Una aproximación a Brian Ferneyhough

PABLO ARANDA
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN. Este texto surge de la experiencia personal del autor con la música y personalidad de Brian Ferneyhough a través del cual se presenta una visión general de la estética y algunos conceptos característicos de este influyente compositor inglés.

Palabras clave: gesto; figura; nueva complejidad; Brian Ferneyhough.

Mientras realizaba mis estudios de composición en la Musikhochschule de Colonia, Alemania, conocí a Brian Ferneyhough en los Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt el año 1994, participando de los talleres de composición dirigidos por él, instancia que pude repetir posteriormente en 1996.

Desde entonces he tenido la posibilidad de escuchar varias de sus obras. La primera vez (1994) asistí a la presentación del Arditti Quartett -con la conformación original del cuarteto, o sea, Irvine y David Albergan en violín, Garth Knox en viola y Rohan de Saram en cello-, interpretando *Sonatas*, *Adagissimo*, y el *Segundo* y *Tercer* Cuarteto de cuerdas.

El año recién pasado (2008) volví a encontrarme con Ferneyhough cuando estuve -solo por unos días- en la versión número 44º de los Cursos de Composición en Darmastadt, donde hizo una *Lecture* sobre su música, mostrando ejemplos grabados de sus últimas obras. También en esta ocasión, en la sala "Orangerie", el cuarteto Arditti -esta vez con Irvine y Ashot Sarkissjan en violín, Ralf Ehlers, en viola y Lucas Fels, en cello- interpretó todos sus cuartetos en dos conciertos realizados el mismo día. En el primero se escucharon sus *Sonatas* y en el segundo los otros cuatro cuartetos de cuerdas: el *Segundo* de 1980, el *Tercero* de 1987, el *Cuarto* -para cuarteto y soprano- de 1990, y el *Quinto* escrito en 2006.

A las audiciones anteriores debo sumar parte de las obras que Ferneyhough ha escrito para instrumentos solos, como *Trittico per G.S.*, por Stefano Scodanibbio en contrabajo; *Intermedio alla ciaconna,* por Irvine Arditti en violín; y a Carin Levine interpretando *Cassandra´s Dream Song* para flauta sola. Además, en enero del presente año pude escuchar *No Time (at all)* -escrita en 2004-, gracias a los guitarristas chilenos Diego Castro y José Antonio Escobar, quienes estrenaron esta pieza en Chile en el marco del 9° Festival de Música Contemporánea, organizado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Por otra parte, hace varios años ya, cuando tuve en mis manos la partitura de *Sonatas* para cuarteto de cuerdas, compuesta el año 1967, reaccioné sorprendido -creo de la misma forma- como todos los

que ven por primera vez la extrema complejidad de la notación de Brian Ferneyhough. Uno se incomoda un poco y se pregunta de inmediato: ¿cómo suena esta enmarañada escritura que en el papel se muestra a primera vista irrealizable?

La pregunta es válida porque al mirar una de sus partituras nuestro "oído interno" no oye, pues "no ve" en ella las referencias básicas que le permitirían asociar "grafía con sonido". Y como (casi) siempre sucede en estos casos, le pasamos el problema al compositor y nos preguntamos otra vez: ¿consigue el propio Ferneyhough escuchar lo que escribe?
Respecto a si un compositor oye -o no- lo que escribe, creo que en la tradición musical nunca se llegó a dudar de esto, como sí sucede en nuestro tiempo. Pues hoy en día, se podría (o se pudo) -espero que no más-, escribir música sin oírla.

Esto no niega que la escritura devenga (simultáneamente) en sonido, y que el signo escrito estimule al oído -que pienso es el caso de Ferneyhough-, ya que ambos aspectos, escritura y sonido, pueden interactuar de manera constante y dinámica, produciendo una energía creativa análoga a la existente en la tradición.

En una entrevista realizada al guitarrista Magnus Andersson, quien ha trabajado con Ferneyhough, éste se refiere a la relación escritura-sonido:

> "(…) realmente es difícil imaginar su música [la de Ferneyhough] sin tomar en cuenta la notación; no sería lo que es si no estuviese escrita. La esencia de la música también está relacionada con la forma en que está plasmada en la partitura (…)[1]. "Es cierto que para muchos músicos Ferneyhough presenta dificultades, dado que la notación no es fácil (…)[2]. Su discurso parece tener su origen en ideas relacionadas con la semiótica, en la música entendida como signo. Le interesa la música una vez que ha tomado la forma de un signo escrito"[3].

