

BRIAN FERNEYHOUGH

En collaboration avec
CONTRECHAMPS

1000
FESTIVAL D'
AUTOMNE
A PARIS

SALLE PATINO, GENEVE
SAMEDI 1^{er}, DIMANCHE 2 DECEMBRE
AUDITORIUM DU CHATELET, PARIS
LUNDI 3, MARDI 4, VENDREDI 7 DECEMBRE

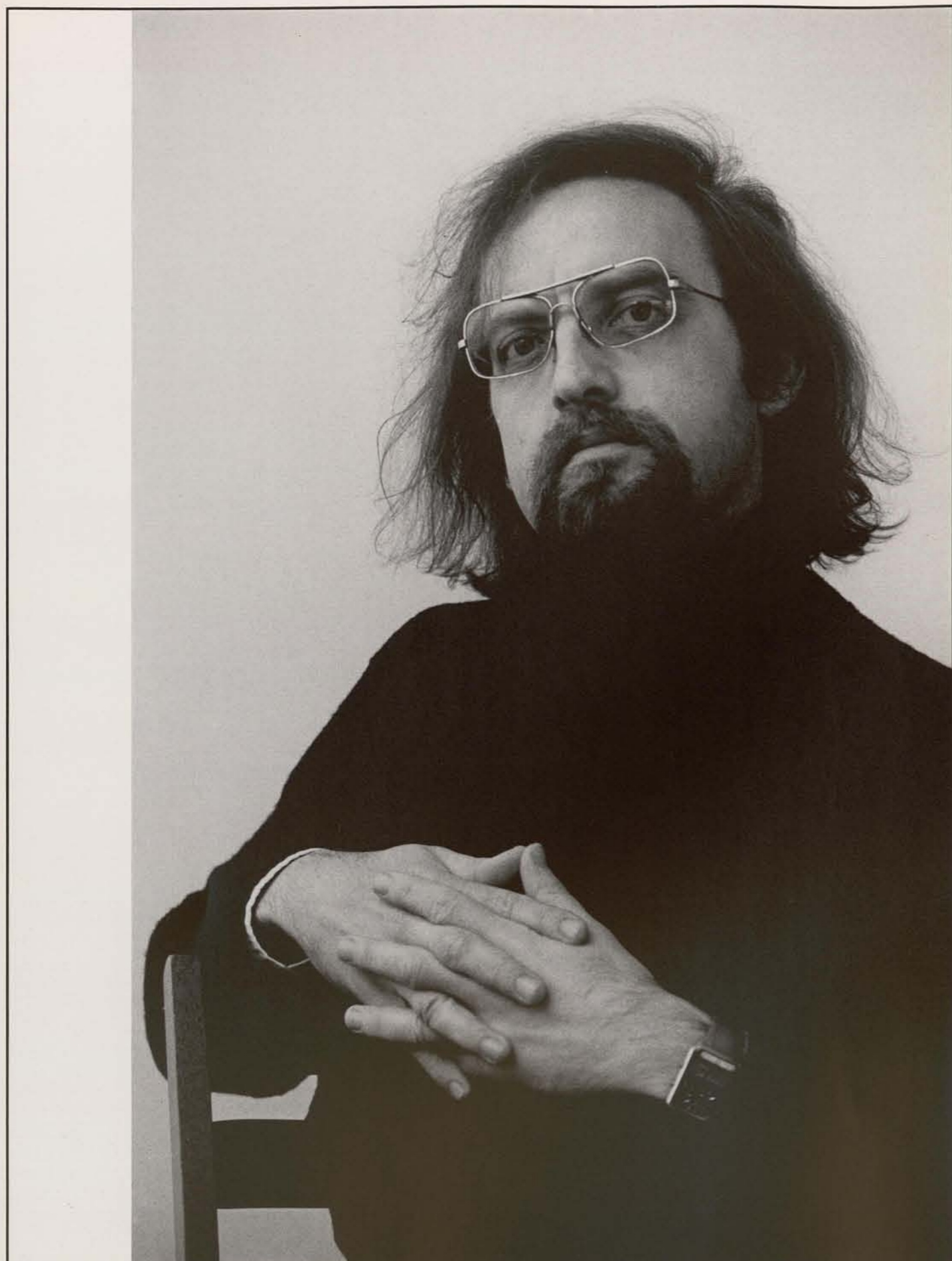


Photo : Malcolm Crowthers

BRIAN FERNEYHOUGH

LUNDI 3 DECEMBRE

AUDITORIUM DU CHATELET

Quatuor N° 2
Adagissimo, pour quatuor à cordes
*Quatuor N° 4 avec voix **
Transit, pour six voix et ensemble

QUATUOR ARDITTI
 BRENDA MITCHELL, soprano
 LES JEUNES SOLISTES
 CATHERINE RENERTE
 ISABELLE SCHÆNHENZ
 MARTINE GUILBAUD
 ADRIAN BRANDT
 JEAN-LOUIS SERRE
 BERNARD DEHONT
 DIRECTEUR, RACHID SAFIR
 ENSEMBLE CONTRECHAMPS
 DIRECTION DIEGO MASSON

VENDREDI 7 DECEMBRE

AUDITORIUM DU CHATELET

Superscriptio, pour piccolo solo
Mnemosyne, pour flûte basse et bande
*Trittico per G. Stein, pour contrebasse **
*Kurze Schatten II, pour guitare **

MAGNUS ANDERSSON, guitare
 HARRIE STARREVELD, flûte
 STEFANO SCODANIBBIO, contrebasse

Rencontre-débat avec Brian Ferneyhough,
 François Nicolas, Philippe Albèra

MARDI 4 DECEMBRE

AUDITORIUM DU CHATELET ET EGLISE SAINT-EUSTACHE

Sonatas, pour quatuor à cordes
La Chute d'Icare, pour clarinette et ensemble
Quatuor N° 3

QUATUOR ARDITTI
 ERNESTO MOLINARI, clarinette
 ENSEMBLE CONTRECHAMPS
 DIRECTION GIORGIO BERNASCONI

Sieben Sterne, pour orgue ; deux versions
Jean-Sébastien Bach,
Variations canoniques
Passacaille, pour orgue

