

Figura, alegoría y práctica interpretativa en la música de Brian Ferneyhough

Figura, alegoria e prática interpretativa na música de Brian Ferneyhough



Diego Castro Magas

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

dcastrom@uc.cl

Currículo Research Catalogue (<https://www.researchcatalogue.net/profile/?person=83437>)

Resumen: Este estudio examina los conceptos de “figura” y “alegoría” en la estética musical del compositor inglés Brian Ferneyhough, en particular relación con sus obras Lemma-Icon-Epigram (1981) para piano y Kurze Schatten II (1983-9) para guitarra. Al hacer esto, se aborda la problemática de las múltiples mediaciones que rodean una partitura en tanto artefacto cultural, y en particular el potencial impacto de distintas alusiones e intenciones del compositor en las prácticas interpretativas de estas partituras. Se analizan las grabaciones comerciales de estas obras mediante el modelo de análisis “morfosintáctico”, correlacionando el sonido musical escrito e interpretado, así como datos temporales cuantificados con la escucha cercana de distintos parámetros de las interpretaciones, abordando la mediación entre escritura y interpretación musical y delineando estilos interpretativos. Finalmente, se evalúa qué estilos interpretativos pueden dar mejor cuenta del posible impacto de los conceptos de figura y alegoría en las prácticas interpretativas de estas partituras.

Palabras clave: Figura; Alegoría; Brian Ferneyhough; Complejidad; Prácticas Interpretativas

Resumo: Este estudo examina os conceitos de “figura” e “alegoria” na estética musical do compositor inglês Brian Ferneyhough, em particular em relação às suas obras Lemma-Icon-Epigram

(1981) para piano e Kurze Schatten II (1983-9) para guitarra. Ao fazer isso, aborda-se o problema das múltiplas mediações que cercam uma partitura como um artefato cultural e, em particular, o impacto potencial de diferentes alusões e intenções do compositor nas práticas interpretativas dessas partituras. As gravações comerciais dessas obras são analisadas a partir do modelo de análise “morfofossintática”, correlacionando o som musical escrito e executado, bem como dados temporais quantificados com escuta atenta a diferentes parâmetros das performances, abordando a mediação entre escrita e performance musical e delineando interpretações interpretativas estilos. Por fim, avalia-se quais estilos interpretativos podem dar conta do possível impacto dos conceitos de figura e alegoria nas práticas interpretativas dessas partituras.

Palavras-chave: Figura; Alegoria; Brian Ferneyhough; Complexidade; Práticas Interpretativas

Submetido em: 21 de julho de 2022

Aceito em: 25 de fevereiro de 2023

Introducción

Brian Ferneyhough es uno de los compositores más influyentes dentro del ámbito de la música occidental de arte de las últimas décadas, con una estética musical original, tanto en lo propiamente sonoro como en su enfoque hacia la escritura musical y la relación que ésta tiene con la práctica de la interpretación musical. Su estética compositiva se suele relacionar al término “Nueva Complejidad”, término resistido por los propios compositores a quien se les suele aplicar, pero en el que Ferneyhough es sin duda una figura crucial. Durante su carrera, Ferneyhough ha acompañado su práctica compositiva con una rica red de motivaciones y tópicos extra musicales, a través de distintas alusiones en los títulos de sus obras así como en sus discursos verbales en general – que incluyen ensayos, entrevistas y notas al programa – abarcando diversos motivos. Este estudio se centra en dos de ellos: los conceptos de figura (que Gilles Deleuze teoriza en su monografía sobre Francis Bacon, *Lógica de la Sensación*) y alegoría (que Walter Benjamin desarrolla a lo largo de varios de sus escritos, especialmente su libro sobre el Trauerspiel Barroco y el Libro de los Pasajes). La primera parte de este estudio explora ambos conceptos en relación a la estética de Ferneyhough, mientras la segunda parte se centra en las prácticas interpretativas de dos estudios de caso: las obras Lemma-Icon-Epigram (1981) para piano y Kurze Schatten II (1990 [1983-9]) para guitarra. Si bien ya existe literatura que discute estas composiciones, tanto del propio compositor como de otros escritos llevados a cabo por intérpretes y musicólogos (ANDERSSON, 1988; TOOP, 1990; FERNEYHOUGH, 1995; MORRIS, 1996), en el presente artículo se examina la relación entre escritura e interpretación musical, analizando las grabaciones comerciales de las obras mencionadas y proponiendo un marco para abordar sus estilos interpretativos, en particular relación a la consideración de cómo tributar distintas alusiones culturales

– como los conceptos de figura y alegoría – en las prácticas interpretativas de estas obras.

Figura y Alegoría en la estética de Brian Ferneyhough

Figura

Brian Ferneyhough aborda el concepto de figura en dos de sus ensayos escritos a principios de la década de 1980: *Form-Figure-Style: An Intermediate Assessment* (1982) e *Il tempo della figura* (1984). En el primero de estos ensayos, el compositor define figura como:

un gesto cuyas características definitorias – timbre, altura, contorno, dinámica, etc. – presentan una tendencia a escapar de su contexto específico de manera de convertirse en radicales significantes libres, libres de recombinarse, de solidificarse en otras formas gestuales, que puede, a falta de otra nomenclatura, ser llamada figura (FERNEYHOUGH, 1995, p. 26).¹

En este primer acercamiento a una definición se asoma con claridad el germen de lo que después se ha llamado “desacoplamiento paramétrico” (*parametric decoupling*), es decir, la idea de que cada parámetro del sonido y de la ejecución instrumental pueden independizarse y tener un desarrollo propio, generando impulsos y fuerzas que colisionan, interfieren, interactúan e incluso colapsan entre sí. Figura, más que una técnica determinada, se entiende como “una manera de percibir, categorizar y manipular distintas configuraciones del gesto musical”.² Ferneyhough reconoce la figura y el gesto como conceptos interrelacionados – ambos como los principales vehículos de significado musical – y se distinguen entre sí en que el gesto es una instanciación más concreta de una intención musical, mientras la figura es una proyección del gesto a lo largo del discurso musical a mayor escala, construido en base a

¹ Traducción del autor: “A gesture whose component defining features—timbre, pitch contour, dynamic level etc.—display a tendency towards escaping from that specific context in order to become independently signifying radicals, free to recombine, to “solidify” into further gestural forms may, for want of other nomenclature, be termed a figure”.

² Traducción del autor: “The figure does not exist, in material terms, in its own autonomous right; rather, it represents a way of perceiving, categorizing and mobilizing concrete gestural configurations”.

procesos y manipulaciones composicionales en torno diversos parámetros del gesto. Se habla entonces de *actividad figural*, la que consiste en “descubrir maneras – composicionalmente – de colisionar la volatilidad del gesto contra su propio caparazón de manera de liberar la discursividad atrapada en los intersticios del objeto sonoro” (FERNEYHOUGH, 1995, p. 36).³

El primer ensayo de Ferneyhough en torno a este concepto es en gran parte una crítica al empleo de gestos cosificados por parte de compositores neo-románticos que buscan una referencialidad simple y directa en su estética por medio del gesto musical. Para Ferneyhough, en cambio, el gesto como objeto sonoro es considerado más en relación con su contexto que a cierta capacidad innata o propia de referir o significar:

Es en base a esta consideración que la figura es propuesta como un elemento de significación musical compuesta completamente de detalles definidos por su disposición contextual en vez de su capacidad innata y estilísticamente definida de referir (FERNEYHOUGH, 1995, p. 34).⁴

En el mismo ensayo, el compositor posteriormente agrega:

la idea de la figura está encerrada, para mí, precisamente en la intersección del gesto definido y concretamente imperceptible, y la estimación de su ‘masa crítica’, su volatilidad energética. [...] La figura establece marcos perceptuales momentáneos – establece escenarios – capaces de proyectar categorías hipotéticas evaluativas particulares en el futuro del discurso, aún pendiente de ser percibido (FERNEYHOUGH, 1995, p. 37).⁵

3 Traducción del autor: “The figural activity thus consists, in part, of devising means of ensuring that latent volatility of the gesture burst through this contingent carapace in order to liberate that surplus of discursivity hitherto locked into the interstices of the sonic object”.

