
LES LABYRINTHES DE FERNEYHOUGH

à propos du *Deuxième Quatuor* et de *Lemma-Icon-Epigram*

Alessandro MELCHIORRE

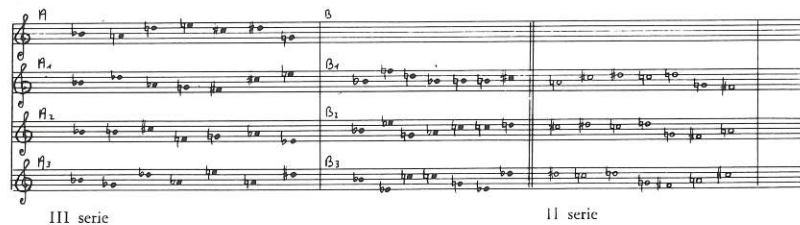
Le *Deuxième Quatuor* à cordes, composé entre 1979 et 1980 et dédié au Quatuor Arditti, est l'une des œuvres les plus significatives de Brian Ferneyhough ; plus que d'autres, elle révèle les préoccupations esthétiques de son auteur, les processus subtils et complexes de sa technique de composition.

Comme le compositeur lui-même l'a souligné, le *Deuxième Quatuor* est, « concurremment, l'une des œuvres les plus "insaisissables" et l'une des partitions les plus abordables concrètement (quoiqu'en rien "facile") ». Une des raisons essentielles de cette fructueuse contradiction tient à la connotation historique désormais irréversiblement associée au *quatuor*, un genre que l'on pourrait définir synthétiquement (et un peu schématiquement) comme l'espace privilégié de la musique pure. C'est en cet espace plus qu'ailleurs, par ce *medium*, que l'art musical a historiquement abandonné ses caractéristiques d'art expressif pour leur substituer la notion de « création », dans le sens qu'utilise Gaëtan Picon lorsqu'il dit : « Avant l'art moderne, l'œuvre semble l'expression d'une expérience antérieure... l'œuvre dit ce qui a été conçu et vu ; de sorte que, de l'expérience à l'œuvre, il n'y a que le passage à une technique exécutive. Dans l'art moderne, l'œuvre n'est plus expression mais création : elle permet de voir ce qui n'avait pas été vu avant elle ; elle donne forme au lieu de refléter. »

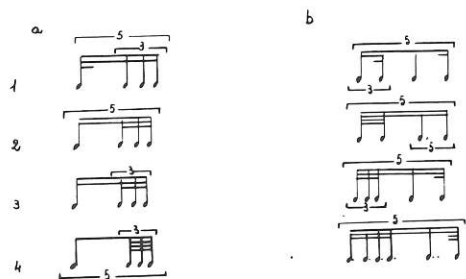
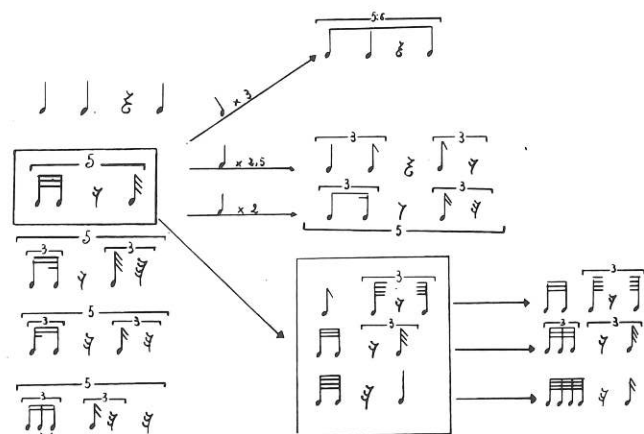
74

Ex. 1 Brian Ferneyhough, *Deuxième Quatuor*, esquisses

dement de son « original », de sa matrice ; ce qui donne, paradoxalement, une impression de répétition, mais sans signification motivique. Ce matériau secondaire s'appuie sur les séries défactives II et III, usant de l'une comme filtre de l'autre, selon un processus continu d'addition-soustraction des intervalles (par exemple : [sib-la (2^{de} min.)] + [la-do[#] (3^{ce} Maj.)] = [sib-reb (3^{ce} min.)]).

