



La figura en la Nueva Música

Miguel Ángel Rivera Bénard

LA FIGURA EN LA NUEVA MÚSICA¹

Palabras clave: Sciarrino / Ferneyhough / Nueva Música / Figura

Este artículo presenta una discusión entre Salvatore Sciarrino y Brian Ferneyhough, donde se expone la *figura* como parte fundamental de su pensamiento compositivo.² A partir de esto se traza brevemente el origen del concepto de *figura* en la composición, para después desarrollarlo con diferentes perspectivas expuestas por dichos compositores, y encontrar conectores que nos enlazan a diversas corrientes estéticas de la Nueva Música influyentes en la actualidad. El análisis de la *figura* desemboca a un análisis basado en un pensamiento deleuziano en relación al origen de las ideas y su movimiento. La cuestión es plantear a la *figura* como un elemento que traza el imaginario, siendo una herramienta fundamental para la representación de las ideas en la Nueva Música.

La *figura* ha tenido atención desde hace ya varios siglos. Inicia su trayectoria conceptual desde el Renacimiento como una técnica llamada “word painting”, usada por compositores como Cipriano de Rore (1516-1565) y Luca Marenzio (1553-1599) para provocar emociones en el escucha. Posteriormente, en el periodo Barroco intelectuales como Kircher (1602-1680) crean equiparaciones de este concepto con la retórica, obteniendo una función discursiva y convirtiendo a la *figura* en una herramienta esencial para comprender y desarrollar los afectos en la música de esa época.

En la actualidad, la *figura* es un término dentro de la música que no tiene una definición precisa. Su carácter volátil e inmaterial hace de ésta una forma de “percibir,

¹ Término en traducción de “New Music”, Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Trans. Ed. Hullot-Kentor, Robert. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006

² Brian Ferneyhough en sus artículos en “Form-Figure-Style: An Intermediate Assesment” (1982) y “Il tempo della figura” (1984), en conjunto con Salvatore Sciarrino y su escrito proveniente de la *Biennale di Venezia*, del 29 de octubre de 1976.

Miguel Ángel Rivera Bénard

categorizar y movilizar configuraciones concretas gestuales”, siendo entonces una actitud hacia la composición y no una técnica o herramienta.³ Es una manera de imaginar la música por medio de su energía, forma y articulación, que conlleva a una reformulación propositiva e ideática en la Nueva Música. Partiendo de una aprehensión del *continuum*, la descomposición y síntesis de la *figura* generan un agente coexistente entre la fuente sonora y el escucha.⁴

La *figura* se percibe como un contenedor absoluto de la forma musical. En el caso de Sciarrino (S.S.), la forma de la *figura* es una relación interna recíproca de “naturaleza teleológica”,⁵ quien plantea un panorama lingüístico-discursivo por medio de una síntesis de bloques de sonido atemporales y su resultado en la escucha. Por otro lado, para Ferneyhough (B.F.), la *figura* es descompuesta para organizar sus parámetros partiendo de un “gesto holístico”,⁶ fundando un pensamiento contrapuntístico parametral donde el discurso musical está recubierto por una “red de seguridad”.⁷ En ambos casos, la *figura* retiene toda la información (y por consiguiente su transformación) de la idea musical, que tiende a poseer una interconectividad entre lo

³ B.F. *Il tempo della figura*, p. 41 “The search for a fixed definition of the term -figure- is, in my view, an enterprise of at best doubtful utility... 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... It implies compositional attitudes... Music is not dead material, nor yet abstract form... The idea of the figure seen as a constructive and purposive reformulation of the gesture should clear the path for aura, the visionary ideal of a work entering into conversation with the listener *as is it were another aware subject*.”

⁴ S.S. *Biennale di Venezia*, del 29 de octubre de 1976, Revista Scuola Civica 85', p. 82.2 “Il suono è massimamente articolato in unità figurali di grande ricchezza interna, è privo d'attacco (viene sempre - come da lontano-), così pure l'intera figura non ha contorni e compare fluttuando: quasi un'apparizione. Le unità si articolano quasi sempre in una sorta di *hoquetus* costante... (sulla fusione del tutto in un *unicum* pulsante)”.