4 Traducción del autor: “It is on the basis of this consideration that the figure is proposed as an element of musical signification composed entirely of details defined by their contextual disposition rather than their innate, stylistically defined referential capability”.

5 Traducción del autor: “The idea of the figure is locked, for me, precisely at the intersection of the defined, concretely apperceptible gesture and the estimation of its “critical mass,” its energetic volatility. [...] The figure delivers momentary perceptual frames—stage sets—capable of projecting particular hypothetical evaluational categories into the still-to-be perceived future of the discourse”.

En una entrevista con Richard Toop en 1983, en la que el musicólogo australiano interroga al compositor acerca de la relación entre gesto y figura, Ferneyhough identifica el término *figuralidad* como una subcategoría del gesto:

Lo que distingue la manera figural de construir u observar un gesto desde la parte 'gestual' del gesto es que uno está tratando de comprender la totalidad del gesto en términos de su posible deconstrucción en tendencias paramétricas. Es decir, uno ya no trata de crear un gesto a través de la unión automática de distintas unidades paramétricas abstractas cuantificadas, ni tampoco uno trata de construir un gesto como una cualidad afectiva, colocando estas totalidades una en contra de la otra. [...] [el contenido figural de un gesto] es aquello que es justificado, ante todo, por su contextualización particular, por su particular anclaje en un contexto gestual (FERNEYHOUGH, 1995, p. 285).⁶

Ferneyhough, en *Form-Figure-Style*, comienza citando el monógrafo sobre Francis Bacon de Gilles Deleuze: "En arte, en pintura como en música, no se trata de inventar o reproducir las formas sino de capturar las fuerzas".⁷ Figura es un concepto importante en *La Lógica de la sensación* de Deleuze (1981), donde se traza la distinción entre la figura en la pintura de Bacon y lo figurativo: en la figura, el objeto aislado se forma como tal sólo en relación a su contexto, mientras en lo figurativo, se basa en la relación representacional de la imagen con un objeto externo. De acuerdo a una musicóloga y biógrafa del compositor inglés (FITCH, 2005), Ferneyhough demuestra interés en el monógrafo de Deleuze sobre Bacon (DELEUZE, 1981) en términos de la fisicalidad de sus figuras. Deleuze sugiere que las figuras de Bacon están "vivas" – no en el sentido literal de

⁶ Traducción del autor: "The thing which distinguishes the figural way of constructing or observing a gesture from the "gestural" part of the gesture is that one is attempting to realize the totality of the gesture in terms of its possible deconstruction into parametric tendencies. That is, no longer does one attempt to create a gesture via the automatic coming together of abstract parametric units of quantities, nor does one try to build a gesture as an affective quality, and place these totalities against one another. [...] [the figural content of a gesture is] the thing which is justified, first of all, by its particular contextualization, its particular anchoring in a gestural context".

⁷ "En art, et en peinture comme dans la musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces".

que sean reales o se muevan – sino en que las figuras causan una resonancia, una tactilidad y una fricción con la fisicalidad de quien las percibe. Deleuze conceptualiza fuerzas que afectan el cuerpo, resultando en la figura, que es crucialmente distinta del cuerpo. Deleuze caracteriza la figura de Bacon (lo opuesto a representación figurativa) como aquella que escapa de sí misma, lo que es evidente en obras del pintor escocés tales como *Man at a Washbasin*, en donde la figura escapa a sí misma a través de un lavamanos, o en *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, donde la figura escapa a través de un grito. Se aprecia entonces en la obra de Bacon la acción de fuerzas invisibles sobre el cuerpo (DELEUZE, 1981, p. 41), pero principalmente se percibe un cuerpo que intenta escaparse de sí mismo, lo que ha sido también teorizado como un “grito tangible” (TUDELA SANCHO, 2005).

Para Ferneyhough, figura y gesto son los medios a través de los cuales una fuerza musical genera impulso, y más significativamente, expresión. Esta noción de fuerza lleva como su “objeto vehicular el ímpetu conectivo establecido en el acto de moverse desde un evento musical a otro”, resultando en expresión musical, que Ferneyhough entiende como “una suerte de pasaje de un estado a outro” (FERNEYHOUGH, 1995, p. 386). La fisicalidad de las figuras de Bacon, y la conceptualización de las fuerzas que afectan el cuerpo, pueden ser rastreadas en la estética de Ferneyhough no solamente en la relación entre figura y gesto musical, sino también en la relación de la partitura con el/la intérprete y los retos que tal escritura ofrece. No me refiero acá a que simplemente las partituras sean extremadamente complejas o difíciles, y que desafían el “conocimiento convencional” del músico profesional entrenado en un conservatorio.⁸ Además de esos aspectos, ya ampliamente discutidos en torno a la práctica composicional de Ferneyhough, está su noción de una polifonía “entre la mente y las extensiones físicas del intérprete” en su manera de psicologizar el acto interpretativo (FITCH, 2013, p. 88).

Un buen ejemplo de esta noción de psicologizar el acto performativo es el movimiento III de la obra para guitarra *Kurze Schatten II*. Esta pieza, que consta de 28 compases, presenta

⁸ Ver la entrevista “Shattering the Vessels of Received Wisdom: in Conversation with James Boros” (FERNEYHOUGH, 1995, p. 369-405).

la alternancia de un compás con un evento sonoro seguido de un compás de silencio o de resonancia del evento anterior. La pieza, que confronta al oyente a la percepción de una estructura temporal simétrica en la que la secuencia de cifras de compás de los 14 primeros compases son retrogradados en la segunda mitad, presenta en la primera mitad una relación bastante convencional, en la que oímos frases largas seguidas de breves interjecciones de silencio, que funcionan a modo de signos de puntuación. Mientras, en la segunda mitad, oímos más bien lo contrario, la no convencional relación de un compás que contiene un evento sonoro muy breve y gestualmente muy denso, seguido de largos espacios de silencio. En el Ejemplo Musical 1, que muestra los compases centrales de la pieza y por tanto el punto de retrogradación entre los dos compases de 2/8, se ilustra lo recién expuesto.

Ejemplo musical 1: Brian Ferneyhough, *Kurze Schatten II* (1983-9), mov. 3, cc. 13-16

Fuente: *Kurze Schatten II* by Brian Ferneyhough © Copyright 1989 by Peters Edition Ltd, London. All Rights Reserved.

La particularidad de esta polifonía mental, radica en que es efectivamente muy difícil “sentarse quieto, contando esos largos compases en que nada parece estar sucediendo” (FERNEYHOUGH, 1995, p. 144). Además, considerando mi propia perspectiva como intérprete de esta pieza, podría afirmar que efectivamente el material de la primera mitad es más idiomático, donde los eventos están más espaciados, mientras en la segunda mitad, toda la actividad gestual está mucho más comprimida y estrecha, en compases breves que presentan mayor densidad gestual y por

ende mayor dificultad. Así, cada vez más, las tensiones que rodean los fragmentos sonoros de esta pieza comienzan:

[...] a tomar vida independiente – una polifonía, como si fuera, localizada en la mente (y las extensiones físicas) del intérprete. Algunas de estas tensiones tienen que ver con desviar el ímpetus residual superficial del evento anterior; algunas tienen que ver con preparar mentalmente la escena para la repentina aparición del siguiente evento (FERNEYHOUGH, 19995, p. 144).⁹

Es así que la figura en esta composición se manifiesta no sólo en el tratamiento compositivo de ciertos gestos – en particular, en esta pieza predominan distintos tipos de ataques percusivos, tanto sobre la tapa de la guitarra como sobre las cuerdas (tapping technique), los que pasan de tener una connotación gestual a nivel local, para, a nivel discursivo a mayor escala, conformar un tratamiento figural – sino además en la relación psicológica del intérprete con la partitura. Esta relación problematizada y psicologizada del intérprete con la notación musical a través de esta polifonía entre mente y cuerpo, se hace aparente en la intención de componer la sensación del cuerpo que intenta escapar de sí mismo en la segunda mitad de la pieza (como los gritos en las obras de Bacon), mediante la alternancia de breves intervenciones de gestos sonoros breves y extremadamente densos con largos compases de silencio, encarnando no sólo la a-referencialidad del gesto en su tratamiento discursivo como figura, sino también su tácita extensión a estratos de resonancia corporal.

