
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. »

C'est probablement en suivant des propositions semblables que Brian Ferneyhough, dans la recherche de l'œuvre d'art (c'est-à-dire de son *origine aveugle*) à travers un *medium* déjà absolu, en soi — ce qu'est précisément le *quatuor* —, révèle comme intention poétique de l'œuvre, le problème du *silence*, de l'*absence* sonore.

« Il est question, dans cette pièce, de silence - non pas du silence littéral (quoique celui-ci soit un trait évidemment caractéristique de la première section de l'œuvre) mais plutôt de cette *absence* délibérée au cœur même de l'expérience musicale. Elle permet à l'auditeur de se retrouver. »

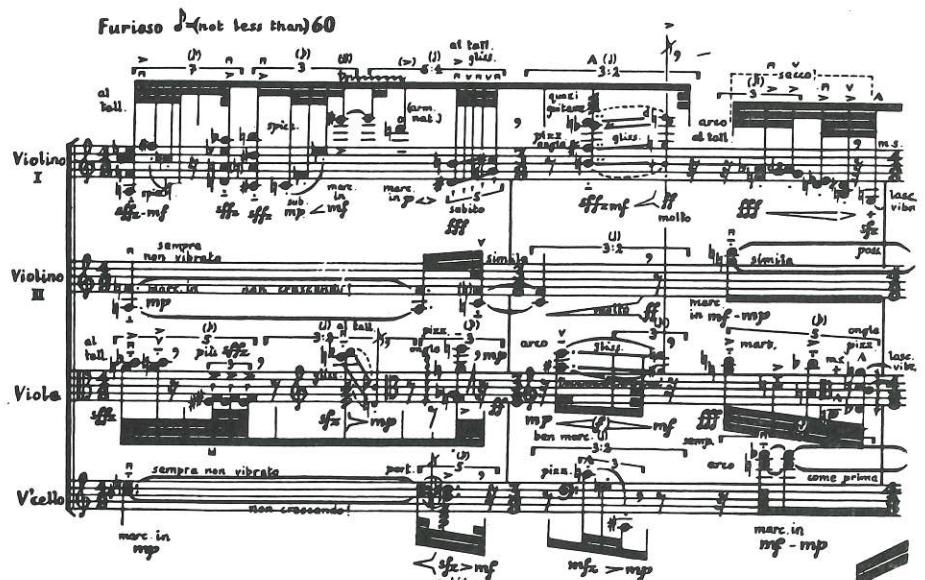
« Puisqu'il est impossible d'approcher les différentes formes de silence, sinon par la voie indirecte de leurs négatifs, l'organisation de ce quatuor s'efforce de définir des chemins multiples, concentriques, toujours plus serrés et convergeant vers ce noyau immobile » (B.F.).

C'est un silence qu'on entend comme un fond, chargé d'énergie retenue qui, de temps en temps, émerge en « figures » (le *Quatuor* entier pourrait être considéré comme un seul événement formel) qui le circonscrivent et nous en montrent l'existence.

Avant d'entreprendre une analyse plus détaillée, nous devons tout d'abord définir le concept de *figure*, souvent opposé à celui de *geste*. Cette opposition reflète, au niveau du détail et du medium compositionnel, celle qui existe déjà entre forme et force-énergie, quoiqu'avec certaines nuances. En première instance, on peut dire que le *geste* est un élément statique, tandis que la *figure* est un élément dynamique ; le *geste* est un vocabulaire (l'élément d'un vocabulaire) défini, clos sur lui-même, mort, alors que la figure est quelque chose d'ouvert, elle implique un devenir. La figure peut être déconstruite, décomposée. Lorsqu'elle se dissout par soustractions progressives, elle crée son propre devenir. « Le système est dissout à l'instant même de sa réalisation »¹. La figure n'est donc pas simplement un moment dans lequel le flux des énergies s'arrête, qui ne vit que dans la dimension et dans le temps du présent ; mieux : (et dans ce cas le concept de figure comprend aussi celui de geste) le *présent* d'une figure, le moment pendant lequel on peut la définir, la saisir comme un objet (sonore), comme une entité concrète, est spécifiquement son *status* de geste, son état momentanément stable. Mais la figure vit aussi bien dans le passé que dans le futur (... *figure porte absence et présence*, disait Pascal)² en un état instable, comme énergie structurante. Donc, une figure n'est jamais une figure (puisque l'être est du présent, il est son *status* gestuel) mais *devient* une figure au moment où elle se dissout elle-même, à l'instant où elle s'ouvre au futur, lorsqu'elle

est transitoire, décomposant sa forme (son *status* de geste), en déstructurant les éléments ; elle peut permettre à ces derniers de redevenir « force », une énergie qui pourra, par la suite (par conséquent dans le futur), donner lieu à un nouvel objet concret (un *geste*, puisque advenant dans le présent). Paradoxalement, une figure crée un futur dans lequel elle n'est plus présente en tant que telle³.