⁵ S.S. 81.2 “Noi diamo al termine *struttura musicale* il significato di *relazione figurale*, di figure non in sé concluse ma assunte nella loro piena funzionalità, cioè a dire nel loro *reciproco* collegarsi, che è di natura teleologica. Chiameremo più semplicemente *agglomerato di suoni* la struttura dei cosiddetti strutturalisti.”

⁶ B.F. *Form-Figure-Style: An Intermediate Assesment*, p. 26 “It is imperative that the ideology of the holistic gesture be dethroned in favor of a type of patterning which takes greater account of the transformative and energetic potential of the subcomponents of which the gesture is composed... The deliberate enhancement of the separatist potential of specific parameters aspects of the figure produces a unit at one and the same time material presence, semantic sign and temporary focus of the lines of organizational force until the moment of their often violent release.”

⁷ B.F. *Il tempo della figura*, p. 40 “The accumulation of several layers... with respect to diverse parametric qualities... [becomes] a form of statical “safety net”.”

macro y micro. A pesar de esto, entre B.F. y S.S. existe una diferencia en un grado gestual y estructural, respectivamente, ya que B.F. manifiesta un razonamiento de carácter inductivo, mientras que Sciarrino de carácter deductivo.

La manera en que se ubica a la *figura* en el pensamiento compositivo se diversifica dependiendo de las características de función que le son atribuidas. Por ejemplo, para Ferneyhough el gesto contiene una expresividad energética contenida que se desprende en una búsqueda de la *figura*. Dicha búsqueda se lleva a cabo por medio de una captación de instantes (o momentos) que se encuentran dentro de una fluctuante “masa crítica” intrínseca en la idea sonora; siendo este reconocimiento dentro del gesto un florecimiento de la *figura* y su energía contenida.⁸ Por otro lado, Sciarrino concibe a la *figura* como una sensibilidad para la formulación de un nuevo lenguaje que se crea por una “impresión” de la esencia y afectividad de la idea.⁹ A pesar de que en ambos casos existe una voluntad por “encontrar”, existe una diferencia de tipo activo-pasivo, donde para B.F. la *figura* se debe construir por una presión al gesto musical a través de sus ejes de energía, mientras que para Sciarrino se debe a una situación de reconocimiento y descripción, que denotan sus características por medio de sí misma y su apreciación, y no por medio de la acción de crearla.

⁸ B.F. p. 35 “The gesture is -frozen force- to the extent that it stands for expressive sentiment, for an absent exchange of expressive energies.”

p. 36 “... the figural activity thus consists, in part, of devising means of ensuring that the 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.”

p. 37 “The idea of 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”.

⁹ S.S. p. 82.1 “... la mia musica, dall'altra, è il progresso dal momentaneo al durevole, *dalla impressione sensibile alla figura*, che consente la fondazione e il formularsi di un vero e proprio linguaggio.”

p. 82.1 “Quintiliano: paene quidquid loquimur figura est (es una figura de casi todo lo que hablamos). Qui l'indagine sulle figura archetipali diviene carattere essenziale -cioè l'essenza- della musica [che] non risiede in un determinato contenuto, bensì in un determinato modo di concepire... si cerca di retrocedere fino allo strato linguistico, primario, dell'interiezione”.

p. 82.1-2 “... è possibile, oggi, creare dal niente un linguaggio... poiché l'idea stessa non segue mai con precisione un processo della realtà.”

La *figura* en su esencia es parte inherente al proceso creativo, siendo incluso parte general del pensamiento.^{10 11} Por lo que cabe destacar su nombramiento y funcionalidad consciente como un elemento del proceso creativo en la Nueva Música. Denotar el nombramiento de la figura no describe o predispone una estética musical. Tanto Sciarrino como Ferneyhough se refieren a ella como parte esencial de su composición para un discurso musical, sin embargo, la estética resultante es radicalmente distinta. Así pues, cabe resaltar a otros autores de importante reconocimiento histórico dentro de la Nueva Música, que si bien no han hecho uso del término figura explícitamente, se percibe en su pensamiento un uso “oculto” de la figura, tal como es referida por B.F. y Sciarrino. Primero, Edgar Várese (1883-1965), en referencia a la forma de su música, la describe como “una estructura interna, expandida y dividida en diferentes grupos y formas de sonido que cambian constantemente de dirección, velocidad, atraídos y repelidos por varias fuerzas.”¹² En un segundo caso, cuando Tristan Murail (1947) expone sus ideas acerca del espectralismo, menciona: “Antes que describir al sonido por medio de sus ‘parámetros’ (timbre, registro, volumen