La escritura de Ferneyhough es en extremo compleja: usa cifras de compás no convencionales como 2/10, 6/12, 9/24 (donde el denominador deja de ser una potencia de 2), figuras rítmicas derivadas de distintas subdivisiones como 3:2, 5:3, 7:11 (que generan distintos pulsos internos de manera simultánea), las cuales aparecen acompañadas de una articulación instrumental atomizada y una dinámica fragmentada en pequeños gestos, lo que exige a los intérpretes un tiempo de trabajo (mayor que el habitual) para descifrar y resolver estas dificultades por capas o niveles. Cito nuevamente a Andersson: "Ferneyhough no forma parte de los músicos que componen obras 'a la medida' (…) por esto, él mismo se considera afortunado por haber contado siempre con buenos intérpretes"[4].

Es por esto que más allá de la complejidad de su escritura, ésta no ha sido hasta hoy una traba para que Ferneyhough sea uno de los compositores actuales tocados permanentemente.

1. Mondragón 2006: 82.
2. Mondragón 2006: 81.
3. Mondragón 2006: 81-82.
4. Mondragón 2006: 81.
5. Texto escrito por gentileza de Jaime González especialmente para esta reflexión.

Otro de los intérpretes que ha trabajado con Ferneyhough es el oboísta Jaime González, miembro del ensamble Recherche, quien resume su experiencia en la interpretación de la música de Brian Ferneyhough[5]:

> "Si bien debo mencionar que hasta el día de hoy he trabajado exactamente tres de sus obras como miembro del ensemble Recherche (*In Nomine* para flauta piccolo, oboe y clarinete EA 2001, *La chùte d'Icar* para clarinete y ensamble de cámara, que fue parte de las audiciones para entrar al ensemble recherche en 2001, y *Etudes tracendantales* para soprano, flauta, oboe y clavecín para un concierto en Freiburg en 2009), además de haber oído todos sus cuartetos de cuerda y variadas obras de cámara dentro del repertorio del "ensemble Recherche", puedo afirmar que tengo una pequeña idea de lo que significa enfrentarse a la música de Brian como intérprete. Además lo conozco personalmente desde hace varios años (en Darmstadt 2004 dónde trabajamos su *In Nomine*) y dada mi participación como docente en los cursos de Darmstadt 2008 tuve la oportunidad de intercambiar experiencias con colegas que han interpretado música de Ferneyhough como el cuarteto "Arditti", el acordeonista Teodoro Anzellotti y el percusionista Christian Dierstein entre muchos otros, puedo mencionar también los diferentes puntos de vista que he encontrado.
>
> Contrariamente a la opinión de que la música de Feneyhough sea imposible de tocar, debo ratificar que la mayoría de los intérpretes que habitúan trabajar con música contemporánea, han encontrado caminos y métodos que han hecho posible el descifrar las complejas construcciones rítmicas que el compositor utiliza, que, en su música, es el mayor obstáculo a pasar. Poco a poco se han establecido dos técnicas principalmente: una de ellas implica eliminar los "contenedores" rítmicos, como por ejemplo: *17:11* y reemplazarlos por cambios de *tempo*. Esto sí requiere un avanzado sentido del pulso comparable con el "oído absoluto" de alturas: un cierto "pulso absoluto". Esta técnica es más conocida entre colegas como el "método Arditti" dado su presunto origen.
>
> La otra técnica, si bien menos precisa pero no por eso menos usada dada su efectividad, es el cálculo de las duraciones dentro de los "contenedores" para así poder coordinar varias voces simultáneas bajo una subdivisión común.
>
> Ambas técnicas no se excluyen mutuamente y para poder alcanzar una ejecución precisa y a la vez "musical" son una gran ayuda por no decir absolutamente necesarias. Algunos estudiantes han aprovechado también diversos programas computacionales dejándole a la máquina el trabajo "sucio".
>
> Cualquiera sea el método que se utilice para desenrollar el nudo rítmico, se está todavía lejos de una interpretación musical. Si bien, al ver una partitura de tal complejidad lo primero que se siente es un "cierto desconcierto", el proceso de trabajo va sacando a la luz una música llena de gestos musicales naturales, refiriéndome a una cantidad de construcciones musicales provenientes de la tradición musical que ya conocemos y que se comprenden con claridad, las cuales, sin embargo, puestas en otro contexto, desarrollan caracteres y funciones totalmente nuevas, lo que las muta parcial o completamente.

