

LES CARCERI D'INVENZIONE

dialectique de l'automatique et de l'informe

Brian FERNEYHOUGH

Carceri d'Invenzione II

Dans la musique contemporaine, la perception s'organise autour d'une distinction privilégiée : celle qui oppose des événements proches (faits d'objets atomiques, de sons individuels) à des événements plus lointains (fondés sur des structures et orientés plus directement vers la forme). Pour exposer cette différence, je partirai de ma dernière pièce pour flûte seule, extraite du cycle des *Carceri d'Invenzione* (ce titre fait référence à l'œuvre de Piranese).

Ce cycle se présente ainsi :

1. Pièce pour Piccolo solo ; 2. Carceri d'Invenzione I pour 16 instruments ; 3. Pièce pour violon solo ; 4. Carceri d'Invenzione II pour flûte et 4 cordes ; 5. Etudes transcendantes ; 6. Carceri d'Invenzione III pour 18 instruments dont 15 à vent ; 7. Pièce pour flûte basse et bande magnétique.

L'architecture générale autorise différents rapprochements :

- les trois *Carceri d'Invenzione* (n° 2, 4, 6)
- les trois pièces pour flûte (n° 1, 4, 7) qui décrivent trois types de confrontations possibles entre flûte et environnement (ainsi, dans la pièce 7 la flûte se confronte à un réenregistrement d'elle-même).
- la pièce n° 1 est totalement automatisée alors que la 3ème pièce du cycle est la plus informelle, la plus impro-

visée (ou tout au moins elle le sera car elle reste à écrire). Les autres pièces sont une confrontation de ces deux extrêmes.

Carceri d'Invenzione II pour flûte seule forme une œuvre en soi qui peut cependant être exécutée en association avec un ensemble orchestral. C'est le même principe que dans la *Fantaisie* pour violon et piano de Schoenberg : le compositeur a d'abord écrit une partie pour violon qui existe en soi puis il y a ajouté une partie pour piano dans la perspective d'une version à deux instruments.

Dans cette pièce pour flûte, le déroulement des événements se fait de façon monodique ; j'ai eu l'envie d'écrire une série de compositions qui investiguerait l'espace entre ce que j'appellerai *la composition automatique* et *la musique informelle*. Dans la musique à caractère *automatique*, il s'agit d'un processus dont il ne reste ensuite que l'évidence passée ; ce type de musique existe quand sont en jeu des systèmes tels que les sons apparaissent comme la représentation ou la mise en évidence de ces systèmes, donc de processus morts. A l'opposé, la musique *informelle* existe comme prise de position par rapport à un matériau existant, présenté (sous forme d'accords, de rythmes...).

Les *Carceri d'Invenzione* sont une exploration des parcours entre ces deux extrêmes avec en particulier l'exploration d'un extrême spécifique : la musique très automatisée. Quelles sont les conséquences de ce cas de figure pour l'oreille et pour l'intelligence musicale ? Si l'on écoute cette pièce sans recourir à la partition pour tenter de faire d'oreille la distinction précédente, au début de la pièce, que constate-t-on comme type de présence du matériau ? Il y a une tendance que j'appellerai active, frénétique même, tendance qui se réduit vers la fin. Comment, dès la première mesure, se modifie la directionnalité de l'oreille ? Elle évolue selon différents plans correspondants à différents registres très écartés dans lesquels des gestes sont disposés ; on ne peut reconstruire une figure normale à partir de cet éclatement. Cette distance entre deux registres extrêmes crée un espace vide, un espace référentiel dans lequel les événements de la pièce pourront se distribuer. Il est rare que la musique contemporaine définisse et mesure ainsi son espace d'extension. Comment peut-on aujourd'hui selon tel ou tel style établir de tels types d'espaces référentiels ? J'ai déjà cherché dans ce sens dans d'autres pièces ; ici il y a deux réponses : l'une dans l'œuvre pour flûte seule, l'autre dans l'œuvre pour flûte et orchestre.

Dans la première, l'opposition entre sons proches ou lointains joue dès le début. J'utilise cette comparaison avec l'espace car ce mode de perception de la musique — mode

par analogie — existe toujours. Ainsi dans la musique de Schoenberg, le geste a une correspondance symbolique avec l'action du corps ; dans son *2ème Quatuor* ou dans sa *1ère Symphonie de chambre*, il y a une correspondance étroite entre les gestes et la structure de l'argumentation qui utilise les termes classiques du contrepoint...

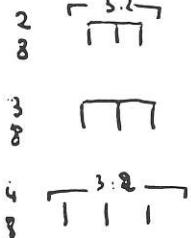
Dans ce cas-ci il y a une autre dialectique qui met en jeu des sons (comme individualités) et l'espace référentiel.

Il faut bien voir qu'un dictionnaire de gestes ne peut être que relatif, tout particulièrement en raison du fait que la musique existe dans le temps et donc que la valeur symbolique de tel ou tel geste ne peut être fixe mais dépend du cadre de la pièce. Il faut donc établir d'abord le cadre dans lequel interviendront les événements pour établir ensuite, dans le temps réel et expérimenté, la valeur spécifique qu'aura telle manifestation.

Comment élaborer alors des rapports entre événements ? Aux Etats-Unis, il y a chez les compositeurs beaucoup de mélanges de styles et d'expériences. Or le style se laisse comprendre non seulement dans la synchronie mais aussi diachroniquement. Dans mon cas présent j'ai d'abord établi des types d'événements qui soient très différents tout en étant très difficiles à identifier. Puis j'ai élaboré un parcours dans le temps afin d'établir le développement de la signification de ces événements. En effet il faut éviter les tendances à écrire une pièce selon la seule perspective du compositeur, je veux dire par là qu'il faut aussi se mettre dans la peau de l'auditeur car lui ne sait pas ce qui l'attend et où va aller la musique. Chaque audition contient une espèce de spéculation continue qui combine des sensations et des réflexions, qui tente de saisir les intentions du compositeur. Aussi l'oreille du compositeur quand il écoute son œuvre diffère de celle d'un auditeur et il faut chercher à unifier les deux.

Pour établir une sensation telle que la pièce autodéfinisse sa propre langue dans un style unique, je joue d'une part d'éléments fixes et invariants, d'autre part d'une forme qui se déroule vers un but spécifique. Normalement je compose une musique qui veut donner la sensation d'une énergie et d'une ligne de force. Dans cette pièce c'est différent : j'ai commencé avec l'idée d'une chaîne d'événements clos. J'ai ainsi choisi 48 éléments, chacun occupant seulement une mesure. Le nombre 48 me vient du matériau d'une autre pièce pour voix. Ce qui m'intéressait était moins l'identité du matériau que la sensation de son approfondissement, de sa mise en perspective. J'ai donc défini les mesures mais aussi leur densité en événements ; ainsi, pour un même élément définissable

(déterminant une densité donnée : 3 par mesure dans l'exemple suivant), il y a possibilité d'échange entre durée de la mesure et durée de l'élément selon par exemple le schéma suivant :



Comment donc établir cette sensation de mise en perspective du matériau ? Dans le cas d'une analyse synchronique, on définit un phénomène selon la simultanéité alors que dans une analyse diachronique on présuppose que les événements se déroulent dans le temps. Ici il faut donc identifier les événements d'un point de vue synchronique et établir sous un angle diachronique les sensations d'espace entre ces événements. Dans une composition, ce n'est pas la même chose qu'un événement apparaisse en début de pièce ou à la fin car, dans ce dernier cas, il apparaît comme le commentaire d'une perspective qui n'existe plus au moment où il intervient.

J'ai établi un déroulement des événements qui me permette de créer peu à peu les différentes sensations d'espaces qui se développent ; au début c'est la sensation d'espaces de registres qui prime et d'ailleurs toute la pièce peut être vue, en un certain sens, comme un jeu de registres. Ainsi il y a une grande tendance au resserrement des registres qui conduit vers la moitié de la pièce (mesure 74) à se limiter à un registre minimal d'une tierce mineure (fa dièse-la).