¹⁰ S.S. p. 82.1 “Quintiliano: paene quidquid loquimur figura est”

¹¹ Dentro del pensamiento platónico la vista era el sentido por excelencia para obtener conocimiento y significado de un “ente”. Era a partir de la vista de donde se obtenía la versión más perfecta de las cosas, ya que la vista tiene la virtud de plasmar la presencia inmediata del mundo. En este sentido, según la filosofía platónica, la vista permite crear una abstracción de los límites del ser y de sus aspectos bien definidos, lo que le da una apreciación auténtica a cualquier objeto o cosa, y lo cual nos transfiere directamente a una forma o Figura. Por medio de la determinación del ente se crea una limitación a partir de los propios elementos de su misma forma, ya que es a partir de sí misma que se delimita el ente, por lo que la Figura describe inequívocamente la forma de sí misma. En esta misma dirección, Heidegger también hace una definición del límite de las cosas para conseguir un estructuramiento del ente, lo cual nombró “tout court”: ver es conocer, conocer es reconocer los límites del ente, identificando la Figura, y sólo como tal el “presente”. Esta adquisición ocular que delimita la presencia de las cosas permite también una delimitación del ente metafísicamente. Tanto Platón como Heidegger, entablan un equilibrio entre la visión osmótica y la visión de representación de ideas como concepto. Por ejemplo, para Platón el ojo no era solamente un órgano del cuerpo, si no también, un órgano de la mente, teniendo este una coexistencia entre el mundo visible y le mundo de las ideas. Este enfoque filosófico se refiere en parte a la aprehensión de la Figura de cualquier ente, el cual conduce al conocimiento de su movimiento, de la configuración de sus partes y de su carácter. Capuano, p. 75-76, “Il coglimento della figura di qualcosa, il suo aspetto, è riconducibile all’apprensione dell’idea che garantisce la conoscibilità di questo qualcosa e gli conferisce una hexis”. Perseus Digital Library, Ed. Gregory R. Crane, Tufts University.<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3De%28%2Fcis> Definición de hexis: I.- having, being in possession of, possession. II.- a being in a certain state, a permanent condition as produced by practice. II.1.- state or habit of body. II.2.- state or habit of mind. II.3.- trained habit, skill.

¹² Varèse, Edgar y Wen-chung, Chou. “The Liberation of Sound”. Perspectives of New Music. Vol. 5, No. 1 (otoño-invierno) 1966, p. 16. “an internal structure, expanded and split into different shapes or groups of sound constantly changing in shape, direction, and speed, attracted and repulsed by various forces.”

y duración), es más realista mantener una realidad física y perceptiva; considerar al sonido como un campo de fuerzas, donde cada fuerza busca su propia evolución.¹³ Y, en tercer caso, Helmut Lachenmann (1935) es entrevistado en Toronto, Paul Steenhuisen trata de indagar en su pensamiento musical, donde le menciona al compositor: “Al mismo tiempo, tú no haces música electroacústica. Tú no haces música concreta.” Lachenmann contesta: “[porque] estoy trabajando con los aspectos energéticos del sonido.”¹⁴ En los tres casos los compositores se refieren a una concepción en la música a través de su fuerza y energía, tal como Ferneyhough desconfigura a la *figura* y la describe en “energía musical” y “líneas de fuerza”.¹⁵ En este sentido, cualquier sonido puede ser representado por medio de su *energía musical* y sus *líneas de fuerza*, ya que son éstas las que construyen y solidifican a cualquier unidad sonora.¹⁶ ¹⁷ En otras palabras, son estos los elementos que describen al sonido y determinan su descripción, sus características y su semiótica, dando como resultando la música escrita y su interpretación.

