

Brian Ferneyhough. Principios básicos de la estructuración rítmica de su música¹.

Dr. Juan Ortíz de Zárate
Universidad Católica Argentina
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

RESUMEN. Pocos compositores han desarrollado un sistema compositivo de la complejidad del de Brian Ferneyhough. Este compositor ha creado una estética absolutamente personal y novedosa denominada *new complexity* que exige tanto del intérprete como del oyente una profunda entrega para lograr aprehender el mensaje musical que se esconde bajo esa selva de alturas, ritmos y timbres.

Una forma de encarar el estudio de la música de este creador es a través del análisis por separado de los procesos constructivos en los diferentes parámetros musicales. En el presente escrito trataremos la cuestión del ritmo.

Palabras clave: ritmo; *new complexity*; gesto; figura; energía; contexto; material; direccionalidad; convergencia; divergencia; tensión; exactitud.

Brian Ferneyhough es un caso paradigmático en muchos aspectos de su producción. Lo es por su estilo, que es absolutamente personal, autónomo y alejado de las grandes corrientes compositivas de la segunda mitad del S. XX. Es uno de los poquísimos creadores que no han sufrido casi ninguna influencia del medio musical en el que crecieron; o al menos esa influencia no se refleja en su obra². Lo es también por el radicalismo con que desarrolló su estética hasta sus últimas consecuencias (incluyendo las posibilidades físicas de los instrumentistas), y nunca cambiando de dirección como lo han hecho tantos otros -Boulez y Stockhausen, entre los más notorios-. Hay que aclarar que la evolución estética de los compositores en función de estas dos tendencias, la "lineal" y aquella en "zig-zag", son por supuesto una absoluta generalización y ponen en blanco sobre negro un proceso que es infinitamente más complejo, y que sería tema de otro escrito, ya que dejan afuera a grandes compositores, algunos de los cuales se ubicarían en un punto intermedio, como Luciano Berio, y otros totalmente inclasificables en función de esos parámetros, como John Cage.

Por último, Brian Ferneyhough ha conseguido, -queriéndolo o no- lo que muy pocos en la historia de la música occidental: ha formado una escuela compositiva propia, con legiones de seguidores alrededor

1. Trabajo realizado en el marco de una investigación en la Universidad Católica Argentina titulada *El discurso musical contemporáneo: tradición vs. radicalización del mensaje*.

2. En otros compositores las influencias son más visibles, si no de colegas, de tendencias (serialismo, aleatoriedad, etc.).

del mundo. A esa escuela se la conoce genéricamente como *new complexity*.

La extrema dificultad en el abordaje de su música ha contribuido a que prácticamente no haya estudios sistemáticos sobre su obra³. Esto se debe en parte al hecho de que un estudio de sus partituras es imposible a través de los métodos usuales de análisis. Solo conociendo profundamente la interacción que se da entre la forma en que este compositor encara su proceso creativo y las herramientas tecnológicas a que echa mano para llevarlo a cabo -y que a su vez influyen / modifican esa concepción compositiva-, es como uno se puede llegar a comprender, e internarse en la selva que significa la lectura de su música.

Quien haya estado alguna vez frente a una partitura de este compositor probablemente haya experimentado una inicial sensación de impotencia ante una escritura instrumental y/o vocal que se muestra como de una complejidad fuera de toda razón y límite. Una música que a la vista se aparece como “negra” y en la que se adivina, o se cree adivinar, una suerte de *horror vacui* llevado al plano de la escritura musical.

Una música absolutamente inaprehensible e inejecutable.

¿Es esto así verdaderamente? ¿Se llegó –y se cruzó- con Brian Ferneyhough el límite último que separa la creación y la práctica musical de la mera abstracción gráfica? Esto por no mencionar la eterna cuestión de la cercanía de la música de vanguardia con un público mínimamente masivo, algo impensable en la música de este compositor.