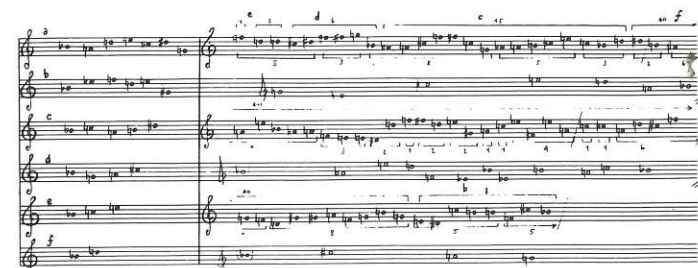


La structure rythmique du matériau principal est déduite d'une grille ordonnée à partir d'une série d'énoncés rythmiques, constitués à leur tour de quelques cellules élémentaires soumises à variations.



Ces énoncés constituent le matériau disponible, la réserve où puiser. Prenons comme exemple, une fois encore, le solo initial du violon I et suivons le (comme le fil du labyrinthe).

Ferneyhough use d'une technique très intéressante qui consiste (aussi bien pour les rythmes que pour les hauteurs) à filtrer au travers d'une série le matériau de réserve, celui qui n'a pas été utilisé par les autres procédés, les « résidus ». On prend, par exemple, la série III que l'on transpose progressivement à partir de la note initiale (colonne de gauche) :



Filtre

Réservoir



Réservoir filtré et transposé ; le filtre opère par rétrogradation à partir de e — première ligne — ; dans la deuxième ligne, le résultat ainsi obtenu est transposé par groupes, cf. les « rondes » dans le réservoir.

Ex. 2

Le résultat constitue donc un filtre. Dans ce filtrage d'un matériau quelconque, d'un *réservoir*, ce qui ne correspond pas aux « trous » du filtre, tombe, se perd, tandis que ce qui apparaît dans le filtre et dans le réservoir se trouve maintenu. Sur le schéma (ex. 2) nous avons disposé différemment et souligné les notes qui constituent le filtre. La prolifération dépend de la plus ou moins grande sélectivité du filtre (on remarque par exemple, dans ce processus, l'ampleur de l'*overflow* si le filtre est réduit à deux notes seulement !). Toujours à partir du filtre, on peut procéder à une transposition du matériau filtré (dans ce cas, rétrograde ou en « déphasage » et ne correspondant pas aux regroupements choisis précédemment pour les applications du filtre).

Il serait non seulement très difficile, mais aussi, en fin de compte, inutile d'analyser le *Deuxième Quatuor* en chacun de ses détails ; ce qui équivaldrait à parcourir le labyrinthe dans le sens même qu'emprunta Ferneyhough (l'unique sens ?) ou, comme ce personnage de Borges, à dessiner la carte d'un « coin du sol d'Angleterre » et découvrir que, par

la masse extraordinaire de détails qui vont s'accumulant, cette portion coïncide toujours plus avec le pays tout entier, *est le pays même*⁶..

Il importe de mettre l'accent sur le fait que le début de l'œuvre (cf. le texte de Ferneyhough, *Œuvre ouverte* ?) offre plusieurs modes de lecture ; son énigmatique plurivalence textuelle repose toujours sur un procédé constructif cohérent réglé sur une même méthode. La composition progresse, enrichissant continuellement ses propres capacités à signifier (sa *significance*). Le même processus intervient aussi verticalement, disposant les *disjecta membra* de l'œuvre selon une trame de sens pluristratifiée. C'est ce qu'on voit dans la mesure 105 (que nous reproduisons avec son diagramme ex. 3)

Voici les commentaires de l'auteur :

« La ligne rythmique supérieure indique les attaques tandis que la ligne inférieure souligne les moments où les impulsions cessent, remplacées par de petites notes ornementales en nombre plus ou moins important. Quelques unes des impulsions de la ligne rythmique de basse sont soulignées par des trémolos. L'exemple illustre le mode selon lequel une définition rythmique "positive" et "négative" se combinent pour produire un résultat final distinct des deux. Parallèlement, cette idée est suivie dans l'organisation des hauteurs ; les notes initiales et finales de chaque glissando sont définies en accord par deux séries différentes ».



Encore une fois, la dialectique positif-négatif, absence-présence, son-silence (le principe inspirateur de l'œuvre, mais aussi de toute œuvre, quelle qu'elle soit) est ici opérante. Elle est une manière très personnelle de se rattacher, à travers Barthes, Artaud, Mallarmé, Nietzsche, mais aussi à travers l'ironie fantastique et lucide de Borges, à la grande thématique de la possibilité même de l'écriture dans le monde contemporain, à la fidélité tenace au *jeu insensé d'écrire* (Mallarmé).

