

"Pression", obra para violoncello solo del compositor alemán Helmut Lachenmann: una arquitectura sonora desde los campos morfológico y tipológico bajo una revisión schaefferiana

"Pression", musical piece for solo cello by german composer Helmut Lachenmann: a sound architecture from the morphological and typological fields under a schaefferian review

Andrés Mauricio Gaona Ovalle ^[1]
andrestromia@hotmail.com

Resumen

El presente artículo busca dar cuenta de los resultados obtenidos en el análisis realizado a la obra "Pression" de Helmut Lachenmann a partir de la revisión de dos fuentes principales, determinantes para el enfoque de este estudio: Capítulos XIII al XVIII del texto *Tratado de los objetos musicales* (Schaeffer, 1966: 217-285) y el texto *Spectro-morphology and Structuring processes* (Smalley, 1986: 61-93). Con estas fuentes como derroteros conceptuales se propone una indagación en aspectos como articulación formal, estructuración, espectro-morfología y tipologías del material presentado por el compositor, cadenas de procesos atados por comportamientos reincidentes, etc., con el objetivo de establecer un panorama lo más amplio posible de los alcances teóricos, prácticos y estético musicales que se desprenden de esta pieza.

El cuerpo de este análisis está estructurado por temas y subtemas a tratar, en donde cada uno de ellos arroja información precisa de un seccionamiento particular de la pieza. Las conclusiones de este análisis apuntan a que los modos de escucha referenciados en el texto *Las tres escuchas* (Chion, 1993: 28-34) -tales como la escucha causal, semántica y reducida- resultan relevantes en la medida en que se entretrejen y conforman un circuito interconectado de experiencias y formas de apreciación.

Palabras clave: Espectro-morfología, tipología, articulación formal, equilibrio, originalidad, microtopografía.

Abstract

This article shows the results of the analysis to the work "Pression" of Helmut Lachenmann from the review of two main sources, important for the focus of this study: Chapters XIII to XVIII from text "*Treatise on musical objects*" (Schaeffer, 1966: 217-285) and the text "*Spectro-morphology and Structuring processes*" (Smalley, 1986: 61-93). With these conceptual sources It seeks to investigate aspects such as formal articulation, structuring, spectro-morphology and types of material presented by the composer, process chains for recidivist behavior, etc., with the aim of establishing an overview on the theoretical, practical and aesthetic that emerges from this musical piece.

The body of this analysis is structured by topics and subtopics to be treated, where each provides accurate information of a particular sectioning of the piece. The findings of this analysis suggest that the listening modes referenced in the text "*The three listening modes*" (Chion, 1993: 28-34) - such as causal, semantic and reduced listening - are relevant because interweave and form an interconnected circuit from experiences and ways of appreciation.

Key Words: Spectro-morphology, typology, formal articulation, balance, originality, micro-topography.

Un acercamiento al proceso de articulación formal

Una mirada contextualizadora que se proponga una búsqueda particular de procesos atados por una relación de comportamientos reincidentes, es lo que constituye, de manera preliminar, una definición de propuesta para el análisis formal en la pieza que nos atañe. Salen a la luz claves idóneas para respaldar esta noción. En primer lugar, es preciso determinar aquellos momentos de la percepción en que se cumplen lapsos temporales de posibles tramos de seccionamiento y que cumplen esa naturaleza de acuerdo a su desenvolvimiento y sobre todo al material presentado. Para ello, se realiza una caracterización de los objetos sonoros con el objetivo de encontrar una correspondencia según una tipología específica y desde allí, proponer lo que podríamos denominar una "decodificación" de la morfología de los materiales sonoros.