La méthode suivie dans la composition du *Deuxième Quatuor* illustre de façon exemplaire l'interaction entre la liberté revendiquée par le compositeur et les contraintes qu'il s'impose à lui-même. Dans cette œuvre, l'organisation du matériau n'est pas le véritable point de départ. En fait, elle dérive elle-même de deux mesures (achevées dans leur moindre détail) que nous ne retrouverons jamais comme telles au cours de l'œuvre, mais qui cependant, décomposées, en constituent le point initial.



Brian Ferneyhough, *Deuxième Quatuor*, esquisses

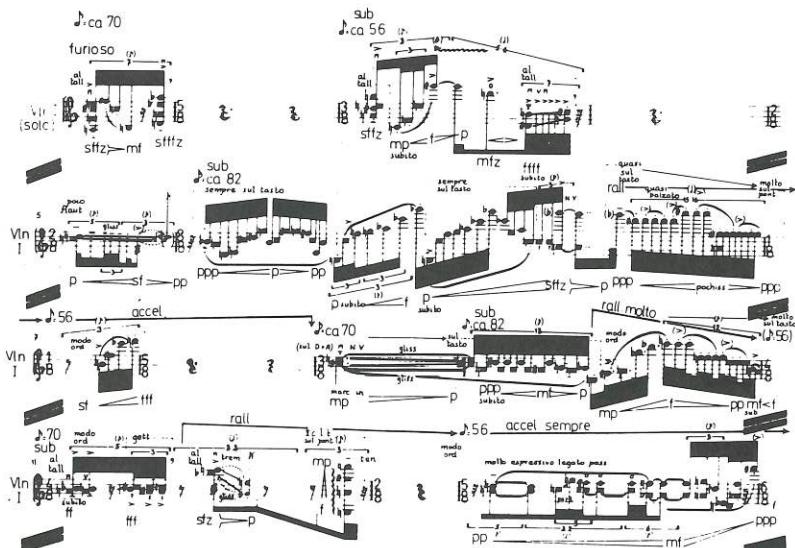
1. B. Ferneyhough,
« Frammenti di-
versi » in *Quaderni
della Civica Scuola di
Musica*, Avril 1984,
Milan : pp. 112 et sq.

2. « Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir. Chiffre à double sens. Un clair et où il est dit que le sens est caché. » *Loi Figurative* (265) ; B. Pascal, Le Seuil, Paris, 1963, p. 534.

3. Cf. les méditations sur le temps dans le livre XI des *Confessions de Saint Augustin.*

Un des « cribles » à travers lequel cette idée musicale se trouve filtrée consiste en une succession de mesures où se combinent trois types de matériel qui constituent la base de la pièce (A, B, C). L'élaboration de cette succession dérive (selon un mode inorthodoxe, à dire vrai !) de la fameuse série de Fibonacci dont le caractère « organique » et la fonction de croissance contrôlée seront totalement évités.

Voici les neuf premiers termes de la série de Fibonacci : 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, etc. La longueur des mesures (jamais supérieures à 9 croches) dépend des chiffres qui composent la série et non des nombres (les termes de cette série) qu'elle peut engendrer ; ainsi : 1, 1, 2, 3, 5, 8, 1, 3, 2, 1, 3, 4, ... La permutation, et quelquefois la somme de ces chiffres agencés selon un critère apparemment fortuit (comme est apparemment fortuite la fonction *Random* sur un ordinateur)⁴, produisent une séquence largement irrégulière, dès le début, divisée en zones de silence et en zones sonores, comme on peut le voir aisément sur la partition. Apparaissent bientôt les traces du « *motto* » initial de deux mesures ; les formules des différents instruments se trouvent reprises dès le *solo* de violon :



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

Ainsi, la première mesure du violon I est presque intégralement reprise (mais divisée en deux par une mesure de silence), puis, peu à peu, le *solo* s'écarte de l'original, modifiant légèrement la première mesure de l'alto (mes. 11), du violoncelle (mes. 3) ; la seconde mesure du violon I (mes. 13).