> Lo que el compositor en el trabajo conjunto siempre recalca es el darle vida a cada gesto musical, el cual él escribe con la mayor precisión posible, acentuando su carácter. Además aclara que está consciente de la dificultad rítmica de sus obras, pero que no le interesa que una obra sea interpretada con perfecta precisión sino lo más preciso posible y con mucha expresión, lo que le recuerda al ejecutante que se sigue tratando de hacer música y no sólo matemática.
>
> Al cabo de numerosas experiencias con Ferneyhough y su música no logro perder la sensación de que se trata de obras de gran "romanticismo", en una forma nueva y fascinante".

Reforzando las palabras de Jaime González, en relación al énfasis que pone Ferneyhough para que los intérpretes procuren "darle vida a cada gesto musical (…) con la mayor precisión posible" (no exacta) para resaltar su carácter y energía, Andersson señala[6]:

> "En la obra de Brian [*Kurze Schatten II*] todo está perfectamente anotado (…). En ella no se espera del instrumentista la capacidad de realizar todo lo escrito, sólo que reconozca límites en la notación, que tome decisiones, a sabiendas de que no puede ejecutar literalmente todo lo que está en el papel. Esta situación crea una tensión a la hora del concierto, y esta tensión, a su vez, conduce a una textura particular (…). Ferneyhough postula así una circunstancia de tensión que el guitarrista debe recrear mediante una manifestación de intensidad emocional en el acto interpretativo. Me refiero a una intensidad emocional en un sentido amplio. No sólo aquella que concierne a las emociones como tales, sino a la intensidad emocional que caracteriza la relación con el instrumento como objeto físico, y también a las emociones vinculadas a tu actividad intelectual, por ejemplo, cuando tratas de resolver problemas. Después de todo, la actividad intelectual también es intensa y emotiva, y por tanto no puede entenderse como algo distinto y separado [del ámbito emocional]. Me parece que el vínculo entre la totalidad de la situación humana y la situación en el concierto, es el reto que se propone Ferneyhough y el que debe asumir también su intérprete".

La extrema complejidad de la escritura de Ferneyhough invita al movimiento, sugiere gestos, plasticidad, así como también contorno y profundidad, lo que sumado trasunta en una energía figural.

Ferneyhough ha seguido una "huella", la misma que habitaron otros compositores como Arnold Schönberg en el devenir de la composición: pararse y fijar la mirada en la tradición musical y reconstruirla radicalizando aspectos de su contenido.

Pienso que esta experiencia para un compositor es una forma o un tipo de autodestrucción necesaria, ya que la tradición se nos puede presentar: como un peso insostenible (coartando nuestra iniciativa creativa), o como un modelo trasnochado, siendo ambas opciones igualmente autodestructivas.

Pero, si somos capaces de reconstruirnos en este enfrentamiento a la tradición, también podemos serlo para crear una nueva manera (individual) de volver a hacer las cosas más próximas a nosotros mismos.

6. Mondragón 2006: 82.

Entonces, parafraseando lo dicho por Jaime González, diría que Ferneyhough ha atrapado el "aura" de la tradición musical poniéndola de una forma nueva y fascinante. Digo aura acá, en el sentido que lo refiere Walter Benjamín: "aura como una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar (…)" [7].

El pensamiento de Ferneyhough trae consigo una innovación, una suerte de revolución situada en el contexto de la música escrita. Por eso su obra provoca cierto desacomodo, pues mueve el centro de cosas ya conocidas.

Él pertenece a aquellos artistas que están influenciados por diferentes aspectos de la modernidad, como la pérdida de las identidades y el quiebre con "el modelo" como única fuente válida de representación de lo idéntico.

A través de su obra nos ha planteado, en un nivel muy exigente, problemas compositivos/técnicos tales como: la convivencia de tiempos múltiples, la fragmentación, la deconstrucción, lo continuo y lo discontinuo, y la linealidad/no-linealidad. Si bien estos temas encontraron resonancia en varios compositores nacidos en las primeras décadas del siglo veinte como Boulez, Stockhausen, Ligeti, Feldmann, Donatoni o Lachenmann -y más recientemente en Spahlinger-, la relación de Ferneyhough con la modernidad podría volverse ambigua ya que su música contiene un elemento tan fuerte de individualidad, que cabe preguntarse si su obra no tendría que ser vista también como una rebeldía a lo moderno.

Desde otra perspectiva, los temas como la fragmentación del discurso y lo continuo y lo discontinuo, propios de la modernidad, han sido abordados por parte de la filosofía del siglo veinte. Dejemos por un instante ante nuestros ojos las palabras de Guilles Deleuze[8]:

> "La representación no tiene más que un solo centro, una perspectiva única y huidiza, por ello una falsa profundidad; mediatiza todo, pero no moviliza ni mueve nada (…). un cuadro o una escultura son tan 'deformadores' que nos obligan a hacer el movimiento, es decir, a combinar una mirada rasante y una mirada en profundidad o a subir y bajar el espacio a medida que uno adelanta".

