

Retratos Ferneyhough II

PACO YÁÑEZ

El pasado mes de marzo, cuando presentamos el [primero de estos dos retratos discográficos](#) dedicados al compositor británico Brian Ferneyhough (Coventry, 1943), con la integral de sus tríos y cuartetos de cuerda en los arcos del Arditti Quartet (æon AECD 1335), nos preguntamos si sus partituras para piano(s) en manos de Nicolas Hodges habían sido interpretadas realmente con sólo diez dedos: tal es el despliegue de virtuosismo que el pianista londinense vuelca sobre el teclado en las que son algunas de las páginas más endiabladamente complejas del piano contemporáneo: uno de los corpus musicales, junto con los citados cuartetos y su integral de partituras para flauta, más definitorios del pensamiento musical de Brian Ferneyhough.

Brian Ferneyhough: Obra completa para piano(s). Rolf Hind y Nicolas Hodges, pianos. Harry Vogt y Wulf Weinmann, productores. Christoph Gronarz y Katharina Kiefer, ingenieros de sonido. Dos CDs DDD de 98:29 minutos de duración grabados en la WDR Funkhaus y en el Studio Silberbergstraße de Colonia (Alemania), en marzo de 2011 y marzo de 2014. NEOS 11501-02. Distribuidor en España: Semele Proyectos Musicales.

Si nos remitimos a la [entrevista que con Brian Ferneyhough y James Dillon mantuvimos en marzo de 2007](#), nos encontraremos con una afirmación del propio Ferneyhough que creo en alto grado definitoria de la principal clave interpretativa aquí expuesta por Nicolas Hodges: «Mi música, más que la de James [Dillon], realmente necesita transparencia de sonido». La cristalina transparencia con la que el pianista británico desgrana estas partituras, hace que las escuchemos de un modo nuevo, compartiendo con las lecturas del Arditti Quartet una visión más serena y equilibrada, la distancia que (ya) se establece con un clásico, lejos de la virulencia con la que Ferneyhough fue interpretado otrora. Las décadas han pasado, los avances técnicos se han consolidado, y los músicos se han hecho con las claves interpretativas de estas piezas en el entorno de la conocida como 'Nueva complejidad' (término denostado por Ferneyhough, que en 2007 afirmaba al respecto: «Pienso que todos estamos de acuerdo en que la 'Nueva complejidad' no existe excepto en las mentes de uno o dos pigmeos mentales»).

Más de medio siglo ha transcurrido desde que se compusiera la primera de las piezas para piano que componen esta soberbia integral del sello NEOS, *Invention* (1965). Si bien no presenta las laberínticas galerías sonoras que Ferneyhough estructuraría en décadas posteriores, sí comparte con las restantes partituras del segundo compacto de esta edición (todas ellas fechadas entre 1965 y 1967) una acusada impronta del dodecafonismo, una herencia que bascula en manos de Nicolas Hodges entre una contenida expresividad schönberguiana y una lacónica esencialidad propia de Anton Webern: tal es la desnudez con la que Hodges ataca y equilibra su digitación, el peso dinámico de cada nota, el dibujo

de los entramados de acordes, la ponderación de los desarrollos temporales (para el propio Ferneyhough, visto en retrospectiva, un aspecto crucial en su música, tal y como declaraba a Lois Fitch y John Nails en [Failed Time. Successful Time, Shadowtime: An Interview with Brian Ferneyhough](#) (2010): «*Successful time* es una especie de sentido activo de la temporalidad que acompaña a las experiencias musicales como un ramal cuasi-independiente de la percepción. Como tal, éste aparece con mayor probabilidad en aquellos momentos en los que la duración del discurso y su marco temporal no están sincronizados. De manera sencilla, el fenómeno del 'demasiado largo' o 'demasiado corto' que a veces asociamos a situaciones particulares representa un ejemplo viable, aunque limitado, del tiempo emergiendo como una entidad con sentido propio»).