No es así. Como todo fenómeno artístico, la música de este creador exige para su comprensión y valoración por un lado el conocimiento del contexto estético en cuyo marco se dan los procesos creativos, y por el otro las herramientas básicas en las cuales se apoya su lenguaje compositivo. Ante todo es importante saber que Brian Ferneyhough no considera la creación en función de materiales a moldear, como en buena medida lo hacen compositores como Karlheinz Stockhausen; Luigi Nono y Helmut Lachenmann, entre otros, sino como procesos a desarrollar. Esto condiciona todo su trabajo creativo y lo orienta en una dirección de colisión, -o como mínimo conflicto- con dichos materiales. Entendámonos bien, toda actividad creativa implica de una forma u otra el trabajo con materiales y su manipulación a través de procesos (evolutivos o no), lo que cambia de un compositor a otro es el peso que se le da a cada uno de estos extremos.

La intención de este escrito es llevar a la superficie este conflicto de forma de desentrañar el mensaje musical que se esconde bajo esta lucha, lucha que se da entre procesos evolutivos altamente sofisticados y direccionales, y materiales usualmente hostiles a dichos procesos.

Gesto, figura, energía, material, direccionalidad, convergencia, divergencia. En todos estos términos reside la esencia del pensamiento compositivo de Brian Ferneyhough.

3. Hay en la actualidad un trabajo en curso del musicólogo Klaus Lippe que consiste en un análisis de toda la producción de Ferneyhough. Dicho trabajo probablemente tarde aún años en ser terminado y publicado.

Tomemos un objeto, queremos llevarlo de una situación **A** hasta otra **B**, para eso le aplicamos una fuerza que vence su resistencia -su inercia- y lo pone en movimiento. Ese movimiento produce una fricción que lo modifica y eventualmente desgasta hasta incluso llegar a desintegrarlo antes de alcanzar la meta. Este proceso, repetido *n* cantidad de veces en cada obra tanto en forma sincrónica como diacrónica, es la base constructiva que estructura la obra de Brian Ferneyhough.

“Desde el momento que ciertos objetos musicales son comparativamente más resistentes, la naturaleza y la energía de las fuerzas a las cuales son expuestos necesitan ser calculadas en vista de su gradual ‘desgaste’, erosión, o de su repentina desmaterialización omnidireccional” (Ferneyhough 1995: 35).

En este punto debemos introducir -o poner en relación- dos términos que son de vital importancia para él: el gesto y la figura. El gesto es comparativamente como la palabra individual, posee un componente semántico derivado de su funcionalidad -de su significación- en diferentes contextos. Uno puede reconocer ese componente semántico sin sentirse obligado a hacerse cargo del mismo, en otras palabras, a seguir sus implicancias, a recrear similares contextos. Y en este punto es donde entra el concepto de “figura”: cuando un gesto encuentra el medio de liberar ese “plus de discursividad”, cuando ese gesto encuentra una nueva ubicación, un nuevo significado, en definitiva una nueva funcionalidad dentro de un contexto que necesariamente será novedoso, ahí y solo ahí el gesto se transforma en figura. No hay figura que sea exclusivamente o simplemente una figura, así como no existe el gesto que esté desprovisto de su propia áurea de connotaciones figurales para ser activadas a voluntad.

“Me parece de vital importancia que el compositor intente establecer amplias relaciones comparativas entre el quasi-denotativo⁴ sentido del gesto y su menos específico significado connotativo, o sea figural” (Ferneyhough 1995: 36).

Solo la validación contextual -figural- justifica al objeto.

Volvamos a nuestro primer ejemplo. Nosotros estamos en una situación A y queremos llegar a otra B. Tenemos dos opciones, podemos saltar directamente de A a B y dejar que la percepción encuentre los puntos de unión -y su consecuente lógica- entre ambas realidades; o podemos buscar un camino que me lleve de A a B. Ese camino podrá ser directo, sinuoso, podrá incluso haber más de un camino utilizado al mismo tiempo, pero sea cual sea el caso, estaremos hablando indefectiblemente de un *proceso*.