J'utilise le principe des répétitions comme mesure du processus. En effet les répétitions servent à établir pour l'oreille un principe de distance en sorte que lorsqu'on réentend quelque chose on a la sensation bizarre du « déjà vu ». Ainsi le matériau mesure 1 se retrouve mesure 11 mais dans une mesure d'une autre durée. Il existe dans cette pièce d'autres répétitions littérales combinées à des tensions ou compressions temporelles, ainsi la mesure 14 reprend sur 4 battues le matériau exposé mesure 2 sur 3 battues. Ces répétitions littérales sont étranges dans ce style « d'avant-garde », ce qui fait qu'on a tendance à les mettre mentalement de côté comme on le ferait d'un élément perturbant. Mais l'expérience de la Forme en musique est une chose dialectique qui s'établit à travers certaines périodes de temps et cette sensation de Forme périodique m'intéressait dans cette pièce.

Il existe des paramètres pour quantifier les différents pôles d'information de cette pièce ; par exemple la distance qui sépare les apparitions d'une même chose et mesure la périodicité des modifications. Ceci permet de jouer avec les oreilles de l'auditeur dans le but d'établir différents espaces. Ainsi j'ai utilisé le principe de l'espace des registrations pour établir la sensation du déroulement temporel.

Selon que les périodicités sont plus ou moins régulières, les sensations sont plus ou moins orientées. On peut aller du plus simple au plus complexe dans les différents exemples suivants :

- a) 1 2 3 1 2 3 1 2 3
- b) 1 2 1 2 3 2 3
- c) 1 1 2 2 2 3 3 3 3 soit ici deux quantités en progression simultanée (2×1 3×2 5×3 $8 \times 4\dots$)

Dans ce dernier cas, on sent bien la répétition de plus en plus nombreuse mais on n'a pas la possibilité de quantifier d'oreille la répétition.

On peut encore compliquer le schéma en insérant dans la chaîne précédente des événements déjà écoutés
ex : 1 1 2 2 2 3 3 1 3 3 3 2 4 3 4 4 4 4 4 4 4 4 4

(8) (5) (3) (2) (1)

On peut procéder autrement : non plus par répétitions mais par références c'est-à-dire qu'un élément va se référer à un élément antérieurement apparu au lieu de simplement le répéter. On peut alors jouer sur la distance plus ou moins immédiate entre l'élément et sa référence, sur la nature plus ou moins générale de la référence, sur la particularité du matériau qui fonde la référence...

C'est avec ce type de procédés que j'ai construit cette pièce pour flûte, en utilisant simultanément différents modèles de référence, par exemple l'un pour les hauteurs, l'autre pour le jeu instrumental... Je modifie aussi le degré de transformation de chaque référenciation en variant l'importance des variations qui sont à chaque fois opérées. J'ai aussi établi un diagramme de la pièce où je spécifie les durées des mesures, l'élément qui va caractériser la mesure, les quantités de répétition.

Ainsi la mesure 1 sert de référence à la mesure 11, la 2 à la 14, la 3 à la 23. Comme vous le voyez, l'ordre reste le même mais cela se complique lorsque j'introduis d'autres cycles et crée ainsi des interrelations entre trois niveaux de cycles simultanés. Par exemple, la mesure 75 se réfère à la mesure 14 et la 76 à la 15...

Je procède encore à d'autres transformations : je prends des rythmes et je fais des interrelations avec des rythmes déjà existants.

tants, ainsi entre les mesures 96 (répétition des « sol » avec micro-tons) et 166. Je joue aussi de l'élimination d'une impulsion en début ou en fin d'une cellule en introduisant à sa place des éléments de micro-tonalité. On sent ainsi peu à peu une amplification des processus qui ouvrent la pièce avec d'un côté un processus régulier (cf. celui sur les registres) et de l'autre un processus plus compliqué, plus loin de son point de repère. Tel est le but de la pièce.

J'ai dit que cette pièce est un voyage le long de la ligne qui relie l'Automatique à l'Informel. Un même objet peut être vu sous l'un de ces deux angles. Ainsi ce triolet ; pris comme élément *informel*, je présupposerais qu'il existe déjà comme tel, que je l'ai inventé tel quel c'est-à-dire qu'il ne résulte d'aucune déduction mais qu'il vient là au contraire pour servir à des déductions, pour engendrer des conséquences. A l'inverse prendre ce triolet pour élément *automatique* c'est le laisser se construire comme évidence d'un processus mort. Par exemple, prenons la succession de couples de quantités suivantes : 1-3/2 - 4/3-1 ; ces quantités se laissent manifester selon différentes modalités ; on peut ainsi imaginer que le 1^{er} chiffre fixe la durée de la mesure et le second le nombre d'événements intérieurs. On aura alors, pour manifestation automatique de ces proportions numériques, le rythme suivant :



Ainsi le triolet ci-dessus résulte comme mise en évidence de la relation 1-3.

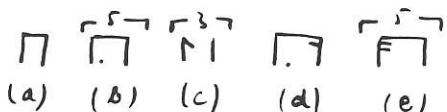
Il est difficile de voyager le long de cette ligne entre Automatique et Informel. La musique contemporaine, souvent, se contente de se placer en un point de cette ligne sans se préoccuper de la transformation le long de cette ligne.

Donnons un exemple de tels jeux plus complexes :

Partons de mesures qui se répètent automatiquement

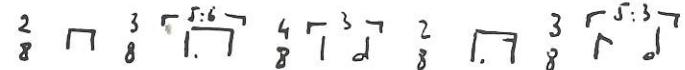
$\begin{matrix} 2 & 3 & 4 \\ \hline 8 & 8 & 8 \end{matrix}$

et d'un groupe de cellules donné à priori

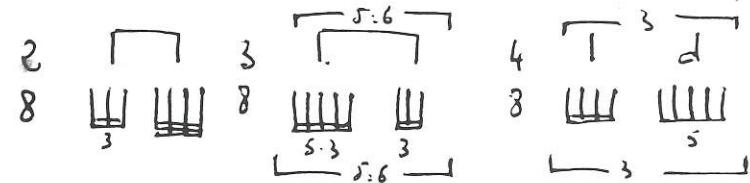


Ce groupe mélange deux processus car dans b et d la 1^{ère} valeur est la plus lente alors que c'est l'inverse dans

c et e. Si j'associe sans correspondances ce groupe informel à la série automatique de mesures j'obtiens ceci :



J'ai donc à la fois de l'informel et de l'automatique ; je peux complexifier cela par utilisation d'un modèle supplémentaire fondé sur la succession suivante $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 1 \\ \hline 3 & 4 & 1 \end{smallmatrix}$ qui va venir subdiviser chaque durée de la série précédemment produite



On obtient ainsi des cycles différents étagés selon différents niveaux de perspective. Bien sûr, cela dépend du degré de spécificité donné aux éléments pour y différencier l'automatique de l'informel. Il est important, pour la composition, d'établir différents niveaux de signification et de perspective pour chaque son.

On peut procéder de deux façons différentes : on laisse se créer une Forme à travers le travail d'un automatisme quelconque ou bien on trouve un automatisme pour réaliser une certaine conception formelle. Dans mon cas, je commence toujours par une composition de la Forme, de la globalité, de la pièce entière. Dans le cas présent, l'idée de base a été la superposition graduelle de cycles de mesures différentes. Il y a 9 cycles de 9 mesures qui s'enchaînent par tuilage avec une mesure de superposition supplémentaire à chaque cycle, en sorte que les deux derniers cycles sont entièrement superposés, ce qui implique la fin du processus. A cette idée de départ se combine une seconde idée qui est la transformation du nombre de battues par mesure selon une logique simple de permutation.

Donatoni procède à l'inverse : il commence par un automatisme au niveau de l'atome sans avoir de conception spécifique de la Forme globale. Dans ce type de position atomiste, il n'y a aucune implication quant à la Forme globale ; le compositeur crée certes la Forme mais il n'existe aucune nécessité entre l'atome et la Forme.

Dans l'organisation à différents niveaux, le compositeur a de nombreuses possibilités pour sauter d'un niveau à l'autre et créer des interruptions : il est ainsi très facile de simuler des événements ; par exemple par intervention d'un élément hétérogène qui crée des perturbations d'où découlent de nouvelles relations.

Déjà Mozart, Monteverdi utilisaient des niveaux multiples mais bien sûr il y avait alors une langue unificatrice qui existait au préalable pour les compositeurs, ce qui fait qu'ils n'avaient pas besoin de calculs mathématiques. Aujourd'hui, il n'existe plus ce type de communauté linguistique, de langue unificatrice. Il faut donc repenser les priorités structurales. Ce que je présente ne sont pas des recettes de médecin, je n'ai pas non plus de manies. Je propose une approche des relations de la globalité avec les détails.