KEI KOITO, orgue

Coproduction
 Festival d'Automne à Paris, Contrechamps Genève,
 Théâtre du Châtelet
 Avec le concours du British Council
 et de la Fondation Simon L. Patino

Conseiller artistique, Philippe Albèra

* création française

Brian Ferneyhough est né en 1943 à Coventry. Il a étudié à l'Ecole de musique de Birmingham (1961-63), puis à la Royal Academy of Music de Londres (1966-67) avant de se rendre à Amsterdam puis à Freiburg-im-Breisgau auprès de Klaus Huber (1969-71) dont il deviendra l'assistant comme professeur de composition. Invité à Darmstadt, Milan et Amsterdam à plusieurs reprises pour des stages de composition, il est depuis quelques années professeur à l'Université de San Diego aux Etats-Unis. Révélé par le Festival de Royan en 1974, Brian Ferneyhough s'est rapidement imposé comme l'une des personnalités les plus fortes, l'une des plus inventives et des plus fascinantes de sa génération. Il a développé une trajectoire originale, exigeante et solitaire, qui prend sa source dans la tradition de la modernité d'après-guerre. Complexe, foisonnante, expressionniste parfois, sa musique échappe aux définitions schématiques : Ferneyhough s'est tenu à l'écart du post-sérialisme académique aussi bien que des mouvements néos ou minimalistes de nombreux

compositeurs de sa génération. Paradoxalement, la difficulté de sa musique réside moins dans une rupture radicale avec la tradition que dans sa capacité d'intégrer et de dépasser les différents aspects de notre héritage, de le porter à ses conséquences les plus extrêmes. L'œuvre est comme un flux traversé par de multiples courants sous-jacents qui absorbe l'auditeur ; de même l'interprète est-il pris dans le filet d'une notation où s'accumulent jusqu'au vertige les signes et les indications de jeu. Chez Ferneyhough, les processus structurels et formels tendent dialectiquement à la transcendance et à l'anéantissement. Le recours, fréquent, à des images - nature, rêves ou peinture - ainsi que le caractère emblématique de certains titres - créent un monde où la mémoire et l'utopie, le tangible et l'inouï, une rigueur parfois mécaniste et une expressivité exacerbée, dans l'étincelle de leurs rencontres, définissent notre présence au monde.

Philippe Albèra

BRIAN FERNEYHOUGH
SONATAS (1967)

Pour quatuor à cordes

On pourrait dire que "les parents" des Sonatas for String Quartet, à mesure égale, étaient Webern et Henry Purcell dont j'avais découvert environ un an plus tôt les Fantasias pour ensemble de violes. Au départ, je me proposais de composer un petit nombre de mouvements polyphoniques clos sur eux-mêmes, chacun d'une longueur d'à peu près cent cinquante mesures. Au bout d'un certain temps, le concept de mouvements séparés ne me donna plus aucune satisfaction ; il ne semblait y avoir aucune raison, à première vue, pour qu'ils dépendent l'un de l'autre ou même pour qu'on les joue ensemble. Finalement, la solution à laquelle je me résolus consista à déconstruire les matériaux à disposition et à intercaler entre les petits fragments ainsi obtenus de nouvelles caractéristiques de connection et de commentaire, de façon à créer des perspectives totalement neuves. Ainsi, on éliminait la difficulté de définir les limites significatives d'un "mouvement", et la forme finale était une chaîne d'"îles" plus grandes et plus petites du même archipel, certaines suffisamment grandes pour être autonomes, d'autres essentiellement dépendantes de leur environnement contextuel. La tension dialectique propre

qui s'exerce entre ces éléments, composés d'une manière consciemment rationalisante, et des moments produits plus spontanément, est un trait majeur de cette pièce. Naturellement, c'est la série des matériaux de connection, composée vers la fin de l'élaboration de l'œuvre, qui s'enrichit de façon significative par les extrêmes de fragments antérieurs, comme la concrétion progressive, couche après couche, de la matière des récifs coralliens.

A la racine, il y a un simple accord de quatre notes, une inversion de seconde majeure-mineure qui apparaît toujours sous des aspects différents. Certaines classes d'articulation combinatoirement compatibles et de nature tout à fait fondamentale font suite : "pizzicato" ; "note répétée" ; "glissando" ; "harmonique", etc. La toute première section de la pièce (composée en fait assez tardivement) est un bon exemple de l'emploi simple et multiple de ces catégories. Je me rends compte que cela paraît trop simple, mais j'ai souvent remarqué que l'interprétation d'un tout petit nombre seulement de niveaux d'information fondamentalement simples est capable de générer un objet ou un processus de grande richesse et de haute complexité.

QUATUOR A CORDES N° 2 (1980)

Il s'agit dans ce morceau de silence - non pas du silence littéral (bien que ceci soit également un trait caractéristique évident de la section d'ouverture) mais plutôt de cette absence délibérée au cœur de l'expérience musicale qui existe afin que l'auditeur puisse s'y rencontrer.

Puisqu'il n'est possible d'approcher les différentes formes de silence que par le biais de leurs divers négatifs propres, l'organisation de ce quatuor s'efforce de définir plusieurs chemins concentriques de plus en plus resserrés convergeant vers ce moyeu d'immobilité.

Le labyrinthe à travers lequel l'approche se fait tente de suggérer un certain nombre d'implications possibles en même temps ; les réseaux denses d'organisation qui font partie de l'acte de composition s'enfoncent sous la surface, et sont ainsi délibérément absorbés dans l'entrelacs scintillant des gestes de surface qui, tout en constituant le trait le plus évident, à première vue, de l'œuvre, sont conçus pour rester perméables à d'autres sphères de compréhension dont les traits caractéristiques se trouvent en de nombreux points sur le chemin de descente vers le centre (qui n'est pas nécessairement représenté par le point central de l'œuvre elle-même) (...)