Alegoría

El otro concepto que concierne a este estudio en relación al trabajo de Ferneyhough es el de alegoría en Walter Benjamin, pensador muchas veces aludido por el compositor inglés, desde su pieza para piano Lemma-I-con-Epigram (1981), su solo de guitarra Kurze Schatten II (1983-9) como en su única ópera hasta

⁹ Traducción del autor: "take on increasingly independent lives of their own - a polyphony, as it were, located almost entirely in the mind (and its physical extensions) of the performer. Some of these tensions have to do with deflecting the superfluous residual impetus emerging from the previous event; some have to do with mentally preparing the scene for the eventual sudden emergence of the next event".

la fecha, *Shadowtime* (2004), la que trata sobre las “percepciones de Walter Benjamin sobre la alegoría y la idea de representación” (FERNEYHOUGH apud RIBEIRO et al., 2011).

Los dos proyectos principales de Benjamin durante las décadas de 1920 y 1930 conciernen la alegoría: El origen del Trauerspiel alemán – una discusión seminal sobre la alegoría en el teatro barroco alemán – y El Libro de los Pasajes, que describe la cultura del siglo 19 y el alto modernismo en términos de lo alegórico. Benjamin afirma que una comprensión genuina de lo alegórico, como emergió en su forma más elevada en el siglo XVII, ha sido oscurecida por la posterior estetización del símbolo. La distinción fundamental entre símbolo y alegoría será entendida no como una preocupación por distintos objetos sino como en distintas maneras en que se significa, expresa o representa este objeto. Benjamin concluye que esta diferencia es, específicamente, temporal: “La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico en el que el símbolo da acogida al sentido en su interior oculto y boscoso” (BENJAMIN, 2012 [1928], p. 166). En el símbolo hay una totalidad momentánea, mientras en la alegoría un progreso en una serie de momentos, de temporalidad dinámica, móvil y fluida. Esta dualidad símbolo-alegoría resuena con la crítica a la representación inherente al concepto de figura en la estética compositiva de Ferneyhough (y su crítica a la referencialidad directa del gesto musical), y nos recuerda cómo la temporalidad es tratada en la notación de Ferneyhough, donde difícilmente vemos en sus obras una temporalidad estática (como la totalidad momentánea y referencial del símbolo, y por ende del gesto musical) sino una progresión de momentos altamente diferenciados, individualizados y parametrizados mediante distintos grados de tratamiento del gesto, densidad y complejidad rítmica.

Benjamin identifica una particular antinomia de lo alegórico como una devaluación nihilista de los significados del mundo de las cosas y las acciones acompañada por su reevaluación en un contexto alegórico. El significado es primero destruido y luego restaurado en un nivel más alto, alegórico. Por lo que el primer movimiento de lo alegórico es la fragmentación – la ruina de los contextos de los significados – con la ruina como un emblema

del carácter destructivo de la alegoría. Benjamin, así, persigue, contrario al sistema filosófico que busca capturar la verdad como un acto de representación simbólica, un método alegórico que ensambla fragmentos: que yuxtapone lo distinto y lo disparatado, buscando construir constelaciones a partir de material de desperdicio cultural del pasado. Para Benjamin, nos hacemos seres históricos conscientes no cuando nos comprometemos con las cosas en la medida que éstas ocurren y se mueven, sino cuando éstas son desechadas y se convierten en desperdicio, en ruina o cadáver, y son absorbidas por la naturaleza:

Mientras en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hippocratica de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera” (BENJAMIN, 2012 [1928], p. 167)

De manera similar, Ferneyhough a través de sus escritos enfatiza su propia consciencia e interacción con la historicidad de su material musical. Él sugiere acerca de su material musical, con indudables tonos Adornianos, que “los elementos no aparecen simplemente, éstos emergen imbuídos con historia – no sólo una vaga sombra del pasado, pero también, más significativamente, con su propia ‘autobiografía’, las cicatrices de su propio crecimiento” (FERNEYHOUGH, 1995, p. 22).¹⁰ Así, podría desprenderse de esta postura estética que tal vez lo nuevo, lo auténticamente nuevo, sólo puede emerger a través del fracaso, de la suspensión de su funcionamiento y la ruina de los objetos del pasado, y su posterior reevaluación y reutilización en un contexto nuevo, alegórico.

¹⁰ Traducción del autor: “elements do not simply appear, they emerge imbued with history - not only that vague shadow of the past, but also, more significantly, their very own ‘autobiography’, the scars of their own growth”.

La primera obra en la que Ferneyhough alude a la alegoría es la pieza para piano *Lemma-Icon-Epigram* (1981), cuyo título refiere a la forma poética barroca del emblema, desarrollada notablemente por el poeta italiano Alciati durante la primera mitad del siglo XVI, y que en su uso general refiere a un epigrama que describe algo pero que significa otra, y que consta de una forma tripartita: un título, una imagen y un epigrama conclusivo donde los elementos anteriores son explicados y comentados. Benjamin retoma el emblema barroco en virtud de lo alegórico cultivándolo como un nuevo género literario, el *Denkbild* (RICHTER, 2007) o “imágenes que piensan”, siendo justamente una colección de estos aforismos breves, *Kurze Schatten* (sombras breves), los que dan título a la obra de guitarra sola de Ferneyhough. Por otro lado, en *Lemma-Icon-Epigram*, al inicio de la partitura se lee la cita “*Tout est hiéroglyphique*” (todo es jeroglífico) de Charles Baudelaire.

Ejemplo Musical 2: Brian Ferneyhough, *Lemma-Icon-Epigram* (1981), c.1

“*Tout est hiéroglyphique*” (Baudelaire)

Lemma-Icon-Epigram

For Massimiliano Damerini

The image shows a musical score for the piece *Lemma-Icon-Epigram* by Brian Ferneyhough. It features two staves: a piano (p) staff on the left and a guitar (g) staff on the right. The piano part begins with a tempo marking of *♩ = ca. 50* and a *leggiero* instruction. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *fff*, *sfz*, *p*, *mp*, *mfz*, *fz*, and *sub mp*. There are also performance instructions like *mart.* (martellato) and *rit.* (ritardando). The score is marked with measure numbers 7, 16, and 5. The key signature has one sharp (F#).

Fuente: *Lemma-Icon-Epigram* by Brian Ferneyhough © Copyright 1981 by Peters Edition Ltd, London. All Rights Reserved.

Esta breve cita pertenece al libro *L'Art romantique* (1869) de Baudelaire, un compilado de sus trabajos como crítico literario, ámbito de producción muy apreciado por Benjamin: “Baudelaire fue un mal filósofo, un buen teórico, pero sólo como meditador fue incomparable”. Y aunque Baudelaire vio la filosofía con cierta

desconfianza, esto no le impidió desarrollar una singular visión del mundo, construida en torno a la noción de “correspondencia” tomada de Emanuel Swedenborg. La arcana teoría de las correspondencias, que se halla en la base del pensamiento analógico de Swedenborg, apunta a que todo en el orden natural y humano tiene una correspondencia con el orden espiritual. Mediante esta vía de conocimiento intuitivo a través de los símbolos mundanos es posible acceder, según Swedenborg, a respuestas sobre la vida del más allá o la sede del alma. Y es este aspecto el que Baudelaire refiere en torno al arte poético:

Swedenborg, que poseía un alma mucho mayor, ya nos había enseñado que el cielo es un hombre muy grande; que todo, forma, movimiento, número, color, perfume, en lo espiritual como en lo natural, es significativo, recíproco, correspondiente. [...] Si extendemos la demostración (no sólo tenemos derecho a hacerlo, sino que nos sería infinitamente difícil hacerlo de otro modo), llegamos a esta verdad de que *todo es jeroglífico* [énfasis del autor], y sabemos que los símbolos son oscuros sólo en una manera relativa, es decir según la pureza, la buena voluntad o la clarividencia innata de las almas. Ahora bien, ¿qué es un poeta (tomo la palabra en su sentido más amplio), sino un traductor, un descifrador? (BAUDELAIRE, 1885, p. 317).