Veamos algunos ejemplos prácticos de procesos que están en la base del lenguaje de Ferneyhough.

Ejemplo 1. Nuestra realidad A consiste en una situación caótica, es decir, un objeto musical donde perceptivamente no se reconoce ningún orden en sus parámetros. Partiendo de ahí queremos llegar a una situación B de perfecto orden⁵. Utilizando una serie de cifras “en perfecto desorden”, que luego se transformarán en alturas, ritmos o lo que el compositor decida, hacemos correr una secuencia

4. O sea su significación intrínseca, objetiva.

5. Este ejemplo está extremadamente simplificado para los fines de practicidad pero por supuesto, todas las gradaciones son posibles; además este proceso se puede aplicar a todos los parámetros en cuestión o a alguno/s.

aleatoria guiada de forma tal que a medida que se van ordenando los valores se va afirmando en la audición la sensación de orden. Las letras de la columna a la izquierda significan los sucesivos disparos de ordenamiento aleatorio de la serie de cifras.

Ejemplo 1a

a	3	4	6	1	0	2	5
b	6	2	3	4	5	1	0
c	1	6	3	4	0	5	2
d	0	2	6	4	1	5	3
e	0	1	3	2	6	5	4
f	0	1	3	4	2	5	6
g	0	1	2	4	3	5	6
h	0	1	2	3	4	5	6

Cada cifra tiene una posición predefinida al final del proceso en desarrollo, su “orden” final a saber: 0-1-2-3-4-5-6. Cuando el azar hace que una cifra caiga en “su” lugar en función de dicho ordenamiento, a partir de ahí la cifra queda fija en su posición y el *random* solo se sigue aplicando al resto de las cifras que no encontraron su lugar. El cero, en nuestro ejemplo, tiene asignado el primer lugar, cuando en « d », cae en su lugar no se mueve más hasta el final del proceso, así con todas demás las cifras. La resultante auditiva será evidentemente un camino progresivo que nos llevará del caos al orden.

En el ejemplo 1b se grafica una posible resultante musical de este proceso: los términos 0-1-2-3-4-5-6 se traducen respectivamente en fusa-semicorchea-semicorchea con puntillo-corchea-corchea + fusa-corchea con puntillo y corchea con doble puntillo. En otras palabras, una progresión de razón “fusa”.

Al mismo tiempo 0-1-2-3-4-5-6 representa la escala de Do mayor. Aplicando la secuencia a estos parámetros se irá configurando en forma progresiva una escala de Do mayor con un *rallentando* escrito⁶.

Ejemplo 1b



6. Demás está decir que este ejemplo tiene un valor meramente demostrativo. Ferneyhough *jamás* aplicaría de una forma tan elemental la secuencia descrita.

Ejemplo 2. Consideremos un proceso circular.

$$2 / 5 \ 3 \ 2 \ 6 \ 1$$

Estas cifras significan lo siguiente. El 2 quiere decir que todo el evento estará enmarcado en 2 tiempos -digamos dos negras-, las cifras que están luego de la barra son las subdivisiones que se aplicarán a esa blanca. Si para realizar este proceso uno toma siempre 3 cifras siguiendo el orden dado tendremos: 5 3 2 – 3 2 6 – 2 6 1 – 6 1 5 y 1 5 3, o sea que en cada estructura rítmica resultante tendremos 2 relaciones internas análogas y una diferente -nueva-. Decimos análogas ya que no serán iguales porque la suma de las cifras en que se divide las dos negras en cada caso es 10 – 11 – 9 – 12 – 9. Este proceso da como resultado un material rítmico circular, con una absoluta lógica interna.