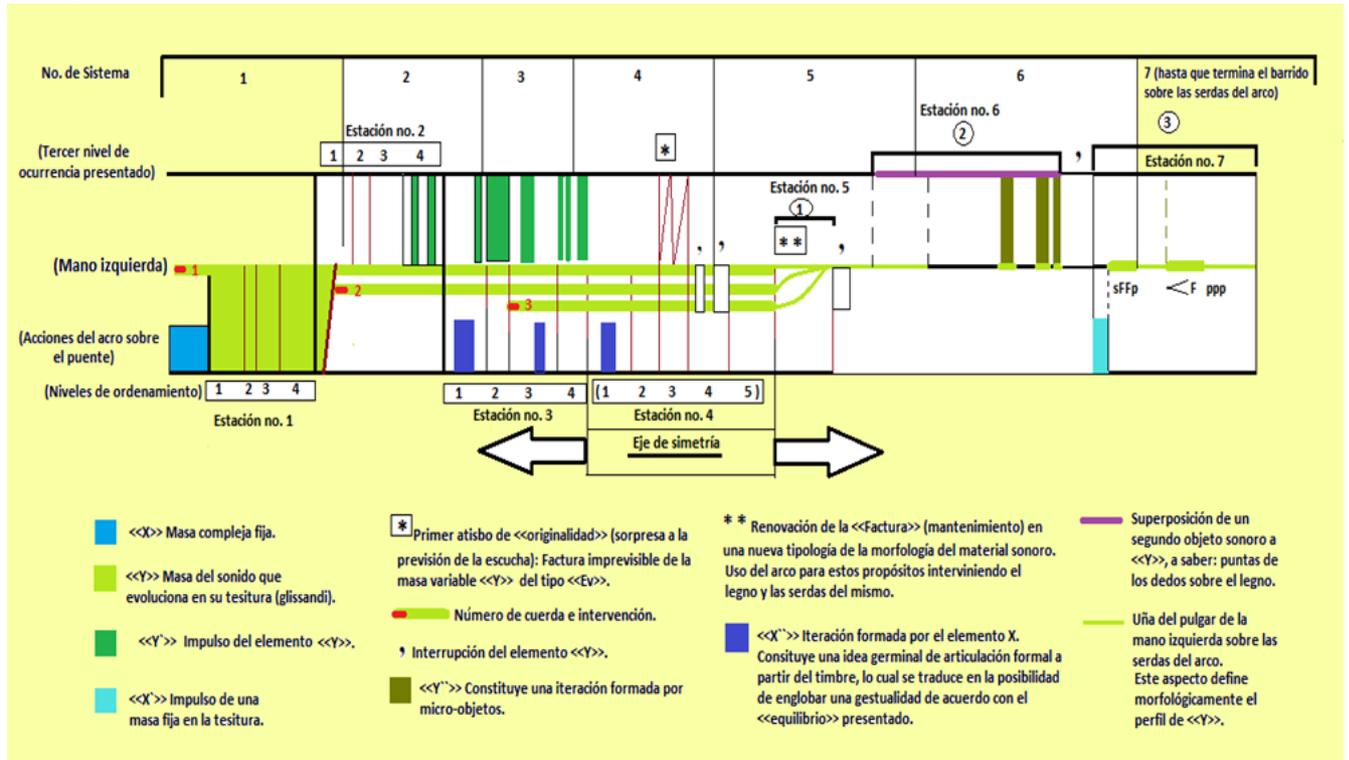
Atendiendo a los conceptos de equilibrio y originalidad (Schaeffer, 1966: 230-231) encontramos un buen derrotero conceptual que se conecta con la idea antedicha: "...calificaremos los objetos de *equilibrados* o *desequilibrados*, según se presenten como un buen compromiso entre lo que está demasiado estructurado y lo demasiado simple, o que se aproximen a estructuras que tienden a un punto de vista perceptivo, bien por defecto (demasiado elemental) o por exceso (demasiado complejos)". En ese sentido, la noción de equilibrio resulta pertinente para discriminar aquellos objetos que definitivamente resultan definitorios en la articulación de un proceso formal a través del timbre y que tiene que ver con la textura y el perfil del material sonoro encargado de hacer verídica la sensación de gestualidad. No obstante, no se trata de una simplificación a lo puramente elemental y de comportamientos que se hagan patentes desde lo predecibles que son, sino que se trata más bien de comprender cuales son los propósitos en términos *meso* y *macro* del uso y desarrollo que presentan dichos materiales.

La originalidad definida como aquello que sorprende a la previsión no será una ocurrencia en exceso, dado que en este caso se busca trazar unos momentos formales específicos por reincidencia tímbrica de los materiales que realizan apertura y cierre de estos procesos y no precisamente la implementación de materiales inéditos que llevarían hacia un terreno de imprevisibilidad en el medio y largo plazo.

En ese orden de ideas, a continuación se presenta el *gráfico no. 1* que permitirá observar la manera en que las tipologías interactúan entre sí y aseguran un primer marco de acción instrumental técnica del intérprete. Es preciso mencionar que los objetos sonoros aquí contextualizados se insertan en una *factura* o mantenimiento concretos en la temporalidad, lo cual permite hablar de una duración medida y reducida para estos materiales en el sentido de una unidad temporal, entendida como el lugar en el que participan aquellos mantenimientos reconocibles por su extensión duracional.