A l'inverse de beaucoup de mes compositions de la dernière décennie dans lesquelles j'ai tenté une "investigation esthétique" de plusieurs régions d'interaction musico-culturelle, le genre du quatuor m'a ici imposé ses propres règles du jeu, m'obligeant à me réorienter complètement à l'intérieur des limites de ce qu'on peut appeler (banalement) le "purement musical". Ce qui est, bien entendu, le plus universel possible. En même temps, chaque perception tire une partie de

sa signification, son parfum particulier, du réseau d'expérience dont elle forme un lien indissoluble. A l'occasion de ce quatuor, ce qui m'intéressait était d'essayer de détourner ce fait, pas trop évident (mais néanmoins concrètement présent), en séparant le mieux possible organisation et présentation. Tandis que la surface de beaucoup de mes œuvres précédentes se compose d'une "structure cristallisée" (leurs squelettes vers l'extérieur), le deuxième quatuor veut délibérément cacher la méthodologie qui l'a généré sous une stratification gestuelle relativement compréhensible sur le champ. Ces gestes visent à détourner l'écoute de ce cadre structurel, tout en permettant à celui-ci de "colorer" d'autres dimensions d'une manière moins palpable, mais plus omnipénétrante.

Le but immédiat de ce stratagème a été de nature double : premièrement d'indiquer cette région d'ombre qui se trouve dans chaque œuvre d'art, entre la réalisation manifeste et la "préhistoire" (celle du genre et de l'œuvre individuelle) et qui conditionne en large partie les limites et la densité du discours ; deuxièmement, de suggérer des façons d'aborder et d'apprendre à communiquer avec la chaîne complexe des niveaux de perception qui séparent l'auditeur de ce centre immobile d'appréhension où il perçoit les éléments de l'œuvre irradiant de son moi vers l'extérieur, et le comprenant lui-même dans leurs mouvements. Entre chacun de ces niveaux, tout comme à ce point central d'identification, se trouve l'absolu sans transition et immobile. Là où il y a musique, ceci n'existe pas, mais, s'infiltrant à travers la totalité vide et non-communicante qu'est le silence, la musique peut nous mener peut-être vers une compréhension d'absence et d'immobilité où le côté oppressif du silence a été éclipsé par le potentiel subversif de l'individu.

ADAGISSIMO (1983)

Pour quatuor à cordes

Composé en novembre 1983 pour un recueil de pièces brèves célébrant le 80^e anniversaire de Sir Michael Tippett, Adagissimo utilise des techniques complexes de prolotion sur différents niveaux. Les strates sont également différenciées dupoint de vue

du timbre et de la texture, l'ensemble étant clairement divisé en deux groupes distincts - d'une part les deux violons, au jeu rapide et très orné, d'autre part l'alto et le violoncelle, qui déploient un matériel plus mélodique et linéaire.

QUATUOR A CORDES N° 3 (1986-1987)

La forme définitive de ce quatuor est assez différente de celle que j'avais prévue initialement. Il y a environ sept ans, j'avais esquissé une forme en cinq mouvements, qui fut réduite finalement à une forme en deux mouvements, dans laquelle le second contient les caractéristiques superposées des différents autres. Ce changement peut être attribué, dans une large mesure, à des questions d'équilibre ; en même temps, une telle perspective modifiée me permit de considérer la pièce comme mémoire de deux types de réactions très différents à un état de crise intérieure extrême. Puisque les deux mouvements, très différents dans leur contenu, ont approximativement la même durée, je les conçois comme deux pôles reflétant, par une opposition extrême, des espaces vides entre eux. Le premier mouvement se développe dans un monde presque gelé, hébété et autistique de fragments isolés et partiels, de répétitions discontinues et soudaines, d'explosions imprévues. Les quelques vingt textures de base ont été constamment transformées, effacées et recombinées de manière à éliminer pratiquement toute possibilité d'établir une continuité en profondeur. Dans le même temps, la forme entière reflète intimement la nature propre de son matériau en une stratégie en

miroir : d'un côté, les sections individuelles sont emboîtées à l'intérieur d'un schéma complexe de symétries sous-jacentes, d'un autre côté, le dernier tiers du mouvement reflète les schémas et les textures types des deux premiers tiers en remplaçant chaque élément avec son complémentaire à l'opposé du spectre.

Le second mouvement fait jaillir un flot irisant d'images agitées, semblables à des cadences par leur constant changement de combinaisons instrumentales ainsi que par leurs superpositions fluctuantes et sauvages de textures et de tempos. La complexité de ce mouvement réside beaucoup dans le fait que plusieurs mouvements y ont été condensés, chacun d'eux ayant été "endommagé" à un degré plus ou moins important. Avec le temps, un auditeur attentif peut découvrir les structures résiduelles d'une forme de rondo, celle-ci devant être comprise moins comme quelque chose d'imposé consciemment que comme une réflexion sur le fait que, finalement, trois strates sont développées en même temps, même si elles ne sont perceptibles en tant que telles qu'à certains moments choisis à l'avance.

CONTRECHAMPS N° 8

Parution en 1988

BRIAN FERNEYHOUGH

Textes et entretiens.

Etudes de Hübler, Mahnkopf, Gottwald, Erber, Toop, Andersson.

Catalogues, bibliographie (182 pages).

QUATUOR A CORDES N° 4 AVEC VOIX (1990)

Le Deuxième Quatuor de Schönberg, en dépassant les frontières normatives du quatuor à cordes en tant que genre traditionnel, a pris une place unique dans l'évolution musicale du début du XX^e siècle. Dans ce contexte, l'adjonction d'une composante vocale est d'une importance essentielle : elle ne sert pas uniquement à accroître la clarté des possibilités d'expression, mais souligne aussi la symbiose entre modulation du langage et substance musicale.

Quelque quatre-vingts années plus tard, cette relation de fertilisation et de renforcement réciproques ne va plus de soi ; dès lors, quiconque pratique un réexamen de ce genre "élargi" se penchera, à plusieurs titres, sur les deux entités fondamentales texte/voix et voix/quatuor. De la même manière, le rejet radical, mais encore linéaire pour l'essentiel, d'un système d'hypothèses globalement donné, le choix d'un monde nouveau, oscillant librement, qui constitue un phénomène unique dans l'œuvre de Schönberg, a laissé place à un faisceau sensiblement moins uniforme de conditions stylistiques et à une conscience plus élevée de la nature complexe du langage. Mon quatrième quatuor s'efforce d'aborder et d'examiner certains de ces problèmes.