En la frase “todo es jeroglífico”, más allá de toda abstracción e idealismo, Baudelaire valora la infinita variedad sensorial del mundo. En otras palabras, esta frase de Baudelaire podría equivaler a afirmar que “todo es alegórico”, y así Benjamin considera a Baudelaire un heredero de la alegoría barroca, aunque afirmando que el genio de Baudelaire es un genio alegórico de la modernidad: “la alegoría barroca ve el cadáver sólo desde fuera, Baudelaire también lo observa desde dentro” (BENJAMIN, 2008, p. 294).

La noción alegórica de Benjamin de historia como cadáver visto desde dentro encuentra una correspondencia en el proceso compositivo de *Lemma*, podría afirmarse, el cual ha sido ampliamente examinado en el estudio del musicólogo australiano

Richard Toop (1990) sobre esta pieza de piano de Ferneyhough. En el Ejemplo Musical 2, se observa, además de la cita a Baudelaire, el primer compás de *Lemma*: “La pieza tiene que empezar con algún material, pero podría haber comenzado con otros; simplemente escribí una serie de notas sin pensar en ellas y dije, voy a trabajar con estas. Así es como la pieza comienza” (FERNEYHOUGH apud TOOP, 1990, p. 55).¹¹ A partir de este material, Ferneyhough se propone aplicar una particular noción de técnica de variación:

mientras que en la mayoría de las técnicas de variación mantienes la misma estructura básica mientras cambias la superficie, las técnicas de variación que me interesan son aquellas en las que mantienes la misma superficie básica, pero cambias las técnicas para producirla. Me interesa la idea de variación de técnica más que de objeto (FERNEYHOUGH apud TOOP, 1990, p. 55).¹²

Esta noción de variación de técnica en vez de variación del objeto musical, se corresponde con la observación del cadáver alegórico desde adentro, y no desde su superficie, coincidiendo en espíritu con la visión alegórica que Benjamin atribuye a Baudelaire. Así, Ferneyhough, intenta inscribir su propio lenguaje musical dentro de los límites del texto del instrumento, histórica e idiomáticamente delimitado. Una preocupación alegórica similar por la historicidad del material musical con el que trabaja se puede encontrar en *Kurze Schatten II* (1983-89) para guitarra sola, donde en la nota al programa del propio compositor se lee que su intención es “inscribir su lenguaje musical dentro de los rigurosos límites del ‘texto’ de la guitarra, delimitado histórica y físicamente” (FERNEYHOUGH, 1990) – de ahí su deseo de “compactar dentro de un breve espacio de tiempo diversas técnicas de ejecución como fueran compatibles con coherencia musical” (FERNEYHOUGH

¹¹ Traducción del autor: “The piece has to start with some material, but it could have started with others; I simply wrote down a set of notes without thinking about them at all, and said, I will work with these. That’s how the piece begins” (FERNEYHOUGH apud TOOP, 1990, p. 55).

¹² Traducción del autor: “whereas in most variation techniques you keep the same basic structure while changing the surface, the variation techniques which interest me are those where you keep the same basic surface, but you change the techniques to produce it. I’m interested in the idea of variation of technique rather than of object” (FERNEYHOUGH apud TOOP, 1990, p. 55).

1995, p. 139). En 1979, Magnus Andersson, el dedicatario de la obra, le pidió a Ferneyhough que escribiese para guitarra, y se reunieron en 1980 para discutir la fisionomía del instrumento y sus posibilidades gestuales (ANDERSSON, 1988).

Ejemplo Musical 3: Brian Ferneyhough, Kurze Schatten II (1983-9), mov. 7, cc. 1-7

As if performing (whilst unconscious)
several pieces simultaneously

7

Fuente: Kurze Schatten II by Brian Ferneyhough © Copyright 1989 by Peters Edition Ltd, London. All Rights Reserved.

El mov. VII de Kurze Schatten II ejemplifica, a mi parecer, una clara intención en este respecto. La indicación lee “como si se estuviesen tocando (aunque inconscientemente) muchas piezas simultáneamente” (FERNEYHOUGH, 1990). La pieza está estructurada, muy simétricamente, en seis secciones de seis compases cada una. Y como se puede ver ya en la primera de estas secciones, tenemos una sucesión, o más bien, un montaje de fragmentos muy diversos que presenten distintas técnicas de ejecución – una colección de lo que podrían llegar a ser clichés del instrumento, como un trémolo en el compás 1, o rasgueados en el c.6 así como distintos tipos de ataque y timbres (pizzicatos, armónicos, pizzicatos Bartok, ligados etc.) – pero que al no repetirse ni establecerse en un contexto tan fragmentario, no llegan a ser referenciales de sus orígenes históricos y otorgan la sensación de

algo nuevo, lo que sería, al menos en intención, la culminación del método alegórico de Benjamin.

Teniendo en común los conceptos de figura y alegoría su oposición a formas dominantes de representación – como lo figurativo en Bacon-Deleuze o lo simbólico en Benjamin – Ferneyhough, simpatiza con estos conceptos en tanto su enfoque estético se opone a modelos normativos de comunicación, criticando la inmediatez referencial del gesto musical y al uso a-histórico del material musical en general. Y si en la actualidad consideramos como superado el texto-centrismo que ha caracterizado la investigación musical previa al giro performativo en la artes y humanidades, se hace entonces imperante la pregunta de cómo estos aspectos – que pueden caracterizar la intención del compositor, en gran parte ya rastreable en su escritura musical como producto – pueden informar la crucial relación del intérprete con la partitura. Pero más allá de la problemática relación partitura-intérprete en la música de Ferneyhough – su altamente detallada escritura musical atrajo la atención desde los inicios de su carrera, con bastantes testimonios críticos de que el nivel de detalle de sus partituras era imposible de articular perceptiblemente en la interpretación musical – cabe preguntarse cómo se integra la práctica interpretativa dentro de la “entidad superior” que Ferneyhough propone para la práctica musical actual, especialmente en relación a las distintos fragmentos culturales que se aluden en su obra:

Para mí, la música no es más que un grano, un núcleo, alrededor del cual pueden reunirse fragmentos culturales capaces de relativizarse mutuamente para construir una entidad superior (aunque más heterogénea). El arte no funciona, en primera instancia, lógicamente sino, más bien, *alegóricamente* [énfasis del autor]: es posible resistir el “o esto o lo otro” de los modos socioeconómicos dominantes de pensar y sentir solo mediante un rechazo decidido de una delimitación definida dogmáticamente de modelos normativos de comunicación (FERNEYHOUGH,

| 1995, p. 87).¹³

Escritura, temporalidad y estilo en prácticas interpretativas de Ferneyhough

Transcurridas ya más de tres décadas desde la producción de las dos obras solistas sobre las que este estudio de centra, si bien no abundan las grabaciones comerciales de estas obras – pese a la notoriedad que tienen dentro de la literatura solista de la segunda mitad del siglo XX para el piano y la guitarra, respectivamente – se cuentan registros suficientes para examinar la historia y principales tendencias de sus prácticas interpretativas. El modelo aquí utilizado para examinarlas es el de análisis morfosintáctico, un enfoque sensible a la práctica interpretativa propuesto por Christian Utz (2017), quien lo ha aplicado en música para cello de Lachenmann, Xenakis y Ferneyhough. Este modelo relaciona estructuras musicales escritas e interpretadas con datos cuantificados, con un particular énfasis en el tiempo musical derivado de la idea de interpretación retórica de Nicholas Cook. Cook distingue la interpretación estructuralista y la interpretación retórica: la primera, asociada con tradiciones modernistas y literalistas de interpretación musical y el concepto de reproducción, trata los materiales musicales como objetos ideales y no inherentemente temporales, por tanto nos presenta la música en el tiempo; por otro lado, la segunda, se asocia a tradiciones interpretativas pre-modernistas y trata los materiales musicales como si fueran tópicos –o una semiótica practicada en tiempo real, resultando en un tratamiento del tiempo más flexible respecto a lo escrito – por tanto nos presenta la música como tiempo (COOK, 2013, p. 125). Así, un análisis morfosintáctico correlaciona correspondencias morfológicas con la mirada diacrónica de que las estructuras

¹³ Traducción del autor: "For me, music is nothing if not a kernel, a nucleus, around which cultural fragments capable of mutual relativization can gather, in order that a higher (although more heterogeneous) entity may be constructed. Art does not, in the first instance, function logically but, rather, allegorically: it is possible to resist the 'either-or' of ruling socio-economic modes of thinking and feeling only by means of a decisive rejection of a dogmatically defined delimitation of normative models of communication. (FERNEYHOUGH, 1995, p. 87).

musicales emergen de la sucesión temporal de sonidos de la interpretación en tiempo real.