En suivant le schéma formel de la pièce, nous pouvons identifier aisément dans la superposition progressive des instruments le matériau principal et le matériau secondaire, lui-même composé de : a) groupe rapide régulier, b) groupe irrégulier, c) groupe de notes répétées... Ex. 1

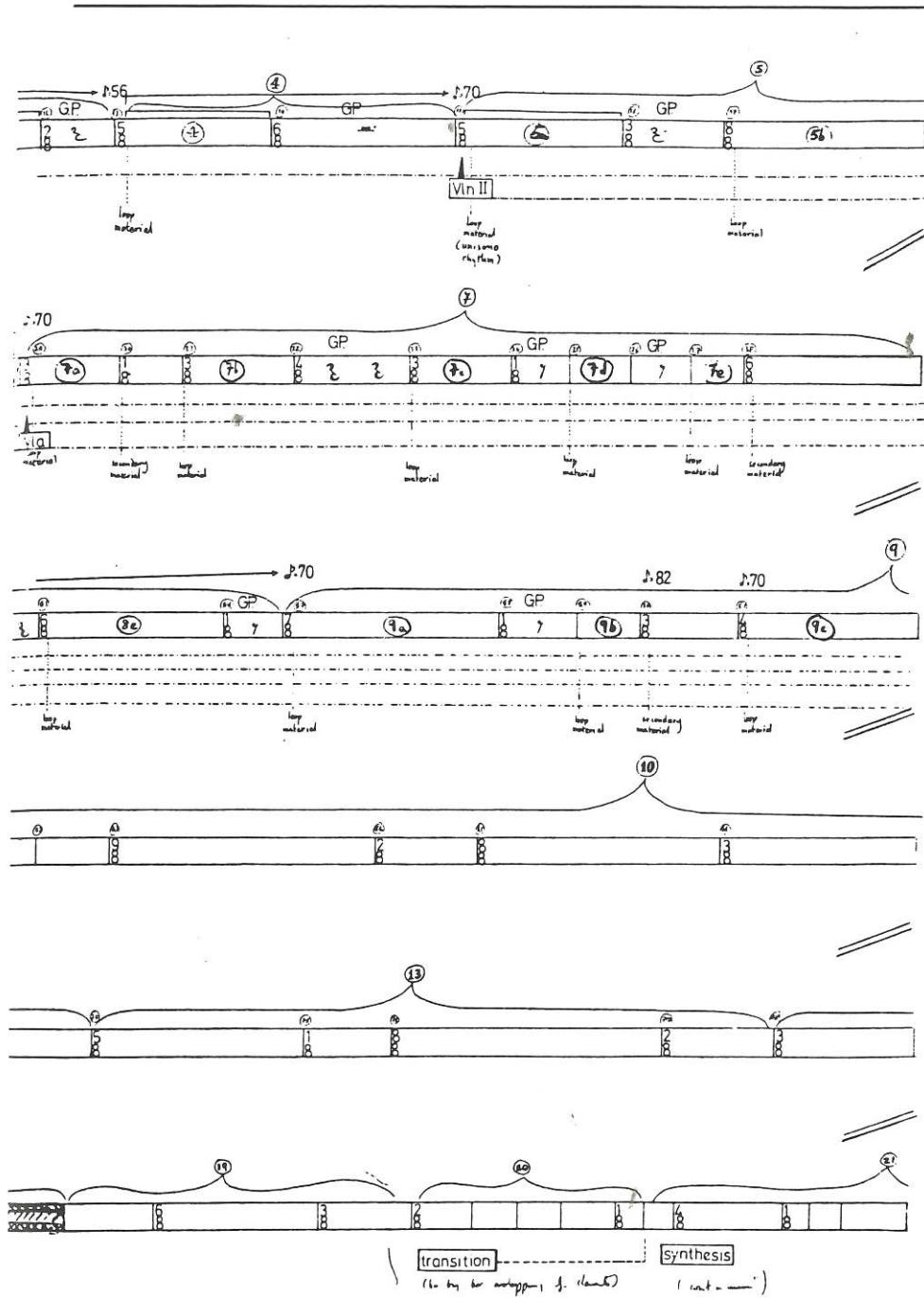
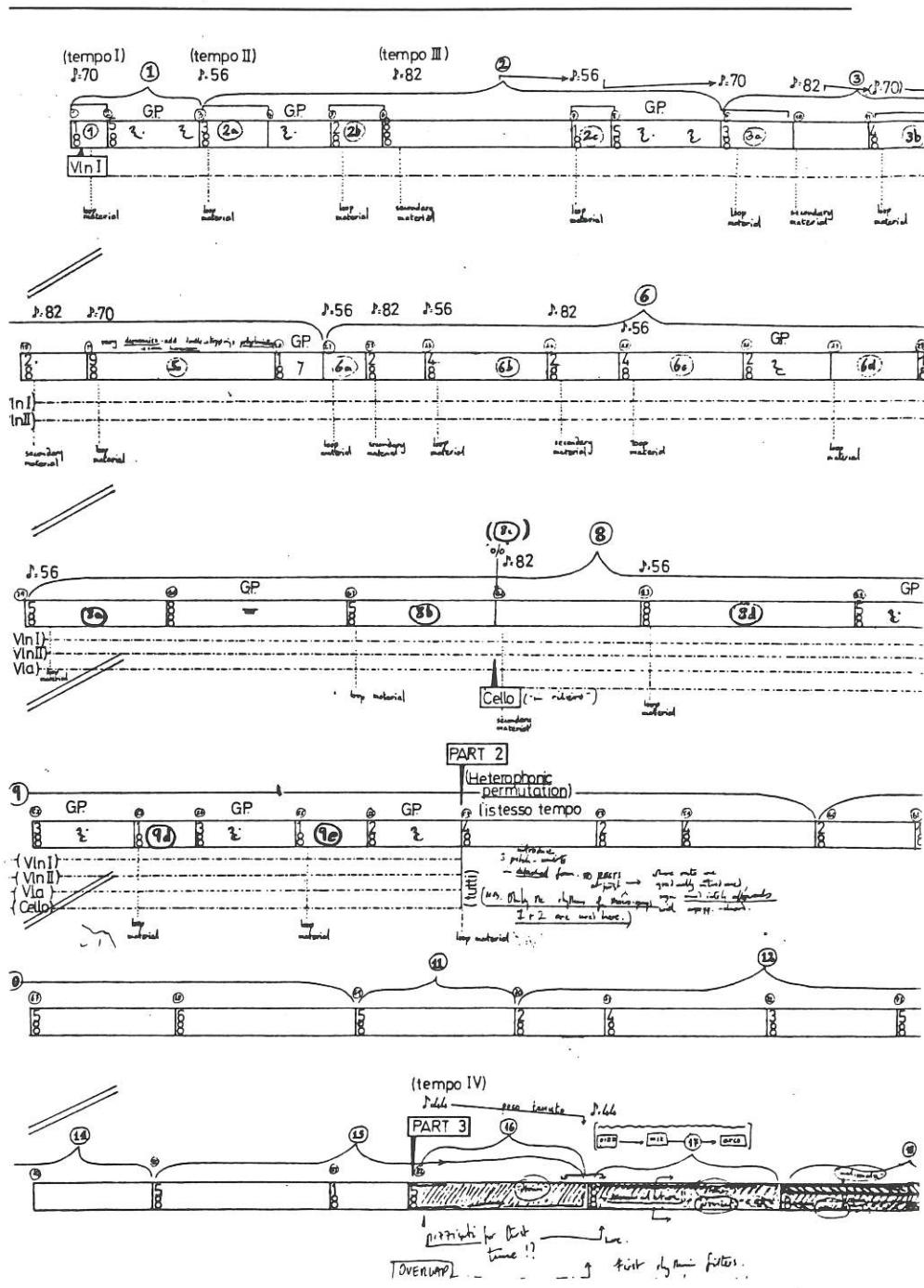
4. Pour un complément d'information cf. D. Hostadter, *Gödel, Escher, Bach*, InterEditions, Paris, 1985.