Etudes Transcendantales

Les *Etudes Transcendantales*, 5ème pièce du cycle, sont écrites pour voix, flûte, hautbois, violoncelle et clavecin. Dans cette pièce j'ai tenté d'écrire 9 champs où chaque fois il y ait une confrontation différente entre la perception des détails et la perception de la forme globale. Cet ensemble s'organise en 3 cycles de 3 pièces.

Voici l'effectif des 9 pièces (exceptée la voix, toujours présente).

- | | |
|-----------------------|--|
| | 1. Hautbois |
| 1 ^{er} cycle | 2. Hautbois + violoncelle |
| | 3. Violoncelle + clavecin |
| | 4. Flûte |
| 2 ^e cycle | 5. Effectif complet (flûte alto, cor anglais) |
| | 6. Flûte alto + violoncelle |
| | 7. Piccolo + hautbois + clavecin |
| 3 ^e cycle | 8. Clavecin |
| | 9. Effectif complet (Piccolo puis flûte ; la voix est en effets particuliers). |

Le premier cycle enchaîne hautbois et violoncelle, le second est celui de la flûte, le troisième est synthétique.

Dans chaque cycle la première pièce est automatique, la deuxième est plus informelle et la troisième représente une confrontation dialectique ou une synthèse entre les deux. A plus grande échelle les trois triades (ou cycles) forment ensemble une relation semblable puisque le premier est plutôt automatique (du moins par rapport aux deux autres), le deuxième se rapproche de l'informel alors que le troisième est plus multiple. Au total la 9ème pièce représente une double synthèse ;

c'est pour cela qu'elle est plus vaste car elle concentre toutes les tendances de l'œuvre.

J'ai senti la nécessité dans cette œuvre de mettre en question le rôle de la voix pour ne pas m'enfermer dans le dispositif : voix + accompagnement. Ainsi dans la pièce 8 il y a deux textes simultanés, mélangés, chacun ayant son propre type de structure : l'un frénétique, l'autre à peine audible. Dans la pièce 9 la mise en question de la voix est la plus radicale ; la voix n'y chante pas le texte car j'ai séparé les voyelles des consonnes ; la voix commence par les consonnes qui caractérisent le texte puis utilise des voyelles dans une récitation de type poétique, sans notation musicale particulière de hauteurs ou de durées. Ainsi le texte n'est pas coordonné avec la musique, ce qui conduit parfois celle-ci à détruire cette lecture. Je crois avoir trouvé ainsi une solution pour obtenir une œuvre ouverte intéressante ; j'avais en effet envie de laisser ouverte la fin ; je ne souhaitais pas écrire un chef d'œuvre trop clos et trop parfait.

Examinons les pièces une par une. La première pièce est totalement automatique car fondée sur un même matériau de base filtré selon différentes techniques mathématiques. Quant à la voix elle est, au XX^e siècle, utilisée soit comme instrument (cf. le *Marteau sans maître*) soit comme élément humain central traité avec accompagnement, amplification et commentaires (cf. le *Pierrot lunaire*). Ces deux modalités ne me plaisent pas. Je cherche une troisième possibilité où la voix surgisse d'un magma de base. Ainsi dans cette première pièce la voix, intentionnellement, n'intervient qu'à certains endroits. Au départ je n'ai pas traité le texte, ayant commencé avec les structures musicales sans y ajouter les paroles. Puis j'ai inséré les textes après la composition. D'où un problème très difficile de coordination. L'élément humain présent dans la voix m'intéresse ; j'ai pour cela beaucoup étudié l'*Orfeo* de Monteverdi. Ici j'ai cherché à trouver un autre type de comportement expressif pour la voix qui soit en relation étroite avec une typologie structurelle. En effet la voix ne prend sa justification expressive qu'en confrontation avec la structure et non pas dans la seule diction. Les rapports que je crée dans cette pièce entre voix et musique sont semblables à ceux qu'entretiennent les ballets de Merce Cunningham avec la musique de John Cage puisque, dans ce cas, les danseurs ignorent jusqu'au jour de la création la musique sur laquelle ils vont danser.

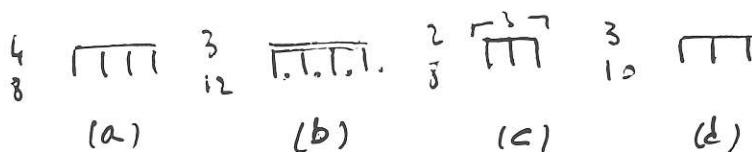
La deuxième pièce présente à la fois des structures automatiques et une rhétorique d'éléments informels. Le même matériau est utilisé pour le hautbois et la voix alors qu'un autre matériau, plus hétérogène, sert au violoncelle. Les points de

commencement des interventions sont définis de façon informelle ; des blocs d'action commune aux trois parties s'intercalent entre deux types de développement : l'un qui concerne la voix se fait selon une direction où l'articulation est de plus en plus brève, l'autre où le hautbois traite en décoration et commentaire les lignes *legato* initiales. De plus il y a, quant aux blocs, une continuation de leur déploiement à l'intérieur des développements précédents, ou à l'inverse une anticipation du bloc qui va suivre. A chaque fois on a plus d'hésitation, dans ce processus, ce qui fait que l'opposition entre horizontal et vertical, au début très claire, devient graduellement plus confuse.

La *troisième pièce* est beaucoup plus compliquée. On y trouve encore deux types d'action : l'un, automatique, au clavecin, l'autre, informel, au violoncelle dont les rythmes sont libres. Ensuite l'ensemble commence avec une hauteur commune et conduit à une interversion où l'élément automatique est confié au violoncelle quand le clavecin varie des éléments plus libres. Pendant ce temps la voix a un système totalement différent mais organisé selon la même périodicité que les deux autres. Cette pièce représente une sorte de feu d'artifice.

La *quatrième pièce* joue de deux trajectoires : celle de la voix, celle de la flûte qui commence par des éléments descendants puis passe à une ligne ascendante irrégulière pour ensuite se mettre à descendre. La caractéristique de cette pièce est dans le travail : régulier \longleftrightarrow irrégulier.

La *cinquième pièce* est beaucoup plus difficile. Elle se situe dans un registre pianissimo pour tous les instruments et constitue une recherche pour rendre irrégulières et amorphes les structures métriques régulières. La forme se compose de deux niveaux superposés d'éléments métriques réguliers que j'ai tentés de réunir dans un même cadre. Mon but était de rendre invisible cette régularité. A la première mesure la voix est en 7:5 dans une mesure à 5/8 alors que les autres instruments sont en 4:5. Il y a ainsi au début deux niveaux indépendants d'activité. Puis j'ai choisi une distribution différente. D'où un mirage de régularité associé à un changement constant de tous les éléments. J'ai créé ainsi un système sur trois niveaux que je nomme les trois constantes : unité du mètre, nombre d'unités du mètre, densité. Voyons cela dans un exemple : soit la structure suivante :



a et c ont la même unité de mètre (même dénominateur : x/8), b et d ont le même nombre d'unités (même numérateur : 3), a et b, c et d ont respectivement les mêmes densités : 4 puis 3.

A un premier niveau, le groupement par 4 mesures reste constant alors que j'alterne structures constantes et variables. A un deuxième niveau, où les mesures se groupent par 7 (d'où une non-correspondance avec le premier niveau et des zones d'ambiguité) j'alterne densités constantes et variables. Le troisième niveau, fait d'une succession de 7 puis 6 puis 5... mesures, voit alterner valeurs constantes et variables. De tout cela résulte une durée, pour toute la pièce, de 28 mesures car

$$7 \times 4 = 7 + 6 + 5 + 4 + 3 + 2 + 1.$$

Pour la *sixième pièce* j'ai composé en premier le matériau pour la voix : en effet cette pièce est celle qui se concentre le plus sur les qualités organisatrices de la voix. Pour chaque section j'ai défini des hauteurs principales (par ex. le mi au début) puis j'ai établi des structures flexibles pour les hauteurs secondaires et des registres fixes pour les structures tertiaires. Le matériau des instruments est très libre et très spécifique alors que les points d'entrée pour chaque instrument résultent de décisions automatiques. La pièce est très claire, très rhétorique et argumentative.