Basado en la percepción de música como tiempo, Utz esboza tres arquetipos de temporalidad musical (2017, p. 221-225), cada uno encarnando distintos atributos de un estilo interpretativo:

1. El modelo arquitectural (o tiempo espacializado) es sincrónico y busca reflejar las correspondencias morfológicas del sonido escrito, por tanto se basa en tradiciones literalistas de tradiciones interpretativas. Como estilo interpretativo, prioriza la individualización de eventos morfológicos, pulso constante, continuidad, tempos rápidos (facilitando la formación Gestalt y el reconocimiento de los eventos en la memoria) y fuertes contrastes entre eventos sonoros, favorecen la percepción del tiempo como espacial (UTZ, 2017, p. 222).

2. El modelo transformativo (o tiempo procesual) se relaciona a la teoría de música como movimiento de Ernst Kurth y la tradición analítica de la energía musical. Como estilo interpretativo, se refiere a la idea de que cada evento sonoro es parte de una gran cadena transformativa a través de la duración de la obra, buscando la metáfora del crecimiento orgánico. Sus características interpretativas son la minimización de contrastes y la tendencia tempos más lentos (UTZ, 2017, p. 223).

3. El modelo presentista (o tiempo momento) surge de la idea de Stockhausen de la forma momento, elaborada como "tiempo momento" en el libro de Jonathan Kramer *The Time of Music* (1988, p. 50-52). La esencia de este modelo es la discontinuidad temporal, informado por tendencias artísticas contemporáneas como el montaje y la fragmentación. Como estilo interpretativo, se busca un sentido de fragmentación por medio de grandes contrastes, aunque tendiendo a tempos lentos e irregulares, contribuyendo a la impresión de que los eventos están separados unos de otros (UTZ, 2017, p. 224).

En este breve análisis, básicamente se comparan las duraciones entre sonido escrito y sonido interpretado en secciones relevantes de las dos obras, además de la escucha cercana de las grabaciones comerciales de las obras en atención a otros aspectos de la ejecución instrumental, abordando la relación entre escritura e interpretación, y por extensión abarcando nociones de estilo interpretativo por medio de la categorización de los arquetipos de temporalidad musical recién expuestos.

Lemma-Icon-Epigram (1981)

La pieza para piano *Lemma-Icon-Epigram* (1981) cuenta con cuatro grabaciones comerciales, como muestra la siguiente tabla:

Tabla 1: Grabaciones comerciales de *Lemma-Icon-Epigram* de Brian Ferneyhough

Intérprete	CD, sello, nro. de catálogo	Año	Duración total
Massimiliano Damerini	<i>Piano XX vol.2</i> , Arts 47216-2	1998	14'04"
Ian Pace [1]	<i>Tracts</i> : NMC recordings, NMCD066	2001	14'10"
Nicolas Hodges	<i>Ferneyhough: Complete Piano Works</i> , NEOS 11501	2015	13'44"
Ian Pace [2]	<i>BRIAN FERNEYHOUGH COMPLETE PIANO MUSIC 1965-2018</i> : Métier, MSV28615	2021	13'36"

Fuente: Recopilación del autor.

Descripción: Grabaciones comerciales de *Lemma-Icon-Epigram* de Brian Ferneyhough indicando intérpretes, nombre de CD, sello, número de catálogo, año y duración total.

Dentro de la historia de sus prácticas interpretativas, al menos en el ámbito de grabaciones comerciales, se observa una tendencia general a reducir la duración total de la obra. Como se desprende de su título, la pieza consta de tres secciones,

y la relación escritura-interpretación puede cuantificarse con precisión sólo en los primeros 23 compases de la sección Lemma, debido a que es la única en donde no existen modificaciones de tempo indeterminadas por indicaciones metronómicas. La Tabla 2 muestra en detalle la comparación de duraciones de estos 23 compases, contrastando duraciones escritas con duraciones ejecutadas. De las cuatro versiones de estos tres intérpretes, las dos versiones de Ian Pace – publicadas en 2001 y 2021, con 20 años de diferencia – son las más consistentes con la notación tanto en la duración de cada compás como en la desviación respecto a la duración escrita, con una duración total de 76.7 y 77.9 segundos, y una desviación de 12.5 y 12.1 segundos, respectivamente. Por otro lado, la versión de Hodges muestra las duraciones más largas, 89 segundos para los mismos compases, con una desviación de 20 segundos. Dammerini, en tanto, es la segunda versión que más se aleja de lo escrito con 84.2 segundos de duración y 16.7 de desviación.

Tabla 2: Duraciones y desviaciones en segundos, *Lemma-Icon-Epigram* de Brian Ferneyhough, cc.1-23

Compás	Cifras de compás	Duraciones partitura (segundos)	Dammerini duraciones	Dammerini desviación	Pace1 duraciones	Pace 1 desviación	Hodges duraciones	Hodges desviación	Pace 2 duraciones	Pace 2 desviación
1	7/16	4.2	5.7	1.5	5.0	0.8	6.3	2.1	4.9	0.7
2	5/16	3	2.9	0.1	2.8	0.2	2.8	0.2	3.6	0.6
3	2/8	2.4	1.9	0.5	1.8	0.6	1.6	0.8	2.1	0.3
4	3/8	3.6	3.7	0.1	3.3	0.3	3.8	0.2	4.0	0.4
5	9/16	5.4	6.1	0.7	5.6	0.2	6.3	0.9	5.8	0.4
6	3/8	3.6	3.7	0.1	3.0	0.6	4.9	1.3	3.2	0.4
7	5/16	3	2.7	0.3	2.9	0.1	3.0	0.0	3.4	0.4
8	4/8	4.8	4.7	0.1	5.0	0.2	6.1	1.3	5.0	0.2
9	3/16	1.8	2.1	0.3	2.3	0.5	2.0	0.2	2.1	0.3
10	2/8	2.4	3.9	1.5	3.4	1.0	3.2	0.8	3.0	0.6
11	7/16	4.2	4.8	0.6	4.2	0.0	4.0	0.2	3.8	0.4
12	3/8	3.6	5.7	2.1	5.1	1.5	5.4	1.8	4.7	1.1
13	3/16	1.8	0.7	1.1	0.9	0.9	1.0	0.8	1.2	0.6
14	7/16	4.2	5.0	0.8	3.4	0.8	3.6	0.6	3.5	0.7
15	2/8	2.4	2.1	0.3	3.0	0.6	4.3	1.9	3.4	1.0
16	5/16	3	3.1	0.1	2.4	0.6	3.0	0.0	2.2	0.8
17	2/8	2.4	3.3	0.9	2.5	0.1	3.2	0.8	2.6	0.2
18	5/16	3	1.7	1.3	1.8	1.2	2.5	0.5	2.0	1.0
19	3/8	3.6	3.5	0.1	3.7	0.1	3.5	0.1	3.2	0.4
20	5/16	3	2.2	0.8	3.2	0.2	2.5	0.5	3.1	0.1
21	4/8	4.8	4.9	0.1	3.9	0.9	4.6	0.2	3.8	1.0
22	2/8	2.4	3.3	0.9	2.2	0.2	3.9	1.5	2.5	0.1
23	7/16	4.2	6.4	2.2	5.1	0.9	7.6	3.4	4.6	0.4
		76.8	84.2	16.7	76.7	12.5	89.0	20.0	77.9	12.1

Fuente: Medición de datos del autor junto a ayudante Paula Barrientos.

