban Berg. Cuando fui a Darmstadt por primera vez, debido a que no vivo muy lejos de Donaueschingen, ya había escuchado música de Nono, de Stockhausen, de Boulez, de Henze, de Stravinsky: *Agon* (1954-57), en 1957, y también de Cage, que estuvo presente allí en 1954, en su visita con David Tudor, realizando todas aquellas acciones dentro del piano. Así que, después, fui a Darmstadt, por Boulez; aunque Boulez tuvo que cancelar, no pudo acudir; pero estuvo Stockhausen, lo cual fue muy interesante y muy importante, ya que cambió realmente mi vida; y también estaba Luigi Nono. Stockhausen realizó un análisis de *Il canto sospeso*, de Luigi Nono, con una técnica totalmente serialista, como un uso burocrático de la Serie de Fibonacci. La pieza estaba totalmente controlada por un proceso racionalista; pero, al mismo tiempo, resultaba emocionante, lo cual es más irracional. Podría decir que las trompetas en *Il canto sospeso* son aún una fanfarria, como las trompetas en Beethoven; y el timbal es aún una llamada, como en muchas de las sinfonías de Beethoven. Todos esos instrumentos en la música de Stockhausen eran ya sólo elementos acústicos, no tenían ya esa aura; es más: no deberían tenerla. En una pieza como *Gruppen* hay un momento con esta aura, con estas fanfarrias, en el medio, pero allí sólo constituye un grado. Además, en *Il canto sospeso* está la parte vocal, con un texto formado por las últimas cartas de partisanos ejecutados. De modo que me encontré con que se podía hacer una música totalmente controlada, a través de gran cantidad de parámetros, pero que



©

al mismo tiempo fuese totalmente emocional; así que en esta extraña dialéctica yo sí que estaba realmente interesado.

Posteriormente, me fui, Darmstadt había terminado; y tuvo lugar el estreno mundial de *Varianti* (1957), en Donaueschingen [20 de octubre de 1957]. *Varianti* es una pieza totalmente abstracta; también, extraña: es como un concierto para violín pero organizado en grupos, de dos, de tres..., de forma piramidal. Además, en esta pieza utiliza flautas y clarinetes tan sólo como una ampliación de los *flageolets*: una flauta era un *superflageolet*. De nuevo, todo sometido a un control serial totalmente mecánico. Intenté analizarla, ya que estaba disponible en Donaueschingen, y me encontré que la obra era totalmente *ausdruckslos*, sin expresión alguna; pero, como ya he dicho, el que fuera *ausdruckslos* la convertía en lo más fuertemente expresivo que puedas imaginar. A pesar de ello, fue abucheada, hubo mucha gente a la que no le gustó nada; incluso algunos de sus llamados 'colegas', como Stockhausen, fueron totalmente críticos con esta pieza; y es algo que entiendo, ya que Nono realizó cosas muy extrañas en *Varianti*; por ejemplo: el solista es un instrumento, pero hay otros dos instrumentos que hacen el mismo sonido, un Re bemol, pero una viola hace un *diminuendo* de *mezzopiano* a *pianissimo*, mientras que el otro toca *fortissimo*; pero si este debe tocar en *fortissimo*, qué ocurre con los otros instrumentos, no podrán ser escuchados. Él lo trabajaba como si fuesen 'elementos químicos'; y esto, de algún modo, me fascinó. Para mí, esta pieza resultó aún más impactante que *Il canto sospeso*, de forma que en ese tiempo le escribí una larga carta para decirle que me gustaría estudiar con él. Hay un libro, en alemán, en el que se describe nuestra relación, desde mi primera carta, totalmente fanática; yo en aquel momento tenía 21 años y él tenía 33, aún era joven. Pero él lo rechazó; no quería enseñar, estaba totalmente dedicado a su música, a su mujer..., estaba totalmente feliz. Pero yo tenía tal entusiasmo, que copié *Varianti* entera, haciendo una especie de *particellas*, compás a compás, estableciendo grupos y relaciones numéricas, como si fuese un árbol, con sus diferentes ramas; y resultó que no sabía cómo copiar aquello, así que se lo envié entero, como un regalo, sin esperar nada. Pero él me dijo que intentara ir a ver a Maderna; así que escribí a Maderna, pero no contestó. Entonces, le envié este análisis de *Varianti* a Nono, y me llegó una carta suya en la que me decía: «Si aún estás interesado en venir a Venecia, serás bienvenido, y te resultará más barato que Milán»; así que, al año siguiente, me fui a junto de él. Nono también me visitó una vez a mi casa, en Leonberg.

Mientras tanto, llegamos a 1958, se celebró Darmstadt, y allí conocí por primera vez a compositores como Mauricio Kagel y György Ligeti. De Nono se estrenó *Cori di Didone* (1958) [7 de septiembre de 1958], que no gustó de nuevo nada a los que se llamaban sus colegas, era muy romántica para ellos. Su último poema [extraído de *La terra promessa* (1950), de Giuseppe Ungaretti] habla del mar, *il mare*, tomado como un símbolo, y asociado a sonoridades del estilo Debussy, del segundo movimiento de *La Mer* (1903-05), pero siempre puntillista, usando siempre la misma escala, para hacerlo todo igual; mientras que los otros compositores estaban haciendo escalas específicas para cada pieza. En los ojos de Stockhausen, de Boulez, de Pousseur, entendí muy bien que para ellos Nono era un romántico expresionista neoweberniano; mientras que a ojos de Nono, todos eran compositores burgueses retrógrados.