Ahora bien, en la composición se debe lidiar con la naturaleza temporal del sonido, ya que ésta exige una descripción constante o reiterativa de una idea en específico para no desaparecer y perdurar en el espacio.¹⁸ Son las características del momento las que crean un movimiento y proyectan un discurso musical. Ferneyhough asemeja esta espontaneidad sonora con el término de *Diferancia* de Jacques Derrida, el

¹³ Murail, Tristan. “The Revolution of Complex Sounds.” *Contemporary Music Review*. Trad. Joshua Cody. Routledge: Vol. 24, No. 2/3, abril-junio, 2005: 121-135. “Rather than describe a sound by describing its “parameters” (timbre, register, volume, duration), it is more realistic, more in keeping with physical reality and perception, to consider a sound as a field of forces, each force pursuing its own particular evolution.”

¹⁴ Steenhuisen, Paul. “Interview with Helmut Lachenmann-Toronto, 2003”. *Contemporary Music Review*. Routledge: Vol. 23 No. 2/3, septiembre-diciembre, 2004, p. 10, P.S. “At the same time, you do not make electronic music. You do not make -musique concrète.” H.L. “[because] I am working with the energetic aspects of sound.”

¹⁵ B.F. p. 34 “I will be examining various paths towards the isolation of figural significance and, in particular, will be focusing on the concepts of *musical energy* and *lines of force* as being of some utility in making more precise the envisioned relationship between musical objects and those formal perspectives suggested.”

¹⁶ B.F. *Form-Figure-Style: An Intermediate Assesment*, p. 26 “...any form of sonic unit is the potential focus of many lines of directional energy”

¹⁷ S.S. p. 81.2 “...come sempre, è il contesto a determinare il significato. Si può cogliere in tutta la sua portata tale rapporto con la tradizione partendo dai concetti gravitanti intorno all’aspetto figurale e percettivo.”

¹⁸ Steenhuisen, Paul. “Interview with Helmut Lachenmann-Toronto, 2003”. *Contemporary Music Review*. Routledge: Vol. 23 No. 2/3, septiembre-diciembre, 2004, p. 13, “composing is about describing time”.

Miguel Ángel Rivera Bénard

cual se enfoca inicialmente en la “huella” de lo que pasa: del “presente” y su inalcanzable actualización.^{19 20} También a lo que Adorno se refirió como “desarrollar la eternidad de un solo instante en cuatrocientos compases”.²¹ S.S. crea un término que nombra un “utópico prolongamiento del momento”, que no describe solamente una simple terminología actualizada, sino que es a partir de esta misma visión de suspensión del sonido o idea de *continuum* que se logra una derogación de la melodía y armonía, siendo entonces un concepto que rompe la predisposición en la música y su tradición.²² Así pues, el movimiento que describe al momento es responsable de una autenticidad en el discurso musical.

En síntesis, un principio para obtener la representación de una idea sonora que evade la imitación o duplicación musical es que se debe “movilizar” un “momento”. Sin embargo, ¿qué es un momento?, y ¿cómo se describe su movimiento? Si bien Ferneyhough cita a Deleuze para explicar la tendencia figural en su esencia energética,²³ el interés particular en este sentido con el filósofo es: 1) plantear cómo él describe el

¹⁹ B.F. Il tempo della figura, p. 36 “The function and nature of the figure are closely allied to this image: musical consciousness is always the impingement of the past upon the array of possible futures to which (*pace* Derrida) it continually defers. The moment itself is defined, not by any constancy of material substratum, but by its motion; it is the projection of figural energies which *make the pointer visible* by means of which the motion is measured.”

²⁰ Derrida, Jacques. “Differance”. Bulletin de la Société française de philosophie. LXII, No. 3 (julio-septiembre), 1968, págs. 73-101. En semejanza con la idea de Figura de Sciarrino cuando menciona “...no tiene contornos y aparece fluctuante: casi [como] una aparición” se encuentra una relación no solamente con John Ashbery, si no también, con Derrida y el término de *differance* “to consider it as the *strategic* note or connection which indicates the closure of presence, together with closure of the conceptual order and denomination, a closure that is effected in the functioning of traces”, donde menciona también “It is clear that it cannot be *exposed*. We can expose only what, at certain moment, can become *present*, manifest; what can be shown, presented as a present, a being-present in its truth, the truth of a present of the presence of a present”.