Encontramos una participación muy marcada del elemento "Y" como recurso central alrededor del cual se superponen principalmente elementos de tipo "Y", "X", "Y" e interrupciones (comillas) a dicha permanencia formada de "Y". Los niveles de ordenamiento indicados de manera numérica permiten observar un aspecto simétrico de acuerdo con los estados de ocurrencia. Nótese que las primeras tres estaciones (divididas en 4 segmentos cada una de acuerdo con los desplazamientos que realiza la mano izquierda) están separadas por la estación no. 4 de "sorpresa a la previsión de la escucha" (dividida en 5 segmentos de los cuales el 3 es el que propicia el giro hacia la originalidad) de las estaciones no. 5, 6 y 7 que configuran tipos de superposición que manejan una sutileza más marcada en términos dinámicos y de lo que el material es en sí mismo, el cual precisamente define un nuevo perfil y textura del material "Y".

Gráfico no. 1. Tipologías y articulaciones formales.



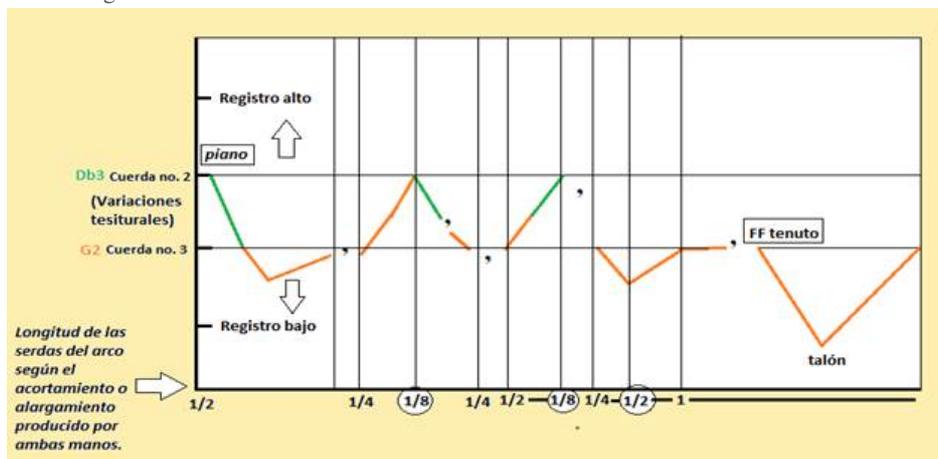
Movimiento en el espectro: tendencias direccionales en la morfología del material sonoro

En el texto denominado *Espectro-morfología y procesos de estructuración* se precisan nociones sobre tipología espectral tales como nota, nodo y ruido, en donde se explica el concepto de nota desde la definición de altura (que puede ser de tres tipos: nota dada, espectro armónico e inarmónico); espectro nodal entendido como la banda de sonido que se resiste a la identificación de tono (clúster por ejemplo) y espectro de ruido como aquella densidad que por su nivel de compresión impide escuchar cualquier estructura de paso interna (por ejemplo sonidos producidos por el viento y el mar) (Smalley, 1986: 65-68). Así mismo, resulta particularmente llamativo para este análisis lo concerniente (además de la tipología espectral) a morfología que Smalley considera. Hacia la mitad del sistema no. 7 de la partitura de la obra "Pression" se presenta un material de tipología espectral que podríamos considerar entre espectro armónico e inarmónico caracterizado por una morfología que esencialmente se consolida gracias al campo energético de las fluctuaciones dinámicas.