La *septième pièce* résulte d'une nécessité de diversification alors que les 5^e et 6^e pièces étaient reliées par des harmoniques au violoncelle. Le texte de cette pièce mentionne les bruits percussifs du maillet d'un sculpteur, le vent qui fait bruire les feuilles des arbres. Aussi à côté d'une structure stricte j'utilise parfois des couleurs illustratives. J'ai choisi comme point de départ la série de *Moïse et Aaron* (qui est exposée dans un registre très aigu par le violon à la fin du second acte quand Moïse déclare que les mots lui manquent). C'est une fin d'opéra très frappante, marquée par une opposition totale entre une mélodie qui ne peut plus convaincre et une parole qui ne peut plus chanter. Je n'utilise pas la série comme une citation littérale mais je prends son ordre pour ordonner mon propre matériau de hauteurs. J'obtiens ainsi une série défective ordonnée selon l'ordre de Schoenberg. Avec cela, si je transpose d'un demi-ton la série de Schoenberg, j'obtiens les mêmes notes (de mon « filtre ») mais dans un ordre différent ; j'arrive ainsi à des transformations très compliquées où la série de Schoenberg n'intervient pas comme citation mais comme son ombre. Dans cette pièce, la voix a une partie très diatonique avec toujours les mêmes hauteurs. Sa périodicité est différente de celle des instruments pour qui le matériau est très informel et transformé selon des techniques classiques.

Pour la huitième pièce j'utilise deux textes de façon entre-mêlée, chacun étant associé à un type d'expressivité, l'une minimale, pianissimo, l'autre très expressive, brutale et rapide. La voix change de texture selon un mode qui ne tient pas compte du sens du texte, lequel fonctionne comme pur matériau phonétique. Il n'existe ici aucune correspondance entre le clavecin et la voix. Chacun a la même proportion de sons et de silences mais l'ordre de présentation en est différent. J'ai établi pour cette pièce 8 ou 9 petites sections. Cette pièce fut composée en trois jours, juste avant l'exécution qui bien sûr s'en ressentit.

La neuvième pièce est un type de fantaisie instrumentale écrite comme une sorte de canon à l'unisson entre violoncelle, hautbois et piccolo. Après quelques mesures, il y a une interruption car j'ai graduellement superposé un autre mode d'écriture, un système plus automatique alors que le cours initial se fait sur des rythmes assez informels se répétant toutes les 9 mesures (d'où une espèce de processus thématique). Quand rentre enfin la voix, la sensation initiale d'ordre apollinien est ainsi détruite. La fin se fait par mise en abyme du cycle entier. En effet chacune des 9 mesures de la Coda représente le négatif de l'instrumentation d'une des pièces. On arrive dans cette pièce à une dissociation, à une schizophrénie totale. En effet les rythmes musicaux préexistent au texte si bien qu'il faut trouver un mode de coexistence avec celui-ci, avec sa spécificité et sa signification. L'expressivité naît de ce choc, de cette confrontation et de ces contraintes.

Je veux écrire une musique qui reste toujours en avance sur l'oreille, sur ses capacités qui dans l'histoire progressent de plus en plus rapidement. Je veux toujours maintenir l'auditeur en état de nervosité réceptive en sorte qu'il soit pris dans un dilemme : soit il suit au niveau d'exigence requis soit il tourne le bouton et ne suit plus rien. J'espère qu'il n'y a pas dans cette musique de terrain moyen car je veux forcer l'auditeur à une participation soit par choix positif, soit par refus total.

Propos recueillis par François NICOLAS (CNSMP. Mai 1986)

LE TEMPS DE LA FIGURE

Brian FERNEYHOUGH

Dans son poème *Self-portrait in a convex mirror* John Ashbery dit des rêves :

« Ils paraissaient étranges simplement parce que nous ne pouvions les voir
Et nous nous en rendions compte seulement au moment où ils tombent
Comme une vague qui se brise contre un roc,
abandonnant
Son ombre en un geste qui exprime cette ombre. »

Je propose de revenir plus loin dans cette présentation à cette image obsédante, susceptible de nous indiquer quelques manières possibles de résoudre des séries entières de problèmes face à la composition musicale, et en particulier ce qui concerne la relation entre le style musical et la perception d'une énergie discursive et donnant naissance à la forme.

Le terme de « figure » a été employé de mille manières durant plusieurs siècles : d'une part cela rend presque impossible une définition dans un contexte contemporain, mais d'autre part, il n'y aurait aucune objection à ajouter une autre à toutes celles qui existent déjà, d'autant que de longues recherches m'ont amené à la conclusion, réticente, qu'il n'y pas de meilleur terme général pour ce que j'ai à l'esprit. J'aimerais en particulier éviter l'examen de toutes les utilisations historiquement connotées : ce qui m'intéresse ici c'est le degré dans

lequel une distinction claire entre la description globale d'une forme musicale et son potentiel interne qui permette la création de nouveaux états de la forme débordant ses propres limites, est une condition préalable pour une analyse approfondie de la signification musicale dans la pensée musicale contemporaine.

En premier lieu, nous parlons d'une scission sémantico-syntaxique fondamentale : le geste *signifie*, pour une majeure partie, en référence à des hiérarchies spécifiques de systèmes et de conventions symboliques — ou bien artificiellement établies, ou bien, plus fondamentalement encore, ceux dérivées de comportements du corps, par abstraction ou analogie. C'est dans ce domaine (plutôt que dans celui d'une production de sens synthétique et immanente à la musique) que la fin du XXème siècle a assouvi sa soif de dépradations agressives, puisque très peu du vocabulaire gestuel généralement admis a réussi à tenir tête aux assauts fougueux qui, dans les quarante dernières années, ont voulu tout détruire et renouveler. Les attitudes face à cette privation ont été particulièrement réactionnaires récemment, nombre de compositeurs se mettant à regarder en arrière, vers une ère de la communication musicale soit-disant primitive ou (supposition cruciale !) plus naturelle, où les techniques compositionnelles étaient en relation étroite et non problématique avec le « contenu », quel qu'il fût (états psychologiques ?), que la musique était implicitement sensée transmettre. Même s'il est évident que cette attitude envers le remplacement des *disjecta membra* d'époques antérieures ne doit pas être rejetée sans analyse critique comme un moyen de créer un « effet-choc », ainsi que le fait Walter Benjamin, il semble également probable que cette préférence accrue pour des éléments préexistants mènera vers un *désaffranchissement* de ces mêmes éléments : arracher de tels fragments au contexte historique qui leur donna naissance conduit à un affaiblissement fatal de leurs pouvoirs, au moment même où leur intégration dans un nouveau montage ou des formes de collage exige justement une force sémantique non amoindrie afin d'obtenir l'effet innovateur désiré. Dépouillés de leur aura, de tels éléments isolés fonctionnent bien souvent comme *références* à des univers du passé plutôt que comme une ré-évocation symbolique. La musique semble bien plus problématique à cet égard que les arts visuels, où les conventions peuvent être définies comme préexistantes à toute réalisation particulière ; en musique, d'autre part, il est difficile de considérer des unités sémantiques entièrement isolées des processus spécifiques qui les ont engendrés. C'est peut-être pour cela que la citation en musique a un tel pouvoir destructeur de l'identité discursive ; on peut affirmer la même chose, à un degré un peu moindre, d'une allusion stylistique (opposée à une citation textuelle).

Une manière de parer à ce problème crucial est de retourner, pour commencer, à une sémanticité qui dépende largement d'une information qui évite une concrétisation s'inscrivant dans un contexte englobant et qui la coiffe. Pour cette raison la *figure* est proposée comme un élément de la signification musicale, composée entièrement de détails définis par leur disposition dans un contexte, plutôt que par un pouvoir référentiel inné. Le diachronique remplace le synchronique comme principal mode de lecture des états musicaux, puisqu'une définition progressive du vocabulaire musical est indispensable si l'on veut trouver un contrepoids à la présence multiforme et suffocante du passé de la musique. Dans cette présentation je vais examiner plusieurs directions dans lesquelles une recherche pour la définition de la figure pourra être menée, me concentrant en particulier sur les concepts « d'énergie musicale » et de « lignes de force », puisqu'ils me paraissent d'une grande utilité pour préciser d'avantage la relation envisagée entre objets musicaux et ces contraintes formelles que l'interaction des caractéristiques spécifiques de ces objets tend à soulever.