Dans *Lemma-Icon-Epigram* pour piano solo (composé en 1981 sur une commande de la Biennale de Venise et dédié à M. Damerini) il est possible de suivre l'évolution et le développement de quelques uns des points que nous avons soulignés dans le *Deuxième Quatuor*.

6. J.L. Borges, *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960 ; « Magias parciales de "Quijote" », p. 68.

7. B. Ferneyhough, *opus cit.*, pp. 118-119.

Deuxième Quatuor — Copyright 1981 by Hinrichsen Ed., Peter Ed. Ltd., London

Brian Ferneyhough, *Deuxième Quatuor*, esquisses

Ex. 3

« Le titre de cette œuvre de 14 minutes se réfère à une forme poétique, “l’emblème”, qui a joui de son plus grand prestige au 16^{ème} siècle, grâce à Alciat. Dans son acception la plus commune, le terme est utilisé pour désigner une épigramme qui décrit une chose de façon à en signifier une autre. On peut distinguer, après quelques évolutions, trois composantes essentielles : une inscription liminaire (ou un adage), une image (verbale ou visuelle, ou les deux), et un texte épigrammatique conclusif qui commente les éléments précédents et parfois explique leurs allusions par définition mystérieuses. La structure tripartite de ce “conchetto” baroque se reflète dans *Lemma-Icon-Epigram* et vient servir de véhicule à mon intérêt actuel pour le concept “d’explication” en termes musicaux. La première section, de nature essentiellement linéaire, libère presque complètement la gestualité superficielle de la stratégie générative sous-jacente, provoquant ainsi une fuite vertigineuse et centrifuge, une décondensation du matériau, lequel va empêcher ses propres éléments de disparaître au-delà du seuil du discours. La deuxième section fonde, sur ce que l’on pourrait définir comme une “esthétique de la volonté”, des séquences d’accords fondamentalement statiques qui cherchent, par des tentatives toujours plus nombreuses et frénétiques, à transcender leur structure rigoureusement circonscrite. Elle réagit comme une carapace fragile, reflétant ses éléments constitutifs à travers le miroir déformant de leur propre morphologie. La section conclusive, entamée déjà dans le “calendo” final de la section immédiatement précédente, recueille expérimentalement l’enseignement que proposent les topiques respectives des deux autres parties : les techniques compositionnelles-transformatives de la première partie (qui, elles-mêmes, constituent le matériau presque complètement absent) et les monades phoniques de la deuxième partie sont contraintes à s’affronter en une brève *explosion de reconstitution*, après quoi elles s’évanouissent dans le silence et retournent obsessionnellement à elles-mêmes, suggérant peut-être la face tautologique conclusive de la solution » (B.F.).

L’œuvre d’Alciat (intitulée *Emblemata* et qui utilise pour la première fois le terme « emblème » dans le sens métaphorique de devise, de figure, respectant la signification originale de « mosaïque ») fut publiée avec grand succès en 1531. L’*emblème* (au sens strict) coïncide ainsi avec la combinaison du « motto » (un *lemma* de quelques paroles), de l’image (l’*eikôn* qui illustre le texte précédent), et d’une courte épigramme conclusive (qui clarifie et amplifie les concepts et les allusions contenues dans le texte et dans l’image) définie par Alciat.

Les recueils d’emblèmes eurent un succès extraordinaire. Cet

art des devises, comme on l’appelle aussi, est illustré par un corpus d’environ trois mille titres de plus de mille trois cents auteurs, dans une période de cent cinquante ans. Cette « intention » emblématique, et plus généralement le concept d’allégorie occupent la dernière partie de la réflexion benjaminienne fondamentale sur le *Trauerspiel* allemand (*Origine du drame baroque allemand*)⁸.

Le matériau initial de *Lemma-Icon-Epigram* est presque inexistant ou, tout au moins, peu significatif en lui-même. C’est un matériau qui se charge de sens, capture une signification grâce aux techniques auxquelles il est soumis ; techniques non cumulatives, qui n’ajoutent pas quelque chose mais qui, par la division continue des éléments constituant l’objet initial, le rendent irreconnaissable, en effacent le sens original, le rendant disponible pour assumer de nouvelles strates de signification. C’est une technique d’érosion progressive et continue de chacun des éléments jusqu’à leur effacement. Observons la mesure 1 : le premier groupe de notes se trouve répété (moins la dernière note) avec de nombreux changements d’octave ; ce second groupe est à son tour réitéré, cette fois dans les mêmes registres, une note cependant est changée (la 5^{ème}), les deux dernières sont permutées. Dans la deuxième mesure apparaît la première récapitulation verticale des quatre premières notes de chaque groupe (dans la disposition d’octave du troisième) ainsi que des trois dernières (toujours selon l’ordre de la permutation initiale mais dans des dispositions d’octave différentes et, de plus, avec adjonction d’un trille) (ex. 4).

