

La Cité de la Musique et
le Festival d'Automne à Paris présentent



FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS 1996

cité de la musique



Brian Ferneyhough

Cité de la Musique

Jeudi 21 novembre 1996

Genève, Cité Bleue, 8 novembre 1996

Brian Ferneyhough

Auditorium du Musée, 18h

Trio à cordes (1995)

Création française. Durée : 22' environ. Editeur : Peters. Création : Genève, 22 novembre 1995. Trio Contrechamps
Commande du Festival d'Automne à Paris. Dédié au Trio Contrechamps

Présentation et analyse de l'œuvre par le compositeur

Trio Contrechamps

Salle des Concerts, 20h

Carceri d'invenzione

Première audition en France du cycle intégral. Durée environ 1 h 25. Editeur : Peters Londres.

Superscriptio (1981), pour piccolo solo

Durée : 5' environ. Création : Venise, septembre 1982, Roberto Fabbriciani. Dédié à Roberto Fabbriciani.

Carceri d'invenzione I (1982), pour ensemble

Effectif : flûte (également piccolo), hautbois (également cor anglais et triangle), clarinette (également clarinette en *mi* bémol), clarinette basse, basson (également contrebasson), cor (également triangle), trompette (également triangle), trombone, tuba, percussion, piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse

Durée : 12' environ. Création : Londres, novembre 1982, London Sinfonietta. Direction : Ronald Zollman

Commande : Arts Council of Great Britain

Intermedio alla ciaccona (1986), pour violon solo

Durée : 7' environ. Création : Donaueschingen, octobre 1986, Irvine Arditti. Commande du SWF. Dédié à Irvine Arditti

Carceri d'invenzione II (1985), pour flûte solo et ensemble

Effectif : 2 hautbois (II également cor anglais), 2 clarinettes (I également clarinette en *mi* bémol, II également clarinette basse), basson, 2 cors, 8 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse

Durée : 14' environ. Création : Milan, février 1985, Roberto Fabbriciani, Orchestre symphonique de la Rai (Milan).

Direction : Marcello Panni. Commande et dédicace Roberto Fabbriciani

Études transcendantales/Intermedio II (1982-1985), pour ensemble

Effectif : soprano (également claves), flûte (également piccolo et flûte en *sol*), hautbois (également cor anglais), clavecin, violoncelle

Durée : 27' environ. Création : Venise, septembre 1985, Brenda Mitchell, Harrie Starreveld, Ernest Rombout, Martin Derungs, Taco Kooistra. Direction : Ed Spanjaard. Commande du Ministère de la Culture français

Carceri d'invenzione III (1986), pour quinze instruments à vent et trois percussionnistes

Effectif : 2 flûtes (I également piccolo, II également piccolo et flûte en *sol*), 2 hautbois (II également cor anglais), 2 clarinettes (II également clarinette en *mi* bémol), clarinette basse, basson (également contrebasson), 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba basse, 3 percussionnistes

Durée : 10' environ. Création : Donaueschingen, octobre 1986, Orchestre de la Radio de Baden-Baden, SWF.

Direction : Arturo Tamayo. Commande du SWF. Dédié à Joseph Häusler

Mnemosyne (1986), pour flûte basse et bande

Durée : 10' environ. Création : Donaueschingen, octobre 1986, Roberto Fabbriciani. Commande du SWF

Brenda Mitchell, soprano

Félix Renggli, flûte

Harrie Starreveld, piccolo et flûte basse

Isabelle Magnenat, violon

Ensemble Contrechamps

Nieuw Ensemble

Direction, Emilio Pomárico

Coproduction Festival d'Automne à Paris, Cité de la musique, Contrechamps, Tage für Neue Musik Zürich et Nieuw Ensemble
Avec le concours de la Ville et de l'État de Genève, de la Ville de Zürich, du British Council, de la Fondation Simon I. Patiño et du Fonds voor Podiumkunsten