Comme chez Schönberg, il y a quatre mouvements, deux avec voix chantée, les autres pour quatuor seul. Les textes utilisés sont des "déconstructions", réalisées

par le poète expérimental américain Jackson MacLow des Canti d'Ezra Pound. Les "filtrages" permutationnels rigoureux réduisent cette œuvre de grande portée et aux multiples facettes à un substrat totalement squelettisé ; les mots sont déchirés et réduits à des syllabes aphoristiques isolées, l'attention se déporte du "comment" au "quoi" du matériau linguistique, ressuscité poétiquement de l'extérieur par un deus ex machina. Le mouvement final du quatuor montre la nature fondamentalement différente des mondes de la musique et du langage en les présentant l'un après l'autre, dans une succession où seules de très rares mesures se recourent. Le second mouvement, en revanche, admet la possibilité d'un traitement commun, mais au prix de la forme elle-même, qui se dissémine en un essaim de micro-organismes séparés par de brèves pauses.

Les mouvements sans voix chantée sont liés par une relation du même ordre : tandis que le premier tente de créer un discours uniforme - même s'il est fugitif - en se fondant sur l'extension linéaire d'une idée de base unique, le troisième bride volontairement les élans spécifiques en les cernant par des mesures isolées et par les propriétés respectives des instruments. La musique et le langage : comparables à bien des égards, manifestement hors de comparaison sous d'autres angles. C'est dans ce champ de tensions que réside la possibilité de l'expression.

TRANSIT (1972-1974)

...Le plan général de l'œuvre correspond très précisément à la gravure sur bois dont je t'ai parlé, et dont j'inclus une photocopie. Le cercle intérieur, figurant la terre et l'être humain lié à la terre, est représenté par les voix et les bois soli. Excepté au début, ils sont toujours "cernés" par les limites de l'univers visible qui les entoure (cercle II : les étoiles, la musique "pointilliste" des percussions, claviers, etc.). C'est là où la lumière fait défaut... Les ténèbres extérieures sont données par le cercle III, celui des cordes, qui forment donc une barrière de sons relativement statiques entre les mondes intérieurs et extérieurs. Ce cercle est néanmoins pénétré par deux éléments - si l'on veut, "le verbe", des personnages philosophiques ou prophétiques, etc..., à savoir : les trois trompettes et les trois percussions, celles-ci se déplaçant en avant et en arrière entre les cercles intérieurs et extérieurs. Les trompettes annoncent "alla fanfara" le matériau du premier verset, celui pour flûte, et les percussions sont rencontrées pour la première fois dans leur rôle "prophétique" dans le cercle IV - les timbales et les gongs -, ce sont elles qui effectuent la "transitio", la percée physique au travers de la barrière des cordes. Le début de l'œuvre, ainsi que je l'ai mentionné dans mes commentaires pour le programme, représente la rencontre initiale avec cette force dynamique de changement, de transformation, en confrontant direc-

tement l'harmonie statique et non-fonctionnelle des voix avec la transformation à base de variation, strictement organisée, des timbales soli. L'activité croissante des cuivres vers la fin de l'œuvre représente l'irruption de la "lumière" - de l'illumination -, ces instruments sont les "corps célestes", dont l'activité est souvent fonctionnellement indépendante de celle des cercles intérieurs. A un endroit important seulement (l'intonation des niveaux de l'éternité) plusieurs de ces instruments - les deux tubas, un cor et un trombone - dérivent leur matériau de celui exposé par les voix. Ainsi, il y a au total cinq cercles. Dans mes moments plus pédants, j'imagine même que le soleil de la gravure est le chef d'orchestre, qui réunit ainsi en une entité les visions anthropocentrique et héliocentrique du monde...!

Je travaille en ce moment à la fin de l'œuvre. Et cet endroit est plutôt intéressant du point de vue des idées exposées ci-dessus : spécialement en ce qui concerne le "transit" proprement dit du troisième au cinquième cercle que l'on y trouve. Après le troisième verset instrumental (hautbois), la dernière section débute sous forme d'un "ébranlement des fondations" - une rapide fluctuation entre passages instrumentaux et vocaux reflétant le danger mortel possible inhérent à l'acquisition de la prise de conscience - qui prend la

forme d'un quatrième verset, entre les parties duquel sont placés cinq "Entia" (l'idée vient d'un des écrits médicaux de Paracelse), c'est-à-dire les différentes manières par lesquelles le corps et l'âme de l'homme peuvent devenir malades. Ces "Entia" prennent la forme de cadences instrumentales correspondant chacune à une combinaison appropriée d'instruments. Cette atomisation du texte, par référence aux "punitions" infligées pour prix de la connaissance, atomise le discours jusqu'au moment où un tutti titanesque réussit la percée elle-même.

C'est là, à strictement parler, le seul tutti véritable de toute l'œuvre et il est caractérisé par l'entrée des percussions métalliques qui transforment les timbales annonciatrices du début en la "sonorité de l'univers" des cuivres de la fin. Il y a encore ici une autre transformation analogue, celle du mouvement circulaire statique du matériau vocal initial, qui à présent se mue en un "tapis sonore" dans le cercle extérieur des cuivres ; caractéristique de mon attitude envers le mécanisme mythique tout entier est le fait que l'accomplissement de ce processus entier d'illumination par la connaissance aboutit à un état final dans lequel l'univers est au moins aussi circulaire et sans but que l'état d'"obscurité", de non-connaissance, dans lequel l'œuvre avait commencé... seule la couleur sonore est différente. J'ai bien peur d'avoir en moi une trop solide propension à l'ironie pour être jamais un vrai mystique. (...)

Comme une grande partie de Transit est construite sur divers types de travail numérique afin d'équilibrer les interconnexions très spécifiques du matériau, il importe de connaître au moins la direction générale dans laquelle l'œuvre se meut.

