

---

---

## FORMA-FIGURA-ESTILO: UNA VALORACIÓN INTERMEDIA (1982) \*

Brian Ferneyhough •

*En art, et  
en peinture comme en  
musique, il ne s'agit pas de  
reproduire ou d'inventer des  
formes mais de capter des forces.*<sup>1</sup>

Gilles Deleuze

Uno de los ámbitos de confrontación más infructuosos de la reciente estética de la composición musical ha sido el relativo a la cuestión del estilo y de sus fundamentos. Cuanto más se ha inclinado la opinión general hacia alguna versión del pluralismo panestilístico, tanto más ha sucedido que la intolerancia y las actitudes virtuosísticas han dejado en la oscuridad numerosos asuntos importantes. La aceptación cada vez más acrítica de la utilización incidental de los usos estilísticos más diversos ha arrastrado a muchos compositores a alguno de los campos de batalla ideológicos que surgen por doquier, en los que, en lugar de una seria dedicación a los temas que presentan auténticas dificultades, impera la producción de textos que resultan ser poco más que gestos verbales –suscitando aprobación o censura, según los casos– que, por lo general, no prestan seria atención a las obras mismas. De este modo, el examen inteligente de las consecuencias inherentes a ciertas normas estilísticas concretas se ve desplazado por las más primitivas expresiones del espíritu de clan. Pero resulta todavía más preocupante, quizás, el fenómeno de la deliberada remistificación de la expresión musical: las consideraciones que siguen se proponen subrayar

---

\* *"Form-Figure-Style: an Intermediate Assessment"*. *"Form-Figure-Style: an intermediate assessment (1982)"*. Perteneciente a *Collected Writings*, Brian Ferneyhough. Harwood Academic Press, serie *Music Studies* (vol. 10), 1995.

• Brian Ferneyhough ha sido profesor de los Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá.

<sup>1</sup> "En arte, y tanto en la pintura como en la música, no se trata tanto de reproducir o inventar formas como de captar las fuerzas".

QUODLIBET

los peligros de una posición semejante en una época en la que el potencial expresivo de la música se ve cada vez más erosionado por la constante recurrencia a falsas formas de expresión directa,<sup>2</sup> puesto que es esta supuesta inmediatez de la comunicación la que engendra el punto de vista optimista de que existe una solución global al problema de la disolución crónica de la substancia musical. Un principio de solución del dilema –al menos provisional– pudiera ser dirigir la atención de nuevo hacia el propio término *estilo* e intentar redefinirlo: en particular, parece esencial tomar seriamente en consideración los rasgos diacrónicos de la formación de los estilos. Sólo así parece posible compensar las limitaciones de los puntos de vista que se concentran en la presencia simultánea de diversos rasgos fisionómicos, pues lo hacen en el contexto de un cierto subjetivismo que, aunque constituye un referente histórico claro, en apariencia se presenta como de índole utópica y extra-histórica. La alianza contra natura entre la referencia a un periodo estilístico y organización formal, que no suele tener consecuencias relevantes, se funda, como muchas de las otras actitudes estéticas sectarias tan vigentes, sobre un modelo falseado de la historia de la música. Este modelo, por limitado que sea en realidad, se hipostatiza y se convierte en una totalidad omnicomprensiva, conduciendo rápidamente a la devaluación de la coherencia interna de la obra individual y de sus propios criterios específicos de significación y de autorreferencia histórica.