Si l'on revient à la citation initiale de Ashbery, deux idées y semblent inextricablement liées. D'abord, celle que le présent se constitue seulement en tant qu'*absence ressentie* ; ensuite, que notre relation vitale à la réalité (*life-line to reality*) peut être vue comme une forme particulière de *mouvement* (*motion*). Après tout, qu'est-ce que « l'expression » ? C'est une sorte de passage d'un état à un autre, où n'importe ni le début ni la fin, mais, plutôt, le « pas encore » et le « plus » dont ils portent l'empreinte. L'image de la vague fait ici référence à la fois à quelque courant naturel, informe sous l'élan créateur (des événements qui constitueront une forme quelle que soit la loi dynamique), et au caractère fugace, non substantiel de la perception, née à la crête de la vague comme trace non répétable de l'être. L'énergie contenue dans la vague (qui *est* en un sens la vague) se libérant dans une forme concrète par la résistance tenace du roc effectue la transition entre l'état physique et celui de configuration, devenant ainsi investi, en tant qu'action, d'une *fonction symbolique*. La force, comme libération d'une énergie contenue, trouve une contrepartie dans une énergie que l'on peut définir comme l'application d'une force à un objet qui résiste. Le croisement de ces trajectoires dans le discours musical est le lieu du présent qui est ainsi *mesuré* à chaque moment crucial par un seul équilibre de tensions, une seule « empreinte digitale ». Ainsi, la force musicale et l'énergie musicale ne sont pas identiques. L'énergie s'investit dans des objets musicaux concrets dans la mesure où ils sont aptes à rendre visibles des forces qui agissent sur eux. Des lignes de

force se dessinent dans l'*espace entre les objets* — l'espace non comme hiatus temporel, mais en tant que moment de différenciation conceptuelle où naît l'*identité* — et font confluir vers leurs objets l'*impulsion connective* établie dans l'acte d'aller d'un objet à un autre.

Il y a des objets qui résistent à la distorsion des forces dirigées vers eux : leur intégrité endommagée, violée nous signale l'ampleur des forces et des énergies déployées ; c'est là leur « histoire expressive ». De même que quelques objets musicaux sont plus résistants que d'autres, ainsi la nature et la quantité des forces à quoi ils sont exposés doivent être calculées en regard de leur altération progressive ou de leur soudaine dématérialisation omnidirectionnelle. A ces moments-là, c'est la ligne de force elle-même qui, comme la vague, prend une forme physique pour un moment, projetée sur le nuage de particules chargées d'énergie qui cherchent l'occasion de s'agglomérer en un autre objet, geste concrétisé. Le geste est de « l'énergie congelée » dans la mesure où il *vaut pour* un sentiment expressif, pour un échange absent d'énergies expressives. Un vocable gestuel est, en beaucoup de manières, comme le mot, en ce qu'il peut être utilement reconnu en des contextes radicalement différents et manifesté via une grande variété de nuances individuelles. On pourrait ainsi *enregistrer* l'élément sémantique d'un geste sans se sentir obligé de poursuivre les implications de l'information reçue, *activant* ainsi la structure interne et la constitution du geste lui-même. Dans une certaine mesure, le contenu affectif du geste n'est qu'en relation lâche avec sa surface perceptible : ainsi, pour une part, l'activité figurale consiste-t-elle à trouver des moyens pour s'assurer que la force explosive latente du geste perce sous sa carapace contingente, afin de libérer ce surplus de discursivité jusque-là gelé et de l'injecter dans les interstices de l'objet sonore.

Dans certaines formes de musique tonale le geste atteint le stade de figure à travers un contexte harmonique spécifique qui l'enserre : il est *individualisé* par son *utilité* évidente. On voit pourquoi ce type d'énergie figurale était, en dernière analyse, auto-destructrice, en ce qu'une individualisation de plus en plus extrême menait irrévocablement vers la dissolution du cadre activant lui-même, la tonalité. Il me paraît vital que le compositeur cherche à établir des relations semblables entre le sens quasi dénotatif du geste et sa signification connotative moins spécifique. Si le geste individuel est perçu comme la simple illustration presque aléatoire d'une catégorie rhétorique particulière (par exemple), l'individuation des éléments qui le composent dégénère au niveau d'une décoration accidentelle. Si, d'autre part, cette même individuation assume une telle indépendance particularisée, le *topos* d'où

il tire son origine disparaît en-deçà du seuil de reconnaissance. La balance entre ces aspects dans un processus d'équilibrage continual est centrale pour l'efficacité du figural : si, comme je le crois, le but de la figure dans la musique récente est parallèle au déclin progressif d'un « background » tel que postulé plus haut, alors le processus s'est maintenant hautement accéléré. A une telle vitesse de dissolution et de recomposition figurale, l'objet gestuel lui-même menace de se briser, remplacé par un réseau brillant d'énergies qui s'échangent. Et dans beaucoup de musiques actuelles, nous sentons cette lacune gênante entre la présence pseudo-physisque de l'objet sonore et une validation contextuelle crédible, quelle qu'elle soit, en termes d'individuation fonctionnelle (figurale). La recherche de caractéristiques sonores toujours plus individualisées dans les années récentes pourrait très bien être interprété comme un pâle reflet du sentiment de malaise qui naît quand un objet impuissant, immobile et une méthodologie autonome et auto-référentielle ne réussissent guère à coïncider. L'idée de la figure comme instance médiatrice revêt une grande importance quant à la construction dans une telle situation, dans la mesure où l'accent est mis sur la capacité de *médiation structurelle* de qualités gestuelles concrètes. John Ashbery emploie l'image de l'inconscience comme crête de la vague, changeant toujours le matériau dont elle se compose, toujours poussée par l'énergie de la mer mais, en un sens (comme toute forme de vagues) ne se *mouvant* pas réellement. La fonction et la nature de la figure sont étroitement liées à cette image : l'inconscience musicale signifie toujours la collision du passé avec les forces des futurs possibles qu'il diffère continuellement (au sens où l'entend Derrida). Le moment lui-même n'est pas défini par une quelconque substance, mais par son mouvement (*motion*) ; c'est la projection des énergies figurales qui *rendent visible l'aiguille* qui va mesurer le mouvement.

L'*idée* de la figure se situe pour moi exactement à l'intersection du geste défini, concrètement perceptible, et l'estimation de sa « masse critique », son instabilité énergétique. Les deux aspects sont obtenus au moyen des mêmes techniques ; sinon, une *modulation* à large échelle utilisé comme instrument linguistique serait difficilement concevable. La figure livre un cadre momentané pour la perception — un décor — qui permette de projeter des *catégories* hypothétiques particulières dans le futur sur le point de naître du discours. Dans une certaine mesure nous reconnaissions et localisons la nature d'un « décor » alors que nous vivons toujours physiquement la décomposition de celui qui précède immédiatement (ce qui ne veut pas dire que la surimpression de plusieurs états précédents dans des stades de décomposition différents n'est pas possible ou quelque chose).

L'écrivain allemand Arno Schmidt a employé l'expression « löcheriges Dascin » (vie trouée) quand il était confronté à la nature de l'expérience individuelle. Il suggérait que la perception est caractérisée moins par un « flux de conscience » supposé continu, le long duquel défilerait un sujet souverain, mais par des séries de monades expérimentales assez indépendantes — instants favorables d'une grande profondeur et de « résonance ». Entre ces points forts s'étend un nombre infini de moments caractérisés par de nombreux degrés d'une sensibilité plus émoussée, plus engourdie, où le temps lui-même obéit à des lois différentes. Ainsi le compositeur doit arriver à contrôler cette fluctuation perceptive s'il veut espérer jamais maîtriser ses moyens dans toute leur puissance génératrice de formes. Il faut trouver des moyens pour produire la sensation de *degrés de profondeur intentionnelle*, que le flot continual de la rhétorique gestuelle n'est plus guère capable, selon moi, d'atteindre.

Dans la mesure où l'état actuel de l'idéologie de la composition a tendance à favoriser une interaction de surface entre des signes émotifs reliés parfois de manière primaire, il encourage inévitablement l'acceptation d'un rapport sommaire, uni-dimensionnel entre perception et réception. Je ne pense pas que cette attitude puisse rendre justice au besoin de l'esprit d'un enregistrement profond de ce que produit l'expérience, même si elle forme naturellement un lien dans la chaîne qui assigne une signification. Soumettre le plus de phénomènes possibles au critère d'une nature *duelle* — gestuelle *et* figurale — permet une infinité de degrés intermédiaires, de relations quantifiables quant au contexte entre la crête de la vague et les forces lovées dans les profondeurs marines.