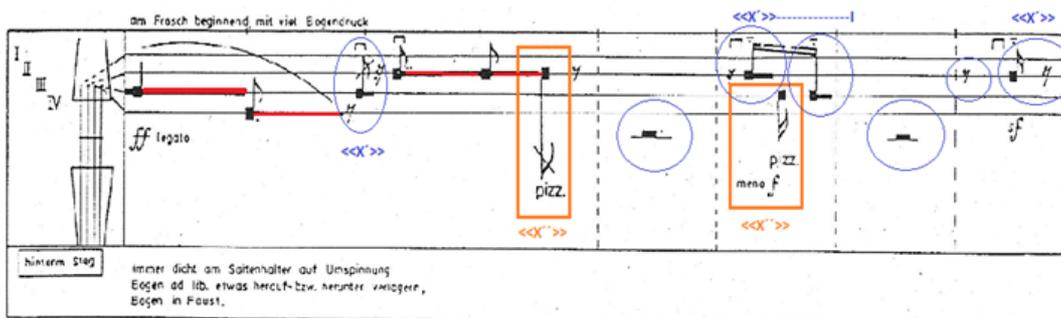
Las iteraciones formadas tipo "Y" están direccionadas hacia una permanencia formada tipo "Y". La ampliación de la morfología en una unidad estructural permite comprender los pasos sucesivos conducentes a un proceso de ataques separados que se transforman de manera progresiva en una continuidad de *factura nula* donde se consolida en el sistema no. 3 de la página 4 (cambios de *arco ad. lib.* alternando entre las cuatro cuerdas en la región del tiracuerdas) una trama armónico-dinámica "Tx" que es producto de la fusión de los elementos "N", "X" y "Y" (este último dada la sensación de continuo cambio tesitural sin fisuras). Es preciso referirse también a la posibilidad de entender este direccionamiento como una acumulación en el punto del *arco ad. lib.*, que desde la morfología se puede entender como una evidente articulación temporal (dada su extensión de duración de por lo menos 60 segundos) que por lo tanto comprende como ya mencionábamos una factura nula y por ende, sonidos homogéneos especialmente del tipo "Hx".

Para un entendimiento más acertado de lo antedicho a continuación se presentan dos gráficas que permitirán una contextualización directa con lo que es en términos reales la implicación de la morfología del sonido en el espectro y todos aquellos insumos que respaldan las maneras de estructuración y articulación formal. Obsérvese en el **gráfico no. 2** la relación entre la longitud del arco y los direccionamientos tesitulares dados por los cambios entre cuerdas 2 y 3, en donde el nivel de la octava parte de la medida del arco se emplea para reforzar los picos de registro que se encuentran en dirección al puente del instrumento. El fortísimo con longitud de cuerda completa y con activación del talón del arco representa un proceso de modulación morfológica que se desplaza entre la iteración y un mantenimiento granular, todo ello previo al nuevo perfil espectro-morfológico que inmediatamente será proporcionado por el ataque del arco sobre el tiracuerdas.

Figura no. 2. Modulación morfológica: "Y" hacia "Y".