Con frecuencia se encuentra cuidadosamente escenificada –pero artificial en grado sumo– la oposición entre dos ficciones igualmente insostenibles: por un lado, una música que se caracteriza por la rapidez y espontaneidad del acto creativo del que surge o en razón de las cualidades supuestamente naturales e innatas de los vocablos discursivos y gestuales que emplea, y cuya autenticidad queda garantizada de este modo; por otro lado, las destilaciones unidimensionales de estrategias de creación abstractas que se limitan a los materiales de la música, con las cuales se suele caracterizar a esa cabeza de turco que es el serialismo. No hace falta decir que esta oposición no resiste un análisis mínimamente riguroso. Todos los sistemas de estructuración son, en cierta medida, arbitrarios y espontáneos, del mismo modo que la máxima espontaneidad no es sino el resultado final de un ritual a menudo largo e intenso de autoprogramación por parte del compositor. La ideología de la transparencia afectiva de la substancia musical, que concibe a ésta como una huella icónica del acto voluntario de creación, está llena de trampas. El énfasis que cada vez más se suele poner en el poder expresivo directo del gesto musical trata de convencernos de que la energía retórica interna que, según se dice, se genera basta para sustituir cualquier función formativa secundaria que hubieran podido desempeñar las cualidades integradas en un “continuo formal”.

<sup>2</sup> Nos referimos principalmente a la corriente “*Neue Romantik*” (Rihm, von Bose, von Schweinitz, y otros), de importancia considerable en Alemania y Austria desde 1975 en adelante.

Se trata de una doctrina muy peligrosa, aunque sólo sea porque todo intento de subrayar todavía más claramente la significación inmediata y holística de una unidad gestual conduce casi inevitablemente a la suposición de su efectiva autosuficiencia y, desde una perspectiva formal, al encapsulamiento pasivo en un contexto que, en consecuencia, resulta en su mayor parte contingente. Apoyándose en la inmediatez de la expresión –se defina este término como se defina–, esta concepción sugiere que para una apreciación adecuada de su vehículo específico apenas son necesarias dos cosas: a) que éste pueda ser categorizado por lo que respecta a su intención denotativa, y b) que se perciba de forma consciente su presencia material directa. Resulta muy significativo que semejantes tendencias aislacionistas desde el punto de vista de la experiencia hayan conseguido llegar al centro del pensamiento musical actual a la vez que se han adoptado vocablos derivados de forma relativamente inmediata de periodos históricos anteriores; todo ello apunta a los factores de desestabilización y desorientación que encubren bajo su superficie tales apelaciones aparentemente inocuas a la “expresividad”.

Aunque las connotaciones relevantes del término “expresión” apenas han sido definidas –dejando aparte lo que se pueda leer entre líneas en ciertas declaraciones *ex cathedra*,<sup>3</sup> vacías por lo demás– la esencia del asunto parecería ser ésta: que el signo o la constelación de signos musicales serían, en cierto grado, transparentes a la intencionalidad emotiva. De acuerdo con este punto de vista, el signo se parecería en ciertos aspectos a una lámina de cristal, que puede presentar diversos grados de translucidez, y a través de la cual se hace sensible el objeto emotivo –supuestamente, el estado espiritual del compositor en el acto de componer (como una suerte de transubstanciación del correspondiente acto de autoobservación)–. Se ignora o se niega la necesidad o la conveniencia de alguna clase de artificio mediador. Pero ésto no es todo: esta doctrina insinúa que hay ciertas categorías del gesto musical que son de algún modo naturalmente permeables a ciertas imágenes emocionales particulares, mientras que ofrecen resistencia a otras. Aunque resulta claro que el oído humano reacciona a ciertas clases de estímulos sonoros de acuerdo con consideraciones somáticas relativamente constantes, esto no es *prima facie* una interpretación lo bastante potente de lo que esta doctrina requiere necesariamente. Mucha música reciente se apoya muy especialmente en variantes de un repertorio bastante limitado de tipos gestuales calculados para estimular las facultades receptiva e interpretativa del oyente de un modo muy específico desde un punto de vista cultural.