Ejemplo 2

$2 \mid 5 \ 3 \ 2 \ 6 \ 1$

Ejemplo 3. Consideremos ahora un caso más extremo; para esto volvamos a la misma fórmula ya utilizada aunque simplificada: $2 / 5 \ 3 \ 2$. Todo volverá a estar enmarcado en 2 tiempos -una blanca-. Este espacio temporal se dividirá en 3 sectores cuya equivalencia será 5 3 2. Hasta aquí estamos describiendo el primer caso del ejemplo 2. Ahora bien, cada una de estas divisiones (5 3 2) se subdividirá a su vez de la siguiente manera:

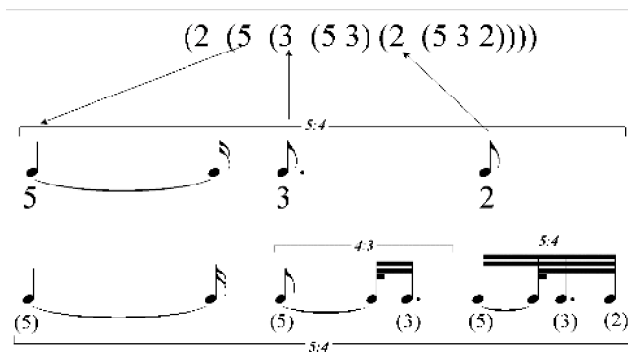
5 : « cero » (sin subdivisión).

3 : dos subdivisiones (5 3).

2 : tres subdivisiones (5 3 2).

En un proceso que recuerda a la simetría fractal, estamos aplicando a un primer nivel de división una subdivisión con una *ratio* similar a aquella del primer nivel.

Ejemplo 3



En el siguiente ejemplo hay un *random* interno que se produce dentro de un marco temporal fijo. El primer término fluctúa entre 2 y 7, el segundo entre 3 y 5 y el tercero entre 1 y 2. Si en vez de un proceso *random* se tratase de una progresión circular entre esos extremos, resultaría el equivalente a echar a andar 3 ruedas de diferente diámetro.

Ejemplo 4a

random con límites

5(2 3 1))
 3
 4
 5
 6
 5(7 5 2))

Progresión en base a valores
 intercambiables: 6 valores, 3 valores, 2 valores.

Ejemplo 4b. Primeros pasos de la progresión circular.

2 3 1	
3 4 2	
4 5 1	
5 4 2	
6 3 1	
7 4 2	

Ejemplo 5. En este sistema los números negativos significan silencios.

$(5(-2\ 3\ -2))$

Puedo reemplazar los silencios (-2)
por $(2(1\ 3\ 2))$

Ejemplo 6. En este ejemplo, en una construcción muy simple uno de los términos (una de las divisiones) es reemplazado por un conjunto regular de articulaciones.

$(5\ (-1\ 3\ -1))$

$\downarrow$

$3(11111)$

$\downarrow$

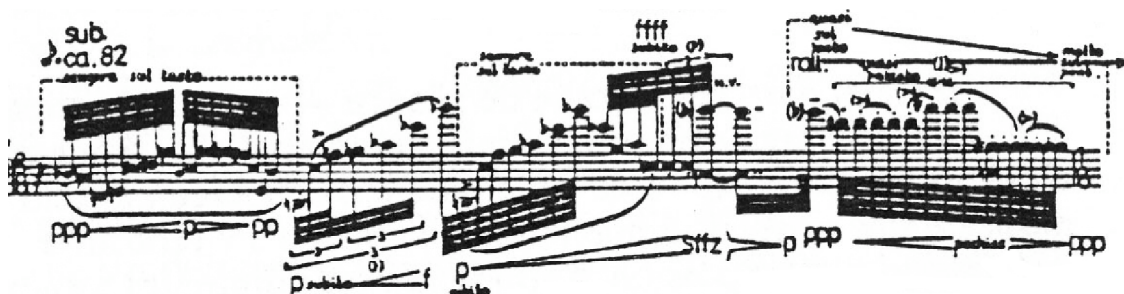
$(5\ (-1\ (3(11111))\ -1))$

Ejemplo 7. Agreguemos un último ejemplo, derivado del anterior y ya dentro de la práctica compositiva de Ferneyhough (Ferneyhough 1988: 149-156).