Commentaire sur le Trio à cordes

Brian Ferneyhough

Contrairement au quatuor à cordes, le genre du trio n'a jamais eu de véritable tradition. Issu de la suite de danse, de la cassation et de la sonate en trio baroque plutôt que du développement dynamique de la forme *allegro-de-sonate* classique, il a eu tendance à rester curieusement incertain, tout comme l'est son identité spécifique. Au cours du XIX^e siècle, le trio à cordes n'était pas une combinaison que l'on rencontrait fréquemment et, malgré un certain nombre d'œuvres-clés écrites par les compositeurs les plus significatifs de notre siècle (Schoenberg, Webern), il est resté un *outsider* dans le corpus des formations de musique de chambre. Mon trio à cordes tente de prendre en compte cet état de fait, particulièrement par rapport à l'ambiguïté du ductus expressif, qui fluctue avec inquiétude entre la sérénade et une approche plus dense, au développement linéaire, que l'on associe habituellement au quatuor à cordes. Il y a quatre sections principales. La première expose trois solos successifs (alto, violon, violoncelle) d'un caractère changeant et clairement identifiable, chacun étant immédiatement suivi par sa propre « amplification » aux trois instruments. La deuxième est, fondamentalement, une série de « variations sur un thème absent », dans un tempo uniformément rapide. La troisième offre un grand contraste avec celle qui précède : c'est un *Largo desolato* basé sur de multiples scansions de la formation harmonique unique et statique que fait entendre le solo de l'alto au début de la pièce. La dernière section principale pourrait être conçue comme une combinaison abrégée des caractéristiques du scherzo et du rondo, commençant avec de multiples *glissandi* dans un registre aigu et devenant progressivement plus violente et polyphonique à mesure qu'elle descend vers des régions plus graves. Les énoncés ponctuels de quatre sortes de texture d'« Intervention » séparent brièvement ces segments principaux. A mesure que l'œuvre se déploie, ces énoncés assument petit à petit la responsabilité de la substance du discours — à tel point qu'en vérité, vers la fin, le dernier énoncé de l'Intervention I est entendu comme un fragile mouvement en expansion qui existe en tant que tel ; il transpose graduellement vers le bas la structure harmonique statique rencontrée plus tôt, jusqu'à ce qu'elle disparaisse hors du registre grave de l'ensemble. Ce qui caractérise cette catégorie d'Intervention et le *Largo desolato*, c'est l'emploi conséquent des micro-intervalles de huitième de ton.

Carceri d'invenzione

D'après un entretien Brian Ferneyhough/Richard Toop, novembre 1986

Richard Toop : Questions prosaïques pour commencer. Pourquoi Piranèse ? Quelle attraction exerçaient ces eaux-fortes ?

Brian Ferneyhough : Ce qui m'intéressait inconsciemment quand je fis la connaissance de ces tableaux, il y a quinze ou vingt ans, c'était l'association maniériste d'une structuration stylistique très consciente et d'éléments expressifs jusqu'à l'extravagance : créer des éléments qui veulent jaillir par la tangente et les repousser à nouveau vers le centre, de manière à ce que l'attention soit attirée par ce centre. Ce type de maniérisme m'a toujours énormément intéressé, même si, curieusement, une grande partie du maniérisme littéraire, comme la dernière poésie baroque par exemple, n'a jamais vraiment été au centre de ma pensée. Mais j'aime les formes — notamment la manière dont les matériaux se rapportent à leurs contraintes formelles.

D'autre part, ce que j'aimais dans ces eaux-fortes quand je les redécouvris vers 1980, c'est qu'elles nous rendaient très conscients de la fonction du bord d'un tableau. Autrement dit, le contenu était si surchargé d'expression, d'énergie explosive et implosive, que le bord du tableau pouvait être vu soit comme un parfait manque de pertinence, de sorte que l'on pourrait imaginer que le tableau continue dans une sorte d'hyper-espace, soit comme un enlèvement par lequel il aurait été contraint à se limiter.

J'aimais plutôt l'ambiguïté de la zone grise créée par le commencement arbitraire du blanc, dans une ligne droite soudainement interrompue : la terrible multiplication des fuyants parfois tout à fait contraires que le tableau lui-même engendrait : ce terrible conflit d'un sur-complexe expressif et d'une sur-rationalisation complètement arbitraire. Cela me donna l'idée de quelque chose auquel j'avais beaucoup pensé en musique : si vous pouvez créer suffisamment d'énergies dans un langage musical (ou tout genre de langage artistique), vous êtes susceptible (ou le langage est susceptible) de faire un *salto mortale* au-delà du bord d'un tableau ou au-delà de la fin — la double barre finale — d'une composition, de manière à être réellement capable de modifier, de changer, de montrer sous un éclairage différent le monde hors de l'objet lui-même. Ce serait une réponse idéaliste à la question : que signifie une œuvre d'art ? A quoi sert-elle ? Que fait-elle ? Comment exprime-t-elle ?

RT : L'idée d'un cycle et l'idée d'une œuvre reflétant votre intérêt pour Piranèse et les thèmes issus de Piranèse sont-elles venues en même temps ? Ceci me vient à l'esprit parce que, en jetant un coup d'œil sur certaines de vos esquisses, quelques pages pour *Carceri d'invenzione I* semblent avoir eu pour titre *City of the Sun*.