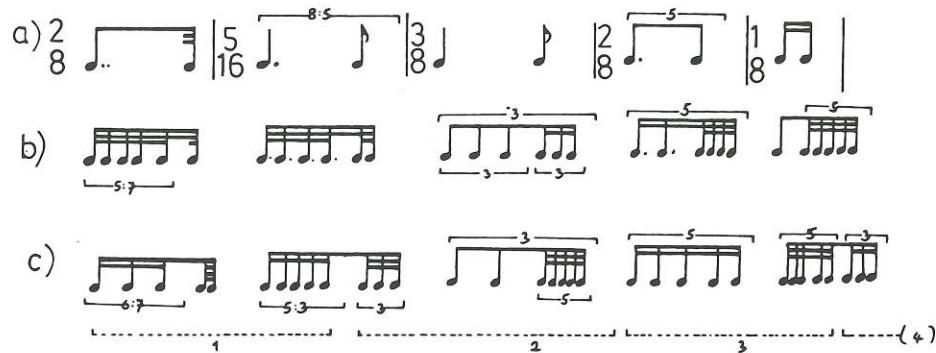
Il ne serait pas très fructueux de subdiviser des éléments musicaux entre 1) des figures et 2) tout le reste. En réalité, il est plus significatif de parler de l'*aspect figural* de tel ou tel vocabulaire concret, de telle ou telle constellation ou unité formelle. Aucune figure n'est jamais rien que figure, de même qu'un geste ne se départ jamais de son aura propre de connotations figurales. Notre propos central doit donc consister à établir un critère d'intentionnalité : si les constituants paramétriques des gestes ne peuvent pas être raisonnablement perçues comme largement dépendants de leur « matrice », comme découlant d'une volonté située ailleurs, nous ne pourrons pas parler de leurs *énergies directionnelles* particulières.

La possibilité d'un *traitement analogique* de diverses caractéristiques sonores est certainement le pivot conceptuel de procédures orientées vers le figural. Sans la possibilité « d'infiltrer » la structure d'une œuvre à de nombreux niveaux parallèles, le compositeur n'aurait guère le pouvoir de rassembler, d'accumuler, de rediriger stratégiquement les

énergies que libère la dissolution figurale du geste. Une manière d'atteindre cette « perspective » (*depth perspective*) est ainsi de chercher des manières de procéder que l'on peut *transporter* à volonté d'un point à un autre ; un seul exemple suffira à indiquer ceci de manière générale. Les rythmes cités plus loin offrent des possibilités d'emploi à différents niveaux en même temps, c'est-à-dire, a) une consistance structurelle interne (court - long dans des degrés variés), et b) un potentiel de transformation (la sensation d'une certaine *tendance* ou *processionalité* dans ce mouvement de très long à très court à l'intérieur d'un groupe) opposé à la transformation graduelle des deux valeurs à plus long et plus court, à une échelle beaucoup plus subtile.



Il sera clair qu'il y a déjà là quelques lignes de force. Si ces modèles (*patterns*) peuvent opérer juste en-dessous de la surface pour prendre le rôle de modèles ordonnateurs, opposés aux objets concrètement présents, nous sentons une profondeur de perspective supplémentaire, qu'un tel déplacement rend possible. Par exemple, d'autres matériaux pourraient être exprimés selon les modèles cités d'une manière qui tendrait à confirmer ou à rejeter des *patterns* perceptifs déjà établis ; la périodicité des éléments superposés pourrait se heurter au modèle linéaire, ou encore les deux couches pourraient se rejoindre en un moment accentué, après une période de déviation apparente. Les énergies libérées par ces modèles à différents niveaux peuvent durer plus ou moins longtemps — dans la dernière possibilité, il est évident que saisir le profit du traitement figural demande plus de temps que l'exposé de surface des éléments sous une forme surtout gestuelle. De telles considérations ont en fait peu à voir avec des manières d'agencement néo-sériel : bien plutôt, elles ouvrent une voie vers la re-différenciation de la fonction, à travers une définition liée au contexte d'une courte manipulation informelle paramétrique. La création constante de « paramètres flous » de cette sorte et la fonction majeure de la figure, dans la mesure où ils permettent d'ouvrir un organisme de différents côtés. Quelques variations de l'exemple cité plus haut, choisies arbitrairement, seront je pense plus claires que tout commentaire : il sera évident que les « lignes de force » jouent un rôle central dans une telle situation.



Dans a) la tendance de l'exemple original de détruire les notes longues de chaque groupe a été compromise par la distorsion de celles-là au moyen de différentes barres de mesure qui augmentent lentement puis décroissent rapidement. La ligne de force clairement incorporée dans la transformation linéaire de base a été partiellement obscurcie par une tendance aussi fondamentale mais moins immédiatement saisissable — un processus, de plus, qui applique deux mouvements tendanciels à l'une des transformations des groupes de deux. Dans b) la relation originale des groupes de deux a été maintenue, mais mise en retrait par deux mouvements opposés, c'est-à-dire un décroissement du nombre de notes contenues dans la première du groupe de deux notes, alors que le nombre de celles contenues dans la seconde augmente. Même sans la distorsion obtenue par la manipulation des mesures, il ressort clairement que ce type de redistribution de l'énergie est plus difficile à percevoir dans un espace court à cause de la somme assez élevée d'informations qu'il faut évaluer. L'exemple c) illustre la possibilité d'une superposition de deux tendances avec une vitesse de progression différente. Des groupes de trois, deux et cinq impulsions sont disposés dans les durées fournies par les groupes initiaux, mais, puisqu'il y a trois groupes et seulement deux unités dans chacun, une superposition progressive de deux niveaux figuraux asymétriques s'opère. Si ces techniques sont reprises quelle que soit la longueur d'un fragment, leur homogénéité sera perçue dans une certaine mesure comme un phénomène jouant sous la surface, comme un régulateur qui permet à d'autres aspects du discours d'être d'autant mieux mis en lumière. Si, de plus, d'autres niveaux de paramètres sont pris en considération, comme l'instrumentation, le registre, la hauteur, l'articulation etc., il y a évidemment une large place pour une impulsion formelle significative à beaucoup de niveaux. Plus ces aspects individuels sont réunis comme des événements gestuels concrets, et plus leur indépendance contextuelle produira

des conflits riches entre l'énergie engrangée et sa dissolution puissante.

L'idée d'un retour vers une forme de vocabulaire figural rhétoriquement précis dans la musique contemporaine présupposerait une communauté de langage et d'intention qui rendrait l'œuvre individuelle (comme expression d'états de conscience avant tout subjectifs) plus ou moins superflue. Le rejet de cette pseudo-option mène à la conclusion qu'une certaine forme de procédure diachronique (linéaire, processuelle...) d'une définition figurale doit être mobilisée pour la recherche d'une signification musicale dans le contexte de l'œuvre individuelle. Le fait que de telles relations ne sont pas précisément quantifiables selon des critères objectifs généralement admis, n'est pas d'une grande importance ici, puisque l'existence de telles normes fournirait une sorte de métalangage commun qui remplirait un rôle semblable à celui mentionné plus haut à propos des *topoi* rhétoriques. C'est le manque évident de tels critères qui, en dernière analyse, fonde la nécessité de l'œuvre individuelle.

Accepter ces hypothèses semblerait impliquer la possibilité d'une interrelation directe d'une figure avec une autre au moyen d'un échange/interpénétration sélectif d'éléments structurels communs, alors que le progrès de cette processualité « informelle » dictera l'impact relatif des instances spécifiques de l'activité figurale. L'accumulation de plusieurs couches d'une telle activité interpénétrationnelle/amplificatrice quant aux qualités paramétriques augmentera à la fois l'intégration d'un niveau dans le discours, et garantira qu'aucune couche particulière ne se borne à propulser simplement le discours vers l'instance suivante de déploiement figural : une sorte de « filet », de garde-fou statistique est ainsi constitué. La capacité de différents éléments de la figure à créer des exemples convaincants de catégories ordonnatrices puissantes tout au long de ces lignes est une des mesures de son utilité en composition, alors que sa capacité à générer des plages *multiples* de directionnalité (permettant au temps de couler non seulement « horizontalement » mais aussi « verticalement » ou de manière « oblique » en forçant l'attention d'accélérer ou de ralentir le parcours perceptif (*scanning operation*) selon le degré d'intrication — et, partant, de résistance — des éléments figuraux) permet de son côté une projection perpétuelle de perspectives simultanées, suggérant un « effet de profondeur » dans l'agencement des objets eux-mêmes. Le niveau de perméabilité d'un groupe donné de tendances figuraux est ainsi une mesure (même si on ne peut la déterminer que subjectivement) de la prégnance sémantique potentielle d'une texture.