Quant au matériau principal, nous avons à faire depuis le début à trois figures distinctes : fig. 1 (mes. 1), fig. 2 (mes. 2), fig. 3 (mes. 5). Elles sont clairement individualisées mais entretiennent cependant des relations entre elles. Par exemple : la figure 1 est constituée de quatre éléments : un accord, un groupe « *picchettato* », un silence, un accord ; dans la figure 2, les mêmes éléments apparaissent modifiés (accord, groupe « *picchettato* », harmonique naturelle à la place du silence, un glissando mesuré de deux notes à la place de l'accord). La figure 3 reprend le glissando de la figure 2 mais, en un certain sens, contient déjà du « silence fonctionnel » ; le glissando est la variation de hauteur minimum. Aucune figure ne réapparaîtra à l'identique ; de leur côté, les éléments constitutifs de chacune (structure rythmique, mode d'attaque) se représenteront continuellement, transférés dans d'autres contextes, et imprègnent toute la pièce (au point qu'on peut lire dans la figure 1 jusqu'aux proportions générales de l'œuvre divisée en sept parties, et dans la figure 2, où l'harmonique naturelle se substitue au silence, le remplacement progressif des mesures de silence par le matériau secondaire ou le « silence fonctionnel »⁵). L'organisation des hauteurs et la structure rythmique obéissent à deux critères distincts pour les deux types de matériau. Le matériau principal fonde sa structure des hauteurs sur trois séries défectives prises isolément ou, plus souvent, superposées :