BF : Oui, c'est exact. Au moment où je redécouvris ces tableaux, je travaillais sur *Superscriptio* qui est la seule partie du cycle qui n'utilise pas le même matériau fondamental que celui de toutes les autres pièces — ce groupe de huit accords. Dans mon travail, je commence très souvent dans une direction, pensant que j'ai mené à bien toutes les idées de base pour la production d'une

pièce donnée, et puis je me rends compte que l'une des fonctions secrètes, subliminales de la pièce est peut-être de suggérer quelque chose au-delà d'elle-même, quelque chose auquel elle participe aussi. Ce fut donc seulement pendant que je composais *Superscriptio* et que je redécouvrais les tableaux de Piranèse que l'idée d'un cycle me vint à l'esprit. Mais il n'y a absolument aucune intention illustrative dans ma composition. J'ai choisi ce titre parce qu'il semblait très approprié à la description de mes préoccupations : toute expression en art dérive, d'une certaine manière, d'une limitation. Vous ne pouvez agir librement, de manière significative, que si vous êtes dans un espace particulier qui a été préalablement organisé jusqu'à un certain point.

RT : Y a-t-il une raison pour que les trois pièces intitulées *Carceri d'invenzione* soient intitulées ainsi et pas les autres ?

BF : La seule raison pour laquelle j'ai donné le même titre aux trois pièces pour ensemble, c'est que je savais, depuis le début, que le concerto pour flûte, *Carceri d'invenzione II*, formerait l'axe central autour duquel pivoteraient les autres mouvements, et que je voulais une distribution symétrique des forces, au moins dans le nom. J'étais très intéressé par l'idée d'explorer ce que signifiait écrire des pièces en mouvements : ce que l'idée d'unité par la diversité pouvait être en ce sens. Mais ce qui m'intéressait aussi du revers de la médaille, c'était la manière dont on pouvait faire tenir ensemble des œuvres tout à fait indépendantes pour produire une unité plus large, sur et au-delà de leurs identités particulières. C'est l'idée de frapper le corps d'une guitare par exemple, pendant que vous posez certains doigts sur les cordes, produisant une résonance particulière. Si vous frappez une partie différente du corps, vous produisez une résonance complètement différente, mais c'est toujours une partie du même instrument.

RT : *Carceri d'invenzione I* vient très vite après *Superscriptio* et poursuit, d'une manière très audible, la fin de *Superscriptio*. Après cela, il y a un long moment avant que vous n'acheviez le cycle...

BF : *Superscriptio* n'était pas écrit quand j'ai commencé *Carceri d'invenzione I*. Après avoir développé les techniques automatisées relativement objectivées ou pseudo-objectivées, *Superscriptio* m'autorisait à calmer mes émotions, par rapport à la fin de *Lemma-Icon-Epigram* par exemple. Ce n'est donc pas parce que j'avais fini la pièce pour piccolo que j'ai décidé que le premier son de *Carceri d'invenzione I* devait être celui d'un piccolo, mais plutôt parce que cela suivait simplement, par hasard. Plus vous travaillez sur un vaste projet, plus les choses accidentelles se mettent en place et vous donnent des résultats que vous reconnaissez vous-même sans les avoir du tout planifiés de cette manière. Je me souviens que pendant que je travaillais encore à *Carceri d'invenzione I*, j'avais déjà écrit la première chanson de la série des *Etudes transcendantes*.

RT : Qui semble être la partie du cycle qui a été la plus longue à se déployer, en termes de composition.

BF : Inévitablement, parce que chacune des chansons occupe une position intermédiaire et un point de repos

entre d'autres œuvres importantes qui sont cristallisées dans les stratagèmes formels très spécifiques de chacun des mouvements des *Etudes transcendantes*. C'était comme un journal que je tenais de manière très espacée, mais un journal réduit à son essence absolue.

RT : Ce qui frappe dans l'ensemble des *Etudes*, c'est qu'il s'agit d'un ensemble néo-baroque, au sens large. Était-ce un choix imposé ? Quelles circonstances vous ont amené à utiliser un clavecin dans une pièce qui n'évoque pas ce type d'ambiance stylistique ?

BF : J'en avais assez du son de l'ensemble du *Pierrot lunaire*, avec la clarinette, ce son plutôt blanc : je cherchais une qualité métallique, dure et tranchante qui semblait étrangère à mon style. Après avoir écrit *Superscriptio*, je ne voulais plus me concentrer exclusivement sur la flûte et je décidai de l'associer au hautbois. J'avais déjà écrit la première chanson qui était une pure expérience pour approcher une gestualisation vocale et l'interprétation ou l'intégration du texte dans un contexte musical. Donc, ce fut encore une série de circonstances tout à fait fortuites : après avoir choisi le hautbois, je voulais un instrument harmonique et le clavecin semblait un concomitant parfaitement approprié même si (a) il n'est pas très sonore, et (b) plus les harmonies que vous jouez sont complexes, moins les sons produits se différencient.

RT : Votre idée originale pour les *Etudes* était d'avoir trois cycles basés sur des instruments individuels, un cycle automatique, un cycle anti-automatique et une sorte de cycle de réconciliation. A quel point cette pensée «thèse-antithèse-synthèse» est-elle une préoccupation de tout le cycle de chansons ?