Dans un certain sens très précis il n'est guère utile de chercher une définition très rigoureuse pour le terme de « figure ». Il paraît évident d'après ce qui précède qu'une figure n'existe pas en termes de matériau ; plutôt, elle représente une manière de percevoir, de catégoriser et de mobiliser des constellations gestuelles concrètes. Elle implique des attitudes compositionnelles, puisque ce seront ces attitudes qui, se révélant peu à peu, formeront la mesure selon laquelle nous percevrons le flot continu du discours. La musique n'est pas un matériau mort, ni une forme abstraite. Elle est encore moins une manœuvre privée de sens dans un espace indifférent et arbitraire. L'idée de la figure comprise comme une reformulation constructive du geste pourrait ouvrir la voie vers une nouvelle possibilité de l'*aura* musicale, l'idéal d'une œuvre qui entre en conversation avec l'auditeur *comme si elle était un autre individu*. Nous, en tant que compositeurs, ne manipulons pas simplement du matériau : il nous indique — au moyen d'une libération ordonnée et d'une redisposition d'énergies figurales — ce que lui-même veut faire. Et si cette conception semble indûment métaphorique : qu'est d'autre la signification musicale sinon la révélation de nouvelles perspectives *selon un ensemble toujours fluctuant de règles (immanentes à la musique !)*.

Traduit de l'anglais par Martin KALTENECKER

DOCUMENTATION

Repères biographiques

- Naissance à Coventry (1943)
- Etudes de composition à l'Académie Royale de Musique (1964-1967) avec Lennox Berkeley, à Amsterdam (1968) avec Ton de Leeuw, au conservatoire de Basle (1969) avec Klaus Huber.
- Professeur de composition à Freibourg (1973-1986), à Milan (depuis 1984), à Darmstadt (cours d'été) depuis 1976.

Catalogue des œuvres

(Editions Peters - Londres)

- Sonatina* Trois Clarinettes et Basson (1963)
Four Miniatures Flute et Piano (1965)
Coloratura Hautbois et Piano (1966)
Epigrams Piano Solo (1966)
Sonata for Two Pianos (1966)
Three Pieces for Piano Piano Solo (1966-67)
Prometheus 6 instruments à vent (1967)
Sonatas for String Quartet (1967)
Epicycle 20 cordes (1968)
Missa Brevis 12 voix (1969)
Cassandra's Dream Song Flute Solo (1970)
Sieben Sterne Orgue (1970)
Firecycle Beta Orchestre avec groupes amplifiés (1969-71)
Time and Motion Study III 16 voix, percussion et électronique (1974)
Transit 6 voix et orchestre de chambre (1972-75)
Unity Capsule Flute Solo (1975-76)
Time and Motion Study II Violoncelle solo avec amplification (1973-76)
Time and Motion Study I Clarinette basse (1971-77)
La Terre est un Homme Orchestre (1976-79)
Funérailles 8 instruments (1969-80)
Second String Quartet (1980)
Lemna-Icon-Epigram Piano Solo (1981)
Superscriptio^{1}* Piccolo Solo (1981)
Carceri d'Invenzione I^{2}* Orchestre de chambre : 16 instrumentistes (1982)
Adagissimo Quatuor à cordes (1983)
Carceri d'Invenzione IIa^{4}* Flute et Orchestre de Chambre (1985)
Carceri d'Invenzione IIb Flute Solo (1985)
Etudes Transcendantales/Intermedio II^{5}* 5 instruments (1982-85)
Carceri d'Invenzione III^{6}* 15 vents et percussions (1986)
Intermedio^{3}* Violin Solo (1986)
Mnemosyne^{7}* Flute basse et bande magnétique (1986)

Œuvres en préparation

- Third String Quartet*
Kurze Schatten II Guitare Solo
Brass Quintet

Discographie

- Sonatas for String Quartet* Berne String Quartet, RCA Red Seal RL 70610
Transit Chamber Orchestra London Sinfonietta/Howarth, Decca Headline Head 18
Time and Motion Study II Solo Cello (with delay tapes, modulation and extensive amplification) Werner Taube, Musicaphon, BM 30 SL 1715
Unity Capsule, Cassandra's Dream Song Solo Flute, Pierre-Yves Artaud, Editions Stil 31085 83
Second String Quartet Arditti String Quartet, RCA Red Seal RL 70883
Funérailles Ensemble InterContemporain/Boulez, IRCAM/Erat STU 71556
Time and Motion Study III Schola Cantorum Stuttgart/Gottwald, Wergo 60111
Lemna-Icon-Epigram Massimiliano Damerini, Frequenz, Via Cesare Correnti 14 20123 Milano
Superscriptio, Cassandra's Dream Song Carin Levine, Bauer, Juliusstrasse 14, 6000 Frankfurt am Main

Bibliographie

- M. Barry : 'Transit' (Eng), *Contact*, xx (London, 1979), 12-14
A. Bonnet : 'Ferneyhough : une œuvre ouverte' (FR). Scéances préparatoires aux cours de composition du *Conservatoire National Supérieur de Musique de Mexique* (Paris, Mai 1986) p. 1 à 6.
J. Bons : 'Intervista a Brian Ferneyhough' (It), *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, viii (Milan, 1983), 7-25
— : 'Ear Mail : Brian Ferneyhough in conversation with Joël Bons' (Eng), *Key Notes*, xx (Amsterdam, 1984), 11-15
D. Bosseur and J. Y. Bosseur : *Révolutions Musicales* (Fr), (Paris, 1986), 188-191
Civica Scuola di Musica, Milan : *I Quaderni della Civica Scuola di Musica* (It), (Milan, April 1984) : Numéro spécial dont
A. Melchiorre : 'I Labirinti di Ferneyhough', 4-41
A. Clements : 'Intervista a Brian Ferneyhough', 42-52
B. Ferneyhough : 'Funérailles', Extracts from letters to Jonathan Harvey, 61-62
— : 'Lettera a Dieter Mack', 99-100
— : 'Frammenti Diversi', 112-123
A. Clements : 'Brian Ferneyhough' (Eng), *Music and Musicians*, xvi/3, (London, 1977), 36-39
K. Corner : 'Time and Motion Study I' (Eng), *Contact*, xx (London, 1979), 11-12
B. Ferneyhough : 'Information und Kommentar (Time and Motion Study III)' (GER). Notes de Programme pour le *Donaueschinger Musiktage*, (Donaueschingen, 1975)
— : 'Epicycle, Missa Brevis, Time and Motion Study III' (Ger), *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, xvi (Mainz : Schott, 1976), 45-55
— : 'Apropos Schnitzeljagd ... (Time and Motion Study II)' (Ger). Notes de Programme pour le *Donaueschinger Musiktage*, (Donaueschingen, 1977)