5. Le « silence fonctionnel » est un des trois types de silence théorisés par Ferneyhough : le « silence littéral » ou « mesuré », le « silence articulé » (cf. fin du *Deuxième Quatuor*) — il consiste en prescriptions rythmiques s'appliquant à des effets instrumentaux quasi muets —, et le « silence fonctionnel », produit de figures sans définition harmonique ou intervalle significatives (comme le glissando de la figure 3, dans ce *Quatuor*) (n.d.t.).

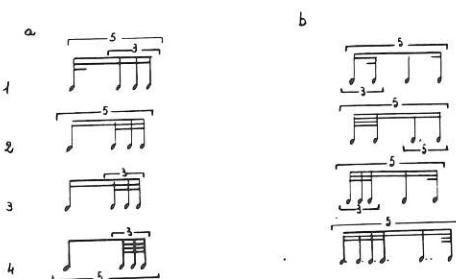
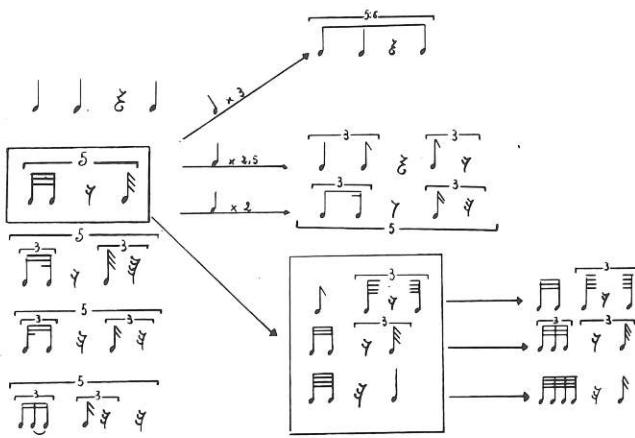
(cf., par exemple, la mes. 1 qui contient la première série plus une première note résiduelle). La superposition et l'entrelacement des séries entre elles (*interlocking*), parfois avec glissement (*sliding*), contiennent en embryon cette même différence déjà citée entre un matériau au stade d'énergie (un matériau « abstrait », non encore constitué) et sa présentation momentanée comme *forme*. Si l'*interlocking* est serré (la superposition est alors totale), l'énoncé des différentes séries se trouve masqué ; si, au contraire, l'éventail s'ouvre, on peut mettre en évidence des fragments motiviques ou même, parfois, de véritables motifs. On voit, plus loin (mes. 57), l'exemple d'une exploitation polylinéaire. Le matériau secondaire (précisément par son faible caractère figural relativement aux hauteurs) semble s'éloigner plus rapi-



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

nement 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 défectives 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 (2de min.)] + [la-do \sharp (3ce Maj.)] = [sib-reb (3ce 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) :

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).

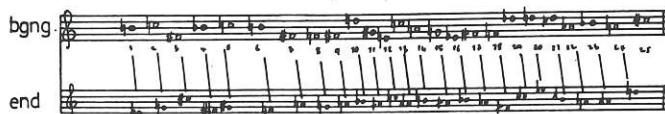
Il serait non seulement très difficile, mais aussi, en fin de compte, inutile d'analyser le *Deuxième Quatuor* en chacun de ses détails ; ce qui équivaudrait à parcourir le labyrinthe dans le sens même qu'emprunta Ferneyhough (l'unique sens ?) ou, comme ce personnage de Borges, à dessiner la carte d'un « 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, *Oeuvre ouverte*⁷) 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 :

