

**Graciela Paraskevaïdis:**  
**“Componer es poner en práctica la libertad”.**  
**Entrevista con Dieter Schnebel. \***

Dieter Schnebel (Alemania, 1930) - teólogo y pastor luterano - es simultáneamente un polifacético creador de gran significación en el ámbito europeo, un educador antiacadémico y un teórico de profunda elaboración conceptual. Todas esas funciones lo muestran como un pensador humanista y cuestionador del sistema, de sus trampas y sus estereotipos. Aboga por una música *“que trate de transformar la audición y, mejor aún, al escucha, de ofrecerle una experiencia nueva, de sacudirlo emocionalmente, y de estimular procesos que empujen al cambio. Un arte nuevo exige un hombre nuevo”*.

Invitado como docente al Decimocuarto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, realizado en Cerro del Toro, Uruguay, en enero de 1986, Schnebel entabla un diálogo pausado, pero intenso, que trasunta una sencilla naturalidad en su gesto, reflexión en sus palabras y firmeza en sus convicciones.

En este sucinto autorretrato, Schnebel habla de la problemática creativa a través de algunas de sus obras. *“Componer es un acto que requiere una gran ética”*, declara al iniciar una de sus clases de composición.

Luego de una audición compartida por los músicos uruguayos Fernando Cabrera, Luis Trochón y Leo Maslíah, manifestó admirativamente: *“¿¡Y ésta es para ustedes música popular!?”*

En otra oportunidad, al escuchar por primera vez **Construção / Deus Ihe pague** de Chico Buarque, exclamó: *“Esto es como la Pasión según San Mateo de nuestros días”*.

GP: En 1946 tuvo lugar el primer Curso Internacional de Verano para la Nueva Música de Darmstadt, epicentro de la música contemporánea europea de la segunda posguerra. ¿Cómo se inserta Dieter Schnebel en esta vanguardia de ruptura total con el pasado inmediato alemán?

DS: La situación en 1952 - cuando comencé a componer - permitía hablar del surgimiento de una música así llamada de vanguardia. El impulso para esta música nueva partió de un punto cero, situación de búsqueda que se dio también en otros países europeos. Había un grupo de compositores de entre 20 y 30 años, que promovió y estimuló el surgimiento de esta música nueva: el francés Pierre Boulez, el italiano Luigi Nono y el alemán Karlheinz Stockhausen, que dieron los estímulos decisivos. En 1950 asistí por vez primera a Darmstadt, donde estos jóvenes organizaron un foro, pero en Darmstadt enseñaban también importantes músicos de la generación anterior: Edgard Varèse, Theodor W. Adorno, René Leibowitz y Hermann Scherchen, de quienes recibí primeras influencias. Poco después, me impresionaron mucho las primeras obras de Nono y de Stockhausen. También Boulez fue importante para mí. Cuando en 1952 compuse mi primer opus, mi amigo el crítico Heinz-Klaus Metzger se lo mostró a Boulez, quien le manifestó que la obra estaba bastante bien, pero que debería *“plus décidément aller avant”* [avanzar más decididamente] cosa que me tomó muy a pecho. Estas palabras significaron un gran aliento, aunque entre 1952 y 1960 no compuse mucho, debido a que cursaba mis estudios de música, luego de musicología y finalmente de teología, seguidos de mis primeras ocupaciones profesionales.

---

\* Entrevista publicada en Brecha, Montevideo, el 21 de marzo de 1986.

GP: ¿Cuál fue el punto cero de partida?

DS: El punto cero significaba para la vanguardia encontrar una nueva definición de la música, que no tuviera nada que ver con las definiciones de las músicas precedentes. Se definió entonces como una sucesión de acontecimientos sonoros; cada uno de ellos era determinado según los cuatro parámetros - altura, duración, intensidad y timbre -, y organizado con la ayuda de series. Mis primeras composiciones están ordenadas según estos principios, un ciclo de obras agrupadas posteriormente bajo el título común de **Versuche** [intentos, búsquedas, tentativas].

GP: A comienzos de 1960, cuando las múltiples variantes del hiperracionalismo multiserial van llegando a su agotamiento, se produce - en el hegemónico panorama europeo occidental - la irresistible irrupción de corrientes y tendencias de las vanguardias yanquis y de las músicas “extraeuropeas”.