Esta discrepancia entre la duración y la percepción de la durabilidad es manifiesta en la breve *Invention*, con sus escasos dos minutos de extensión cronométrica; proceso que arranca desde la repetición obsesiva de un tono, algo que lleva a Cordula Pätzold a cuestionarse si podemos hablar estrictamente aquí de serialismo, teniendo en cuenta que la repetición es «la mayor refutación del principio serialista». Las 'series' en *Invention* se independizan de los principios dodecafónicos, tendiéndose como líneas en un espacio que habitan, creando planos que chocan y se superponen, encontrando en su conjunto un punto de equilibrio como direccionalidades discrepantes, especialmente en los serenos compases finales. Con lustros de anticipo con respecto a lo que sería el catálogo del propio Ferneyhough, encontramos formulaciones espacio-temporales que remiten al pintor italiano Giovanni Battista Piranesi en sus [Carceri d'invenzione](#), imágenes que nutrirán el pensamiento estructural de Brian Ferneyhough en los años ochenta, aquí apuntadas en forma embrionaria, lejos de complejidades por venir en partituras para ensemble posteriores.

Epigrams (1966) sí arranca desde un universo tan fuertemente weberniano, que se diría linda el homenaje, la cita, la reverberación, ya en la primera de sus seis piezas. De este modo, Ferneyhough se sitúa en la estela de Anton Webern, entroncándose en la principal corriente histórica que nutre y formula la *avantgarde* en la Centroeuropa de la posguerra (ámbito en el que Ferneyhough se ha encontrado cómodo y reconocido). Ahora bien, el serialismo del británico no es el mismo que los más férreos (en inicio) de Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen (ambos presentarán, en todo caso, una evolución notablemente más desencorsetada), y pronto se autonomiza con fórmulas personales en las que las series se subdividen, ramifican, intrincan, superponen, cuestionan mutuamente, disuelven y reaparecen creando las condiciones propicias para que se catalogue el *modus operandi* del británico como de esa (por él negada) 'Nueva complejidad'. El juego con palíndromos, las microvariaciones internas dentro de las propias series (negando su fijación como principio totémico), la puesta en valor de elementos expresivos, las alteraciones en las disposiciones temporales de las densidades, etc., hacen de partituras como *Epigrams* pequeños universos constelados de implicaciones más allá de lo cerrado en sistemas prefijados; de ahí que se pueda hablar ya en ellas de un compositor con personalidad propia (aunque en ocasiones se vea esa personalidad como una mera acumulación de elementos previamente dispersos, aquí superposición en abigarrados palimpsestos tramados por un creador de una erudición y un domino técnico apabullantes).

Sonata for Two Pianos (1966) es quizás la pieza más monolítica y monumental de las aquí

reunidas, al tiempo que la más constructivista, en sus siete grandes secciones ejecutadas en continuidad, si bien diferenciadas nítidamente por sus respectivos *tempi*, en constantes alternancias que se desgajan bien desde cada piano, bien desde el enfrentamiento de ambos instrumentos. Así, la proliferación de temas entra ahora directamente en conflicto, aunque persiste una filiación con la forma sonata, tal y como sucede en otra partitura crucial de este mismo periodo: *Sonatas* (1967), para cuarteto de cuerda. Si la serie dodecafónica sigue constituyendo el material generador de la partitura, ésta pronto se ve transformada mediante células armónicas y rítmicas que se entrecruzan, casi boicoteando el desarrollo 'natural' de lo serial, algo a lo que el propio Ferneyhough se refería así: «En el transcurso de la obra, las células serán estiradas y cruzadas, para lograr continua y sucesivamente una proliferación de frases. Así es como el chocar y entrelazar de estos pequeños motivos musicales aviva el eruptivo y febril discurso de la sonata». Parte de ese carácter febril se apuntala en las respectivas 'cadencias', en las que los pianistas exponen algunos de los compases de mayor virtuosismo. Si en su día Brian Ferneyhough reconocía que sus trabajos se pueden comprender como redes de distintas obras que comparten elementos comunes y se interpelan, habría que afirmar que esta *Sonata for Two Pianos* comparte ciertos aspectos tanto con la ya vista *Epigrams*, como con otra partitura de 1966: *Prometheus*. Excelente, Rolf Hind, en su mano a mano pianístico con Nicolas Hodges en esta *Sonata*.