J'ai bâti mon modèle d'origine autour d'une structure en onze parties : dans la pratique, les limites entre plusieurs de ces sections sont brouillées par un réseau de relations secondaires qui néanmoins se ramènent toutes, en dernier ressort, aux proportions numériques identiques. Les nombres cinq et trois sont omniprésents d'un bout à l'autre : ils organisent à la fois la structure interne des différentes sections et la distribution d'ensemble des sections instrumentales - par opposition aux sections vocales - dans la forme globale. Le nombre onze, par exemple, est atteint en additionnant cinq sections principalement vocales et six (trois de chambre, trois tutti) sections instrumentales.

De même, il y a trois types principaux de matière sonore : Vocale (avec plus ou moins d'accompagnement instrumental) ; Instrumentale de chambre ; Instrumentale d'orchestre (avec plus ou moins de participation vocale).

Chacun des trois mouvements de la catégorie 2) est construit de façon identique. Une subdivision d'ensemble en trois sous-unités principales (A, B, C). D'autres subdivisions suivent en A (3, non répétées), B (2, dont 1 répétée) et C (3, dont 2 répétées). Du fait que ces trois

mouvements possèdent en commun beaucoup de matériau de base et, en particulier, de méthodes de traitement, on peut les considérer comme formant la fondation, la colonne vertébrale, de Transit.

Chaque tutti instrumental (catégorie 3) se subdivise intérieurement, mais cette fois-ci en des formations asymétriques l'une par rapport à l'autre. Le tutti I se divise en 5 parties, le tutti II en 3, le tutti III en 6. Seul le Tutti central ("Model II") renonce à toute intervention vocale et représente le pôle extrême en direction de la "liberté", le dernier tutti l'équilibrant par l'autre extrême. Bien qu'il faille souligner ici fermement que j'ai toujours distingué entre liberté et discipline, ce tutti exige une discipline extrême pour être exécuté de manière satisfaisante. Tous les chemins mènent à Dieu, pour ainsi dire... C'est la méthode, et non le matériau de la méditation, qui compte.

En ce qui concerne les sections vocales (catégorie I), elles possèdent, à une exception près, mentionnée ci-après, une structure d'articulation invariable comprenant cinq sections, et elles sont de plus unifiées par le fait qu'elles sont toutes basées sur quelque forme de la technique de variation proportionnelle (telle qu'on la trouve dès les timbales du début). En règle générale, ce sont là les mouvements composés de manière "diachronique" (par opposition aux variations par couches synchrones des versets).

La dernière section (XI) est sans doute formellement la plus complexe. Ici, la relation précédente de six (3 +3) à cinq se trouve renversée : il y a au total cinq sous-sections principales, dont celle du milieu comporte à elle seule onze subdivisions (six parties vocales, cinq instrumentales). Par contre, la première de ces sous-sections principales se divise en trois ("Intonatio"). Des onze subdivisions mentionnées ci-dessus, les six parties vocales ont entre elles les mêmes relations que les sections instrumentales des trois "versets" ! Comme tu le vois, on trouve ici une image complète de l'œuvre toute entière, en miniature... onze, trois et cinq tout au long, atteignant plus ou moins à un équilibre symétrique.

J'oubliais presque d'ajouter que la grande forme se divise à la fois en trois et en cinq : il y a trois sections principales (I-III ; IV-X et XI). Cependant, la partie centrale se divise à nouveau en trois (IV-V ; VII et VIII-X), ce qui donne un total de cinq unités...

Plan d'ensemble de Transit

I Model I	VII Voices III
II Tutti I	VIII Verse II (Clarinet)
III Voices I	IX Voices IV
IV Verse I (Flûte)	X Verse III (Hautbois)
V Voices II	XI Transitio
VI Model II	

Extraits d'une lettre adressée par Brian Ferneyhough à Harry Halbreich le 8 novembre 1974, alors qu'il était en train de terminer la composition de l'œuvre.

LA CHUTE D'ICARE (1988)

Pour clarinette solo, flûte, hautbois, violoncelle, violon, contrebasse, piano, percussion

La motivation initiale de cette "Petite sérénade de la disparition" a été le célèbre tableau de Bruegel, La Chute d'Icare.

Mis à part la fécondité bucolique de ses lumineuses images, ce qui m'a le plus impressionné est la touchante incongruité entre le titre et le peu d'importance du rôle assigné à l'événement dont la représentation est annoncée. Comme dans un grand nombre de tableaux de cette époque, cet événement sert de prétexte à un véritable maelström d'images et de références qui finissent par mener leur vie propre.

Ce que cette pièce tente de suggérer est, par conséquent, moins une réflexion sur la dimension héroïco-tragique du mythe sous-jacent, qu'une transcription de l'étrange sensation de "ce qui a d'ores et déjà eu lieu", qu'évoque brillamment Bruegel dans la vue qu'il offre d'un monde menant sereinement ses propres affaires, sans se soucier de la paire de jambes, minuscules au point d'être presque invisibles, qui s'agitent de manière

pathétique dans l'eau, la seule trace de l'événement apocalyptique étant deux plumes qui, tristement et lentement, descendent dans le sillage de leur ancien possesseur.

Ma composition reflète clairement deux aspects de cet état de choses, sans prétendre par ailleurs à une fonction d'illustration. (1) Le matériau musical de l'ouverture est entièrement formé quand il éclate, le processus qui l'a engendré, l'autobiographie fictive, étant déjà derrière lui. (2) L'érosion progressive de cette substance répétitive et clairement délimitée conduit à une série de tableaux qui ne se révèlent qu'à travers les trous de ce matériau initial se transformant peu à peu en lambeaux.

La Chute d'Icare, pour petit ensemble avec accompagnement de clarinette, est une commande de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne et a été interprétée pour la première fois au Festival de Strasbourg de 1988 par Armand Angster et le Nieuw Ensemble, dirigé par Ed Spanjaard.