BF : Elle est absolument centrale. Si je ne l'ai pas exécutée dans son concept totalement symétrique, c'est simplement que j'avais assez de marge dans chacun des mouvements pour être beaucoup plus flexible. Donc l'abandon du plan original (jusqu'à un certain point — pas entièrement) signifiait simplement que j'avais un concept différent de l'équilibre de l'information, entre les mouvements, entre les cycles, mais aussi que les techniques disponibles étaient beaucoup plus variées que je ne l'avais conçu à l'origine, qu'il y avait beaucoup plus de liberté et qu'il ne me semblait pas nécessaire d'être aussi didactique.

RT : Vos textes avaient-ils été choisis préalablement ou étaient-ils en partie déduits par le cycle ?

BF : J'ai emprunté les premiers textes à un recueil d'Ernst Meister, un poète qui appartenait à la même génération que celle de Paul Celan : un de ces poètes lyriques concis dont les poèmes métaphysiques et lapidaires expriment de vives figures. A cette époque, en 1982, j'étais d'une humeur plutôt négative, désorientée, à propos de beaucoup de choses concernant ma musique, et je ressentais le besoin de travailler sur la mort et sur ce qui donne à l'œuvre d'art une certaine permanence, par rapport à sa capacité expressive éphémère et immédiate.

RT : Quelle est la relation du texte à la musique ou de la musique au texte ? Y a-t-il une réponse à cette question ?

BF : La manière dont les mots se reflètent dans la musique est un résultat qui permet de colorer les techniques musicales auxquelles je m'intéressais par la structuration ou le pouvoir d'évocation particulier du texte. En un sens, je ne cherchais pas à mettre le texte en musique : cela m'aurait semblé un geste plutôt défaitiste, une approche madrigaliste qui renierait exactement ce que je cherchais à prouver ou à évoquer — l'idée d'une musique en tant que langage indépendant, mais néanmoins suffisamment riche et flexible pour entretenir des correspondances avec de nombreuses autres manières de sentir et de penser. Je connaissais le genre de textures, le genre de stratagèmes compositionnels que je voulais explorer et je choisisais ensuite des textes que je sentais particulièrement adaptés. La sixième chanson est un cas très typique des textes d'Ernst Meister. Je savais que je voulais un texte plus long, très discursif, fait d'arguments et d'appels. J'avais consacré beaucoup de temps à l'ambiance toute vocale et gestuelle des opéras de Monteverdi et j'étais très intéressé par le fait de créer une forme de suggestivité gestuelle pour la voix qui ferait partie de la structure musicale mais qui, au même moment, serait tout à fait clairement associée aux mots sans chercher à les illustrer.

RT : Bien que l'ensemble des *Etudes* constitue largement la plus longue partie du cycle des *Carceri d'invenzione*, il est singulier qu'elles soient aussi une séquence de petites formes.

BF : C'est exact ; et c'est encore cet entrelacs d'extrêmes plutôt dialectique qui m'intéressait. En un sens, c'est une sorte de *mise-en-abîme* du cycle entier. En même temps, leur mouvement interne est tel que vous ne saisissez ce qu'il y a dans une pièce que quand celle-ci est finie. Vous devez ensuite réutiliser ce que vous venez d'expérimenter en essayant de réconcilier une pièce avec celle qui suit immédiatement. Dans le choix des textes, dans la manière dont les textes sont mis en musique et dans la manière dont je lie les formes musicales aux textes, il était très important pour moi d'avoir à créer un certain genre de continuité brisée, pour ainsi dire : une sorte d'échelle, une échelle de Jacob, qui permet à l'auditeur d'utiliser différents éléments ou différentes sortes d'énergie spirituelle dans son appréhension de chacun des mouvements.

RT : Si, comme vous le dites, la musique ne «met pas les textes en musique» d'une manière conventionnelle, quel est le degré d'autonomie de la musique ?

BF : La musique a une totale autonomie à partir du moment où la simple distribution matérielle du texte a été prise en compte dans la forme musicale. Bien sûr il était nécessaire d'intégrer à ma structure musicale ce qui était sur le papier, en termes de quantité de syllabes, de longueur de vers, de structure de versification, et cætera. Mais j'écrivis la partie vocale en accord avec les exigences de la structure musicale — le type de densité, le type de relation entre le geste vocal et le geste instrumental, leur degré d'automatisme et d'informel, et cætera. Retourner ensuite au texte et l'insérer précisément dans la ligne vocale déjà composée était quelque chose de passionnant, parce que les exigences de la situation me faisaient parfois me confronter à de sérieux problèmes qui me forçaient à en venir à des solutions très radicales.

RT : D'où viennent les poèmes d'Alrun Moll ?