En otoño de 1958 había finalizado mis estudios para ser profesor de piano, pues yo nunca

he estudiado composición en mi vida; yo estudié para enseñar piano. Conseguí un estipendio, algo que hoy no sería posible de forma privada, sin ser a través de una universidad o de un conservatorio; así que me fui donde él, y fue increíble: vino a buscarme a la estación, me ayudó a buscar un apartamento, me invitó a su casa en Giudecca, Venecia, y la Trattoria Altanella, donde normalmente comía, o cuando tenía invitados; de hecho, yo creía que iba sólo los sábados, pero iba allí cada día, a la hora de comer, y a veces también a cenar. De pura casualidad, sucedió que había una pintora americana que tenía alquilado el piso de abajo de la casa de Nono, y en ese momento ella se marchaba a Roma, de forma que el apartamento quedaba libre, así que lo alquilé inmediatamente y vivimos en la misma casa. De hecho, a veces Nono me daba clases desde su ventana, mirando hacia abajo, hacia mi ventana; y podía ir a verlo cuando quisiera, a veces nos veíamos cada día; a veces, cada seis semanas, dependiendo de si sentía o no la necesidad. Y aquello constituyó mi estancia en Venecia, pero fue un periodo duro, ya que yo fui su cobaya, con quien hacía experimentos para saber si era capaz de enseñar composición. Él estudió con Hermann Scherchen, que era un tirano, de los que dicen que para ser un hombre has de meter tu cabeza en el fango, en un estilo muy militar. Nono fue tratado de forma muy dura por Scherchen. Yo conocí muy bien al señor Scherchen, que como profesor era un sádico, muy duro, de la antigua escuela; de forma que Nono intentó hacer lo mismo conmigo, pero con menor autoridad. Él intentaba prohibirme, trataba de no permitirme ningún elemento melódico. Dos notas de un mismo instrumento, una después de la otra, incluso con un *legato*, eran para él una célula melódica, por lo que me decía: «¡Tienes aquí una célula melódica, es un elemento burgués!». Si escribías un trino, te decía: «Tú no eres François Couperin, componiendo música de entretenimiento para Louis XIV». Me escribió en una carta: «Louis XIV, que escuchaba música en lugar de ir de caza, tan sólo como diversión»... Él quería que yo escribiese música puntillista totalmente radical, pero para mí aquello era difícil, ya que si lo hacía me convertía en otra especie de Nono. Por aquel entonces yo tenía un problema en una mano, ya que de tanto estudiar piano tenía una inflamación, de modo que estaba un tanto impedido, y andaba solitario, deprimido... Fui junto a él, al cabo de ocho semanas, y le dije: «Gigi, me vuelvo a casa, dejo de componer; lo único que estoy haciendo es burgués, quizás deba estudiar para ser germanista, o lo que sea...». Y él me dijo: «No, no, para; vamos a intentarlo». Fue muy amable y se pasó el día entero conmigo: fuimos al cine juntos, fuimos al Lido, y trató de ser mucho más cordial. Él era siempre cordial, pero cordial de un modo muy duro, como un hermano mayor. Y así, paso a paso, tuve que soportar esta provocación, que es por lo que estuve allí; ya que, de otro modo, no hubiese estado interesado en enseñar, me hubiese dicho que me fuera para casa. Tomé la provocación, la acepté, y traté de buscar mi camino, de encontrar una mayor química en los sonidos.

También estaba el aspecto político: él era comunista, creía en una nueva sociedad mejor, con más justicia. Y yo era cristiano; mi padre era un predicador protestante. Después, poco a poco, las cosas se invirtieron, y yo le decía: «Gigi, si escribes una sola nota para arpa, es que eres un burgués; o si escribes una sola nota para violín: son elementos burgueses; así que, ¿por qué no me lo permites a mí?».

**Paco Yáñez.** ¿Tuvieron, por tanto, conflictos debidos a la cuestión religiosa?; ya que dice que en aquel momento era cristiano.

**Helmut Lachenmann.** Técnica y estéticamente, sí; y, asimismo, ideológicamente. No es que yo fuera muy religioso, pero era religioso. Pero él tenía un respeto increíble por la religión; él decía que era una cualidad humana que tenía la gente porque sabían que debemos enfrentarnos a la muerte, de forma que buscan, de algún modo. Lo que ocurre es que en ocasiones esto es utilizado como un medio de opresión, por lo que hemos de estudiar todas esas religiones. Él vino una vez con sus padres a mi casa, y escucharon una misa de mi padre. Pero el tiempo fue pasando, y en aquella época había un fuerte problema con Konrad Adenauer, que se centraba en la Alemania occidental, incluso abandonando la unificación de las dos partes, y Nono estaba en contra, pero fue interpretado en la RFA; mientras que en Italia, no. En Italia se tocaba a Luciano Berio, y no eran buenos amigos.

Pasé dos años con él; pero después, me fui, y nadie se interesó por lo que había compuesto, y es entendible: había escrito elementos muy puros de nueva música, como *Souvenir* (1959), para cuarenta y un instrumentos, que compuse ese año; y la gente en Alemania, en las radios, decía: «Está bien, pero está demasiado próximo al estilo de Luigi Nono; debe encontrar su propio camino». En el libro sobre mi relación con Luigi Nono está todo esto documentado.