Descripción: Tabla comparativa de duraciones y desviaciones en segundos entre la partitura y cuatro grabaciones comerciales, cc.1-23, sección Lemma de Lemma-Icon-Epigram de Brian Ferneyhough.

En cuanto a otros aspectos observados en la escucha cercana en las cuatro versiones, Dammerini muestra una tendencia importante a dar continuidad al material a través de legato, pausas poco marcadas, poca articulación, contrastes de dinámica diacrónicos poco marcados (aunque diferenciando relieves, sincrónicamente) y la ya cuantificada tendencia a dar más espacio y menor diferenciación rítmica entre figuras. Ambas versiones de Pace, por otro lado, muestran en cambio una preferencia por hacer más evidente la fragmentación del material a través de privilegiar una articulación más detallada (más aún en su segunda grabación de 2021, cuya toma de sonido es más seca), contrastes dinámicos notorios (tanto sincrónica como diacrónicamente), pausas marcadas y notoria diferenciación y precisión en las figuras rítmicas, resultando en gran claridad gestual. Hodges, a su vez, presenta características intermedias entre las versiones ya descritas: si bien hay una tendencia al legato y la continuidad, las pausas son más marcadas que en Dammerini, y junto con dar más espacio a las figuras rítmicas, muestra grandes contrastes dinámicos y diferenciación rítmica entre figuras.

Tanto de los datos obtenidos como de las observaciones recogidas desde la escucha cercana, se puede desprender que ambas versiones de Pace encarnan, de acuerdo a la categorización de arquetipos de temporalidad musical, un estilo interpretativo arquitectural, que tiende más a una enfoque estructuralista y/o literal respecto a la notación –sustentado por la consistencia con la duración gráfica – y logrando marcados contrastes y diferenciación, tanto de dinámicas como de definición rítmica. Dammerini, por otro lado, podría caracterizarse por un estilo transformativo (o de tiempo procesual), en tanto se privilegia la continuidad por sobre la diferenciación, y hay una tendencia a los tempos más lentos, privilegiando la metáfora del crecimiento orgánico. Finalmente, Hodges muestra fuertes rasgos de un estilo interpretativo basado en un tiempo procesual – como por ejemplo la preferencia por tempis más lentos y priorización de la continuidad – sin embargo se

destaca por sus marcados contrastes y ciertas pausas marcadas en el desplegar temporal del material, sumado a cierta irregularidad del pulso (marcada por su alta desviación), se podría caracterizar su estilo como basado en el modelo presentista.

Kurze Schatten II

La pieza para guitarra cuenta con tres grabaciones comerciales, como muestra la siguiente tabla.

Tabla 3: Grabaciones comerciales de Kurze Schatten II de Brian Ferneyhough

Intérprete	CD, sello, no. de catálogo	Año	Duración total
Magnus Andersson	<i>Brian Ferneyhough 2</i> , Auvidis Montaigne, 782029	1996	15'09"
Geoffrey Morris	<i>In Flagranti</i> , ABC Classics, 4814274	2000	17'23"
Diego Castro-Magas	<i>Shrouded Mirrors</i> , Huddersfield Contemporary Records, HCR 10	2015	17'35"

Fuente: Recopilación del autor.

Descripción: Grabaciones comerciales de Kurze Schatten II de Brian Ferneyhough indicando intérpretes, nombre de CD, sello, número de catálogo, año y duración total.

En contraste con la pieza de piano, la duración total muestra la clara tendencia a incrementar en el tiempo en las tres grabaciones comerciales. Constando esta obra de siete movimientos, se han considerado los movimientos I y III para su análisis, debido a que en ambos se puede medir con precisión la duración escrita de cada compás (y contrastar con las interpretaciones), además que ambas piezas evidencian una preocupación composicional por la percepción del tiempo. También, aquí se ha considerado la medición de la proporción de la duración respecto al total

(expresada en porcentaje) y su desviación, a fin de considerar la consistencia de la interpretación respecto a la indicación metronómica, en caso que se haya optado por tempos distintos pero manteniendo su relación proporcional.

Tabla 4: Tabla de duraciones y proporciones, Kurze Schatten II, mov. I, cc.1-20

Número de compás	Cifra	Partitura		Andersson I				Morris I				Castro Magas I				
		Indicación metronómica (BPM)	Duración (segundos)	Proporción (%)	Duración (segundos)	Desviación duraciones	Proporción (%)	Desviación proporciones	Duración (segundos)	Desviación duraciones	Proporción (%)	Desviación proporciones	Duración (segundos)	Desviación duraciones	Proporción (%)	Desviación proporciones
1	5/8	44	6.8	5.29	6.23	0.57	5.46%	0.17%	6.55	0.25	5.02%	0.27%	8.52	1.72	6.24%	0.95%
2	3/8	44	4.08	3.17	4.55	0.47	3.98%	0.81%	5.40	1.32	4.13%	0.96%	5.17	1.09	3.78%	0.61%
3	4/8	44	5.44	4.23	4.91	0.53	4.30%	0.07%	5.65	0.21	4.33%	0.10%	6.10	0.66	4.46%	0.23%
4	7/16	44	1.9	1.48	4.38	2.48	3.83%	2.35%	4.87	2.97	3.73%	2.25%	4.78	2.88	3.50%	2.02%
5	15/32	44	5.1	3.97	6.03	0.93	5.28%	1.31%	6.34	1.24	4.86%	0.89%	6.00	0.90	4.39%	0.42%
6	3/8	36	4.98	3.87	5.53	0.55	4.84%	0.97%	5.71	0.73	4.38%	0.51%	5.47	0.49	4.01%	0.14%
7	5/8	36	8.3	6.46	5.34	2.96	4.68%	1.78%	4.63	3.67	3.55%	2.91%	8.20	0.10	6.01%	0.45%
8	11/16	36	9.13	7.1	9.20	0.07	8.06%	0.96%	7.48	1.65	5.73%	1.37%	10.23	1.10	7.49%	0.39%
9	4/8	50	4.8	3.73	4.36	0.44	3.82%	0.09%	7.05	2.25	5.40%	1.67%	5.93	1.13	4.34%	0.61%
10	13/16	50	7.8	6.07	6.81	0.99	5.96%	0.11%	7.71	0.09	5.91%	0.16%	7.19	0.61	5.27%	0.80%
11	25/32	50	7.5	5.83	7.48	0.02	6.55%	0.72%	7.40	0.10	5.67%	0.16%	9.62	2.12	7.05%	1.22%
12	6/8+3/32	50	8.1	6.3	7.25	0.85	6.35%	0.05%	8.34	0.24	6.39%	0.09%	9.84	0.03	7.20%	0.90%
13	7/16	44	4.76	3.7	5.47	0.71	4.79%	1.09%	6.97	2.21	5.34%	1.64%	5.08	0.32	3.72%	0.02%
14	6/8	44	8.16	6.35	6.14	2.02	5.37%	0.98%	6.41	1.75	4.91%	1.44%	6.71	1.45	4.92%	1.43%
15	19/16	44	12.92	10.05	8.47	4.45	7.41%	2.64%	11.37	1.55	8.71%	1.34%	8.06	4.86	5.91%	4.14%
16	4/8+1/32	44	5.78	4.5	3.99	1.79	3.49%	1.01%	5.50	0.28	4.22%	0.28%	4.47	1.31	3.28%	1.22%
17	15/32	36	6.22	4.84	5.95	0.27	5.21%	0.37%	8.16	1.94	6.25%	1.41%	8.90	2.68	6.52%	1.68%
18	5/16	36	4.15	3.23	3.94	0.21	3.45%	0.22%	4.56	0.41	3.50%	0.27%	3.70	0.45	2.71%	0.52%
19	7/16	36	5.81	4.52	3.45	2.36	3.02%	1.50%	5.08	0.73	3.89%	0.63%	6.37	0.56	4.67%	0.15%
20	33/64	36	6.84	5.32	4.74	2.10	4.15%	1.17%	5.33	1.51	4.08%	1.24%	6.18	0.66	4.53%	0.79%
		Total			Total	Total		Total	Total	Total		Total	Total	Total		Total
		128.57			114.21	24.76		18.35%	130.53	25.11		19.60%	136.53	25.09		18.72%

Fuente: Medición de datos del autor junto a ayudante Cristián Alvear.