Tenemos dos vectores de direccionalidad convergente -o de colisión-, para ser más exactos. Un vector A queda definido por el espacio temporal del evento medido en cantidad de corcheas, el otro, B, consiste en la cantidad de articulaciones por corchea dentro de dicho evento. Estos 2 vectores, como

queda dicho, se comportan de manera convergente, o sea actúan en forma *inversamente proporcional*. El punto de partida para ambos sectores es el siguiente: un espacio temporal de 8 corcheas es -decir un compás de 8/8- para A; y para B, una cantidad de 8 articulaciones como subdivisión por cada una de aquellas corcheas. En otras palabras, cada corchea estará subdividida en 8 semifusas y en consecuencia el compás entero constará de 64 semifusas.

Ejemplo7a⁷



Entonces, partiendo de este comienzo, el vector A irá reduciendo su duración progresivamente, comenzando por una duración total de 8 corcheas hasta alcanzar una duración de 1 corchea. Por su lado, el vector B irá agregando una semifusa por corchea a medida que A vaya restando una corchea a la duración total de evento. Es decir que:

cuando A tenga 8 corcheas → B tendrá 8 semifusas por corchea.

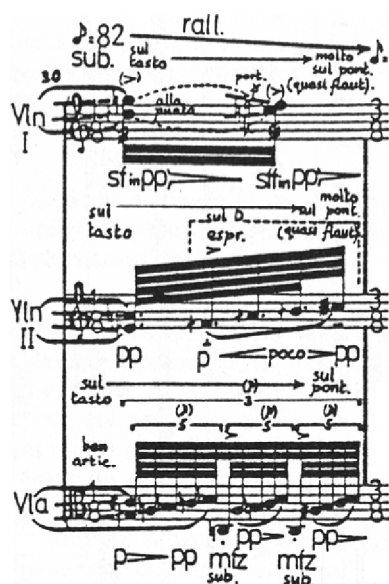
cuando A tenga 7 corcheas → B tendrá 9 semifusas por corchea.

cuando A tenga 6 corcheas → B tendrá 10 semifusas por corchea.

etc. etc. hasta el punto de llegada

cuando A tenga 1 corchea → B tendrá 15 semifusas en esa corchea.

Ejemplo7b



7. Extracto(s) del "Second String Quartet" de Brian Ferneyhough. © Copyright by Peters Edition Limited. Reproducido gracias al gentil permiso de Peters Edition Ltd.

Si observamos la viola en el ejemplo 7b claramente en un compás de 1/8 tenemos 15 articulaciones.

Como vemos en el ejemplo 7a-b las premisas explicadas más arriba, cuando son llevadas a la práctica por Ferneyhough, sufren todo un proceso de “filtros” creativos que hacen que *nunca* la fijación de una regla, como la explicada en este caso, se aplique de manera esquemática, en forma objetiva (de ahí la nota al pie N° 6). En este ejemplo podemos observar el compás de 8/8 y la absoluta predominancia de la semifusa en la escritura rítmica, pero a partir de ahí se ha desarrollado todo un trabajo compositivo que incluso no excluye la posibilidad de interferencia de otros vectores que atraviesan transversalmente a los actuales en consideración. Lo mismo ocurre en 7b, la viola cumple en un 100% con la premisa de llegada pero los otros instrumentos lo hacen solo parcialmente⁸.

En este punto, y para finalizar este escrito, se hace necesaria una reflexión acerca del concepto de complejidad, un concepto que vuelve una y otra vez cuando de música de Ferneyhough se trata. Ante todo definamos dicho concepto en los términos en que se manifiesta en la música de este creador: complejidad es la resultante provisoria de distintos estadios del discurso musical en el que se producen interrelaciones de fuerzas a diferentes niveles perceptivos. Por otro lado, desde el momento en que Ferneyhough trabaja con vectores, en el sentido de procesos evolutivos a diferentes velocidades y proyectados en diferentes direcciones, el concepto de complejidad abarca también las tendencias de esos vectores, su relación de fuerzas y la tensión que se produce al coexistir –en general conflictivamente– varias de ellas en forma paralela.