Después, se levantó el Muro de Berlín, el 13 de agosto de 1961. Yo ya no volví a casa de mis padres; volvía, pero de visita, no para fijar allí mi residencia. Ellos esperaban que yo fuese organista, pero yo seguía intentado ser compositor. Entretanto, conocí a una persona increíble, que posiblemente haya sido la persona más importante en mi vida a la hora de darme un enorme apoyo. Su nombre es Herbert Post. Él era tipógrafo, y director de la Akademie für das graphische Gewerbe; realizaba ediciones de bibliófilo e inventaba tipografías, como la Post Antiqua, la Post Medieval, o muchas otras, algunas muy conocidas; si buscas en el ordenador, las verás. Él fue también un luchador contra el sistema nazi, imprimiendo poemas de poetas que habían sido totalmente erradicados, como Hermann Hesse o Reinhold Schneider, y enviándoselos a los soldados, incluso a aquellos que estaban en prisión. Él era hijo de un violista de Frankfurt; y su padre, este violista, era parte de ocho hermanos músicos de cuerda, con los que tenía un octeto; tocaban el *Octeto* (1825) de Mendelssohn, el de Louis Spohr, y cosas del estilo. Él tenía el Conservatorio Hermanos Post, donde enseñaba; de modo que era hijo de una persona de cultura y estaba interesado en las artes; así que, cuando nos conocimos, me dijo: «Vente a mi casa; no pienses en ganar dinero; tan sólo escribe». Esto fue en 1961. Realmente fue un buen amigo. Unos años más tarde, me casé con su secretaria y tuve tres hijos con ella. Él me consiguió un lugar en Múnich donde vivir y escribir música; pero entonces aún tenía que buscar mi música, por lo que hice muchos experimentos: formas móviles, música cuasi-aleatoria. Fui junto a Stockhausen, en 1963 y 1964, a los Kölner Kursen für Neuen Musik; y después, seguía yendo siempre a Darmstadt. Así llegamos a 1965, cumplí 30 años, y, de algún modo, creía que tenía que hacer algo, y Post también creía en mí, así que continué trabajando. Todas aquellas cosas que Nono me había tratado de prohibir, ahora las hacía abiertamente, como piezas llenas de trinos, por ejemplo, o cosas en el estilo de lo que él denominaba «burgués».

Posteriormente, escribí unas piezas móviles llamadas *Introversion I* e *Introversion II* (1963/1964), que fueron interpretadas sin éxito alguno, además de no muy bien ejecutadas, con Maderna. Mientras, conocí a un percusionista que me dijo que debía escribir una pieza

para percusión; y de ahí viene la pieza llamada *Intérieur I*.

**Paco Yáñez.** La partitura que compuso para Christoph Caskel [cuya versión histórica de 1967 se puede escuchar en el disco col legno WWE 20511; en el cual aún figura como estreno mundial (oficial), a pesar de lo que Lachenmann relata a continuación].

**Helmut Lachenmann.** Pues ésa es una historia interesante, ya que yo conocía a Christoph Caskel de los cursos en Colonia, donde aprendí algo sobre técnicas de percusión; pero fue otro percusionista, profesor en Würzburg, Siegfried Fink, quien me sugirió escribir una pieza para percusión, de modo que iba dos veces cada semana a Würzburg a trabajar con él, y le escribí esta obra. Después, se la envié a Darmstadt, pero Darmstadt dijo: «Está bien, queremos programarla, pero debe ser interpretada por nuestro percusionista, que es Christoph Caskel». Entretanto, conocí a otro percusionista, que vino a visitar a Christoph desde los Estados Unidos, Michael Ranta. Herbert Post fue importante para mí en lo que concierne a mi existencia; pero, artísticamente, Michael Ranta ha sido para mí una figura clave. Él fue alumno de Harry Partch, que inventaba instrumentos y era una especie de vagabundo, en los Estados Unidos. Michael Ranta vino a encontrarse con Caskel, pero también me encontró a mí, y se llevó con él la partitura de *Intérieur I*; y hoy sabemos que, antes de que Christoph Caskel hiciese el estreno mundial, ya había sido tocada en Sacramento, Estados Unidos, por Michael Ranta.

Mientras, conocí en Stuttgart la Schola Cantorum de Clytus Gottwald, donde mi hermana cantaba. Gottwald me pidió que escribiera una pieza para ellos, así que les hice, en 1966, *Consolation I* (1966-67, rev. 1990) [se puede escuchar la versión histórica de la Schola Cantorum, dirigida por Clytus Gottwald en 1968, con Siegfried Fink y Michael Ranta entre sus percusionista, en el disco Wergo WER 6738 2]. Supuso también un problema el encontrar a los cuatro percusionistas necesarios para interpretar la pieza, pero finalmente la escuchamos. De modo que, en aquel momento, al menos tenía algunas interpretaciones. Después, *Intérieur I* fue tocada en Darmstadt, en 1967. En aquella época, como piezas para percusión sola, únicamente existían *Zyklus I* (1959), de Stockhausen, y *Psappha* (1975), de Xenakis; y creo que era todo, no había mucho más, quizás una pieza de Elliott Carter para timbal [*Eight Pieces for Four Timpani* (1950/1966)]. En aquel contexto musical, mi pieza era algo nuevo, porque no es una pieza percutida, los instrumentos no son golpeados, sino rascados, lo cual fue de algún modo interesante y nuevo, constituyendo un éxito en Darmstadt. Darmstadt es un gueto, pero me ofrecieron el encargo de una pieza para percusión y orquesta, lo cual acabó siendo, más tarde, *Air*. Y así comenzó, *grosso modo*, mi carrera. Para tratar de superar las influencias de Nono, tuve que buscar otro camino, al que llamé *musique concrète instrumentale*.