Descripción: Tabla comparativa de duraciones y desviaciones en segundos entre la partitura y tres grabaciones comerciales, Kurze Schatten II de Brian Ferneyhough, mov. I, cc.1-20.

En el movimiento I, Tabla 4, se observa que la duración total de Andersson (114.21 segundos) es menor a la de la partitura (128.57 segundos), mientras las otras dos son mayores, siendo la de Morris (130.53 segundos) la más cercana a la duración escrita (128.7 segundos), no obstante su desviación es la mayor (25.11 segundos). En cuanto a la desviación de proporciones, las tres versiones son bastante cercanas, 18.35%, 18.72% y 19.6% en Andersson, Morris y Castro-Magas, respectivamente. Es decir, puede sorprender que a pesar de diferencias notorias en las duraciones totales (desde 114 a 136 segundos), las desviaciones tanto de duración como de proporción son muy similares, lo que indicaría enfoques hacia el pulso y la métrica muy distintos.

De la escucha cercana de estas grabaciones se observa que Andersson tiende a cierta irregularidad en el pulso en un

Figura, alegoría y práctica interpretativa en la música de Brian Ferneyhough
Diego Castro Magas

micro-nivel, con la tendencia a alterar ritmos escritos de acuerdo a traslados de mano izquierda, articulación detallada, priorización de rapidez, pocos contrastes de dinámica y poca diferenciación tímbrica. Morris, por otro lado, muestra un pulso más regular y espaciado, figuras diferenciadas rítmicamente así como planos sonoros también diferenciados. Finalmente, Castro-Magas muestra tendencia a regularidad de pulso, consistente con la relación proporcional (es decir, no es el pulso exacto escrito pero se acerca más a las relaciones proporcionales entre diferentes tempos y compás), figuras rítmicas definidas y diferenciadas, y diferenciación tímbrica como elemento estructural.

En cuanto al movimiento III, que explora la percepción de una estructura simétrica de tiempo musical como ya se explicó más arriba, observamos notables diferencias en la Tabla 5.

Tabla 5: Tabla de duraciones y proporciones, Kurze Schatten II, mov. III, cc.1-28

Número de compás	Cifra	Partitura				Andersson III				Morris III				Castro Magas III			
		Indicación metronómica (BPM)	Duración (segundos)	Proporción (%)	Proporción (%)	Duración (segundos)	Desviación duraciones	Proporción (%)	Desviación proporciones	Duración (segundos)	Desviación duraciones	Proporción (%)	Desviación proporciones	Duración (segundos)	Desviación duraciones	Proporción (%)	Desviación proporciones
1	7/8	60	7	6.13	6.23	0.77	5.06%	1.07%	8.13	1.13	6.59%	0.46%	7.34	0.34	5.64%	0.49%	
2	2/8	60	2	1.75	1.40	0.60	1.14%	0.61%	2.77	0.77	2.25%	0.50%	1.60	0.40	1.23%	0.52%	
3	4/8	54	4.4	3.85	4.71	0.31	3.82%	0.03%	5.84	1.44	4.73%	0.88%	5.34	0.94	4.10%	0.25%	
4	3/16	54	1.65	1.45	1.17	0.48	0.95%	0.50%	2.06	0.41	1.67%	0.22%	1.30	0.35	1.00%	0.50%	
5	7/16	68	3.08	2.7	2.09	0.99	1.70%	1.00%	4.25	1.17	3.44%	0.74%	3.45	0.37	2.65%	1.65%	
6	4/8	68	3.5	3.07	4.19	0.69	3.40%	0.33%	2.58	0.92	2.09%	0.98%	2.66	0.84	2.04%	2.37%	
7	15/16	80	5.6	4.9	6.23	0.63	5.05%	0.15%	8.14	2.54	6.59%	1.69%	7.87	2.27	6.05%	1.15%	
8	2/8	80	1.5	1.31	1.84	0.34	1.49%	0.18%	1.91	0.41	1.55%	0.24%	1.53	0.03	1.17%	0.14%	
9	11/32	60	2.7	2.36	3.46	0.76	2.81%	0.45%	4.75	2.05	3.85%	1.49%	4.81	2.11	3.70%	1.34%	
10	3/8	60	3	2.63	2.48	0.52	2.02%	0.61%	4.86	1.86	3.94%	1.31%	3.12	0.12	2.40%	0.23%	
11	13/16	46	8.45	7.4	5.99	2.46	4.85%	2.55%	7.48	0.97	6.06%	1.34%	8.70	0.25	6.69%	0.71%	
12	4/8	46	5.2	4.55	3.13	2.07	2.54%	2.01%	5.52	0.32	4.47%	0.08%	5.17	0.03	3.97%	0.58%	
13	15/16	42	10.65	9.33	6.95	3.70	5.64%	3.69%	6.02	4.63	4.88%	4.45%	8.66	1.99	6.65%	2.68%	
14	2/8	42	2.84	2.49	1.43	1.41	1.16%	1.33%	3.40	0.56	2.76%	0.27%	1.73	1.11	1.33%	1.16%	
15	2/8	56	2.14	1.87	2.87	0.73	2.33%	0.46%	3.16	1.02	2.56%	0.69%	2.94	0.80	2.26%	0.39%	
16	15/16	56	8.02	7.02	8.99	0.97	7.29%	0.27%	8.36	0.34	6.77%	0.25%	10.48	2.46	8.05%	1.03%	
17	4/8	66	3.6	3.15	3.77	0.17	3.06%	0.09%	4.64	1.04	3.76%	0.61%	4.88	1.28	3.75%	0.60%	
18	13/16	66	5.85	5.12	9.22	3.37	7.48%	2.36%	5.50	0.35	4.46%	0.66%	6.64	0.79	5.10%	0.02%	
19	3/8	88	2.04	1.79	2.94	0.90	2.38%	0.59%	2.68	0.64	2.17%	0.38%	2.64	0.60	2.03%	0.24%	
20	11/16	88	3.7	3.24	7.42	3.72	6.02%	2.78%	4.86	1.16	3.94%	0.70%	4.47	0.77	3.43%	0.19%	
21	2/8	66	1.8	1.58	2.81	1.01	2.28%	0.70%	2.56	0.76	2.08%	0.50%	2.58	0.78	1.98%	0.40%	
22	15/16	66	6.75	5.91	11.16	4.41	9.05%	3.14%	6.00	0.75	4.86%	1.05%	8.75	2.00	6.72%	0.81%	
23	4/8	74	3.24	2.84	4.14	0.90	3.36%	0.52%	3.77	0.53	3.06%	0.22%	3.71	0.47	2.85%	0.01%	
24	7/16	74	2.8	2.45	3.85	1.05	3.12%	0.67%	1.96	0.84	1.59%	0.86%	3.11	0.31	2.39%	0.06%	
25	3/16	76	1.18	1.03	1.41	0.23	1.15%	0.12%	2.11	0.93	1.71%	0.68%	1.44	0.26	1.11%	0.08%	
26	4/8	76	3.12	2.73	2.65	0.47	2.15%	0.58%	3.64	0.52	2.95%	0.22%	2.39	0.73	1.84%	0.89%	
27	2/8	64	1.86	1.63	3.61	1.75	2.92%	1.29%	3.86	2.00	3.13%	1.50%	4.09	2.23	3.14%	1.51%	
28	7/8	64	6.5	5.69	7.14	0.64	5.79%	0.10%	2.59	3.91	2.10%	3.59%	8.78	2.28	6.74%	1.05%	
			Total				Total	Total		Total	Total		Total	Total	Total	Total	
			114.17				123.31	36.05		28.19%	123.41	33.98		26.55%	130.16	26.89	21.05%

Fuente: Medición de datos del autor junto a ayudante Cristián Alvear.