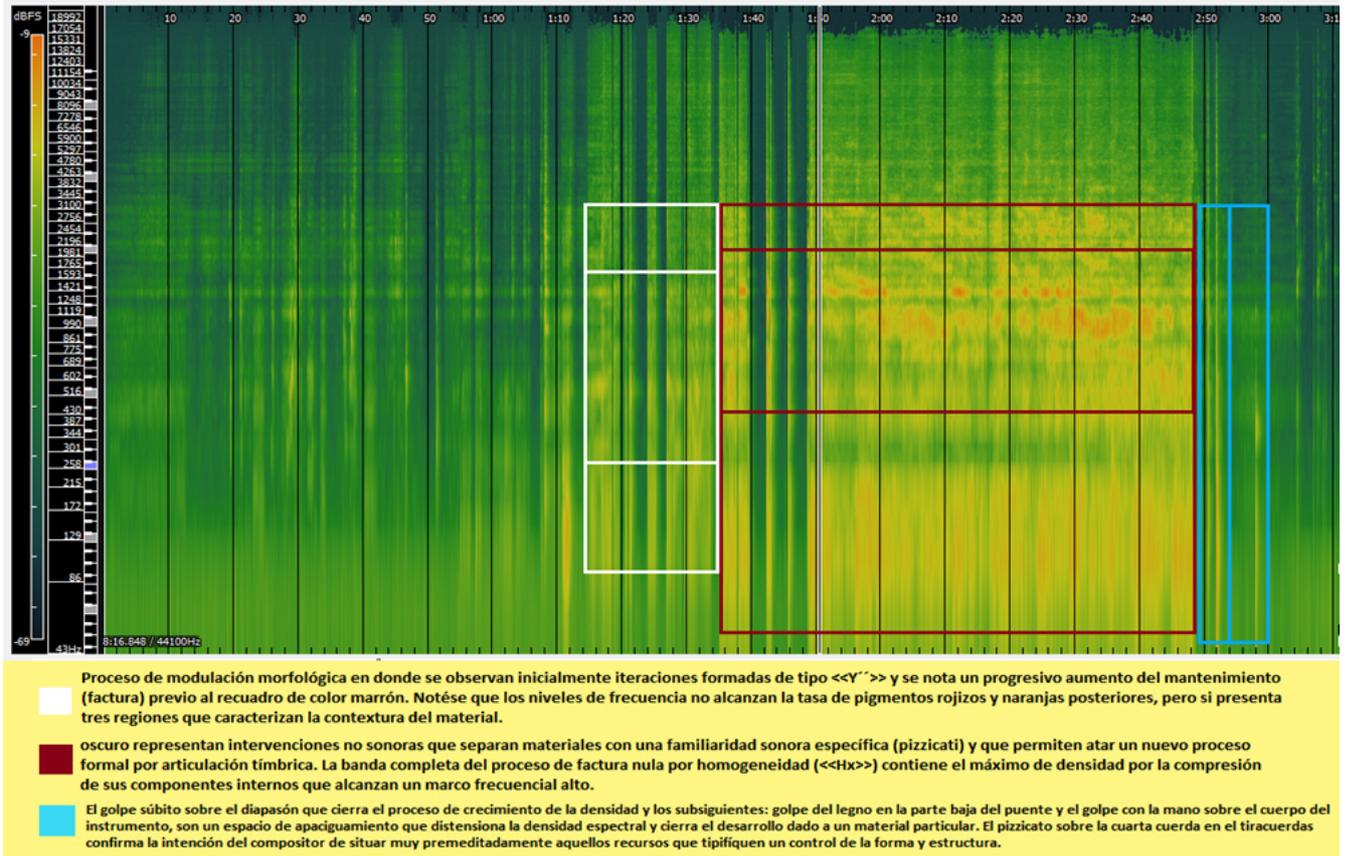


El desarrollo a través de la iteración se mantiene y aquel articulador tímbrico pasará a ser el Pizzicati, el cual será el encargado de generar formas de compactación de materiales disímiles en un campo de seccionamiento estructural claro. Los impulsos del objeto "X" en azul con una factura corta en el mantenimiento y separados por intervenciones no sonoras más dilatadas constituyen entre sí un claro proceso de aceleración rítmica:



Atendiendo a las interacciones que se propician entre lo dinámico y lo espectral tenemos que: "El perfil dinámico articula cambio espectral: el contenido espectral responde a fuerzas dinámicas, o por el contrario, las fuerzas dinámicas se deducen del cambio espectral" (Smalley, 1986: 68). En ese sentido la evolución y correspondencia entre el campo espectral y dinámico propiciado por las intervenciones que realizan las serdas del arco sobre las cuerdas próximas al puente y el tiracuerdas del violoncello entre los sistemas 7 al 10 (hasta el golpe súbito de la mano sobre el diapason) nos arroja el siguiente resultado en el espectrograma en el cual se puede visualizar el proceso de aumento en la densidad, y en el cual se discriminaron tres momentos que atan un segundo gran tramo (ver gráfico no. 3 a continuación):

Gráfico no. 3. Componentes espectrales y su conformación temporal. La interpretación del Violoncello está a cargo de Wolfgang Lesing.



El campo de la textura como medio de control de los elementos reincidentes

Con el objetivo de establecer mecanismos para que cese la percepción de elementos aislados, se recurre a la noción del campo de la textura planteada por Schaeffer entendida como la microtopografía constituida por la repetición de elementos. De acuerdo con esto, para configurar una textura se requieren de dos situaciones:

- 1) Debe haber elementos repetidos que forman figuras.
- 2) Debe poder deducirse una ley de repetición de los elementos. Teniendo en cuenta esto, una clasificación de texturas puede considerar:
 - La calidad de los elementos (naturaleza y dimensión)
 - La calidad de su repetición.

En términos de la calidad de la repetición resulta necesario entender que aquí intervienen campos como el del timbre y el de duración, debido a que los materiales (como se ha podido ver hasta este punto) tienen una multidimensionalidad en el tratamiento y no son de ningún modo recursos absolutamente independientes a pesar de algunas particularidades que bien podrían señalar otro tipo de caminos. Tomada una decisión a partir de la observación del entretrejimiento de los diferentes campos de los criterios tipológicos, es posible apelar a una comprensión de los materiales que se vienen presentando en la pieza, a partir del numeral 2 ya mencionado arriba.