Las *Three Pieces for Piano* (1966-67) serán las últimas páginas para teclado que compartan este universo colindante al serialismo, especialmente reconocible en la primera de ellas, tan atomizada, puntillista y tramada en base a destellos fuertemente contrastantes. Progresivamente, se desarrolla una creciente entropía que hace que estos fragmentos desperdigados, rotos, deconstruidos, se amalgamen en texturas más reconocibles y orgánicas, lo que dota de estabilidad estructural y consistencia a la pieza (algo que no mengua la belleza del universo constelado en la primera página, tan iridiscente). Si ese universo germinal en la primera pieza es el destello fragmentado; y el de la segunda, el del acorde; en la tercera hay una suerte de 'no-síntesis', o lo que Ferneyhough define como una «resolución negativa», debido a que los modos de estructuración y articulación de las dos primeras piezas se disponen en paralelo de forma aislada, reconociendo el compositor su pertenencia a «universos de discurso mutuamente incomprensibles». Es por ello que las *Three Pieces for Piano* representan la más evidente 'resolución' o corolario para las tensiones que hemos visto se entrecruzan en las partituras del segundo compacto, todas ellas en una personal e inconformista dialéctica con los principios axiales del serialismo centroeuropeo coetáneo a las primeras incursiones maduras del británico en el piano.

A partir de 1967, la producción pianística de Brian Ferneyhough se dispersa considerablemente, teniendo que irnos a la década de los años ochenta para encontrar una de sus partituras para piano más reconocidas y grabadas: *Lemma-Icon-Epigram* (1981). Aunque desarrollada en un único movimiento, esta página de notable complejidad se estructura en tres partes de las cuales la segunda, *Icon*, comenzaría a los 6:33 minutos de esta versión; mientras que la tercera, *Epigram*, a los 11:55 (de un total de 13:48). Ello responde a una estructura tripartita compartida con más partituras del compositor británico, en las que una pieza central hace orbitar dos 'satélites' desarrollados en torno a ella (lo que Cordula Pätzold dice «piezas que la envuelven»). La primera de estas piezas envolventes es agitada, lanzada a una progresión de motivos que parece infinita, de acuerdo con la notación en la partitura «Torbellino de aquello que aún no existe». En cierto modo, en esta

dinámica de articulación acerada y atomizada en inicio, seguida de vastos campos de acordes -ya en *Icon-*, se reconoce la dialéctica de las dos primeras de las *Three Pieces for Piano*; aunque aquí con un contraste menos evidente, sublimado en un tejido musical más poliédrico. Y es que en *Lemma-Icon-Epigram* podríamos afirmar, al contrario que en las piezas para piano de 1966-67, que el esquema ternario se sintetiza, que la resolución aquí sí sería 'positiva' llegado *Epigram*, con una proliferación rítmica de impresión, prácticamente confinadas métricas propias para cada mano; lo que, aunque volvamos a encontrar cierta cohabitación en paralelo, se inserta en un todo polirrítmico que como concepto unifica los movimientos previos.

Otro salto en el tiempo (casi veinte años) nos conduce a *Opus Contra Naturam* (2000), partitura para piano y voz -la del propio pianista- que expone un texto de Charles Bernstein y Brian Ferneyhough. *Opus Contra Naturam* forma parte de la ópera *Shadowtime* (1999-2004), en cuya grabación para el sello NMC (D 123) tomó parte Nicolas Hodges. La escena muestra al pianista de un club nocturno charlando con su instrumento, por medio de una tumultuosa deconstrucción de texto y material musical, continuamente quebrado por bruscas series de fanfarrias que nos remiten a los momentos de transformación en la alquimia (fanfarrias, por otra parte, de inspiración dantesca, pues *Shadowtime* fue concebida por Ferneyhough como un descenso al submundo por parte de quien es su protagonista: Walter Benjamin). Son muchos, pues, los universos que el compositor británico hace confluír en este retrato de los últimos días de Benjamin en Portbou, próximo a su suicidio en 1940. Ferneyhough dice haber tramado parte de la escritura para piano como fragmentos desordenados, a modo de diario: monstruoso palimpsesto que va reflejando trazos de memoria(s), con dejes del surrealismo, algo que cree habría satisfecho al propio Benjamin. Desde luego, como artefacto literario-musical, no cabe duda de que se acerca al pensamiento de un filósofo de cuya obra tanto se ha nutrido Brian Ferneyhough.