Resulta especialmente perturbador que esta suerte de semanticismo “pavloviano” haya conquistado tanto terreno a costa de otros puntos de vista relativos a las estrategias

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, *Fragen an junge Komponisten*, en *Musica* vol. 37/5 (septiembre/octubre de 1983), págs. 405 y ss. (contiene manifestaciones de von Dadelsen, Febel, Müller-Siemens, Rihm, von Schweinitz y muchos otros).

expresivas que son más sutiles y desde luego mucho más flexibles -especialmente cuando, de esta forma, ciertos aspectos de la organización compositiva a gran escala devienen cada vez más rígidos, cada vez menos apropiados, y quedan escindidos de la energía vital fundamental que se supone que constituye su última *raison d'être* y su origen-. En particular, es el matrimonio de estas tendencias con una especie de "atomismo expresivo" lo que vicia más gravemente la fuerza vital de su programa tan devotamente proclamado: cuanto mayor sea la eficacia de un complejo denotativo particular a la hora de comunicar esta correspondencia uno a uno con el estado emotivo que desencadena, tanto menos necesita de cualquier forma de interacción funcional con su contexto inmediato en la obra -y tanto menos puede permitirse arriesgar su papel de este modo-. Incluso si se arguyera que este planteamiento es demasiado inflexible (puesto que, en la práctica, las diversas unidades gestuales/afectivas se funden unas con otras), el principio resulta igualmente claro: las mónadas denotativas de la expresión niegan la energía interna que potencialmente poseen al evocarla en el acto mismo de significación.

Desde el momento en que el gesto aspira a elevarse sobre su mera presencia material, se precipita en un estado material condicionado históricamente, puesto que su aspiración a la singularidad le impide integrarse en la comunidad de actos significativos como una subcategoría por derecho propio. La energía requerida para crear el gesto ya se ha consumido para el momento en que sus límites han quedado establecidos, de modo que su capacidad para ejercer una influencia en la categoría que le correspondería resulta insignificante. Tales gestos permanecen en el centro inmóvil de su identidad autoconsumida, como si fueran una extraña especie de visibles agujeros negros. Tan sólo existen bajo la condición de renunciar a toda pretensión de integrarse en asociaciones formales más complejas y fructíferas, salvo en la forma de primitivos encadenamientos o una desesperada confianza en los poco firmes mecanismos del "principio de contraste". Al proclamar su pretensión casi absoluta de actuar como iconos, paradójicamente se convierten en ejemplares intercambiables y despersonalizados de categorías de actividad comunicativa reconocibles sólo de forma general, puesto que sólo por medio de cierto grado de porosidad puede una unidad gestual acceder a algún sistema viable de posibilidades de articulación. La impresión de arbitrariedad de un gesto aumenta en proporción directa a su aislamiento fundamental. Las barreras erigidas por este conjunto de principios contra el argumento que defiende la organización a gran escala tan sólo pueden ser parcialmente superadas por medio de la representación, por parte del compositor, de un estado de afirmación monolítica; incluso así, el grado de forzada autoconciencia que exige un papel como éste ofrece un elocuente testimonio de la fragilidad del credo de la espontaneidad y refleja las contradicciones que lo subvierten insistentemente en su mismo núcleo. La

manifestación última de esta dislocación formal y falta de consecuencia parece ser una suerte de revanchismo programático -la imposición de principios formales externos y arbitrarios a un repertorio de categorías de signos que se muestra incapaz de desarrollar su propia gramática de la continuidad-.