Lemma, la première partie de la pièce, repose sur cinq éléments de base et se développe par leur permutation, leur expansion et leur superposition totales ou partielles ; soit un changement de régime dans le traitement de chacun de ces éléments. *Lemma* utilise de nombreuses techniques de transformation du matériau analogues à celles du *Deuxième Quatuor*, à ceci près que, dans ce dernier, les transformations ne sont pas réglées par un système sous-jacent (si on excepte un cycle de 16 mesures, sans fonction formelle explicite, répété quatre fois et demie, chaque fois, cependant, en variant les relations de durée entre les mesures correspondantes, se modifiant à chaque répétition du cycle). Il n’y a donc pas là utilisation de matériau rythmique prédéterminé, mais tentative de faire coexister deux types d’écriture rythmique extrêmes : d’un part, une topologie plus ou moins conventionnellement définie, fondée sur la gestualité (et le répertoire des gestes) typique de la musique contemporaine ; d’autre part, une notation extrêmement complexe qui requiert de l’exécutant implication et effort psychologique. L’interprète doit devenir conscient de la confluence contradictoire entre une

Ex. 4.

Lemma-Icon-Epigram - Copyright 1982 (this ed.) by Hinrichsen Ed., Peters Ed., London

organisation rythmique relativement fluide (fondée sur un développement « gestuel ») et la grande résistance que lui opposent les structures rythmiques plus complexes. Une opposition apparaît alors entre une structure rythmique qui se révèle presque neutre émotionnellement et qui porte en soi (comporte tout en lui donnant forme) la conception d'un temps objectif, défini, et, par ailleurs, la progression d'une résistance subjective à l'intérieur et à travers le « flux » du système (voir par exemple comment ces principes se manifestent dans *Icon*, là où les accords initiaux, page 14, sont accompagnés de manière toujours plus diffuse par de petites notes en *acciaccatura* qui destructurent totalement la forte définition rythmique du passage). D'une part, un temps objectif — le temps chronologique, qui existe en dehors de nous, mais auquel nous sommes liés —, et, d'autre part, le temps subjectif, sensuel, dont nous avons l'expérience immédiate ; le temps psychologique. La relation fluctuante entre ces deux types temporels est au centre des préoccupations de l'œuvre.

Reposant toujours sur les mêmes « vocables », *Lemma* se développe, cependant, comme nous l'avons dit, par un accroissement graduel des techniques de transformation.

Ainsi, la démarche devient frénétique, furieuse. La dernière page de cette première partie (p. 13), que l'auteur lui-même intitule pertinemment « Tour de Babel », compte douze techniques différentes de transformation des hauteurs. Ces techniques s'organisent selon une relation croisée, en fonction du degré d'identité du matériau qu'elles mettent en œuvre. Voici la liste de ces transformations :

- a) transposition des notes isolées selon un système + / - (cf. *infra* p. 76).
- b) transposition à partir de notes isolées selon un système de référence verticale.
- c) renversement des accords (et transposition) ; c'est une expansion de b) ... qui peut aussi être présentée sous forme horizontale.
- d) entrelacement des différents motifs (inversion et transposition relatives).
- e) *idem*, mais en traitant les groupes transposés plus librement du point de vue de l'organisation interne.
- f) *idem*, mais avec un ordre fixe de transpositions (cf. b).
- g) procédures variées d'entrelacement et de superposition (*inter-locking*).
- h) modification d'intervalles par d'autres.
- i) transposition en accords avec axes « pédales », concernant un groupe de hauteurs.
- j) réagencement des intervalles d'un matériau donné selon une figure ascendante/descendante.
- k) techniques de filtrage.
- l) imitation directe (et rétrograde).

Voici le schéma des relations entre les différentes procédures de transformation en fonction du matériau qu'elles utilisent :

Prenons par exemple les deux premières mesures de l'extrait

Lemma-Icon-Epigram — Copyright 1982 (this ed.) by Hinrichsen Ed., Peters Ed., London

Nous voyons là, en suivant notre schéma, quelques unes des transformations indiquées ci-dessus, appliquées à un matériau déjà constitué.