DS: Efectivamente, hacia 1958 mi manera de componer se transformó de manera radical, del mismo modo que se modificó decisivamente el pensamiento compositivo de la mayoría de los compositores centroeuropeos. Esto que me sucedió, y no sólo a mí, se debió a la presencia por primera vez en Darmstadt de John Cage. La influencia de Cage siguió tres direcciones:

- 1) una mayor libertad en el tratamiento del material;
- 2) un nuevo tratamiento del tiempo, en el cual no sólo el silencio adquirió una importancia fundamental, sino que se sobredimensionó el transcurso temporal;
- 3) ideas nuevas sobre el proceso y el concepto musicales.

Algunas de mis composiciones de aquella época pueden ser elocuentes ejemplos a través de sus títulos: **Visible music** para un director y un instrumentista [1], **Réactions** para un instrumentista y público, **Nostalgie**, para un director solo, **Glossolalie** para recitantes e instrumentistas, estrenada en Darmstadt en 1964 por Bruno Maderna. En esta obra se combinan procesos instrumentales y verbales y se utilizan 31 idiomas diferentes, desde los más cercanos al alemán hasta los más lejanos. En realidad, **Glossolalie** (término referido al trance en que caían los primeros cristianos en el templo) es una nueva manera de teatro musical; también podría hablarse de un neodadaísmo musical.

GP: ¿Qué significó 1968 para usted?

DS: En 1968 se produjo en Europa la gran revuelta estudiantil. Yo mismo estuve cerca de este movimiento hasta que perdió su fuerza. Para mí significó un nuevo planteo compositivo. Este movimiento nos planteó a los compositores preguntas nuevas y algo incómodas, como por ejemplo: ¿Cuál es el sentido social de la música y el de la música nueva? ¿Para quién se compone? ¿Por qué la música de vanguardia se dirige sólo a un grupo de especialistas y no a las bases?

Traté de dar algunas respuestas personales a estas interrogantes. Desde 1970, trabajé como docente de música en una escuela secundaria de Múnich, y a partir de este trabajo surgió poco después un grupo de alumnos con los que comencé a hacer música nueva. De esta manera, traté de realizar un trabajo de base. Al mismo tiempo, inicié por esa época una obra, en la que - de otro modo - traté de llegar a los fundamentos generales de la existencia musical humana: **Maulwerke** [obras bucales] para los órganos de articulación oral y aparatos de reproducción y amplificación del sonido. Se trataba de componer directamente para la articulación de la voz humana, a través de los movimientos de la lengua y los labios y del entrenamiento de las cuerdas vocales, para todos los cuales las grandes posibilidades de la respiración juegan un papel fundamental. **Atemzüge** [respiraciones, alientos] - una de las obras de este ciclo - es una composición de procesos, en la que los ejecutantes no responden a una partitura musical fija, sino que improvisan según modelos dados.

---

[1] Estrenada en Montevideo por el Núcleo Música Nueva en 1966.

Volviendo a las cuestiones planteadas por los estímulos del movimiento del '68, de cómo sería posible transmitir la música nueva de una manera nueva, vislumbré otra posibilidad - además de la que ya mencioné para el trabajo escolar reflejado en el ciclo **Schulmusik** para músicos no profesionales -, concibiendo la música misma de tal manera que fuera accesible para cualquier escucha de música tradicional. En 1975, comienzo este nuevo ciclo bajo el título abierto de **Tradition**, cuyas dos primeras composiciones son cánones, utilizando esta antigua y honorable forma musical, que parte de un material único que se va desplazando y multiplicando en sí mismo y en el que pueden introducirse variaciones.

En otro de los grupos de obras, **Bearbeitungen** [arreglos, transcripciones], trato de relacionar lo que nos es conocido y habitual auditivamente, como en la **Schubert-Fantasie**, que parte de una sonata para piano de Schubert, en la que encontré una particular estructura espectral, representada luego a través de la sonoridad de un cuarteto de cuerdas. Finalmente, trabajo en obras de música experimental. [2]

---

[2] Cabe mencionar aquí, que en 1982 Schnebel compuso **Memento**, en memoria y homenaje a los desaparecidos en la Argentina, obra estrenada en un concierto que tuvo lugar en la ciudad de Colonia, organizado por la AIDA bajo el patronazgo de Heinrich Böll, Premio Nóbel de Literatura.