BF : A l'origine, mon idée était de ne prendre que des poèmes d'Ernst Meister. Mais, après un certain temps, j'eus l'impression qu'il n'y avait pas suffisamment de textes qui se rapportaient à ce cercle particulier de thèmes — la mort, la résonance potentielle des pierres, l'idée de différentes sortes de pierres : pierres précieuses, pierres tombales, pierres naturelles dans le paysage, et cætera, et leur signification culturelle —, pour me permettre de compléter le cycle à l'échelle que j'avais projetée. J'ai donc demandé à Alrun Moll de m'écrire une série de poèmes sur ces thèmes et j'ai choisi les textes qui me semblaient les plus riches des préoccupations formelles et expressives sur lesquelles je travaillais déjà dans mon imagination de formes et de textures musicales.

RT : Qu'est-ce qui s'applique d'une œuvre à l'autre ? Y a-t-il des séries de proportions qui sont prises d'un mouvement et qui sont ensuite utilisées comme un matériau brut à retravailler. Ou chaque pièce composant le cycle a-t-elle sa propre série de proportions ?

BF : Les deux sont vrais. Dans la plupart des pièces, je travaille avec des relations analogiques : il y a toujours de très forts parallèles aussi bien de procédé que de proportion entre une œuvre et la suivante, sans que les répétitions soient littérales. Si j'avais utilisé des répétitions littérales, elles n'auraient été qu'un simple *dédoublement*, un miroitement assez superficiel de ce qui était déjà présent. Ce qui m'intéressait, c'était de prendre des choses fondamentalement différentes et de suggérer leur relation par des traitements parallèles. Il était donc nécessaire d'adopter différents matériaux ou différentes approches générales pour le même genre de technique, de sorte que je puisse rendre le procédé apparent. Il n'y a qu'une relation de matériau très claire, entre les deux dernières pièces que j'ai écrites, la pièce pour flûte basse *Mnemosyne* et la pièce pour violon *Intermedio alla ciaccona*, dans lesquelles les structures intervallique et rythmique sont largement identiques.

RT : Quelle est la fonction de la répétition dans le cycle ? C'est une notion qui joue un rôle très évident dans *Carceri d'invenzione II*.

BF : Oui, parce que, pendant tout ce temps, l'idée de répétition, de miroitement, de parallèle, de résonance, était quelque chose que j'avais toujours à l'esprit. Je m'imposais de trouver dans chaque pièce un maximum de formes différemment pertinentes d'inter-référence ; et l'inter-référence implique toujours la répétition ; que ce soit d'un modèle de perception, d'un matériau véritable, d'un processus de composition.

RT : La flûte est-elle l'une des plus explicites, en ce sens que la partie de flûte solo de *Carceri d'invenzione II* fut la première composée et qu'elle répète littéralement de nombreuses mesures ? Il y a un plus grand degré de répétition littérale ici que dans toutes vos autres pièces.

BF : Oui, dans *Carceri d'invenzione II*, j'ai volontairement canalisé ma conception de la répétition jusqu'à ce qu'elle devienne la substance thématique de la composition. Dans ce travail, il était très important de trouver ce que signifie

une énergie qui permet à l'interprète de mesurer la distance entre différentes unités formelles et de disposer ses énergies de manière à ce qu'il puisse surmonter les obstacles entre l'objet en cours et ceux qui suivent. La perspective de Piranèse m'intéresse, ces perspectives mutuellement incompatibles et contraintes à une coexistence par un stratagème compositionnel qui leur est imposé. L'idée était ici de rendre clair le potentiel inter-référentiel d'un matériau fondamentalement invariant : la fréquence avec laquelle le matériau se répète littéralement, approximativement ou dans une forme variée, et cætera : et quels sont alors les niveaux de puissance perceptuelle que l'oreille peut saisir pour en jouer, en concentrant l'intelligence sur l'interaction de forces que ces répétitions cycliques entrelacées produisent.

RT : Quelle est la fonction de *Carceri d'invenzione III* au sein du cycle ?

BF : La fonction de *Carceri d'invenzione III* est de poursuivre l'idée qui était à la base de toutes les œuvres du cycle : la création de différents niveaux d'organisation métrique. Dans *Superscriptio*, il y a ces mesures étranges à 3/10 et à 5/12 ou à 7/24 — je ne vois pas ces changements comme des changements de tempo, mais comme des changements de valeur métrique. Et dans chacune des pièces du cycle (à l'exception de la pièce pour violon, qui travaille dans une direction légèrement différente), il y a une partie très importante d'organisation préalable qui est liée à la variation technique imposée aux cycles d'ornementation des mesures.

Je travaillais pour *Carceri d'invenzione III* avec un métronome triplement irrégulier. La première section se veut très explicite à ce sujet. Il est tout à fait clair que la fonction des cuivres dans la première partie est de déclencher de nouveaux types de matériau aux bois et d'introduire progressivement de nouveaux bois pour produire un développement en forme d'ouverture.