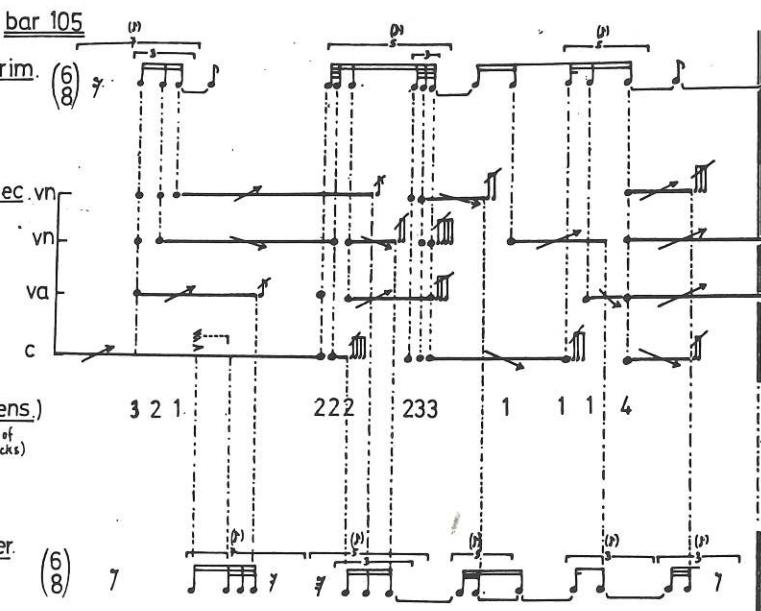
« La ligne rythmique supérieure indique les attaques tandis que la ligne inférieure souligne les moments où les impulsions cessent, remplacées par de petites notes ornementales en nombre plus ou moins important. Quelques unes des impulsions de la ligne rythmique de basse sont soulignées par des trémolos. 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.



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 16ème 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 “congetto” 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 stratégies de signification. C’est une technique d’erosion 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 5ème), les deux dernières sont permuteées. 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 Quartuor*, 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 l’utilisation de matériau rythmique pré-déterminé, 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

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 déstructurent 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.

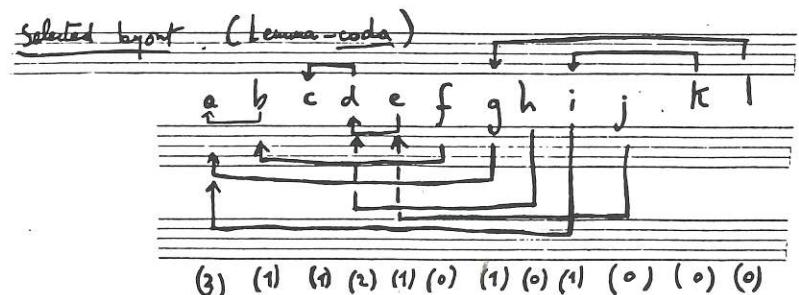
Reposant toujours sur les mêmes « vocables », *Lemma* se développe, cependant, comme nous l'avons dit, par un accroissement graduel des techniques de transformation.

Ex. 4.

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 matériel qu'elles mettent en œuvre. Voici la liste de ces transformations :

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

Voici le schéma des relations entre les différentes procédures de transformation en fonction du matériel 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 :

1 8 3 5 6 2 10
 I II III IV V VI VII

Ainsi coexistent le modèle et ses dérivés ; ils se développent de la façon suivante : I, II, III, I₁, IV, V, VI, II₁, III₁, VII, I inv., II inv., IV₁, V₁, VI₁, VII inv., VII₂, I₂, II₂, III₂.



Au moment où apparaissent les accords à l'état de second renversement apparaît aussi, pour la première fois, le principe du *staccato* qui indique la transition vers *Epigram*.