SIEBEN STERNE (1971)

Pour orgue

C'est au début des années 1970 que j'ai commencé à m'intéresser de près à deux aspects pratiques de la musicalité qui, depuis, m'ont accompagné d'une manière ou d'une autre. A savoir : 1) les effets de la difficulté d'exécution sur l'articulation formelle et l'expérience sensorielle immédiate, et 2) jusqu'où l'"interprétation" implique une intervention consciente de l'interprète dans la structure même de l'œuvre proprement dite - en bref, la question de la "liberté". Sieben Sterne représente une de mes premières tentatives pour formuler ces questions dans un contexte compositionnel.

L'œuvre a été directement inspirée par la célèbre gravure d'Albrecht Dürer représentant Dieu le Père assis en majesté, une épée à double tranchant sortant de sa bouche et une constellation de sept étoiles dans la paume de sa main tendue. J'ai considéré que l'épée représentait la nature ambiguë de la liberté de choix en matière d'interprétation, tandis que la constellation d'étoiles se trouvait reproduite dans les sept parties de l'œuvre.

Le premier et le dernier "pilier" de la structure, ainsi que celui du milieu, sont formés par trois "Refrains" présentant des degrés croissants de complexité, chacun des trois étant lui-même divisé en deux sous-sections. Séparant ces trois grands blocs, on trouve deux complexes dans lesquels l'exécutant est appelé à intervenir plus ou moins radicalement. Chaque bloc se compose de trois "Poèmes" et de trois "Caprices", ceux-ci pouvant être inversés. Les "Poèmes" sont assemblés par l'exécutant - à partir d'un groupe de fragments sommairement définis et dont la composition a besoin d'être "achevée" - de façon à (selon les instructions) ressembler à des passages dont la composition aurait été achevée. Deux "Tracts" (textures à dominante lente et non événementielle) sont insérés à des points symétriques au sein de l'ensemble. Les sept parties sont donc : Refrain I ; Tract I ; Poème/Caprice I ; Refrain II ; Poème/Caprice II ; Tract II ; Refrain III. Pendant la montée finale de la dernière partie, l'assistant de l'interprète est prié de jouer également sur le clavier.

Sieben Sterne est une commande de Radio Berne et a été joué pour la première fois par Bernard Foccroulle au Festival de Royan de 1974.

SUPERSCRIPTIO (1981)

Pour piccolo solo

Superscriptio est une pièce totalement automatisée et ceci, schématiquement, simplement parce qu'elle se trouve être la première d'une série de 7 pièces, Carceri d'Invenzione, qui doit permettre l'élaboration d'une théorie générale - ou au moins d'un champ théorique - du travail concret face à un type de travail dématérialisé. C'est ce qui me semble aujourd'hui constituer le projet le plus important qu'on puisse avoir : rechercher dans quelle mesure exacte on peut utiliser des objets similaires pour obtenir des résultats différents.

Le dessein de Superscriptio est que, partant d'une totale unité de geste, de matériau et de déclenchement de situation, chaque mesure soit d'une totale unanimité avec elle-même. A la fin de chaque mesure, tout change absolument. Idéalement, notre expérience totale, tant d'auditeur que d'interprète, devrait basculer d'un coup, comme dans un système informatique, d'un type de densité et d'un type de mesure à l'autre - et les dynamiques tendent à renforcer ce processus. En un

sens, Superscriptio est ma réaction à mon expérience sur l'ordinateur - pas en termes de technique compositionnelle assistée, mais dans l'idée du basculement simultané de toute chose dans une toute nouvelle dimension.

Il me semble que les problèmes fondamentaux posés par cette pièce ne relèvent pas tant de la technique qu'elle met en œuvre que de la compréhension de cette technique. Je crois que mes intentions étaient, dans un premier temps, de produire un matériau intrinsèquement riche, à tous les niveaux - une pièce raisonnablement intéressante sur la base de principes très fondamentaux. Mais dans un second temps, j'ai voulu présenter un point emblématique "élevé", un extrême - dans la simple mesure où le piccolo était un instrument élevé, sollicitant aussi une technique "extrême" - un point dont pourrait émaner mon investigation à long terme sur la fixité et la liberté des processus compositionnels compris en termes de densité d'information. Superscriptio était ce point, irradiant sur l'ensemble du cycle.

MNÉMOSYNE (1986)

Pour flûte basse et bande magnétique pré-enregistrée

La pièce qui conclut le cycle des Carceri d'Invenzione est à la fois la plus lente et la plus claire harmoniquement. Comme le titre l'implique (Mnémosyne est la déesse grecque de la mémoire), les schémas d'accords variés des six pièces précédentes s'élargissent ici à nouveau - moins en tant que partenaires égaux du soliste que comme fond omniprésent servant à réactiver ou à développer des "espaces harmoniques" antérieurs, ainsi qu'à rendre disponible une série, discrète mais constamment présente, de notes focales autour desquelles le soliste tisse un nombre limité de chaînes d'intervalles, dérivant elles-mêmes des 8 accords initiaux et possédant de forts liens internes. Plus la sonorité de ce fond est riche (augmentant de 4 à 8 parties), plus le champ de flexibilité sera grand dans les variations mélodiques. Toutefois, étant donné

que, dans la partie finale de la composition, le nombre d'intervalles dérivés se réduit graduellement, les gestes sonores de la flûte basse sont de plus en plus "resserrés", "emprisonnés", jusqu'à ce que le processus aboutisse inévitablement à un fondu.

Mnémosyne - elle a cela en commun avec les autres œuvres du cycle - est fondée sur l'interaction à couches multiples de diverses structures métriques et temporelles, la fonction de métronome étant assurée par le matériau enregistré, lequel ne fait cependant qu'accentuer les principaux foyers métriques. A la différence de Carceri II, le matériau enregistré de Mnémosyne a été réalisé avant la partie solo, qui dépend par conséquent, structurellement, des dispositions formelles fixées par la bande magnétique.