Ce qui n'est peut-être pas tout à fait apparent, c'est qu'il y a trois niveaux de déclenchement, d'impulsions entraînant de nouveaux matériaux et fonctionnant non pas concurremment mais par séquence. Le tambour donne tout le temps une seule impulsion *staccato* avec un groupe de cuivres — c'est un cycle mètre/tempo. Le deuxième cycle est celui de la grosse caisse qui joue un long roulement : il peut y avoir de longs accords aux cuivres, bien que tous commencent simultanément. La troisième couche est celle des bongos dont les cinq différentes hauteurs permettent différentes impulsions simultanées.

Au fur et à mesure, en fait dans l'avant-dernière section, les violentes textures en bloc introduisent graduellement, de plus en plus explicitement, ces modèles d'impulsion, à tel point qu'à la fin de la pièce le nombre d'impulsions est si élevé qu'il assume la forme de figures en elles-mêmes ; elles se font indépendantes de leur fonction de déclenchement et deviennent des formes musicales. Dans la section précédant celle très violente *fortissimo*, la percussion déclenche quatre ou cinq fois en une mesure différents blocs de cuivres et de bois ainsi que différentes combinaisons du solo au *tutti*. Là encore, canaliser : les simples impulsions à quelques mesures d'intervalle, impulsions appartenant à trois niveaux de tempo différents, deviennent graduellement au cours de la pièce non pas de plus en plus rapides, mais de plus en plus

denses, et rendent de plus en plus explicite un sous-mètre à l'intérieur de ce mètre triple à grande échelle. Dans *Carceri d'invenzione II*, j'avais déjà utilisé les deux cors de cette manière : je leur avais donné des modèles métriques doubles. Dans *Carceri d'invenzione I*, il y avait déjà les blocs verticaux de l'ensemble qui entraînent soudainement de force dans un nouveau mètre. Et la pièce pour flûte basse constitue un défi à cet égard : elle dépasse même la structure que vous avez observée dans les esquisses. Il y a toujours une structure rythmique triple ou même sextuple suggérée à l'arrière-plan et que la flûte basse traduit ensuite en lignes rythmiques.

RT : Quelle est la signification du titre de la dernière pièce et pourquoi avez-vous décidé de cette fin calme ?

BF : Je ne l'ai pas conçue comme une « conclusion calme et de bon goût ». De mon point de vue, c'était une amplification, une densification des techniques qui avaient été utilisées dans le cycle. Le résultat final était une sorte de réaction libre aux substrats denses, compositionnellement prédéterminés, des structures de rythmes et de hauteurs. En ce sens, je ne la vois pas comme une pièce « calme ». La dynamique ne joue aucun rôle : c'est plutôt la densité qui joue un rôle, la densité de structures en relation avec le nombre de notes par exemple. Je pense suivre des paramètres tout à fait différents dans cette pièce. En ce qui concerne le titre, Mnémosyné est le nom de la déesse éponyme de la mémoire dans la Grèce antique — la mère des Muses. Le titre semblait approprié parce qu'il déployait pour la dernière fois, lentement (et pour la première fois en tant que progression harmonique explicite), la structuration des huit accords. C'est une espèce de son « cathédrale-engloutie », dans lequel tout se déplace lentement et tout est transposé à une octave inférieure comme une bande jouée au ralenti. J'ai pensé que la flûte basse était très appropriée pour exprimer cette qualité particulière.

Traduction de l'anglais et adaptation Laurent Feneyrou

La première audition du cycle intégral des *Carceri d'invenzione* a été donnée le 17 octobre 1986 à Donaueschingen par Roberto Fabbricani, Irvine Arditti, Brenda Mitchell, Harrie Starreveld, Ernest Rombout, Martin Derungs, Taco Kooistra et l'Orchestre de la Radio de Baden Baden, SWF, sous la direction d'Arturo Tamayo.

La Fondation Simón Patiño se consacre au développement en Amérique du Sud dans tous les secteurs fondamentaux et à la culture en général. Très active en Europe, notamment au travers de ses éditions et dans l'art contemporain, elle est à l'origine de Contrechamps et en particulier de son Ensemble, qu'elle a décidé de promouvoir au niveau international. L'appui à ce concert de l'Ensemble Contrechamps s'inscrit dans cette perspective.

Biographie de Brian Ferneyhough

Né à Coventry en 1943, Brian Ferneyhough étudie à Birmingham et à Londres avant de parfaire sa formation auprès de Ton de Leeuw à Amsterdam et de Klaus Huber à Bâle. Lauréat de nombreux prix internationaux, il enseigne la composition à la Musikhochschule de Freiburg/Breisgau (1973-1986), puis à la Civica Scuola di Musica de Milan et au Conservatoire Royal de La Haye ou lors de séminaires tenus aux Ferienkürse für Neue Musik de Darmstadt, au Conservatoire Royal de Stockholm, au Conservatoire de Paris et dans de nombreuses universités d'Amérique du Nord. Depuis 1987, il est Professeur de Musique à l'Université de Californie de San Diego et dirige, depuis 1990, des cours de composition à la Fondation Royaumont.