²¹ Adorno, Theodor W. Philosophy of New Music. Trans. Ed. Hullot-Kentor, Robert. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006, p. 30. Cita de cuando Adorno se refiere a la pieza “Erwartung” de Schoenberg. De igual forma, el mismo compositor menciona de su obra “The aim is to represent in *slow motion* everything that occurs during a single second of maximum spiritual excitement, stretching it out for half an hour.”

²² S.S. p. 81.2 “...fondamentalmente è il radicalismo con il quale si mira ad abolire la concezione melodico-accordale in favore di un “utopico prolungamento dell’attimo”... poiché l’abolizione percettiva dell’impianto melodico-corsale non rappresenta la negazione del discorso, presente come totalità ed efficiente come totalità -Il discorso è límperturo, è la primogenitura dell’eterna legge-.”

²³ B.F. Form-Figure-Style: An Intermediate Assesment Cita en su artículo a Deleuze: “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”.

Miguel Ángel Rivera Bénard

origen del pensamiento siendo que es el causante del momento,²⁴ y 2) describir lo que llamó “movimiento verdadero”,²⁵ porque son líneas de movimiento las que construyen y sustentan el momento de la idea sonora.

Así, en primera instancia, el “momento” surge de la impresión mental trascendental causada por un impacto con la realidad. Es decir, que la formación de esta idea se impregna o plasma en la imaginación por una ruptura individual, donde el consciente capta un instante significativo. En segunda instancia, el movimiento verdadero:²⁶ a) “se genera por oposición de la repetición en todas las formas de generalidad, encontrando desde la misma repetición cierta libertad para crear algo novedoso”; b) “siendo que la naturaleza imprime una obstrucción a la repetición, el movimiento que se genere debe oponer a las mismas leyes de la Naturaleza, evitando asimismo un pensamiento moral” (en otras palabras, se debe buscar una contradicción a las mismas leyes naturales para obtener repetición que a su vez debe eludir prejuicios entre bueno y malo); c) “la repetición del movimiento también debe superar las particularidades de la memoria, buscando dentro de la misma repetición una potencia positiva a partir del **olvido** para la implantación de un inconsciente superior” (donde se presenta una idea tanto fenomenológica como del superhombre). Ahora, ¿a qué se remite ese movimiento en cuestiones musicales?

Dicho lo anterior, se puede decir que si la descripción del momento contiene un “movimiento verdadero” genera un efecto fenomenológico que desafía al cognitivo humano. Sin embargo, este movimiento requiere de las *líneas de fuerza* porque no existe solamente como *energía musical*; no basta la partitura, se debe interpretar para

²⁴ Deleuze, Gilles. Diferencia y repetición. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, p. 215 “lo primero en el pensamiento es la fractura”, p. 247 “Lo esencial es que, en el seno de los problemas, se hace una génesis de la verdad, una producción de los verdadero en el pensamiento”.

²⁵ Deleuze, Gilles. Diferencia y repetición. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, págs. 27-31. “Hay una fuerza común a *Kierkegaard* y a *Nietzsche*.... Podemos, debemos, en primer lugar, enumerar las principales proposiciones que marcan la coincidencia que existe entre ellos.” Se hace una síntesis de los cuatro puntos para un movimiento verdadero.

²⁶ Pedro Amorós. “La Tradición en Platón”. Revista Murciana de Antropología, 2002, No. 8, págs. 9-192 p. 93, “No olvidemos que Platón distingue dentro de la música o poesía dos tipos de relatos, verdaderos y falsos, y que, además, la interpretación se realiza desde una perspectiva moral, bajo la cual se enjuician los mitos como falsos o verdaderos”

Miguel Ángel Rivera Bénard

que el movimiento se genere. La *figura*, entonces, aparece no solamente en un estado abstracto con la partitura, también con el intérprete, que involucra una visión teleológica que resulta parte del fenómeno en la escucha. Tanto B.F. como S.S. declaran que el rompimiento perceptivo viene de esta relación, que Sciarrino llama “inercia auditiva”, la cual se genera a partir de los límites de interpretación y los límites de percepción.²⁷ Mientras que Ferneyhough percibe esta relación de manera parecida exhibiendo, además, una conciencia que coexiste entre el escucha y la interpretación.²⁸ Sciarrino percibe el fenómeno de esta relación como un efecto perceptivo causado, y B.F. le atribuye un lugar casi personificado.