<img alt="Musical score excerpt for orchestra and piano, labeled 'sub molto meno mosso giusto'. It shows three staves of music with various dynamics, including 'tutta la forza' and 'tutte le forze'. Measure numbers 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 5810, 5811, 5812, 5813, 5814, 5815, 5816, 5817, 5818, 5819, 5820, 5821, 5822, 5823, 5824, 5825, 5826, 5827, 5828, 5829, 5830, 5831, 5832, 5833, 5834, 5835, 5836, 5837, 5838, 5839, 5840, 5841, 5842, 5843, 5844, 5845, 5846, 5847, 5848, 5849, 5850, 5851, 5852, 5853, 5854, 5855, 5856, 5857, 5858, 5859, 5860, 5861, 5862, 5863, 5864, 5865, 5866, 5867, 5868, 5869, 58610, 58611, 58612, 58613, 58614, 58615, 58616, 58617, 58618, 58619, 58620, 58621, 58622, 58623, 58624, 58625, 58626, 58627, 58628, 58629, 58630, 58631, 58632, 58633, 58634, 58635, 58636, 58637, 58638, 58639, 58640, 58641, 58642, 58643, 58644, 58645, 58646, 58647, 58648, 58649, 58650, 58651, 58652, 58653, 58654, 58655, 58656, 58657, 58658, 58659, 58660, 58661, 58662, 58663, 58664, 58665, 58666, 58667, 58668, 58669, 58670, 58671, 58672, 58673, 58674, 58675, 58676, 58677, 58678, 58679, 58680, 58681, 58682, 58683, 58684, 58685, 58686, 58687, 58688, 58689, 58690, 58691, 58692, 58693, 58694, 58695, 58696, 58697, 58698, 58699, 586100, 586101, 586102, 586103, 586104, 586105, 586106, 586107, 586108, 586109, 586110, 586111, 586112, 586113, 586114, 586115, 586116, 586117, 586118, 586119, 586120, 586121, 586122, 586123, 586124, 586125, 586126, 586127, 586128, 586129, 586130, 586131, 586132, 586133, 586134, 586135, 586136, 586137, 586138, 586139, 586140, 586141, 586142, 586143, 586144, 586145, 586146, 586147, 586148, 586149, 586150, 586151, 586152, 586153, 586154, 586155, 586156, 586157, 586158, 586159, 586160, 586161, 586162, 586163, 586164, 586165, 586166, 586167, 586168, 586169, 586170, 586171, 586172, 586173, 586174, 586175, 586176, 586177, 586178, 586179, 586180, 586181, 586182, 586183, 586184, 586185, 586186, 586187, 586188, 586189, 586190, 586191, 586192, 586193, 586194, 586195, 586196, 586197, 586198, 586199, 586200, 586201, 586202, 586203, 586204, 586205, 586206, 586207, 586208, 586209, 586210, 586211, 586212, 586213, 586214, 586215, 586216, 586217, 586218, 586219, 586220, 586221, 586222, 586223, 586224, 586225, 586226, 586227, 586228, 586229, 586230, 586231, 586232, 586233, 586234, 586235, 586236, 586237, 586238, 586239, 586240, 586241, 586242, 586243, 586244, 586245, 586246, 586247, 586248, 586249, 586250, 586251, 586252, 586253, 586254, 586255, 586256, 586257, 586258, 586259, 586260, 586261, 586262, 586263, 586264, 586265, 586266, 586267, 586268, 586269, 586270, 586271, 586272, 586273, 586274, 586275, 586276, 586277, 586278, 586279, 586280, 586281, 586282, 586283, 586284, 586285, 586286, 586287, 586288, 586289, 586290, 586291, 586292, 586293, 586294, 586295, 586296, 586297, 586298, 586299, 586300, 586301, 586302, 586303, 586304, 586305, 586306, 586307, 586308, 586309, 586310, 586311, 586312, 586313, 586314, 586315, 586316, 586317, 586318, 586319, 586320, 586321, 586322, 586323, 586324, 586325, 586326, 586327, 586328, 586329, 586330, 586331, 586332, 586333, 586334, 586335, 586336, 586337, 586338, 586339, 5863310, 5863311, 5863312, 5863313, 5863314, 5863315, 5863316, 5863317, 5863318, 5863319, 58633110, 58633111, 58633112, 58633113, 58633114, 58633115, 58633116, 58633117, 58633118, 58633119, 586331100, 586331101, 586331102, 586331103, 586331104, 586331105, 586331106, 586331107, 586331108, 586331109, 586331110, 586331111, 586331112, 586331113, 586331114, 586331115, 586331116, 586331117, 586331118, 586331119, 5863311100, 5863311101, 5863311102, 5863311103, 5863311104, 5863311105, 5863311106, 5863311107, 5863311108, 5863311109, 5863311110, 5863311111, 5863311112, 5863311113, 5863311114, 5863311115, 5863311116, 5863311117, 5863311118, 5863311119, 58633111100, 58633111101, 58633111102, 58633111103, 58633111104, 58633111105, 58633111106, 58633111107, 58633111108, 58633111109, 58633111110, 58633111111, 58633111112, 58633111113, 58633111114, 58633111115, 58633111116, 58633111117, 58633111118, 58633111119, 586331111100, 586331111101, 586331111102, 586331111103, 586331111104, 586331111105, 