Así, últimamente se ha hecho evidente la recuperación de ciertas formas propias de los libros de texto, tales como las variaciones, la *passacaglia*, el rondó, etc. Ciertamente no hay razón por la que resulte inaceptable *per se* el empleo de estos moldes. De todos modos, el alejamiento de las formas íntimamente entrelazadas con las estrategias expresivas que las componen constituye un síntoma del abismo existente entre los ideales y la "imagen" de inmediatez de los argumentos estéticos neorrománticos, y la forzada falta de naturalidad de su reificación por medio de formas abstractas -que constituyen en sí mismas un persuasivo testimonio de las lagunas existentes en la postura naturalista-. Si los elementos cargados semánticamente son los garantes del carácter directo de la comunicación, entonces la disolución de esos mismos elementos a causa de su integración en patrones formales orgánicos conlleva la puesta en cuestión de su funcionamiento como señales icónicas; por otra parte, si se imponen modelos formales más arbitrarios, los elementos gestuales conservan su inocencia monádica pero sólo al considerable precio de aparecer en una situación de radical esquizofrenia con respecto a su contexto, el cual aspira a una interconexión de niveles más convencional de la que realmente se encuentra presente. En una escala mayor, pues, los argumentos que esta escuela de pensamiento enfrenta a la llamada música "serial" se vuelven con saña contra sus miembros. Una forzada inconsecuencia y una suerte de neo-conservadurismo son los lógicos puntos de llegada de esta tendencia. El material que se consume a sí mismo en la violenta deflagración de su propia emergencia en el mundo malamente puede servir como base de un concepto renovado de integridad estilística, se encuentre orientado dicho concepto en un sentido pluralista o no. Quizás algunos hayan necesitado este periodo de reduccionismo polémico como preludeo de una auténtica reconsideración de los medios estilísticos. Si es así, resultaría grato advertir los síntomas de una nueva dirección del interés, no hacia la búsqueda de nuevos panoramas de objetos encontrados prefabricados, *ready-made*, sino por medio de una intensa investigación de las fuentes de energía que dota a los complejos gestuales de su empuje hacia el futuro, como expresión a la espera.

La situación bosquejada más arriba no ha sido elegida como un arma a propósito para atacar a ciertos individuos. Se pretendía que sirviera como uno de los varios ejemplos posibles que testimonian la necesidad de nuevas perspectivas en relación con el problema del estilo. Hubiera resultado igual de pertinente considerar aquella aproximación al pluralismo que intenta integrar elementos tomados de varias fuentes culturales distintas en un único

“metaestilo”, pues muchos de los argumentos que hemos ofrecido se podrían aplicar a ella en la misma medida. No es necesario examinar en detalle las numerosas obras que ofrecen esos amplios panoramas fracturados por “saltos cuánticos” de un hábitat estilístico prefabricado a otro. Donde no se puede imaginar una solución para un problema, es como si no existiera ese problema. Esto parece especialmente cierto en relación con la pluralidad estilística de nuestros días. En cualquier caso, resulta cuando menos cuestionable que una sola tendencia estilística pudiera proporcionar, a causa de una situación creativa de *force majeure*, el “lenguaje común” cuya ausencia se lamenta tan sonoramente hoy en día y en todas partes –aunque a menudo con cierta ligereza–. Se obtendrían consecuencias de mucho mayor alcance si, en lugar de rezar pidiendo lluvia, se realizara un intento serio y laborioso de reconstruir la autenticidad de un dialecto musical –de uno o de varios compositores– a partir de los intersticios.

Enfrentados a una interpretación del estilo que se concentra sobre todo en las características superficiales de los materiales dados, parece necesario insistir en la importancia que tienen los aspectos acumulativos y de desarrollo del proyecto. Los elementos no aparecen llana y simplemente, sino que emergen imbuidos de historia –y no sólo de cierta ubicua pero vaga sombra del pasado, sino también, lo que es más importante, de su propia “autobiografía”, de las cicatrices de su crecimiento–. Las teorías que, para su validación, dependen exclusivamente del eje interpretativo espontaneidad/cálculo desprecian inconscientemente los medios que tienen en sus manos, pues ambos extremos presuponen canales de significación que quedan aprisionados en la unidimensionalidad y subitanidad de la superficie, cosa que una forma de discurso más profunda, diferenciada y oblicua podría evitar. La recuperación de una cierta perspectiva en profundidad depende de que se restablezca el contacto entre las características de la superficie de una obra y sus impulsos internos o subcutáneos. Como sucede con la bella ilusión de perfección que ofrecen muchos virtuosos, el estilo compositivo que aspira implícitamente a la condición de objeto natural nos impide el acceso al juego de fuerzas que sostiene precisamente esa ilusión. En consecuencia, resulta imperativo destronar la ideología del gesto holístico en favor de una concepción que tenga más en cuenta el potencial transformador y energético de los elementos que forman parte de los gestos. En primera instancia, se trata de utilizar categorías perceptivas que se refieran a la “vida después de la vida” del gesto, puesto que es entonces, en el momento de su disolución, cuando la preformación constrictiva del material gestual puede liberarse como energía formal. Cuando las características que definen los elementos componentes de un gesto –el timbre, el contorno de las alturas, el nivel dinámico...– presentan una tendencia a escapar de un contexto específico para convertirse en radicales con significado independiente, entonces el gesto correspondiente –a falta de una nomenclatura mejor– podría llamarse *figura*. La intensificación delibe-