Globalmente, se muestra la fugacidad, dinamismo y complejidad de la *figura*, que se entrelaza por su síntesis en varios aspectos mencionados por B.F. y S.S., demostrando a su vez una amplitud en cómo se concibe dependiendo la perspectiva individual y su grado de contemplación.

Finalmente, existe una crítica unánime entre los dos compositores al abandono de lo sensible por una fijación de parámetros, lo cual sucede en la composición *a priori* tanto en la música Serial como en la música que representa la escuela de Darmstadt. Ferneyhough describe esta problemática como una pérdida de credibilidad en la composición a causa de la fijación de los parámetros y su movilidad en una forma desapegada a la percepción.²⁹ Tanto que Sciarrino reitera que el lenguaje debe ser, de

²⁷ S.S. p. 81.1 “[La mia musica] Fondamentalmente è la tensione ai limite della percezione auditiva, massimamente el limite di velocità, l’approssimarsi cioè al punto in cui si percepisce non più una successione di suoni ma un unico evento sonoro, sfruttando un fenomeno definibile come *inerzia auditiva*; e, se è vero poi che la mano sia in grado di realizzare ciò che l’orecchio attiva a percepire, e viceversa, è altresì vero che entrambi, orecchio e mano, possono gratamente avvicinarsi alla vertigine di quelle soglie. Si evidenzia in ciò un’irriducibile esigenza a forzare ed estendere le umane facoltà, si realizza el bisogno continuo di autosuperarsi.”

²⁸ B.F. Il tempo della figura, p. 37 “[Arno Schmidt] suggested that perception is characterized less by a hypothetical unbroken stream of consciousness, along which a sovereign subject moves, than by a series of relatively independent and uniquely specific experiential monads - favored instants of great depth and spiritual resonance...

p. 35 “Musical force and musical energy are not identical. Energy is invested in concrete musical objects to the extent that they are capable of rendering forces acting upon them visible. Lines of forces arise in the space between objects and take as their vehicular object connective impetus establishes in the act of moving from one discrete musical event to another”.

²⁹ B.F. p. 26 “The deepest doubts concerning serial thinking are related to the perception that total mobility of parametric deployment tended to generate a series of contextless monads, whose aural logic by no means obviously followed from the abstract rules of play to which they owed their existence. It was

Miguel Ángel Rivera Bénard

alguna forma, entendido por la percepción, ya que de lo contrario pierde su sentido discursivo.³⁰ Mostrando, entonces, un rechazo al sinsentido dentro de la expresión, donde la forma discursiva puede explorar nuevas formas de explayar su energía dialéctica pero debe surgir de la percepción y la sensibilidad. Sin embargo, cabe cuestionar, ¿es este sentido discursivo el camino para lograr el punto más alto de la expresión?³¹

La expresión en la composición ha encontrado una nueva sensibilidad que remite a formas discursivas del abstracto y su descripción. La férrea sistematización de generaciones pasadas abre una brecha en el pensamiento musical que ha encontrado una libertad directamente con el imaginario, el cual no se repite ni permanece estático, ya que es caracterizado por una heterogeneidad que al ser reconocida constantemente en su imparable transcurso de cambio, genera un *devenir*, un movimiento que detona el pensamiento. La *figura*, se nombra como una función del pensamiento generada de forma individual, que capta y proyecta este devenir en la música, que parte de formas intrínsecamente vinculadas a la imaginación.

thus the overall decontextualization of parametric structuring which led inevitably to the decay of compositional credibility..."

³⁰ S.S. p. 81.2 "Con la scuola di Darmstadt s'è determinata l'attuale pernicioso confusione tra atti compositivi e fatti strutturali: i primi, concernenti propriamente l'elaborazione del materiale e non l'articolazione discorsiva, vengono dati come principi di rigore pur essendolo solo ad un livello minimo. Le vere strutture di linguaggio invece non possono prescindere dalla percezione, sono anzi, senza si questa, rese affatto prive di senso, addirittura non esistono."

³¹ Deleuze, Gilles. Diferencia y repetición. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, p. 237, "el mecanismo del sinsentido es la más alta finalidad del sentido, de igual modo que el mecanismo de la necesidad es la más alta finalidad del pensamiento".