“Yo tengo una preocupación constante por la cualidad “perspectiva” de la obra de arte, es decir, la colocación de sus componentes en varias formas de tiempo-espacio y en redes flexibles de mutua interacción, vocablos comunes para enunciar el poder formativo de la energía (confluencia / divergencia; intersección / colisión) de tendencias vectoriales relativamente simples –‘líneas de fuerza’” (Ferneyhough, Brian 1995: 67).

Complejidad en última instancia implica también precariedad ya que la multiplicidad de lecturas de la obra alcanza a aquellas trayectorias posibles de sus materiales que han quedado como posibilidades “virtuales” en cuanto a la trayectoria del discurso musical.

“... estructuras complejas, por el otro lado, tienden hacia una proyección ACTIVA de multiplicidad (en el sentido de incorporar trayectorias alternativas y competentes como contradicciones constituyentes creando un elemento esencial de su sustancia expresiva). [...] Una de las características “complejas” acerca de la música “compleja” es su cualidad de rehusarse a presentar un objeto unidireccional” (Ferneyhough 1995: 69).

Cuando este creador define una interpretación estéticamente adecuada de su música como aquella en la cual “...el intérprete es técnica y espiritualmente capaz de reconocer y plasmar las demandas de fidelidad del texto” (Ferneyhough 1995: 71) está haciendo referencia a la cabal comprensión de esa compleja realidad que bulle en el interior de cada pieza, y que va mucho más allá de la exacta

8. ¿Hace falta llamar la atención acerca del trabajo compositivo desde el punto de vista tímbrico y dinámico que se da en estos dos compases?

interpretación de la partitura, algo en algunos casos incluso físicamente imposible de llevar a cabo⁹. De hecho, todo el tema de “exactitud” como principal criterio de excelencia en la interpretación está plagado de problemas ya que nunca en la historia de la música la exactitud fue un valor absoluto. Aún en los casos extremos en los que una supuesta objetividad en la construcción del discurso musical alejaría cualquier posibilidad de una libertad en la interpretación, esto no es así¹⁰. Ferneyhough ha desarrollado a través de su obra una relación simbiótica entre expresividad y complejidad. La energía de su música reside en las fuerzas en conflicto que subyacen a diferentes niveles perceptivos y estructurales. En el fluir de su discurso musical, objetos, texturas, estructuras parciales, líneas vectoriales, etc., se encuentran en un siempre precario y complejo equilibrio entre fusión y diferenciación funcional.

Encarando su obra desde esa perspectiva se podrá desentrañar el mensaje discursivo que se esconde detrás de una escritura negra, -inaccesible- y que sin embargo, y con las herramientas adecuadas, termina siendo transparente.

Bibliografía

Ferneyhough, Brian. 1988. *Contrechamps*. Paris: Editions L’Age D’Homme.
 _____. 1995. *Collected Writings*. EEUU: Harwood Academic Publishers.



9. “No se trata del 20% o del 99% de las notas, todo depende de lo que se esté pidiendo” (Ferneyhough, Brian 1995: 71).

10. Ha llegado hasta nuestros días la copia de las *Variationen op 27*, de Anton Webern, que fue utilizada por el pianista que la estrenó, y que conserva todas las indicaciones interpretativas realizadas por el propio Webern durante los ensayos: “fría y apasionada lírica de la expresión; contenido llamado de lamento; eco, nuevamente animado; ¡más!; molto espressivo, especialmente las repeticiones de los sonidos; a tempo; improvisatoriamente libre; apremiante; la sustitución de las manos a último momento, casi demasiado tarde; especialmente intensivo; entre paréntesis; mano izquierda como un misterioso timbal”. Estas son las indicaciones hechas por Webern solo para las 2 primeras páginas de la obra (Universal Edition N° 16845 / 10881).