Aceptando que el discurso de Ferneyhough sobrepasa las categorías del análisis tradicional, creo, sin embargo, que su obra nos entrega -como posibilidad de aproximación- elementos reconocibles (audibles y visibles): el espacio sonoro como transcurrir fragmentario y la categorización de las texturas referidas a la "escritura figural".

Al mirar la notación compleja en cualquiera de sus piezas nos damos cuenta que la partitura es habitada como un *espacio fragmentado*. Cuando miro su escritura es como si estuviese en presencia de un *total imaginario* que ha sido diseminado en *diversos parecidos*.

7. Collingwood-Selby 1997: 127.

8. Deleuze 2002: 100.

Liberando la escritura del pensamiento causal, su música consigue quitarle al tiempo el peso específico propio de la certidumbre lineal: evitando conducir el discurso sonoro en una sola dirección haciendo "saltar" en fragmentos el *continuum* de un acontecer. Es esta intención la que podemos someter a juicio, ella es la que media y posibilita su técnica, técnica que -una vez deshojada de las armaduras teóricas- deviene en poética y finalmente en la propia música.

Uno de los trabajos significativos de Ferneyhough fue la composición de su primera ópera *Shadowtime*, compuesta entre 1999 y 2004, estrenada en mayo del 2004. Tanto esta obra -que consta de 7 escenas- como *Kurze Schatten II*, están basadas en la vida y obra de Walter Benjamín. Respecto de esta última pieza Magnus Andersson dice[9]:

> "(…) es una obra muy larga, pero hacia el final el compositor reduce la expresión a lo mínimo, acaso en alusión a la afición de Benjamin por lo pequeño, por la miniatura. El proceder simbólico es sin duda una forma de construir música y contribuye a la expresión de la pieza; es parte de su forma, es la manera en que entendemos la forma. El mejor intérprete es el que entiende el trasfondo de la obra".

No es casual que Ferneyhough recoja fragmentos de los escritos de Benjamín para componer su ópera *Shadowtime* y la pieza *Kurze Shatten II*, pues de manera análoga, Benjamin desde la filosofía había propuesto concebir el tiempo (histórico) en fragmentos, fragmentos de experiencia humana como materia prima de la historia. La escritura fragmentaria es en Ferneyhough la huida a mirar todo en función de un único centro, es la renuncia al deseo de subordinar "la diferencia" a un origen, a lo análogo, a lo semejante e incluso al negativo. Ferneyhough radicaliza la alteridad en un grado desde el momento en que la "diferencia" ya no es concebida como la variable de un invariante, sino como escape de toda aprehensión modelizante. Su mirada se dirige a la esencia de lo diferente y su rol en cuanto a la percepción de formas determinadas de la identidad (o auto-identidad).

Ferneyhough no tiene ya como meta el punto concentrado de la identidad, sino que emprende en su escritura fragmentada el juego dinámico de las diferencias. La diferencia genera una polifonía de ejes y pasa a ser el factor productivo de movimiento. Esto implica una pluralidad de centros, una superposición de perspectivas, una maraña de puntos de vista, una coexistencia de momentos que deforman en esencia a la representación. Sumemos a Deleuze en este punto:

> "*La diferencia se haya entre dos repeticiones*. ¿No equivale esto a decir, inversamente, que la *repetición también está entre dos diferencias,* que nos hace pasar de un orden de diferencia a otro?"[10].

> "Es necesario que la diferencia se convierta en el elemento, en la unidad última que remita, pues, a otras diferencias que no la identifiquen sino que la diferencien. Es preciso que cada término de una serie, siendo ya diferencia, sea puesto en una relación variable con otros términos, y constituya así otras series desprovistas de centro y de convergencia.

9. Mondragón 2006: 81.

10. Deleuze 2002: 128.

> Hay que afirmar, en la serie misma, la divergencia y el descentramiento. Cada cosa, cada ser, debe ver su propia identidad sumida en la diferencia, ya que cada uno no es más que una diferencia entre diferencias"[11].

El lenguaje fragmentario no es un juego autorreferente, pues hay un vislumbre de totalidad que atraviesa a toda experiencia fragmentaria. La escritura de Ferneyhough es la voluntad de "un *decir* como deseo" (que no tiene que ver con la intensión de querer-decir, o dar una significación).