Empecemos por abstraer esta idea desde un nuevo gráfico que permita atar estas relaciones a partir del final del último sistema de la página 4 donde se inicia con los rebotes del legno por debajo de las cuerdas.

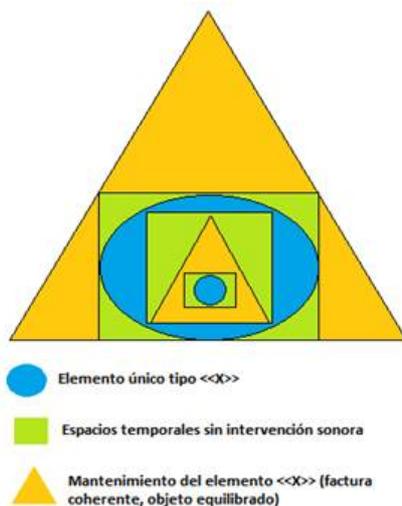
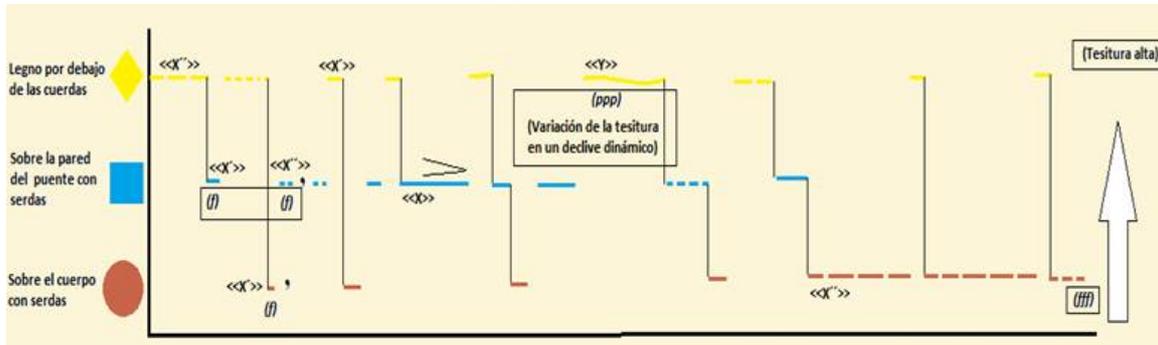


Gráfico no. 4. Microtopografía: comportamientos de textura.

Se observa que los elementos caracterizados representados con figuras presentan un nivel de reincidencia doble. La temporalidad ocurre partiendo del círculo central, saltando de figura en figura hasta llegar al triángulo mayor (último material del primer sistema de la página no. 5).

Como se puede observar a continuación, la tipología de los objetos equilibrados de nota compleja "X" con sus tres tipos de factura (permanencia formada, impulso e iteración), a saber: "X, X', X''", se presentan durante toda la página 5 (ver en referencias para conocer información de la edición de la partitura empleada para este análisis). La iteración tiene una direccionalidad escalonada que inicia en el objeto amarillo, luego azul y por último marrón (diríamos que se trata de un decrecimiento tesitural). Los impulsos son interpolados entre los tres procesos de manera no lineal y el mantenimiento continuo respalda la disminución dinámica con un objeto de tesitura fija "X" y otro de tesitura variable "Y". Téngase en cuenta también la dilatación efectuada, proceso en el que las iteraciones del "registro" grave (color marrón) tendrán una notoriedad que inicialmente no disponía. La reducción de los tres registros a solo dos de ellos (amarillo y marrón) define un tipo de cierre por cancelación de elementos (hecho que ya resulta a estas alturas familiar).

Gráfico no. 5. Movimiento tesitural descendente en el largo plazo.



Resulta ser interesante que el material que se va a analizar a continuación recupera un poco lo que podríamos denominar "el aura inicial" de continuidad en el sentido de una duración medida con control en su contorno y equilibrio; es decir, que existe la posibilidad de comprender de qué manera se comporta la masa en relación con la factura y si eventualmente esto puede considerarse un a clave de estructuración o articulación formal de la pieza.

En ese sentido las figuraciones de silencios que han aparecido en la pieza y que aquí se han tratado como "intervenciones no sonoras" dado que resultaría ambiguo establecer una noción tradicional del término en vista de que aquello que denominamos silencio puede ser aquí un material articulador de suma importancia si pensamos que contribuye de manera inequívoca a formular propuestas de continuidad o discontinuidad en el mantenimiento y que por ello puede ser un factor decisivo en toma de decisiones formales y de estructuración.