- : 'Aspects of Notational and Compositional Practice' (Eng). Catalogue pour l'exposition *Scritture Musicali*, (Rome : Académie de France, Juin 1978), 36-41 ; Traduction française dans *Conséquences*, n° 8 (Paris, 1986)
— : 'Unity Capsule : Un Journal de Bord' (Fr), *Cahier Musique*, n° 1 (Festival de La Rochelle, 1980), 1-5
— : 'Compositeur-Ordinateur-Forme Active' (Paris : IRCAM, Fév. 1981), 48-55
— : 'Deuxième Quatuor à Cordes' (Fr), *Cahier Musique*, n° 2 (Festival de La Rochelle, 1981), 23-29
— : 'Carl Ruggles and Dissonant Melody' (Sw), *Nudita Musik*, iii (Stockholm, 1982), 24-26
— : 'Lightning Conductors and Dowsing Rods : thoughts on composition teaching' (Sw), *Nudita Musik*, iv (Stockholm, 1983), 4-5
— : 'Form, Figure, Style — An intermediate assessment' (Eng), *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, xix (Mainz : Schott, 1982), 60-66 ; trad. fr. dans *Contrechamps*, n° 3 (Lausanne, 1984)
M. Finnissy : 'Ferneyhough's Sonatas' (Eng), *Tempo*, cxxi (London, 1977), 34-36
S. Goldet : 'Brian Ferneyhough : Sonatas for String Quartet/Quatuor n° 2 (Fr), *Quatuors du 20ème Siècle*, (Paris : IRCAM, 1986), 117-121
S. Gottwald : 'Brian F. oder Von der Metaphysik der Positivismus' (Ger), *Melos*, Mainz, July/Aug. 1977), 299-308
P. Griffiths : 'Interview with Brian Ferneyhough' (Eng), *New Sounds, New Personalities, British Composers of the 1980s*, (London : Faber and Faber, 1985), 65-83
D. Gulli : 'Libertà e struttura nella musica di Brian Ferneyhough' (It), *Spirale*, (Milan/Paris, April 1982), 51
J. Harvey : 'Brian Ferneyhough' (Eng), *Musical Times*, cxx 1639 (London, 1979), 723-728
S. Leclerc : 'Le Second Quatuor à Cordes' (Fr). Scéances préparatoires aux cours de composition du *Conservatoire National Supérieur de Musique*, (Paris, Mai 1986), p. 22 à 27
K. Lukas : 'Cassandra's Dream Song and Unity Capsule' (Eng), *Contact*, xx (London, 1979), 9-11
C. Malherbe : 'Time and Motion Study II' (Fr), *Cahier Musique*, n° 2 (Festival de La Rochelle, 1981), 15-21
F. Nicolas : 'Brian Ferneyhough, compositeur' (Fr), *Le Perroquet*, n° 48 (Paris, Fév. 1985)
— : 'De quelques techniques de composition et du sens que prend la notion de figure chez Brian Ferneyhough' (Fr). Scéances préparatoires aux cours de composition du *Conservatoire National Supérieur de Musique* (Paris, Mai 1986) p. 7 à 21
P. J. Pirie : 'Revolution and Revival (1959-1978)' (Eng), *The English Musical Renaissance*, (London : Gollancz, 1979), 244-6, 252 & 254-5
K. Potter : 'Brian Ferneyhough/Introduction' (Eng), *Contact*, xx (London, 1979), 4-5
— : 'Sonatas for String Quartet' (Eng.), *Contact*, xx (London, 1979), 5-9

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

concert du 10ème anniversaire

Lundi 26 janvier 87, Paris (Théâtre de la Ville)

- E. Schaaf : 'Das Porträt : Brian Ferneyhough' (Ger), *Melos*, (Mainz, July/Aug. 1973), 214-220
 E. Schwartz : 'Current Chronicle' (Eng), *Musical Quarterly*, (New York, 1968), 97-103
 P. Szersnovicz : '12e festival d'art contemporain de Royan' (Fr), *Art Press*, (Paris, 1975), 36-37
 — : 'Ferneyhough et Sinopoli au festival de Donaueschingen '75' (Fr), *Art Press*, (Paris, Jan./Fév. 1976), 41-42
 R. Toop : 'Brian Ferneyhough in Interview' (Eng), *Contact*, xxix (London, 1985), 4-19
 Z. Zivkovic : 'Interview with Brian Ferneyhough' (Sw), *Artes*, (Stockholm, June 1982), 63-79

Stockhausen/*Mixtur* (version de chambre), Xenakis/*Jalons* (création), Berio/*Corale*, Messiaen/*Petites esquisses d'oiseaux* (création), *Couleurs de la Cité Céleste*.

Dans un même lieu - bondé - Jack Lang entouré de mesdames Pompidou et Chirac, Michel Piccoli face à Michel Guy, dans un même temps - l'espace d'un concert - Xenakis entre Stockhausen et Messiaen : peut-on imaginer plus étonnantes mixtures que celles dont nous gratifie cette année 87, décidément vouée à la cohabitation tous azimuts.

Précisément *Mixtur* : une pièce datée (1967 - vingt ans déjà), à l'impact saisissant. A l'aide de manipulations techniques compliquées¹, et en dépit d'une forme sacrifiée - l'idée des séquences permutable, selon les exécutions, a fait long feu -, la pièce existe par la cohérence de son projet. Les transformations/distortions instantanées de son orchestral, (de telle sorte que jamais l'oreille ne reçoit le produit qu'elle s'attend à entendre, à la simple vision du geste de l'instrumentiste), aboutissent à un résultat sonore qui porte à l'évidence, selon la pertinente remarque de J. Longchamp, la marque du plaisir pris par le compositeur à cette expérimentation. La notion de *brouillage*, qui construit l'espace musical ainsi créé, est ici exemplairement maîtrisée.

Nul doute qu'à l'intérieur du catalogue pléthorique de sa dernière décennie (environ 25 pièces achevées entre 1970 et 1980), ces *Jalons* de Xenakis, fruit d'une commande de l'EIC, ne fassent bonne figure. Tout Xenakis est là, et ses partisans furent comblés (cf. *Le Monde*, 28 janvier 87). Nous nous bornerons à relever, ici comme ailleurs (Jonchaires), le manque de variété de cette écriture, où des formules obligées, labourées avec constance, passent d'un pupitre à l'autre, sans que le compositeur ne donne jamais l'impression de penser instrument, l'absolue linéarité d'une forme dont la nécessité n'apparaît pas, enfin le manque total de séduction sonore de cette page à l'appréte triste. Et on ne pouvait pas rêver contraste plus radical avec *Corale*.

Là, tout respirait la grâce et l'élégance souveraine. Ne boudons pas notre plaisir : même s'il y a du Vivaldi (*Les 4 saisons*) ou du Mendelssohn (*Symphonie italienne*) en Berio, la clarté si immédiatement perceptible de cette écriture si fine, si sensuelle, fit de cette

exécution, avec une rayonnante Maryvonne Le Dizes-Richard en soliste, l'acmé de ce concert.

De Messiaen ne vint aucune surprise, ni dans les *Petites esquisses d'oiseaux* interprétées par une Yvonne Loriod qui fait corps avec la musique de son époux depuis si longtemps qu'on imagine mal qui d'autre aurait pu créer ces fragments du vaste catalogue pianistique du Maître, ni dans les *Couleurs de la Cité Céleste*, dont les *Petites esquisses* avaient en quelque sorte préfacé l'exécution². Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de constater une fois encore que le mérite essentiel de l'Ensemble InterContemporain est de donner à entendre les œuvres qu'il choisit d'exécuter avec une telle précision de mise en place, et une telle finesse de style, que le public est toujours face à l'œuvre, sans jamais éprouver le moindre sentiment d'insécurité. C'est dire la fonction unique, réfléchissante, de cet ensemble.

En conclusion, ceci. Tout programme répond à une nécessité. En choisissant de célébrer son anniversaire en rendant hommage à quatre figures de proue, l'EIC a sans aucun doute choisi celle de l'institution musicale. Ce concert, d'une durée un peu extravagante de nos jours (3 heures - dont une heure et demie de musique et deux entractes : voilà qui évoquait les débuts du *Domaine musical*), eût sans doute comblé les vœux de ses spectateurs avec moins de musique. Une autre cohérence (Stockhausen, Berio, Messiaen), pour satisfaisante qu'elle eût été, n'eût pas répondu à la manifeste volonté d'écuménisme des responsables. En Boulez, pour la circonstance, le compositeur s'était éclipsé (pas d'œuvre de lui), le chef d'orchestre effacé - plus encore qu'à l'accoutumée³ - (*Mixtur* était dirigé par le directeur musical de l'Ensemble, P. Eötvös), et le « pourfendeur de torts » bâillonné. Seul demeurait celui qui préside aux destinées d'un des plus beaux ensembles de musiciens qui ait sans doute jamais servi la musique de son temps.

Stéphane Goldet.

1. *Grossa modo*, les sons purs produits par les instrumentistes sont captés par micros, mêlés à des ondes sinusoïdales (produites par des modulateurs à anneaux), et réinjectés, instantanément, dans l'orchestre par hauts-parleurs. Cette technologie est aujourd'hui relayée par l'ordinateur.

2. Cette partie du concert - partie Or du Rhin - marque l'indélébile fidélité boulézienne.

3. Rappelons que Pierre Boulez dirige, en moyenne, sur la trentaine de concerts que donne l'EIC, trois concerts par an.