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. Philosophy of New Music. Trad. Ed. Hullot-Kentor, Robert. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006.
- AMORÓS, Pedro. "La Tradición en Platón". Revista Murciana de Antropología, España, 2002, No. 8, págs. 9-192
- BARTEL, Dietrich. Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. USA: University of Nebraska, 1997.
- CAPUANO, Deleuze, Gilles. Francis Bacon: Lógica de la sensación. Trad. Ernesto Hernández B. Ed. Editions de la différence y Harry Jancovici. Madrid: Arena Libros, 1984.
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix. "Rizoma/Introducción". Revista de la Universidad de México. Volumen XXXII, No. 2 octubre, 1977, págs. 1-24.
- DELEUZE, Gilles. Diferencia y repetición. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- DERRIDA, Jacques. "Differance". Bulletin de la Société française de philosophie. LXII, No. 3 (julio-septiembre), 1968, págs. 73-101.
- DEWSBURY, John David, y THRIFT, Nigel. "Genesis Eternal: After Paul Klee". Deleuze and Space. Ed. Ian Buchanan y Gregg Lambert. UK: Edinburgh University Press, 2005.
- GIANLUCA. I segni della voce infinita. Milano: JacaBook SpA, 2002.
- FERNEYHOUGH, Brian. "Form-Figure-Style: An intermediate Assesment". Collected Writings. Ed. James Boros, y Richard Toop. London: Routledge, 2003, págs. 21-28.
- _____. "Il tempo della figura". Collected Writings. Ed. James Boros, y Richard Toop. London: Routledge, 2003, págs. 33-41.
- GRISEY, Gérard. "Per una genesi del suono" y "La musica: il divenire dei suoni." Quaderni della Civica Scuola di Musica Año 15, número 27, junio 2000, págs. 25-28 y 29-34.
- _____. "Did You Say Spectral?" Contemporary Music Review Trad. Joshua Fineberg, Routledge: Vol. 19, parte 3, 2000, págs. 1-3.
- MURAIL, Tristan. "The Revolution of Complex Sounds." Contemporary Music Review Trad. Joshua Cody. Routledge: Vol. 24, No. 2/3, abril-junio, 2005, págs. 121-135.
- SCIARRINO, Salvatore. "Lo spazio nella mente". L'idea di figura nella musica contemporanea. I Quaderni della Civica Scuola di Musica. págs. 81-83.

- _____. Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998.
- SHAW-MILLER, Simon. "Quasi Una Musica." Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage. USA: Yale University Press, 2002.
- STEENHUISEN, Paul. "Interview with Helmut Lachemann-Toronto, 2003". Contemporary Music Review. Routledge: Vol. 23 No. 2/3, septiembre-diciembre, 2004, págs 9-14.
- VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou. "The Liberation of Sound". Perspectives of New Music. Vol. 5, No. 1 (otoño-invierno) 1966, págs. 11-19.
- WILLIAMS, James. Gilles Deleuze's Difference and Repetition: a Critical Introduction and Guide. Edinburgh: University Press, 2003.

Referencias

- BOEHMER, Konrad. "Koenig-Sound Composition-Essay". Electroacoustic Music: Analytical Perspectives. Ed. Licata Thomas. Greenwood Press, 2002, págs. 59-72.
- CAGE, John. Para los pájaros: Conversaciones con Daniel Charles. Ed. Edition du seuil. Trad. Luis Justo. CDMX: Monte Ávila Editores, 2010.
- CLENDINNING, Jane Piper. "The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti." Perspectives of New Music Vol. 13, No. 1, invierno, 1993, págs. 192-234.
- COWELL, Herny. New Musical Resources. USA: Cambridge University Press, 1996.
- DONATONI, Franco. "Processo e figura". L' idea di figura nella musica contemporanea. I Quaderni della Civica Scuola di Musica, 1986.
- ENZO RASTAGNO, Giordano Montecchi, Salvatore Colazzo, Robert Piencikowski, Ivanka Stoianova, Harry Halbreich, Wally Matteuzzi. Donatoni. Torino: EDT, 1990.
- GENTILUCCI, Armando. "La figura musicale e la terza dimensione del suono". L' idea di figura nella musica contemporanea. I Quaderni della Civica Scuola di Musica, 1986.
- HEATHCOTE, Abigail. Liberating Sounds: Philosophical Perspectives On the Music and Writings of Helmut Lachenmann. MA theses, Durham University, UK, 2003.
- JAHN-BOSSERT, Hans-Peter. "Fear of...? Essayistic Miniatures on Grido." Contemporary Music Review. Routledge: Vol. 24, No. 1, febrero 2005, págs. 31-38.
- KLEE, Paul. Notebook Volume 2: The Nature of Nature. London: Lund Humphries, 1973.