Construyendo y deconstruyendo el juego compositivo Ferneyhough posibilita: 1) generar un movimiento rítmico de subdivisión constante y cambios de pulso internos en una heterogeneidad (de iguales) dentro de un tejido homogéneo; 2) inventar para conocer de lo inventado como experiencia dinámica; 3) construir un tramado sonoro con una temporalidad alejada de la linealidad -un tiempo cero- en el sentido de la direccionalidad del discurso musical; 4) detenerse en las relaciones entre los elementos y no en los elementos en sí mismos.

En una de las clases que asistí y que guiaba Ferneyhough en 1996 en los Cursos de Composición en Darmatsadt, le mostré mi trío *Di*, para piano viola y cello, que había compuesto con Franco Donatoni un año antes en Siena, Italia. Después de mirar y comentar mi partitura, él hizo referencia a la plasticidad en la música de Donatoni, e intentó diferenciar lo que ambos plantean de la "escritura figural". Con el paso del tiempo he ido comprendiendo aquella diferencia, la cual radica en la mirada de "lo figural" como un hacer donde el tiempo es asumido como un devenir natural (Donatoni), y en la concepción de "lo figural" como texturas en un espacio fragmentado (Ferneyhough). Donatoni nos invita a una vivencia temporal particular, desde su propia sintaxis, producida por el cambio constante de articulaciones a partir de la conservación de las relaciones estructurales (que pueden incluso llegar a percibirse auditivamente). Este trabajo surge de un infinito entramado de posibles relaciones al observar, y construir, un mecanismo interválico. El detalle de la construcción surge en el momento específico de su realización asumiendo su propio devenir respondiendo a sus particularidades en un tiempo presente.

Para Ferneyhough la escritura figural "busca que las cosas se distingan ahí donde se parecen"[12].

> "Figuras -para Ferneyhough- son aquellas estructuras cuyas identidades se definen más por la directa precisión (concisión) de sus características, que por la más o menos fiel repetición de los diferentes aspectos. Eso fuerza sus internas tendencias -sus características latentes- sin quitarles en lo más mínimo su individualidad.
> Las direcciones que pueden (podrían) tomar en otras formas de aspecto (futuro) son tan validas como las que ya tomaron (pasado/presente). Sus características principales o importantes se mantienen igual aunque no existan (hayan) dos aspectos idénticos" [13].

11. Deleuze 2002: 101.
12. Panisello 1996:163.
13. Panisello 1996:163.

La figura se compone de gestos, así como "una figura se relaciona siempre a otras figuras"[14].

El pensamiento figural no permite trabajar delimitando el espacio constructivo, etiquetando funcionalmente tal o cual elemento. Lo figural se basa en la experiencia como la energía que posibilita observar el entorno de manera viva (dinámica), construyendo, reconstruyendo y deconstruyendo continuamente, pues contiene en su transcurrir la huella del sentido. La figura es sonido, un conjunto de éstos debilitarnos. La alternativa es crearse (uno mismo) nuevas situaciones. Lo que ha permitido la vigencia y permanencia de la música de Donatoni y Ferneyhough radica en que ambas escrituras son el despliegue de un pensamiento, y nunca un método. Ambas músicas no suenan, ni vienen de una cabeza fría.

Diría finalmente que "el sonido de la escritura" (la música) de Ferneyhough, es ante todo atractiva. Si no fuese así no desearía querer conocerla. Y diría también, que lo más extraño en él -incluyendo la complejidad (visual) de su escritura-, es que su música es bella, y para mí, esa es la gran provocación de su poética.

"Lo hermoso es el comienzo de lo terrible, que apenas somos capaces de soportar" (Rilke).

Bibliografía

Collingwood-Selby, Elizabeth. 1997. *Walter Benjamin. La lengua del exilio*. Santiago: Arcis-LOM.

Deleuze, Guilles. 2002. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Mondragón, José Manuel. 2006. "Entrevista con Magnus Anderson" (traducción: Roberto Kolb), en *Perspectiva Interdisciplinaria de Música* (PIM), I/1 (septiembre), Ciudad de México: Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico, pp. 79-81.

Núñez Andrés. 2009. *I d r e s i. El método como la deriva de un proceder*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención Composición Musical. Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile.

Panisello, Fabián. 1996. "Zum dritten Streichquartett von Brian Ferneyhough", en Gratzer, Wolfgang. *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart1*, Hofheim: Wolke Verlag.

14. Cita de Silvio Ferraz en Núñez 2009: 2.