rada del potencial de separación de los diferentes parámetros de la figura produce una unidad que es a la vez presencia material, signo semántico y foco temporal de las líneas de fuerza estructuradoras, hasta el momento de su liberación, que a menudo se produce violentamente.

El concepto de parámetro se ha convertido en parte de nuestra experiencia creativa común. Cualesquiera que sean los pros y los contras de su uso en estética musical por lo que se refiere a su función original, el término resulta, sin duda, indispensable si queremos llegar a resultados prácticos en relación con las nociones delineadas más arriba. A pesar de que muchos compositores quieran convencernos de que la movilidad analítica de las inflexiones de los parámetros ha sido desplazada por el retorno a la naturaleza íntegra e indivisible del gesto emotivo, no debemos dejarnos engañar: la fuerza de tales afirmaciones retóricas reside a menudo en su substancia indiferenciada, mientras que el carácter de cualquier discurso musical mínimamente complejo es de un orden completamente distinto. Una de las consecuencias de mayor alcance de los procedimientos de manipulación, en ocasiones excesivos, típicos del periodo serial clásico, ha sido no tanto haber instituido una utopía perfecta, materialmente igualitaria, de la creación sin autor, sino más bien haber demostrado de manera casi accesoria que cualquier forma de unidad sonora es el foco potencial de muchas líneas de energía direccional.

La cualidad a-causal y de aparente inmovilidad de los complejos de parámetros en las composiciones seriales no resultaba necesariamente, en primera instancia, de la forma de pensamiento en términos de parámetros, sino que se derivaba directamente de la posición estética particular adoptada. Las profundas dudas que despierta el pensamiento serial tienen que ver con la percepción del hecho de que la movilidad total del despliegue de los parámetros tendía a generar una serie de mónadas descontextualizadas cuya lógica auditiva no se podía deducir en absoluto de forma obvia de las abstractas reglas de juego a las que debían su existencia. En consecuencia, fue la descontextualización general de la estructuración por medio de parámetros lo que condujo a la pérdida de credibilidad de esta forma de composición, pero esto no se debió a ningún defecto inherente a la concepción del evento sonoro como cristalización de un cierto número de flujos de información independientes. Por el contrario, la desmaterialización del evento sonoro que de ello resulta, su irradiación a través del contexto que lo determina, e incluso la luz que arroja sobre él constituyen un requisito esencial de los tensos encadenamientos de perspectivas mutuamente interpenetradas sin los cuales el acontecimiento quedaría en gran medida incomunicado en lo que respecta a la forma a gran escala. De este modo, el evento sonoro experimenta un retorno a sí mismo como substancia afectiva desde el mismo momento en que la ilusión de una identidad estable es trascendida procesualmente.