Por último (y con otro lapso de casi tres lustros), la reciente *Quirl* (2011-13), molinillo pianístico (si de semántica tiramos) dedicado a quien aquí la interpreta en su primera grabación mundial: Nicolas Hodges, por cuya sugerencia Ferneyhough la compuso. Remitiéndonos al subtítulo de la obra, *Study in self-similar Rhythms*, nos situamos en lo que es el elemento de exploración mayor en *Quirl*: el ritmo, la proliferación de tiempos a partir de métricas tan próximas que se hace complejo discernir qué pulso habitamos, por más que los súbitos contrastes entre cuerpos rítmicos sigan proliferando, ahora con tal variabilidad, con semejante virtuosismo en el cambio de medida -conservando la unidad formal de la pieza-, que podemos decir estamos ante una obra de total madurez en el género. Distintos niveles de réplicas entre los propios ritmos hacen realidad acústica lo que Ferneyhough especifica análisis fractal de los mismos a partir de cuatro *tempi* básicos: como en tantas obras del británico, matemáticas y música unidas, con el intérprete forzado a una cuenta constante de cuya medida depende (como aquí) el que estos mecanismos se ensamblen, acentúen a *tempo*, y encajen. Así, se van creando diferentes densidades de figuraciones, en las que el tiempo fuerza distintos grados de abigarramiento, con pasajes despojados, livianos; y otros, de asfixiante proliferación.

Sin embargo, Nicolas Hodges nunca deja de mostrar ese piano transparente al que nos referíamos al comienzo de esta reseña; un Ferneyhough que hasta se diría poético, de una serenidad reconceptualizada, que se respira en cada silencio, en los ecos que proliferan

entre los racimos de notas. Si comparamos las versiones de Hodges con otras lecturas, como podría ser la de Marino Formenti en *Lemma-Icon-Epigram* (col legno WWE 1 CD 20406), en seguida percibimos esa distancia, ese equilibrio, el acercamiento al británico a modo de clásico. Donde Formenti despliega un estilo interpretativo tenso, acerado, de articulación atada en corto, muy inflexionada, con un *tempo* sensiblemente más rápido; Hodges deja respirar al piano, expone las estructuras con mayor calma y detenimiento, siendo su lectura más 'benigna' para seguir la partitura y desentrañar tales entramados de complejidad. Ni que decir tiene que ambas son formas complementarias de interpretar Ferneyhough; pero si sumamos esta nueva integral pianística a la de los tríos y cuartetos de cuerda, parece obvio que algo se mueve en la visión de la música del británico hacia una nueva poética, más contemplativa y extática.

Además de *Quirl*, sostiene NEOS que todas las partituras del segundo compacto se presentan en primera grabación mundial, de ahí que nos encontremos ante un lanzamiento importantísimo en lo que a la música de Brian Ferneyhough se refiere; y, por tanto, ante una edición fundamental para adentrarnos en los laberintos sonoros de uno de los principales compositores de nuestro tiempo. La edición que NEOS ha preparado está a la altura, con excelentes tomas de sonido a cargo de la WDR alemana, y un libreto muy cuidado, en el que, además de ensayos de Cordula Pätzold y Fabrice Fitch, encontramos textos explicativos del propio Brian Ferneyhough sobre cada una de sus piezas, además de un buen número de ejemplos de las partituras, que de nuevo asombran y asustan a cualquiera que frente al teclado piense ponerse con ellas; aunque valientes como Nicolas Hodges habrá que se atrevan. Así pues, obvia recomendación.

Estos discos han sido enviados para su recensión por [NEOS](#).