**Paco Yáñez.** ¿Por qué escogió esa denominación, que nos remite a Pierre Schaeffer, cuando puede no resultar del todo evidente la relación entre la *musique concrète* de Schaeffer y lo que usted hace con los instrumentos?

**Helmut Lachenmann.** Todo el mundo sabía lo que era la *musique concrète*, tocada con elementos de nuestra vida diaria, montados en cinta; y yo quería hacer lo mismo, pero no con aparatos, sino con instrumentos. Como la primera pieza fue para percusión, podía escuchar los aspectos corporales; por ejemplo, al rascar la superficie de una marimba con

varillas, uno siente una especie de resistencia. Cuando me ofrecieron el encargo, me volví mucho más radical: *Air* es realmente una pieza terrible, con esas trompas a las que se les echa agua; el reloj; las fustas que utilizan los percusionistas, golpeándolas contra el aire, cada vez más ralentizadas, hasta que prácticamente no escuchas nada, pero te imaginas que debe haber una sonoridad muy grave; tiene algo de teatral, por momentos; y, al final, ese sonido tan hermoso de los címbalos chinos frotados con arco, y las ranitas de juguete que hacen ruido: clic-clac, que creo fui el primero en usarlas.

**Paco Yáñez.** Me gustaría preguntarle si conocía, en ese periodo en el que estaba indagando las posibilidades de la percusión, *Mikrophonie I* (1964), de Karlheinz Stockhausen, porque siempre he pensado que pudo haberle influido el modo en que es creado el sonido en esta obra.

**Helmut Lachenmann.** *Mikrophonie I* la conocí más tarde, sobre 1966, y es una pieza que no es que sea aleatoria, pero que tiene algo de eso... No, no pudo haber tenido influencia.



Baldur Brönnimann y Lachenmann  
charlando en Porto, el día de la entrevista,  
21 de octubre de 2015 © Pao Yáñez,  
2015

**Paco Yáñez.** ¿Quizás alguna influencia de las piezas para percusión de John Cage?

**Helmut Lachenmann.** Cage usaba instrumentos que yo no conocía. Quizás podría haber una pequeña influencia de Mauricio Kagel; pero Kagel era un hombre que hacía, en mi opinión, y quizás no es justa, cosas de estilo surrealista, cosas graciosas en las que el público se podía reír; mientras que en las piezas para piano de Stockhausen, si te ríes, es que no has entendido nada. Pero hay otras piezas divertidas, con sentido del humor, como las *Aventures* (1962), de Ligeti. Yo odio el humor, el humor es ridículo, y no me refiero a la vida diaria; Kagel, por ejemplo, no tenía sentido del humor en la vida diaria; Stockhausen tampoco lo tenía; ellos, de algún modo, lo que hacían era vender humor, algo que odio. Pero, técnicamente, podría haber influencias, ya que cuando estaba en Colonia trabajé conjuntamente con Frederic Rzewski, e hicimos una interpretación de *Winter Music* (1957), de John Cage, también con Aloys Kontarsky y Schnebel, así que aprendí mucho de técnicas extendidas, cosas que no eran graciosas, pero sí extrañas. Pero yo no quería hacer cosas extrañas, mis fricciones en el violín son serias, y no en el sentido de que no sean humorísticas, sino desde la serenidad. Yo quería hacer, de algún modo, música serena. A veces, cuando escuchamos a un perro ladrar, nos podemos sentir intimidados, pero puede que tan sólo esté alegre. A veces lo explico de este modo; o así: un terremoto, a pesar de su sonoridad, no está enfadado con nosotros; o un temporal, que la gente pensaba que era la ira de Dios, y tan sólo es algo que tiene su lógica física, la misma lógica que nos ayuda a vivir nuestra vida. Así que yo digo que un terremoto es algo sereno, incluso aunque pueda matar a personas. De este modo es como uso las técnicas extendidas, algo que comenzó con *Interieur I* y que se agrandó en *Air*, para orquesta. El estreno de *Air* fue un gran escándalo, me convertí en un héroe, fue abucheada increíblemente, aunque también hubo algunos bravos, lo cual no fue importante, pero sí ayudó a recibir otro encargo. Y después

vino Gottwald con el encargo de *Kontrakadenz*, y en esas situaciones, poco a poco, fui encontrando lo que ya podía llamar mi música. Y también hice música no sólo para orquesta; Siegfried Palm me pidió una pieza para su colección de estudios, e hice *Pression*, pero que después no quisieron publicar entre aquellas muchas piezas para violonchelo. También hice *Guero* (1969), asimismo parte de una colección de piezas, para Aloys Kontarsky. Siegfried Palm era un buen violonchelista y un chico listo, pero mi música era muy difícil, había que trabajarla mucho. Pero había otro chelista al que aún tengo un gran aprecio y al que debo mucho, Werner Taube, a quien dediqué *Pression*, de modo que Siegfried Palm se sintió totalmente ofendido y nunca tocó la obra; él tocaba otro tipo de cosas, como el *Capriccio per Siegfried Palm* (1968) [de Krzysztof Penderecki], y así.