Biographie des interprètes

Ensemble Contrechamps

Fondé en 1980 par Philippe Albèra, dans le cadre des concerts organisés à la Salle Patino à Genève, l'Ensemble Contrechamps est régulièrement invité par les différents festivals de musique contemporaine et réalise chaque année d'importantes tournées. Sa formation est particulièrement souple, s'adaptant aux exigences du répertoire contemporain, du solo à l'effectif du *Pierrot Lunaire* et à l'orchestre de chambre. Félix Renggli, flûte. Sylvain Lombard, hautbois René Meyer, Benoît Willmann, clarinette Alberto Guerra, basson. Gérard Métrailler, trompette Yves Guigou, trombone. Denise Schoechlin, cor Serge Bonvalot, tuba Isabelle Magnenat, Julie LaFontaine, Rebecca Aeschbach, Karel Boeschoten, Saskia Filippini, Véronique Kümin, violon Ruth Lanz, alto. Daniel Haefliger, violoncelle Jonathan Haskell, contrebasse. François Volpé, percussion Bahar Dördüncü, piano. Martin Derungs, clavecin Benoît Gaudelette, percussion

Nieuw Ensemble

L'instrumentation du Nieuw Ensemble, créé en 1980, fait largement appel aux cordes pincées. Ses concerts consacrés à Boulez, Donatoni, Kagel ou Kurtág ont marqué les principaux festivals européens et notamment le Holland Festival avec lequel il travaille régulièrement. Sous la direction d'Ed Spanjaard, et la direction artistique de Joel Bons, l'ensemble a enregistré plusieurs œuvres extraites du cycle des *Carceri d'Invenzione* de Brian Ferneyhough. Helen Bledsoe, flûte ; Erik van Deuren, clarinette basse Fokke van Heel, cor ; Ernest Rombout, hautbois André Heuvelman, trompette ; Harry de Lange, trombone Herman Halewijn, percussion ; Martin Derungs, clavecin Karel Boeschoten, Sarah Plum, Angel Gimeno, violon Frank Brakkee, alto ; Taco Kooistra, violoncelle

Trio Contrechamps

Isabelle Magnenat, violon ; Jean Sulem, altiste ; Daniel Haefliger, violoncelle. Formé par trois musiciens de l'Ensemble Contrechamps, le Trio Contrechamps se produit à Genève et lors de nombreux festivals de musique contemporaine. Créateur du *Trio à cordes* de Brian Ferneyhough, une œuvre dont il est le dédicataire, il enregistre aussi Sándor Veress, Goffredo Petrassi ou encore Paul Hindemith.

Isabelle Magnenat, violon

Née à Genève, Isabelle Magnenat étudie au Conservatoire de sa ville natale où elle obtient un Premier Prix de virtuosité en 1984, puis à Vienne et à Utrecht. Lauréate du Vingtème Concours Tibor Varga à Sion, elle devient membre de l'Orchestre de Berne et du Trio Telos. Elle est aussi violoniste et altiste de l'Ensemble Contrechamps.

Brenda Mitchell, soprano

Après un prix de piano à la McGill University de Montréal, Brenda Mitchell étudie le chant à Graz, à Munich et à Cologne. Spécialiste du répertoire contemporain pour voix et musique de chambre, elle est notamment la créatrice de deux œuvres de Brian Ferneyhough : les *Etudes transcendantales* et le *Quatrième quatuor* avec voix.

Félix Renggli, flûte

Né à Bâle où il étudie avec Hildenbrand, Graf et Nicolet, Félix Renggli devient membre de l'Orchestre Symphonique de Saint-Gall, puis l'Orchestre du Festival de Lucerne, de l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian et de l'Ensemble Contrechamps. Soliste, il enseigne en Suisse et en Amérique du Sud.