Una reintegración realista de las perspectivas definidas en términos de parámetros sugiere la necesidad de un contexto estilístico en el que siempre resulte posible un movimiento ininterrumpido de un nivel a otro, de los elementos formales más amplios a los más reducidos. Se impone una forma de composición que intensifique el gesto afectivo con la energía necesaria para disolverse de un modo casi analítico, puesto que, si adoptamos este punto de partida, el gesto puede hacerse funcionar de varias maneras simultáneamente, arrojando así su sombra más allá de los límites establecidos por sus fronteras físicas, mientras que los haces de información paramétrica de que se componen tienen vida propia -sin que, por otra parte, se divorcien del núcleo concreto en el que se pone de manifiesto su interrelación-, hasta el punto de que su independencia del nivel de los procesos concretos pueda suponer una amenaza seria para la credibilidad o integridad del gesto mismo. La figura así intensificada, que constituye una subclase de los gestos, comparte con éstos su carácter general de ser "semejantes al lenguaje" sin renunciar por lo demás a su naturaleza sintética. Su dependencia de la inmediatez material de la manifestación gestual garantiza que resulte improbable que se repitan la falta de consecuencia y el estatismo de las jerarquías neo-seriales.

La situación presente de dominio general de un pluralismo libre de valores exige una solución no en la búsqueda del Santo Grial de un "lenguaje común" (puesto que esto implicaría también la existencia de un propósito común), sino más bien por medio de una definición rigurosa de una continuidad contextual, tanto en las obras concretas como en los ciclos de obras, en la cual y a través de la cual ciertos vocablos particulares -cualesquiera que sean sus orígenes eventuales- puedan asumir la responsabilidad perceptiva de encarnar una tradición estilística en curso. El requisito fundamental de un proyecto tal no es la selección puntual de ciertos tipos generales de características superficiales, sino la creación de un estado envolvente y continuo de homogeneidad estilística. La hoy tan frecuente denuncia derrotista del "progreso" no tiene por qué inhibir este proyecto, puesto que siempre hay espacio para un lenguaje que ofrezca al oyente un rico panorama de formas de vida en movimiento. En este sentido seguramente sí que puede haber progreso.

Tan sólo la deconstrucción consciente y sistemática del gesto en constelaciones de figuras semánticamente móviles promete una superación de las limitaciones inherentes al primero, puesto que la naturaleza sintética de la figura permite la definición de la categoría de acuerdo con la cual quiere ser escuchada, en lugar de suceder al revés. La energía expresiva se deriva, en gran medida, del poder que tiene la restricción para producir impacto; el movimiento retenido tiene por sí mismo una fuerza especial, y es precisamente este ímpetu el que convierte la disolución del gesto en una nube de átomos liberados capaces de generar una forma. Un elemento musical posee cualidades radicalmente diferentes, dependiendo de si se

presenta como huella evidente de un proceso cumplido o como un dato concreto, resultado y meta de la invención inmediata. Análogamente, podemos imaginar distintas especies y formas en las que los eventos sonoros que las componen puedan formularse de manera que admitan una irradiación diferenciada de las partículas que los constituyen, dando así lugar a una corona de jerarquías clasificatorias determinantes. Es este mundo articulado y febril de fuerzas el que todavía tenemos que asegurar.

El estilo es importante en tanto que vehículo e instancia determinante de la expansión, diversificación y combinación de los flujos independientes de potencial de forma. La acrecencia progresiva, de obra en obra, de esa forma de aura que sólo puede proporcionar la evolución a largo plazo constituirá la garantía más efectiva para la explotación adecuada de esas posibilidades, con independencia de las características superficiales que el estilo de cada compositor pueda presentar. Ahora más que nunca, parece probable que la coherencia de unos medios estilísticos (sean éstos los que sean), al ofrecer resistencia a la vez que estímulo a la creación, se muestre capaz de validar una especie de vitalidad expresiva que, lo mismo que las fantasías arquitectónicas de Piranesi,<sup>4</sup> no se contenta con realizar su trabajo prisionera en los límites de la obra individual. ■

Traducción: **Juan Carlos Lores**

---

<sup>4</sup> Los grabados de los *Carceri d'Invenzione* de Piranesi proporcionarán próximamente la inspiración de un importante ciclo de obras. [N. del T.]: Este extraordinariamente valioso ciclo de obras ya ha sido completado hace años. Consta de siete piezas para agrupaciones diversas que fueron compuestas entre 1981 y 1986.