En el contexto de la música alemana, yo he escrito tres piezas que, para mí, fueron importantes para conocer mejor las posibilidades de los instrumentos: *Pression*, para violonchelo; *Dal niente* (1970), que escribí para otro amigo, Eduard Brunner; y una pieza más vieja, un opus menos, *Trio fluido* (1966-68), que fue interpretada también por mi amigo Michael Ranta, además de clarinete y viola. De modo que Michael Ranta tocó en aquella época *Intérieur I*, *Trio fluido*, *Air* y *Consolation I*, por lo cual le debo mucho. Como piezas solistas hice *Pression*; *Guero*, que era una música extraña, sin clave; y *Dal niente*. Después, ya hice *Kontrakadenz*, y al año siguiente vino *Klangschatten - mein Saitenspiel* (1972), que fue estrenada a finales de diciembre de 1972 [20 de diciembre], en Hamburgo, por Michael Gielen, muy bien interpretada. Pero hubo otro escándalo, cuando recibí el Premio Bach, que me fue concedido unos meses antes. Este año, en 2015, he recibido otro premio, de la GEMA, que es la que me paga mis derechos de autor, por el conjunto de mi carrera; y sabes que la GEMA se compone fundamentalmente, en Alemania y fuera, en un 80% de música de entretenimiento, lo mejor es jazz, pero también pop, rock y todo eso. Ya sabes cómo son esas ceremonias, como los Oscars: hay categorías, hay tres nominados, se ponen tres vídeos, después viene el «The winner is...», suben los premiados al escenario, lloran, hacen su discurso de agradecimiento a su mujer, a sus hijos, a su abuela...; y después, a otra categoría, siempre con sus tres nominados. Pero yo era un premio único, eso ya se sabía antes. Así que me escribieron una carta en la que me decían que sería la culminación del festival y que querían que se tocara algo de mi música, pero que no debía exceder los cuatro minutos de duración, ya que el evento duraba unas cuatro horas. Así que yo les dije: muy bien, podéis hacer el final de *Got Lost* (2008), o algo de *Allegro sostenuto* (1986-88). Pero después llegó otra carta en la que me decían que habían tenido otra discusión, y que preferían que no se tocara nada de mi música, porque era posible que hubiese invitados que no soportasen esa música. Así que les dije: OK. Pero luego, cuando recibí el premio, que estaba con mi mujer y mis tres hijos, tuve que hablar a la audiencia para dar las gracias, y les dije que sabía que había aquí algunos invitados que no podían soportar mi música, así que os debería hablar de cuando recibí el Premio Bach en Hamburgo, cuando vinieron los organistas y los directores para saber quién era este hombre al que se le había concedido el Premio Bach. Vinieron, y empezamos con Werner Taube, que tocó *Pression*, que ya sabes cómo suena, y recibió ovaciones con el público en pie. Después se tocó *temA* (1968), que suena de este modo, de forma que ya no volvió a haber ovaciones en pie aquella noche. Pero bueno, al final me dieron el premio, de 15.000 marcos. Es todo un contraste, y cuarenta y tres años más tarde.

Así que, cuando desarrollé la *musique concrète instrumentale*, pensé que ya tenía mi

propio estilo, mi propio bungalow, mi propio jardín que ahora podría cultivar, de modo que hice *Klangschatten*, hice *Fassade* (1973, rev. 1987); pero, paso a paso, pensé que mi paraíso se había convertido en una prisión, de la que debía encontrar una salida. *Gran Torso* era de 1971; *Klangschatten*, de 1972; *Fassade*, de 1973; en 1974, no hubo nada; y después, en 1975, llegó *Accanto*, que es el modo más extremo de usar la *musique concrète instrumentale*, ya que yo encendía una radio y salía Mozart, lo cual era provocativo; un Mozart no en directo, sino en cinta magnética, tal como lo escuchamos habitualmente, tomándonos un pastel, un café o donde sea, como música de entretenimiento; y la pieza tenía algo que ver con esto, aunque no soy un moralista, tan sólo era llevarlo a otro contexto. Tras esto, llegó *Schwankungen am Rand* (1974-75), que fue mi primera obra en Donaueschingen... Así que, paso a paso, fui más escuchado y la gente me prestó mayor atención; pero yo era un compositor al cual la gente, o lo odiaba, o lo amaba; también odiado, sí, y no sólo por los oyentes, sino por los programadores musicales, o incluso por algunas orquestas que no me querían, tengo muchas historias al respecto. Por ejemplo, posteriormente, en 1986, la SWF Sinfonieorchester, que es famosa por sus continuos estrenos, tenía su cuarenta aniversario, pues fue fundada en 1946, tras la Segunda Guerra Mundial, y querían tocar finalmente una obra que nunca habían tocado antes: la *Novena sinfonía* (1822-24) de Beethoven. Pero como ellos son famosos por ser la orquesta de los estrenos, quisieron encargar al señor Lachenmann una especie de prelude para la *Novena sinfonía*, así que yo lo escribí, pero ocho o siete semanas antes del concierto, los músicos fueron a hablar con el intendente de la radio para decirle que no querían tocar esta pieza del señor Lachenmann. Aún no habían visto la partitura, pero me conocían, y no querían tocar la pieza. Yo tenía en mi contrato que tenía que escribir un prólogo a la *Novena sinfonía*, estaba escrito en el contrato. De modo que el intendente me escribió una carta en la que me decía: «Señor Lachenmann, no queremos tocar su pieza en este concierto, pero sí en Donaueschingen». Y yo le contesté, diciendo: «Primero, págume; segundo, estoy de acuerdo con que toquen mi pieza en Donaueschingen, pero con la condición de que después toquen la *Novena sinfonía* de Beethoven, ya que es un prólogo a la *Novena sinfonía*».