TRITTICO PER G.S. (1989)

Pour contrebasse

Le présent continu est une chose et recommencer sans cesse en est une autre. Ce sont là les deux choses. Et puis il y a l'usage de tout. (Gertrude Stein : La composition comme explication)

Je me suis toujours intéressé au degré de correspondance qui existe entre les lois formelles relatives aux différents modes d'expression artistique. Cette composition pour contrebasse solo utilise un court extrait d'une conférence donnée par Gertrude Stein sur la forme littéraire comme point de départ de l'examen des modes de

transformation constants (cycliques), appliqués à trois types contrastés de substance musicale. En dépit du titre, il n'y a pas trois mouvements séparés, mais plutôt une succession, une intersection et une interférence mutuelle de textures qui gagnent progressivement en intensité et en degré de variabilité.

J'ai tenté tout au long d'utiliser des techniques de mise en ordre formelle présentant au moins quelques parallèles avec les œuvres de Gertrude Stein elle-même. Trittico per G.S. est dédié à Stefano Scodanibbio et a été commandé par la Rassegna di Nuova Musica de Macerata, en Italie. Il a été composé entre février et août 1989.

KURZE SCHATTEN II (1983-1988)

Pour guitare

L'idée de départ qui a conduit à la composition de "Kurze Schatten II" est la puissante image, trouvée dans le texte de Walter Benjamin portant le même titre, du soleil qui, lorsqu'il approche midi, projette des ombres qui s'amenuisent progressivement, jusqu'à ce que, finalement, l'objet ne soit plus que lui-même, nu. Sans résidu.

Cette image m'a semblé représenter excellemment la manière dont je tente de parvenir à inscrire mon langage musical dans le "texte" très spécifique, historiquement et physiquement délimité, de la guitare. Chacun des sept mouvements émerge d'une confrontation très ramassée entre des aspects formels et techniques, aboutissant à un exposé dense et compact. (Sans résidu...).

Deux éléments servent, plus largement, à relier ces

structures disparates : d'une part, la convention qui consiste à coupler un mouvement lent et un mouvement rapide pour en faire une unité ; d'autre part, la remise au diapason, parallèlement, de trois des quatre cordes désaccordées après chaque mouvement double (lent et rapide), une corde à la fois. Le résultat est le retour progressif à l'harmonie habituelle de la guitare après une période initiale de distorsion atonale. La dernière corde désaccordée (si bémol) fournit un fil d'Ariane au dernier mouvement, qui est une fantaisie, l'œuvre se terminant exclusivement sur cette seule corde.

Les trois premiers mouvements de Kurze Schatten II ont été composés en 1983 à la demande de Magnus Andersson et ils lui sont dédiés. Les autres ont été achevés dans les derniers mois de 1988, le tout ayant été interprété pour la première fois par Magnus Andersson au début de 1990 dans le cadre des concerts Contrechamps à Genève.

BIOGRAPHIES

QUATUOR ARDITTI

Le Quatuor Arditti a été formé en 1974 au moment où les jeunes musiciens qui le créèrent étudiaient à la Royal Academy of Music de Londres. Rohan de Saram devint membre du quatuor en 1977, David Alberman, en 1986, et Garth Knox en 1989.

D'emblée, la vocation du quatuor Arditti fut de jouer exclusivement le répertoire contemporain. Ils donnèrent ainsi des concerts dans le monde entier, jouant dans tous les grands festivals internationaux. La qualité de leur jeu et leur engagement ont suscité de très nombreuses œuvres, favorisant ainsi la renaissance d'un genre négligé dans l'immédiat après-guerre. Le quatuor commande et fait commander des œuvres nouvelles : il crée une trentaine de partitions chaque année. Les plus grands compositeurs ont écrit pour eux : Elliott Carter, György Ligeti, Iannis Xenakis, Brian Ferneyhough, etc. Ils ont travaillé avec la plupart des compositeurs qu'ils jouent.

ERNESTO MOLINARI, clarinette

Né en 1956 à Lugano. Etudes de clarinette au Conservatoire de musique de Bâle et de clarinette basse au Conservatoire d'Amsterdam. Carrière internationale avec les plus grands ensembles, aussi bien en tant que soliste que comme musicien de chambre. Il consacre une part importante de son répertoire à la musique de notre temps et à l'improvisation. Il a réalisé de nombreux enregistrements pour le disque.

MAGNUS ANDERSSON, guitare

Magnus Andersson est né en 1956 et commença la guitare avec Roland Bengtsson. De 1974 à 1976 il étudia au Trinity College of Music à Londres avec William Grandison, puis avec Sigfried Behrend en

Allemagne. Entre 1976 et 1980, il étudia avec Angelo Gilardino à Vercelli en Italie. En 1983, il reçut le prix de la Société des compositeurs suédois, et en 1984, le prix d'interprétation de Kranichstein (cours de Darmstadt). La pièce de Ferneyhough a été écrite pour lui et à sa demande.

GIORGIO BERNASCONI

Né à Lugano, Giorgio Bernasconi entreprend ses études musicales au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan, où il obtient un diplôme de corniste en 1971. Il les poursuit à la Hochschule für Musik de Freiburg-im-Breisgau, où il travaille la composition avec Klaus Huber et la direction avec Francis Travis (diplôme en 1976). Il crée et anime ensuite le Gruppo Oltre à Milan. Il est actuellement directeur de l'Academia Strumentale Italiana de Parma, et dirige comme chef invité dans plusieurs pays. Il pratique aussi bien le répertoire classique (il prépare l'enregistrement de plusieurs disques Boccherini) que le répertoire contemporain.

LES JEUNES SOLISTES

Créé en 1988, à l'initiative de Rachid Safir et Daniel Sultan, avec le concours de la ville de Montreuil. Approfondir et élargir le patrimoine, développer le répertoire contemporain tout en suscitant des créations, tels sont ses principaux objectifs musicaux. Le travail est conçu telle une formation permanente dispensée par le Directeur musical ou des chefs invités. Il se nourrit de l'échange d'expériences et de connaissances entre les chanteurs, s'enrichit du travail avec les compositeurs.