Miguel Ángel Rivera Bénard

LIGETI, György. György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and himself. Eulenburg, 1983.

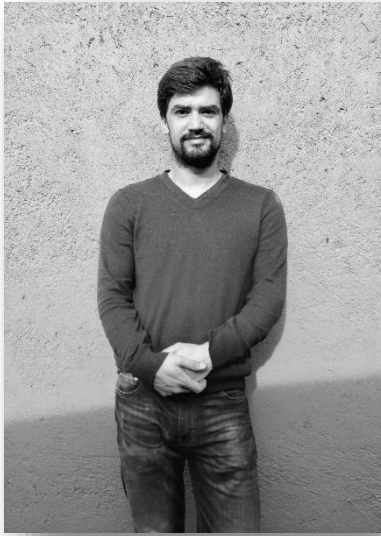
LOCHHEAD, Judy. Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis. New York: Routledge, 2016.

SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los objetos musicales. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Música, 2003.

The Cambridge Music Guide, Ed. Stanley, Sadie y Latham, Alison. UK: Cambridge University Press, 1990.

THORLEY, Anthony. Musical Rhetoric and Performance Practice in Dietrich Buxtehude's Organ Work. MA theses, U. of York, 2015.

TOUMPOULIDIS, Themistoklis. Aspects of Musical Rhetoric in Baroque Organ Music. PhD thesis, Sheffield University, 2005.



MIGUEL ÁNGEL RIVERA BÉNARD

Nació el 15 de octubre del año 1985 en la Ciudad de México, Licenciado en Teoría Musical y en Composición por el Centro de Investigación y Estudios de la Música (CIEM) con reconocimiento internacional oficial de London College of Music, con Enrico Chapela y Victor Rasgado como maestros. Cuenta con una especialización en Composición Musical por la Scuola Civica Claudio Abbado en Milán, Italia, donde tuvo como maestro a Giovanni Verrando.

Su trayectoria académica ha sido premiada en varias ocasiones siendo seleccionado como compositor oficial en distintos festivales internacionales, entre ellos el Sirga Festival en Flix, España; ROSTRUM International Tribune of Composers en Tallin, Estonia y Laberintos Sonoros en su natal Ciudad de México. Además, formó parte de seminarios, lecturas y masterclasses de reconocidos autores como Klaus Lang, Franck Bedrossian, Giorgio Netti, Ramón Lazkano y Chaya Czernowin.

En 2010 inició su trayectoria profesional con su pieza Lanx Australis para guitarra debutando en el CIEM. En 2017 Ana Gabriela Fernández interpretó en el CEART de San Luis Potosí, Primitivo para piano solo amplificado que es, de momento, su última pieza. En 2014 el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano debutó en la Sala Blas Galindo The White Abstract que después formaría parte del CD "Tetraktys". Además, en 2017 grabó From One Hand to the Stars con mdi Ensemble en Milán, Italia, propuesta que enmarca sus ideas más recientes.

Recientemente acaba de terminar exitosamente el proyecto Figuraciones Sonoras, el cual realizó como becario de "Jóvenes Creadores" del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes). Actualmente es docente en la AAF (Academia de Artes de Florencia) en la Ciudad de México y forma parte del equipo de Mexican Scores, canal en YouTube que promueve música contemporánea mexicana.

- Soundcloud:

<https://soundcloud.com/miguel-rivera-b>

- Audio de "From One Hand to the Stars":

Versión mp3

https://drive.google.com/open?id=19Ekw5_vElg2q_VEd79dM5e_GxyeDNVux

Versión wav

https://drive.google.com/open?id=0B7aSm_gPeHWvME9UNFNYSWFSMWM

norelrb@gmail.com