**Paco Yáñez.** ¿De qué pieza se trataba?

**Helmut Lachenmann.** Hoy se llama *Staub* (1985-87). En aquel momento se llamaba *Prolog*. Ello generó un gran escándalo en los periódicos, la Akademie der Künste de Berlín publicó una carta en la que decía que la orquesta debería estar avergonzada por no responder a aquello por lo que era famosa, y aquella carta fue firmada por Kagel, por Boulez, por Ligeti, por todos, excepto por Stockhausen. Ello me convirtió de nuevo en un héroe. De modo que me volvieron a escribir de la SWF, y me dijeron que hacían un concierto con Beethoven en Rothenburg, sur de Alemania, y que les gustaría tocar mi obra, porque sabes que tienen un control de en qué gastan el dinero, y habían gastado el dinero en una pieza que no habían tocado aún, así que estaban intentando buscar la posibilidad; pero yo les dije que si lo iban a tocar en Rothenburg sería con la *Sexta sinfonía* (1808), y que yo había escrito ese prólogo para la *Novena sinfonía*. Dos años más tarde, se celebró el cincuenta aniversario de la Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken [fundada en 1957]; y, de nuevo, quisieron tocar una pieza que nunca habían tocado antes: la *Novena sinfonía* de Beethoven; así que el redactor vino y me dijo: «Señor Lachenmann, nos gustaría ahora tocar su pieza». Y yo les dije que sí, por supuesto, pero si tocaban la *Novena sinfonía* a



continuación; y ellos dieron su visto bueno, y el director fue Myung Whun Chung, que hizo el estreno [se puede escuchar la grabación del estreno en el disco *Musik in Deutschland 1950-2000*. [a] Musik für Orchester: Sinfonische Musik (RCA 74321 73657 2)].

**Paco Yáñez.** En el momento al que se refiere, Michael Gielen era director de la orquesta de Friburgo, ¿hasta qué punto se involucró en la defensa de su partitura?

**Helmut Lachenmann.** Michael me envió una carta en la que me decía: «Querido Helmut, tienes que comprender que no puedo luchar por ti como me hubiese gustado».

**Paco Yáñez.** ¿Fue, entonces, un problema con los músicos?

**Helmut Lachenmann.** La orquesta vota a sus representantes, y estos van a hablar con el intendente y le dicen que no lo quieren tocar. La única persona que realmente luchó por mí en aquella situación fue Josef Häusler, el organizador de las Donaueschinger Musiktage; y es por ello que dediqué la pieza a Josef Häusler. Dos o tres años más tarde, cuando llegó el momento de su retirada, tuvo la posibilidad de decidir el programa de su concierto, e incluyó *Staub*; esta vez ya sin la *Novena sinfonía*, puesto que ya se habían tocado conjuntamente en Saarbrücken, y ahora ya podía hacerse independientemente. De modo que la orquesta se vio obligada a tocar lo que no habían querido tocar, además de otras piezas de Wolfgang Rihm y música clásica. En todo caso, desde aquel día hasta hoy, la orquesta y yo somos realmente amigos; ellos vinieron y me dijeron: «No se lo tome como una ofensa; nosotros tan sólo queríamos que se nos consultaran las cosas». Y en lugar de mi pieza, hicieron la muy aburrida obertura *Die Weihe des Hauses* (1822), de Beethoven. De modo que ahora, no era sólo un héroe, sino que ya tenía una buena orquesta para que tocaran mi obras.

Antes de esto, había acontecido mi debut en Donaueschingen, con *Schwankungen am Rand*, en 1975, cuando tenía casi 40 años de edad.

**Paco Yáñez.** Se puede escuchar la grabación de ese estreno en las Donaueschinger Musiktage, con dirección de Ernest Bour, en un compacto del sello col legno (WWE 1CD 20511).

**Helmut Lachenmann.** Sí, pero claramente es mejor la versión en disco de la Ensemble Modern Orchestra [con dirección de Péter Eötvös (ECM 1789)]. Yukiko Sugawara, mi mujer, tenía en su apartamento dos pianos. *Schwankungen am Rand* fue ensayada en Baden-Baden, y en Donaueschingen habían construido un edificio totalmente nuevo, que se estrenaría con la interpretación de mi pieza dos veces, era la única pieza del programa, una obra que dura unos 35 minutos y que sería ejecutada dos veces. Dos días antes del estreno, íbamos en mi coche, con Yukiko conduciendo y el otro pianista detrás, volvíamos del ensayo, íbamos a un restaurante, y vino un coche y chocó contra el nuestro, acabando los tres en el hospital... Debido a los especiales requerimientos de *Schwankungen am Rand*, que precisa, al menos, ocho monitores de televisión por cuestión de la espacialización de los músicos, más dos pianos, dos guitarras, cuatro trompetas, cuatro trombones, las láminas metálicas, etc., les dije que podían retirar todo, ya que los dos pianistas estaban heridos en el hospital. Pero tuve fortuna, ya que ese mismo año se estrenó *Kantrimusik* (1973-75), de

Mauricio Kagel, por lo que estaban Alois Kontarsky y otro pianista del que fui profesor en la asignatura de Teoría: Herbert Henck. Por la noche se estudiaron la pieza, y pudo ser interpretada con ellos dos. Teníamos una gran amistad los tres, y aún la tenemos. Así que ése fue mi debut en Donaueschingen, con la interpretación dos veces de *Schwankungen am Rand*; y, digámoslo de este modo, fue una obra respetada.