Si se considera que las iteraciones son evidentemente una contra-respuesta al movimiento de continuidad del arco, estamos ante la posibilidad de entrever un carácter cíclico (en todo caso equilibrado) y que reviste el calificativo de célula en el sentido de su periodicidad, que como vimos, posibilita un direccionamiento tesitural concreto.

Síntesis de materiales significativos como perspectiva sonora

Para cerrar el presente trabajo analítico sobre la obra "Pression" del compositor alemán Helmut Lachenmann, nacido en 1935, se realizarán unas consideraciones del material contenido en las dos últimas páginas. La dramaturgia presentada a partir de fundamentalmente dos comportamientos en el mantenimiento (aquel que por su continuidad proporciona una permanencia y otro que por contraposición se establece como errático pero no necesariamente de duración desmesurada) hace que nos preguntemos ¿De qué manera nos relacionamos con la historia de la percepción de un sonido? Y para el caso particular del violoncello, la respuesta a esta pregunta estaría en la búsqueda de nuevas rutas que posibiliten una apertura mucho más receptiva al fenómeno del sonido del violoncello (en este caso) como memoria cultural.

De acuerdo con la gráfica siguiente, el material de la letra A (ver 1 sistema de la página 8) es del tipo "X", el cual es por cierto el último proceso con una factura de amplia duración proporcionado de manera cronométrica (en todo caso su extensión es bastante clara y no da lugar a imprevisibilidad) y con un equilibrio en su contorno. El elemento B (sistema 2 de la página 8) es la finalización de todo el proceso llevado a cabo en la página 7 y explicado aquí con detalle en el gráfico no. 6. Esta yuxtaposición resulta llamativa ya que parece confirmar los propósitos de sintetizar el material pre-existente en un último tramo.

El elemento C (4 sistema de la página 8) es el barrido que desde un principio definió de manera inequívoca gestualidades articuladas formalmente por el timbre. El material D (1 y 2 sistema de la página 9) contextualiza otro material de suma importancia que recurría al legno para atacar las diferentes cuerdas. El proceso cíclico tipo "K" se retoma gracias a los ordenamientos atresillados que anteceden a un momento de no intervención sonora y que teniendo en cuenta los hallazgos anteriores, se puede designar como un tipo de tensión que se distiende en otro material. El material E (último sistema de la página 9) es un material de clase "Y" al que se le sobrepone una factura de impulso "X" (Pizz. sobre la 2 cuerda) y que culmina con un ya típico movimiento espacial del arco entre el diapasón y el puente.

Gráfico no. 7. Reutilización de materiales característicos de la pieza en el tramo final (ver página siguiente).

Bibliografía

- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
 Gerig, Hans. (1972) (Edición de partitura por "Musikverlage Hans Gerig K G"). Printed in Germany.
 Schaeffer, P. (1966). *Tratado de los objetos musicales*. Editions du Seuil.

Smalley, Denis "Spectromorphology and Structuring Processes", in *The Language of Electroacoustic Music*, edited by Simon Emmerson, pp. 61–93 (London: Macmillan, 1986).

[1] Compositor, arreglista, guitarrista, intérprete, improvisador, investigador, educador musical y locutor de radio cultural. En el 2013 inicia sus estudios musicales de pregrado en la Facultad de artes ASAB – Universidad Distrital en el énfasis de Composición y Arreglos, donde se ha formado con maestros como Carlos Guzmán y Rodolfo Acosta. En abril del año 2016 estrenó la obra "Círculos concéntricos" para violín y piano en la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, interpretada por el ensamble en residencia Wapiti de Montreal durante las Jornadas de Música Contemporánea del CCMC.

Su obra "De tarde amanece" para dúo de guitarras, forma parte del libro *Cuaderno de partituras*, que realiza el Proyecto Curricular de Artes Musicales de la ASAB. Participó como ponente con la conferencia: "El pensamiento musical de Edgar Varèse: Ionisation, una arquitectura sonora del campo tímbrico desde una revisión Schaefferiana" durante el "1er Congreso de Investigación y Creación Musical" organizado por la Universidad de Cundinamarca entre el 26 y 27 de octubre de 2016. Es miembro de número del CCMC (Círculo Colombiano de Música Contemporánea), miembro organizador de la BOI (Bogotá Orquesta de Improvisadores) y locutor radial de la emisora UN radio 98.5 fm en el programa "Lecturas compartidas".