Descripción: Tabla comparativa de duraciones y proporciones entre la partitura y tres grabaciones comerciales, Kurze Schatten II de Brian Ferneyhough, mov. III, cc.1-28.

Se acercan más a la duración total de la partitura (114.17 segundos) las versiones de Andersson (123.31 segs) y Morris (123.41 segs), mientras las mayores desviaciones de duraciones son también de Andersson y Morris, evidenciando irregularidad del pulso. Por otro lado, la desviación menor de proporciones es de Castro-Magas (21.05%), mientras le sigue Morris (26.55%) y Andersson (28.19%), estableciéndose así que Castro-Magas en este movimiento fue la versión más consistente a la duración proporcional escrita.

Basándose en las cuantificaciones y observaciones recién descritas, puede interpretarse que el estilo interpretativo de Andersson tiende más al modelo presentista – con una fuerte tendencia a un pulso irregular, priorizando rapidez, articulación detallada aunque minimizando contrastes de dinámica y timbre). Mientras, Morris podría caracterizarse por combinar atributos de los modelos procesual y presentista, al evidenciar preocupación por la diferenciación, sin embargo mostrando predilección por tempos más lentos. En cuanto a Castro-Magas, su estilo interpretativo podría caracterizarse como arquitectural, al mostrar un enfoque más regular al pulso y la métrica, priorizando la diferenciación rítmica y tímbrica como elementos morfológicos.

Consideraciones finales

En una entrevista con James Boros, Ferneyhough (1995, p. 373-374) responde a la pregunta por la sobre-especificación en sus partituras, que dejaría a los intérpretes sin un potencial espacio para tomar decisiones interpretativas, exclamando: “lo que más podría molestar al intérprete es no saber por qué está haciendo algo”, explicando que su método de notación intenta más bien:

sugerir al ejecutante métodos relevantes y prioridades a través de las cuales abordar el material. [...] Con una partitura compleja, ¿por dónde se comienza? Con los

ritmos, las alturas, el movimiento en general, o qué tan importante es la articulación? [...] Cada cual enfoca la tarea de una manera única, cada cual establece sus propias prioridades. [...] Una partitura es más que una tablatura para acciones específicas o una suerte de imagen visual de un sonido imaginado: también es un artefacto con una poderosa aura propia, como la historia de la innovación notacional nos demuestra. Como tal, la partitura es capaz de jugar un rol activo pero no autoritario, incluso en un período de estándares estéticos plurales: las partituras arrastran su propia historia a sus espaldas (FERNEYHOUGH, 1995, p. 373-374).¹⁴

En decir, una interpretación responsable de una partitura compleja no consiste en ejecutar una serie de instrucciones lo más impecable posible, sino en poseer un entendimiento propio de la música y la historicidad sedimentada del material musical, la tradición del propio instrumento y expresarlo a través de la interpretación. Ahora, los conceptos de figura y alegoría sin duda aportan en la concepción de la partitura como un artefacto cultural que puede ir más allá de sus funciones puramente prescriptivas y/o descriptivas del sonido musical. En el breve análisis de las prácticas interpretativas de los estudios de caso de piezas solistas de Ferneyhough, además de constatar las obvias diferencias – tanto cuantitativas como cualitativas – podemos delinear ciertos estilos interpretativos que apuntan hacia distintas agencias del intérprete. Dada la naturaleza alegórica y figural de la música de Ferneyhough – por tanto fragmentaria, y en donde el gesto musical es descompuesto y reconfigurado en sus distintos parámetros con la intención que su propia historicidad sea puesta en evidencia como proceso compositivo a desplegar a

14 Traducción del autor: “to suggest to the player relevant methods and priorities wherewith the material can be usefully approached [...]. With a complex score, where does one begin? With the rhythms, sorting out the pitches, general sort of movement? How important is articulation, for instance? [...] Everyone approaches the task in a unique fashion, each sets his own priorities. [...] Scores are more than just tablatures for specific actions or else some sort of picture of the required sound: they are also artifacts with powerful auras of their own, as the history of notational innovation clearly shows us. As such, they are capable of playing an active but not authoritarian role, even in a period of pluralistic aesthetic standards: they carry their own history on their backs”.

lo largo del discurso musical a gran escala- se podría establecer que la tendencia a un estilo interpretativo arquitectural, dada su gran preocupación por diferenciar y aislar los eventos musicales de acuerdo a características morfológicas pero al mismo tiempo privilegiando la continuidad, es más pertinente para tributar la figuralidad (como proceso compositivo) y lo alegórico (como innovación de material musical heredado) en la práctica interpretativa de este repertorio.

Referencias

- ANDERSSON, Magnus. "Brian Ferneyhough – Kurze Schatten II: considérations d'un interprète". **Contrechamps**, 8, p. 128-138, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. **L'Art romantique**. Paris: Calmann Lévy, 1885. 442 p.
- BENJAMIN, Walter. **El Origen del Trauerspiel Alemán**. España: Abada, 2012. 248 p.
- BENJAMIN, Walter. **Obras**, libro I, vol. 2. España: Abada, 2008. 370 p.
- COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**. Oxford: Oxford University Press, 2013. 458p.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: The Logic of Sensation**. Londres: Continuum, 1981. 226 p.
- FERNEYHOUGH, Brian. **Collected Writings**. Londres: Routledge, 1995. 534p.
- FERNEYHOUGH, Brian. (n.d.). Kurze Schatten II [nota al programa]. Recuperado de: http://www.editionpeters.com/resources/0001/stock/pdf/kurze_schatten_ii.pdf (último acceso 20 Julio 2022).

FITCH, Lois. **Brian Ferneyhough**: The Logic of the Figure. Tesis de Doctorado, Disponible en: <http://etheses.dur.ac.uk/1770/> Durham University, 2005.

FITCH, Lois. **Brian Ferneyhough**. Bristol: Intellect, 2013. 160p.

MORRIS, Geoffrey. "Brian Ferneyhough's Kurze Schatten II: Performance Approaches and Practices". **Context** 11, p. 40-46, 1996.

RIBEIRO, Felipe, CORREA, James, DOMENICI, Catarina. An Interview with Brian Ferneyhough. En COX, BRIÓ, SIGMAN, TAKASUGI, (Eds.) **"The Second Century of New Music: Search Yearbook Volume 1"**. Edwin Mellen Press, Buffalo, 2011. 484p.

RICHTER, Gerhard. **Thought-Images**: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life. Stanford: Stanford University Press, 2007. 256p.

TOOP, Richard. Brian Ferneyhough's Lemma-Icon-Epigram. **Perspectives of New Music** Vol. 28, No. 2, p. 52-100, 1990.

TUDELA SANCHO, Antonio. Gilles Deleuze y el tacto en pintura: El grito tangible de Francis Bacon. **Revista de Filosofía** Vol. 22, No. 49, 1, p. 7-8, 2005.

UTZ, Christian. Time-Space Experience in Works for Solo Cello by Lachenmann, Xenakis and Ferneyhough: a Performance-Sensitive Approach to Morphosyntactic Musical Analysis. **Music Analysis**, 36 (2). DOI: 10.1111/musa.12076, p. 216-256, 2017.

Agradecimientos

Esta investigación fue realizada con el generoso aporte de la Dirección de Artes y Cultura de la Vicerrectoría de Investigación, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Financiamiento

Proyecto realizado con el aporte de la Dirección de Artes y Cultura de la Vicerrectoría de Investigación, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Consentimiento de uso de imagen

Fragmentos de partituras de Brian Ferneyhough usadas con el consentimiento de Peters Edition Ltd, London.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Aprobado por el Comité de Ética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.