Al año siguiente, 1976, fue *Accanto*. Posteriormente, concluí el ciclo *Les Consolations* (1967-68/1977-78); aunque ya antes, en 1977, había hecho *Salut für Caudwell*, ya que en *Fassade* había dos guitarristas, Theodor Ross y Wilhelm Bruck, que me pidieron una pieza, así que hice *Salut für Caudwell* para ellos. Después llegó *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, un encargo de Donaueschingen, así que hice esta pieza para cuarteto de cuerda y orquesta, con el cuarteto suizo Berner Streichquartett y la primera vez que dirigió mi música Sylvain Cambreling, y estuvo realmente bien, pero la pieza tuvo que ser interrumpida, ya que se formó un escándalo de nuevo, otro...

...el primero realmente grande fue en el estreno de *Air*. Dirigía Lukas Foss, con Michael Ranta como solista. Hay unas cuantas anécdotas al respecto. Una anécdota se refiere al solista de percusión: cuando él toca, se producen como reacción sonidos orquestales; pero hay un momento en el que toca, y lo que suena son las campanas de un reloj de pared, pero no tenían ningún reloj así en la Casa de la Radio en Frankfurt, eran todo *samples*. Yo tenía una hermana en Frankfurt, que es monja protestante, una buena persona, y vivía en un enorme convento con muchas otras monjas que atendían un hospital, una guardería y otras cosas; muy buena gente. De modo que fui adonde mi hermana, y le pregunté si tenían un reloj de pared de ese tipo en su convento; y me dijo que sí, en su comedor, y me lo prestaron; pero, en los ensayos, cada músico que no tenía nada que hacer, se iba al reloj y lo ponía en las 12:00 para escuchar cómo sonaba el carrillón, era terrible. Después, llegó el día del concierto, y cuando entro a la sala me encuentro con ciento cincuenta monjas sentadas entre el público, con sus hábitos: ¡estaba lleno de monjas, sólo para escuchar su reloj! Y después vino el escándalo, porque la pieza se perturbó de tal modo por parte del público: se reían en alto, hacían ruidos, hablaban... Yo simplemente estaba enfadado, pero el director, Lukas Foss, mandó parar a la orquesta, se dirigió al público, y le insistió que escuchasen la pieza. Tras esto, le dijo a la orquesta: «*Da capo*», desde el comienzo. Y algunos gritaron: «¿Qué?». Y él confirmó: «He dicho que comencemos desde el principio otra vez». Después, ya hubo un total silencio en la sala, pues la gente pensaba que si volvían a molestar, comenzarían de nuevo desde el principio; así que tuve un silencio maravilloso, y me convertí en un héroe. Al final hubo abucheos y bravos, de todo, pero fui aceptado, una cosa muy extraña. Éste fue el primer escándalo, en 1969 [Se puede escuchar la versión original de *Air*, con de Lukas Foss y Michael Ranta, en el compacto RCA 74321 73550 2].

El segundo fue a comienzos de los años ochenta, creo recordar que en 1981, en el Festival de Otoño de Varsovia, con *Klangschatten*, dirigida por Antoni Wit, que la había trabajado muy bien, pero el público no reaccionó bien, quizás estaban cansados, era un programa con seis piezas, con una sinfonía búlgara, una checa, otra polaca, y después les llega el señor Lachenmann, así que molestaban terriblemente, y se trata de una obra muy en *pianissimo*; de modo que yo pensé: ¿para qué me hacen venir a Polonia para ser insultado?; así que subí al escenario, agarré del brazo a Antoni Wit para hacerlo parar, y le hablé al público, lo hice

en alemán, les dije que no hacía falta una gran inteligencia para perturbar una obra tan silenciosa, pero que al menos deberían tener algo de respeto por aquellos grandes músicos que estaban tocando. A renglón seguido, subió al escenario el director del Otoño de Varsovia, tradujo todo lo que había dicho al inglés y al polaco, recibí un gran aplauso, y comenzamos la pieza desde el principio. Fue algo que aprendí del escándalo de Frankfurt: crear un evento a partir del incidente. Así que hicimos toda la obra, y obtuve un gran éxito. Después, vino a verme Krzysztof Penderecki, que me dijo: «Señor Lachenmann, me disculpo por mi gente». Así que éste fue el segundo escándalo.

Y el tercero tuvo lugar en Donaueschingen, pero ahora ya conocía bien el mecanismo, hasta podía alegrarme si se perturbaba la interpretación, podía obtener todo un evento de ello; así que, cuando sucedió, y estamos hablando de Donaueschingen: la meca de la nueva música, subí al podio, donde Sylvain Cambreling, y le dije: «Sylvain, te pido que recomiences», así que paró y comenzó de nuevo *Tanzsuite*. Esto aconteció el 18 de octubre de 1980. Pero mi vida como compositor-escándalo aún duró bastante más, incluso en Stuttgart, al cumplir 50 años, en 1985, cuando alguien dijo: «La música del señor Lachenmann no nos puede hacer reír» [jugando en el original alemán con el verbo *Lachen*, que significa 'reír']. ¡Qué estupidez!

Así que fue un desarrollo. Estábamos ya en los años ochenta, e hice *Harmonica* (1981-83) y *Mouvement (-vor der Erstarrung)*, y me volví a encontrar con mi maestro, Luigi Nono... Era una separación que venía de 1971, cuando tuvimos un conflicto increíble, tras un concierto en el cual su música y la mía fueron interpretadas.