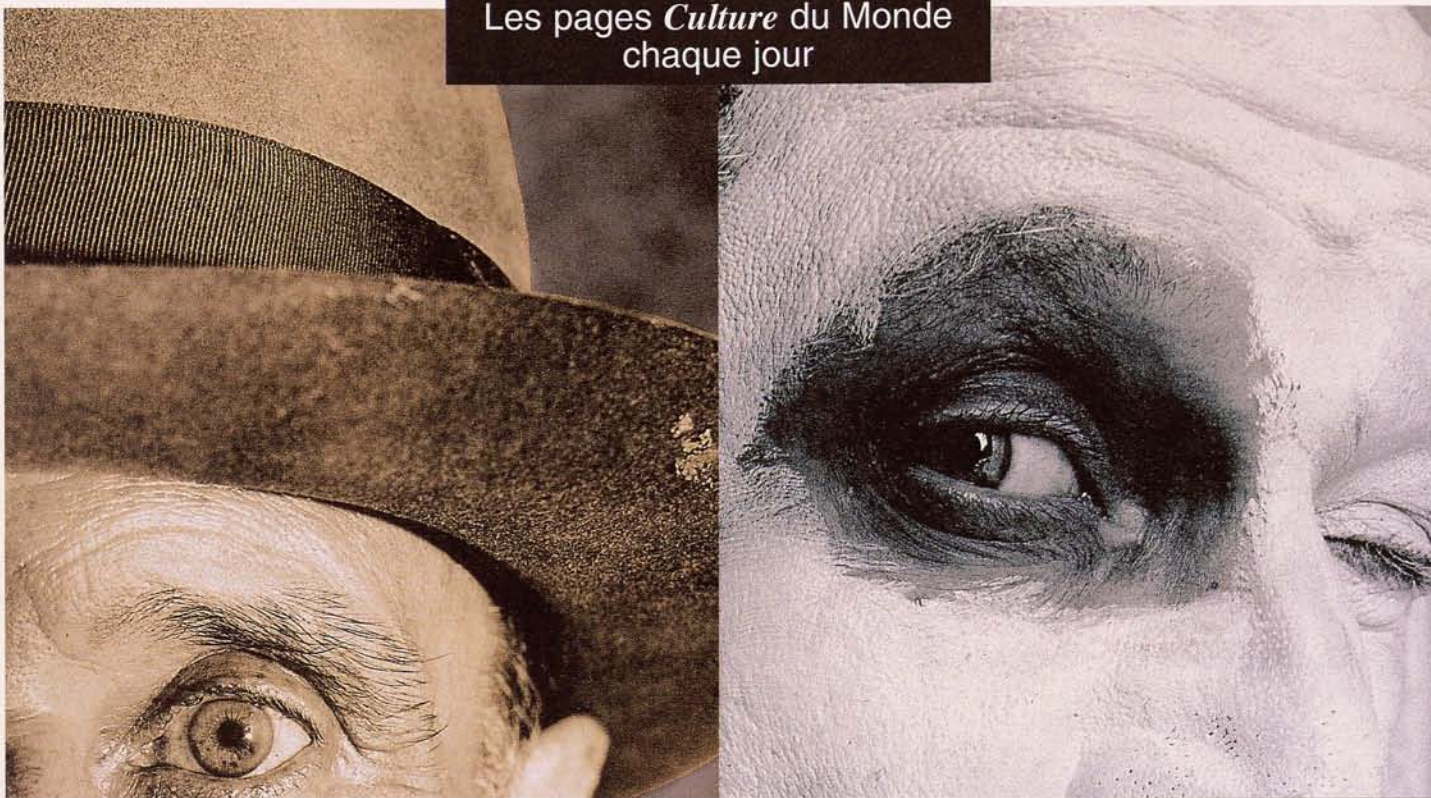
Harrie Starreveld, piccolo et flûte basse

Après ses études au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam, Harrie Starreveld devient lauréat du Prix de la Fondation Gaudeamus en 1978. Parallèlement à sa carrière d'enseignant, il travaille régulièrement avec certains compositeurs parmi lesquels Elliott Carter, Franco Donatoni et Brian Ferneyhough dont il enregistre *Superscriptio* et *Mnemosyne*.

Emilio Pomárico, direction

Né en 1953 à Buenos Aires de parents italiens, Emilio Pomárico étudie au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Instrumentiste dans différents orchestres européens, il est lauréat des cours de perfectionnement de l'Académie de Sienne en 1972 pour la musique de chambre et en 1980 pour la direction, avant de faire ses débuts de chef d'orchestre en 1982. Invité par la Fenice de Venise et par la Scala de Milan, où il dirige Britten et Weill, il participe à de nombreux festivals de musique contemporaine interprétant Carter, Donatoni, Ferneyhough, Grisey, Manzoni, Nunes, Petrassi ou Xenakis.

Les pages *Culture* du Monde
chaque jour



**ON PEUT ÊTRE PEINTRE A MOSCOU OU COMÉDIEN A CHICAGO
ET PARTAGER LA MÊME PAGE DANS LE MONDE.**

C'est parce que la culture se crée et se recrée chaque jour que le Monde lui consacre quatre pages quotidiennes. Avec des enquêtes, des reportages et des informations inédites, on ne lui donne plus seulement sa place, on la lui reconnaît.



Le Monde

BDDP. Portraits of J. BEUYS and S. BERKOFF © ALASTAIR THAIN

FRFAP_1996-M-05-PRGS