ENSEMBLE CONTRECHAMPS

Fondé en 1981 dans le cadre des concerts Contrechamps organisés à la Salle Patino à Genève, l'Ensemble Contrechamps s'est donné pour mission de jouer le répertoire de la musique du XX^e siècle. Sa formation est souple et

s'adapte aux différentes exigences du répertoire contemporain, depuis les pièces solos jusqu'aux dimensions d'un petit orchestre de chambre. Philippe Albèra assure sa direction artistique. L'Ensemble Contrechamps anime une saison de concerts à Genève incluant plusieurs créations, dont certaines œuvres commandées par lui. Il a participé à différents festivals et réalisé de nombreuses tournées dans le monde. Son disque consacré au jeune compositeur suisse Michael Jarrell a reçu un accueil chaleureux de la part de la critique.

MUSICIENS DE L'ENSEMBLE CONTRECHAMPS

Félix Renggli, flûte
Sylvain Lombard, hautbois
René Meyer, clarinette
Yves Brustaux, William Blank, François Volpé, percussions
Françoise Rivalland, cymbalum
Notburga Puskas, Geneviève Chevallier, harpes
Josh Levine, guitare
Sébastien Risler, François Creux, piano/clavecin/célésta
Gérard Métrailler, Alain Bertholet, Dennis Ferry, trompettes
Saskia Filippini, Hong Shapiro, Marianne Maurer, violons
Isabelle Magnenat, Monika Clemann, Barnett Shapiro, altos
Daniel Haefliger, Philippe Mermoud, François Deppe, Jean-Marc Binet, Jean-Renaud Lhotte, Thomas Lamp, violoncelles
Jonathan Haskell, Jean-Claude Georges, Michel Veillon, Noelle Reymond, contrebasses
Gregory Cass, Denise Streit, Andrea Siri, cors
Yves Guigou, Carlo Cambiaso, Claude-Eric Clavier, trombones
Philippe Galet, Serge Bonvalot, tubas

DIEGO MASSON, chef d'orchestre

Né en Espagne en 1935. Etudes d'harmonie, percussion (1^{er} Prix) au Conservatoire de Paris. Etudes de composition avec René Leibowitz et Bruno Maderna. Etudes de direction d'orchestre avec Pierre Boulez (1965). En 1966, il fonde Musique Vivante. De 1973 à 1977, Diego Masson est directeur musical au Théâtre d'Angers, puis de 1976 à 1982 à l'Opéra de Marseille. Diego Masson dirige régulièrement le BBC Symphony Orchestra et le Philharmonia à Londres, le Konzertgebouw, les orchestres de Pologne, Hongrie, Autriche, ainsi que le London Sinfonietta et l'Ensemble Modern de Francfort avec lesquels il effectue des tournées européennes.

BRENDA MITCHELL, soprano

Brenda Mitchell a fait ses études à McGill University (Montréal) ; elle en sort avec un baccalauréat musical et un Prix de Piano. Puis elle vient en Europe travailler sa voix, Hertha Töpfer et Erik Werba à Munich, Emi Ancione à Milan et Peter Witsch à Cologne. Elle obtient un 1^{er} Prix de chant à la Hochschule de cette ville. Tout en pratiquant le répertoire classique (oratorio, opéra, lieder) Brenda Mitchell se passionne pour la musique du présent, et interprète les œuvres de Boulez, Messiaen, Stockhausen, Kagel, Scelsi... ce qui l'amène à collaborer régulièrement avec les ensembles

spécialisés comme l'Ensemble Köln (Cologne), Nuova Consonanza (Rome), Itinéraire (Paris)... Elle est la créatrice de deux œuvres de Brian Ferneyhough : les Etudes Transcendantales et le Quatuor n° 4 avec voix.

KEI KOITO, orgue

Après avoir terminé ses études d'orgue à l'Université des Arts de Tokyo, où elle obtient un Premier Prix, ainsi que les plus hautes récompenses pour ses études de philosophie, esthétique musicale et psychologie, elle remporte au Conservatoire de Genève, dans la classe de Pierre Second, le Premier Prix d'orgue avec distinction, le Prix Otto Barblan et le Grand Prix Spécial de l'année, tous décernés à l'unanimité. Elle travaille également l'orgue avec Luigi-Ferdinando Tagliavini (Fribourg), Xavier Darasse (Toulouse) et Reinhard Goebel (Cologne).

Son répertoire est actuellement pour l'essentiel consacré à J.S. Bach et la musique contemporaine. Elle a joué et créé plus de 70 œuvres nouvelles pour orgue. Elle est la dédicataire de plusieurs d'entre elles.

Dès 1986, elle collabore régulièrement avec le studio de musique électro-acoustique de Genève et, dès 1990, est chargée de cours dans différentes universités américaines. Influencée notamment d'abord par Webern et Varèse, elle est elle-même l'auteur de plusieurs œuvres pour divers instruments solistes et pour ensembles de chambre.

STEFANO SCODANIBBIO, contrebasse

Né à Macerata en 1956, Stefano Scodanibbio a fait ses études de contrebasse, de composition et de musique électronique au Conservatoire Rossini où il a obtenu son diplôme de soliste. Sa carrière de soliste est consacrée à la musique contemporaine, domaine dans lequel il s'est distingué à travers de nombreux festivals internationaux et en particulier pour sa collaboration avec Luigi Nono.

HARRIE STARREVELD, flûte

Harrie Starreveld a fait ses études de flûte au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam. En 1979, on lui a décerné le diplôme de soliste avec mention honorable ; en 1978 il était déjà lauréat, avec le pianiste René Eckhardt, du concours Gaudeamus pour la musique contemporaine. Il se produit en tant que soliste et également avec divers ensembles. Il travaille régulièrement avec des compositeurs tels que Elliott Carter, Franco Donatoni et Brian Ferneyhough. Harrie Starreveld joue de plusieurs flûtes différentes : flûte, piccolo, flûte alto, flûte basse et flûte contrebasse. Depuis 1980, il est professeur au Conservatoire Sweelinck.

Tous les textes d'analyse des œuvres sont de Brian Ferneyhough.
Traduction de l'allemand, Olivier Mannoni
Traduction de l'anglais, Philippe Mikriammos,
Terence Waterhouse, Frédérique Genty.

Le monde ?

Le Monde

COMME SON NOM L'INDIQUE

© PUBLICIS

FRFAP - 1990 - M-04 - PRGS