« L'unité de l'édifice entier part en morceaux sous l'effet de la diversification des grammaires. Cependant, le vocabulaire naît toujours du même "langage" original, fût-ce avec quel-

ques modifications. Les gestes restent constants, ainsi que la continuité du matériau de surface... la forme explose par surdéfinition ».

Cette page intense conduit à *Icon*, centre de l'œuvre, dont le matériau harmonique a déjà été rencontré (mais fugitivement) dans *Lemma*. Les sept accords à partir desquels toute la section se développe sont en fait présents respectivement dans les pages 5 et 6 :

A chaque accord s'ajoute ensuite une note ; l'exposition des accords ainsi obtenus est immédiatement interrompue par l'introduction d'un nouvel accord (dérivé du premier, mais à l'état de premier renversement, transposé et additionné d'une nouvelle note).

**sub molto
meno mosso**
giusto

[illegible]

1

Handwritten musical notation for exercise 1. It consists of several lines of music. The first line shows a whole note followed by a half note with a slur and a '5' above it. The second line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The third line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The fourth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The fifth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The sixth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The seventh line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The eighth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The ninth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The tenth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it.

2

Handwritten musical notation for exercise 2. It consists of several lines of music. The first line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The second line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The third line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The fourth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The fifth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The sixth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The seventh line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The eighth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The ninth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it. The tenth line shows a half note with a slur and a '5' above it, followed by a quarter note with a '5' above it.

La dernière partie d'*Icon* use d'une écriture extrêmement pointilliste composée de cinq lignes rythmiques différentes

9. Extrait d'une lettre de B. Ferneyhough à A. Melchiorre.

et, quant aux hauteurs, des sept accords d'*Icon* dilatés chacun (suite à des transformations successives) en groupes qui contiennent de 13 à 27 hauteurs différentes. Chaque unité rythmique, à l'intérieur de chaque ligne, suit toujours le principe déjà énoncé de permutation entre cinq ou six valeurs différentes. Ceci conduit au début d'*Epigram* (mes. 143, P. 2), point à partir duquel la pièce s'étoffe à nouveau, progressivement, en cette « explosion de reconstitution » qui précède l'abandon final.

Traduit de l'italien par Gérard PESSON

Extrait de « I labirinti di Ferneyhough — la forza e la forma, la figura e il gesto nell'opera del compositore inglese » ; paru dans les *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, numéro spécial Brian Ferneyhough, Avril 1984, Milan.

A PROPOS DE SUPERScriptIO

entretien avec Brian Ferneyhough

par Richard TOOP

Ce texte réunit deux entretiens : l'un, réalisé à Freiburg en octobre 1983 ; l'autre, sept semaines plus tard, à Bruxelles. Tous deux portent sur Superscriptio et Lemma-Icon-Epigram. Reprenant ce matériau brut en dehors de son contexte immédiat, j'ai dû parfois reformuler artificiellement mes questions.

R.T. - Que pouvez-vous dire de votre prochain cycle de 7 pièces, *Carceri d'Invenzione*, et de la pièce par lequel il débute : *Superscriptio* pour flûte piccolo solo ?

B.F. - Eh bien, la référence centrale en est évidemment le cycle d'eaux-fortes sur des fantaisies architecturales, gravé par Piranese, cet architecte et artiste romain. Ce qui m'intéresse dans ces gravures, c'est leur aspect à multiples perspectives. Alors qu'à la surface elles paraissent plutôt d'un réalisme fantastique, elles génèrent en réalité des lignes de force, d'énergie, sans commune mesure avec ce premier niveau réaliste. Et ce conflit grinçant, stridulant, nous force non seulement à reconstruire un espace fictionnel de représentation, mais surtout à considérer le bord de la page comme bien davantage que la simple limite concrète de l'invention : le point où ces infinies énergies de perspectives font irruption dans le monde réel et nous obligent à reconsidérer toute l'existence quotidienne, à la remettre en perspective en nous confrontant aux limites de l'œuvre.

C'est exactement ce que j'ai essayé de faire en musique. L'œuvre en elle-même est conçue pour produire la friction grinçante, tranchante, de lignes de force qui, se projetant au-delà du labyrinthe et des limites de la durée effective de l'œuvre, colorent et contaminent notre propre vision du monde.