586331111106, 586331111107, 586331111108, 586331111109, 586331111110, 586331111111, 586331111112, 586331111113, 586331111114, 586331111115, 586331111116, 586331111117, 586331111118, 586331111119, 5863311111100, 5863311111101, 5863311111102, 5863311111103, 5863311111104, 5863311111105, 5863311111106, 5863311111107, 5863311111108, 5863311111109, 5863311111110, 5863311111111, 5863311111112, 5863311111113, 5863311111114, 5863311111115, 5863311111116, 5863311111117, 5863311111118, 5863311111119, 58633111111100, 58633111111101, 58633111111102, 58633111111103, 58633111111104, 58633111111105, 58633111111106, 58633111111107, 58633111111108, 58633111111109, 58633111111110, 58633111111111, 58633111111112, 58633111111113, 58633111111114, 58633111111115, 58633111111116, 58633111111117, 58633111111118, 58633111111119, 586331111111100, 586331111111101, 586331111111102, 586331111111103, 586331111111104, 586331111111105, 586331111111106, 586331111111107, 586331111111108, 586331111111109, 586331111111110, 586331111111111, 586331111111112, 586331111111113, 586331111111114, 586331111111115, 586331111111116, 586331111111117, 586331111111118, 586331111111119, 5863311111111100, 5863311111111101, 5863311111111102, 5863311111111103, 5863311111111104, 5863311111111105, 5863311111111106, 5863311111111107, 5863311111111108, 5863311111111109, 5863311111111110, 5863311111111111, 5863311111111112, 5863311111111113, 5863311111111114, 5863311111111115, 5863311111111116, 5863311111111117, 5863311111111118, 5863311111111119, 58633111111111100, 58633111111111101, 58633111111111102, 58633111111111103, 58633111111111104, 58633111111111105, 58633111111111106, 58633111111111107, 58633111111111108, 58633111111111109, 58633111111111110, 58633111111111111, 58633111111111112, 58633111111111113, 58633111111111114, 58633111111111115, 58633111111111116, 58633111111111117, 58633111111111118, 58633111111111119, 586331111111111100, 586331111111111101, 586331111111111102, 586331111111111103, 586331111111111104, 586331111111111105, 586331111111111106, 586331111111111107, 586331111111111108, 586331111111111109, 586331111111111110, 586331111111111111, 586331111111111112, 586331111111111113, 586331111111111114, 586331111111111115, 586331111111111116, 586331111111111117, 586331111111111118, 586331111111111119, 5863311111111111100, 5863311111111111101, 5863311111111111102, 5863311111111111103, 5863311111111111104, 5863311111111111105, 5863311111111111106, 5863311111111111107, 5863311111111111108, 5863311111111111109, 5863311111111111110, 5863311111111111111, 5863311111111111112, 5863311111111111113, 5863311111111111114, 5863311111111111115, 5863311111111111116, 5863311111111111117, 5863311111111111118, 5863311111111111119, 58633111111111111100, 58633111111111111101, 58633111111111111102, 58633111111111111103, 58633111111111111104, 58633111111111111105, 58633111111111111106, 58633111111111111107, 58633111111111111108, 58633111111111111109, 58633111111111111110, 58633111111111111111, 58633111111111111112, 58633111111111111113, 58633111111111111114, 58633111111111111115, 58633111111111111116, 58633111111111111117, 58633111111111111118, 58633111111111111119, 586331111111111111100, 586331111111111111101, 586331111111111111102, 586331111111111111103, 586331111111111111104, 586331111111111111105, 586331111111111111106, 586331111111111111107, 586331111111111111108, 586331111111111111109, 586331111111111111110, 586331111111111111111, 586331111111111111112, 586331111111111111113, 586331111111111111114, 586331111111111111115, 586331111111111111116, 586331111111111111117, 586331111111111111118, 586331111111111111119, 5863311111111111111100, 5863311111111111111101, 5863311111111111111102, 5863311111111111111103, 5863311111111111111104, 5863311111111111111105, 5863311111111111111106, 5863311111111111111107, 5863311111111111111108, 5863311111111111111109, 5863311111111111111110, 5863311111111111111111, 5863311111111111111112, 5863311111111111111113, 5863311111111111111114, 5863311111111111111115, 5863311111111111111116, 5863311111111111

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 reconsiderer 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.