**Paco Yáñez.** *¿Kontrakadenz?*

**Helmut Lachenmann.** Exactamente; y de Nono: *Ein Gespenst geht um in der Welt* (1971), un título que tomó del comienzo del *Manifiesto comunista* (1848), que dice: «*Ein Gespenst geht um in Europa*». Fue un concierto del año 1971; aunque esa pieza se había estrenado en Colonia, entonces se hacía en el festival Musica Viva de Múnich, con *Kontrakadenz*. Hasta entonces, ya habíamos tenido muchos pequeños roces; él estaba enfadado por una carta que yo le escribí desde Berlín en 1961, en la que había incluido una foto del Muro. Él me respondió que era un foto muy fea, con el Muro ahí; le pareció mal, y me contestó, «Cordialmente desde tu paraíso», enviándome una foto famosa: la del niño que sale del gueto de Varsovia. Esa fotografía está en el libro en el que se relata mi relación con Luigi Nono; en esa fotografía él rodeó con un gran círculo a los SS con sus armas y puso: «¿Ellos son tus amigos?». Y él tenía razón sobre los nazis: nosotros no nos dimos cuenta, pero la Alemania de entonces estaba llena de viejos nazis, que eran jueces, alcaldes y de todo. Adenauer prefirió dejarlos estar, porque los necesitaba. Era la época de la Guerra Fría. En Musica Viva yo fui abucheado por *Kontrakadenz*, mientras que él recibió una ovación. Tras el concierto, estábamos en el restaurante Franziskaner, Nono sentado sin dirigirme ni una sola palabra; y yo me dije: él fue mi profesor, él siempre estuvo conmigo, no debo marchar de este restaurante sin hablar con él, así que hice lo mismo de siempre, le dije: «Gigi, hoy todos esos viejos nazis de la Unión Social Cristiana de Franz Josef Strauss han quedado realmente contentos con tu música, con tu música socialista». Y él me contestó: «Cállate, estás aislado, nadie quiere escuchar tu música». Pero el director, que era Ladislav Kupkovic, un chico que había huido de Bratislava, intentando hacer carrera en

Alemania, le dijo a Nono: «No, Helmut no está aislado; amamos su música». Nono le respondió: «Eres un cerdo, has abandonado tu país porque eres una persona egoísta»; y después se levantó y le dijo a Nuria [Schönberg Nono, la mujer de Luigi Nono]: «Estos son tus amigos, no los míos», y se fue del restaurante. La partitura de la pieza de Nono que había sido tan aplaudida estaba aún sobre la mesa, así que me la llevé y nunca se la devolví, es mi souvenir de aquel día, pero puede que ahora esté en el Archivo [Luigi Nono]. Y desde entonces, 1971, doce años sin hablarnos; lo cual fue muy importante para mí: tuve que 'matarlo' para encontrar mi camino; y después, ya pude volver a quererlo de nuevo.

**Paco Yáñez.** Suenan muy freudiano...

**Helmut Lachenmann.** Sí, fue un 'matar al padre', con doce años sin hablarnos, sin estar en contacto alguno... Mientras, entre 1971 y 1983, tuvieron lugar acontecimientos como *Solidarnosc*, en Polonia, con las protestas de los trabajadores cristianos; el *Compromesso storico* de Enrico Berlinguer, en el Partido Comunista Italiano; o la *Perestroika* y la *Glásnost*, en la Unión Soviética, y todo el sistema se colapsó paso a paso, por lo que Nono estaba totalmente confuso; incluso sus dos hijas rehusaron ser manipuladas por él, por lo cual sufrió una gran crisis en su vida, pero se volvió de nuevo a tocar su música en la Alemania occidental, en Donaueschingen. Él vivía entonces en Friburgo, donde en la Hochschule für Musik estaba de profesor el compositor Klaus Huber, que tenía un alumno llamado Cornelius Schwehr; Cornelius venía a veces por Stuttgart, a mi clase, y un día me dijo: «Helmut, Nono está en Friburgo»; y yo le contesté: «¿Y qué?»; y me dijo: «Nono quiere verte, dice que vayas a Friburgo»; a lo que yo le contesté: «Puedes enviarle mis saludos, pero no iré a Friburgo; si quiere venir a mi casa, a Leonberg, será bienvenido»... Al día siguiente, suena el teléfono: «Soy Gigi; en una hora estaré en tu casa»... Me dio un palpito. ¡Tras doce años! Y le dije a Yukiko: «Coge a las niñas y sal de aquí, idos a dar un paseo, no quiero que estéis presentes, porque no le permitiré que me trate como lo hizo antes»... Después llegó, en su Alfa Romeo; y yo allí, plantado delante de nuestra pequeña casa familiar, como si fuera un granjero americano para defenderla, aunque sin escopeta. Se acercó, y le dije: «Gigi, no has sido correcto conmigo»; a lo que él me respondió: «Helmut, fui demasiado estricto»; así que empecé a reír, lo invité a entrar, y pasamos juntos cuatro días, en los que también fuimos a Tubinga, donde Hölderlin escribió sus poemas de la locura. Era ya otra persona distinta de lo que había sido antes. Y en ese momento comenzó nuestra amistad, ya que antes lo que yo tenía era admiración por él, así como utilizar sus experiencias; pero desde ese momento ya podíamos ser amigos, porque cada uno de nosotros tenía su propio lenguaje, sus ideas y su personalidad. Eso fue en 1983; pero sólo vivió siete años más, y se murió.