

CONTRECHAMPS

**Brian
FERNEYHOUGH**



EDITIONS L'AGE D'HOMME

INNOVATION

CONTRECHAMPS N° 8

Sommaire

<i>Avant-propos</i>	5
Brian Ferneyhough/Philippe Albero	
<i>Parcours de l'œuvre</i>	8
Klaus K. Hübler	
<i>Images de la pensée, en mouvement</i>	41
Claus-Steffen Mahnkopf	
<i>Vers une musique figurelle ?</i>	45
Clytus Gottwald	
<i>Brian F. ou la métaphysique du positivisme</i>	64
James Erber	
<i>Transit : Carrefour culturel</i>	79
Richard Toop	
<i>Lemme-Icône-Epigramme</i>	86
Magnus Andersson	
<i>Considérations d'un interprète</i>	128
Brian Ferneyhough	
<i>Unity Capsule : un journal de bord</i>	139
Brian Ferneyhough	
<i>Deuxième quatuor à cordes</i>	149
Brian Ferneyhough/Paul Griffith	
<i>Entretien</i>	163
<i>Catalogues</i>	175

Vers une musique figurelle ?

Claus-Steffen Mahnkopf

A Alfred Huber

Musique : « Sprache wo Sprachen enden. »
(Rainer Maria Rilke)

« La musique informelle pourrait acquérir une flexibilité rythmique dont on n'a, à présent encore, aucune idée. » ¹ En lisant cette phrase tirée de l'essai « Vers une musique informelle » d'Adorno (1961), quiconque a une vue d'ensemble de ce qui se fait actuellement en matière de composition ne peut s'empêcher de penser immédiatement à l'œuvre de Brian Ferneyhough. Les réflexions suivantes ont pour objectif de mieux faire comprendre les rapports multiples, négligés jusqu'à présent, qui existent entre les pensées d'Adorno et le travail de Ferneyhough — Ferneyhough qui, comme nous nous proposons de le démontrer, compte parmi les compositeurs les plus importants de l'histoire européenne.

Le texte « Vers une musique informelle » ne se lit pas comme l'essai de quelqu'un resté prisonnier des types de réactions engendrés par la Deuxième Ecole de Vienne, et donc incompetent vis-à-vis des innovations de l'après-guerre. Il ne se lit pas non plus comme l'exhortation de qui pressent la dissolution de la rigueur sérielle aboutissant au non-formel et qui cherche à sauver dans la transition ce qui pourrait l'être. Au regard élargi d'aujourd'hui, les réflexions d'Adorno se révèlent comme une anticipation intelligente et infiniment sensible des conséquences qui résultent historiquement de la pratique compositionnelle à l'époque de Kranichstein ** et qui sont aujourd'hui évidentes pour l'expert critique. C'est pourquoi il est illégitime que les écoles de compositeurs conservatrices, voire réactionnaires, prennent toutes les libertés et se réclament même d'Adorno pour prouver que quelque chose ne tournait pas rond dans la technique sérielle, prétendant par-dessus le marché sans aucune gêne qu'elles l'ont toujours su. On retrouve au contraire chez Adorno une prise de conscience des éléments irréversibles dans l'évolution musicale depuis la pensée sérielle, qui, avec la critique de celle-ci ainsi qu'avec une réflexion esthétique fondamentale, est étonnamment proche de la production et de l'esthétique de Ferneyhough.

* Titre original en français, formulé par analogie avec l'essai d'Adorno (N.d.T.)

** C'est-à-dire Darmstadt (N.d.T.)

La critique de la technique sérielle par Adorno intervient sur le fait immuable que tous les changements du matériau musical et de son traitement qui caractérisèrent objectivement l'évolution historique de la Deuxième Ecole de Vienne sont par principe irréversibles et ne peuvent être méconnus, à moins de les renier. Dans beaucoup d'œuvres, moyens et résultats sont disparates, selon Adorno, et la musique a besoin d'être accompagnée de diagrammes explicatifs qui fonctionnent comme substituts de son sens et de sa qualité. La démarche opposée, qui renoncerait à toute réflexion sur l'acte compositionnel et attribuerait aux sons mêmes une force métaphysique, est également rejetée par Adorno. L'attitude de ceux qui, la plupart du temps, négligent les dimensions structurantes, sérielles ou tout simplement générales, qui écrivent spontanément sans réfléchir à ce qu'ils font, est d'après lui tout aussi inacceptable. Peut-être peut-on leur accorder tout au plus un orgueil narcissique-anal, mais non pas une originalité artistique, ni cette communicabilité démonadologisée que Kant postula pour tout art comme un apport obligé au sensus communis.

Le point central dans les œuvresérielles est leur relation à l'aperception qui a changé et est devenu problématique. « La composition sérielle, dans son ensemble, pense l'unité comme un fait, qui est immédiatement présent, même s'il demeure caché. Dans l'écriture thématique, par contre, l'unité se définit toujours comme quelque chose qui devient, et par là même se révèle. »² « Or rien, en musique, n'a le droit de succéder à autre chose sans être déterminé lui-même par la forme de ce qui précédait, ou, inversement, sans faire apparaître ce qui précédait, rétrospectivement, comme sa propre condition. »³ Cependant, le principe majeur de la technique sérielle, selon lequel toutes les formes paramétriques — indépendamment de leur appartenance à une hiérarchie virtuelle de paramètres musicaux — émanent uniquement d'une cause première à laquelle on doit pouvoir tout ramener analytiquement, et qui postule le nivellement de tous les paramètres vers une base unidimensionnelle — ce principe comporte des apories. « La principale de ces apories vient de ce qu'on a ramené hauteurs et durées au dénominateur commun du temps. »⁴ « Le facteur temporel objectif présent dans tous les paramètres et l'expérience temporelle vivante du phénomène ne se confondent pas. Durée et hauteur relèvent musicalement de domaines différents, même si, acoustiquement, elles ont un dénominateur commun. »⁵ C'est pourquoi *temps-espace* et *temps-durée* ne sont pas un, comme l'a démontré irréfutablement Bergson, et ce fut toujours un signe de grandeur éminente pour un compositeur que de savoir faire jouer dans un équilibre fécond ces deux dimensions temporelles. Si toutefois on met sur le même plan d'une part le temps acoustique, qui, comme le montre Stockhausen dans son essai éclairant « ...wie die Zeit vergeht... » (...comment passe le temps...), se maintient dans tout paramètre, aussi éloigné qu'il soit, et d'autre part ce temps musicalement vécu, dont la texture extérieure réside dans les paramètres du rythme, du mètre, de la forme élémentaire, intérieure et globale, mais aussi dans l'organisation diachronique de

l'harmonie, alors on prive la musique d'une de ses dimensions dynamiques les plus importantes.

« Une musique informelle romprait avec cette pratique »⁶, parce que la musique ne consiste pas en sons qui reçoivent leur substantialité et leur relationnalité d'un principium extra-musical, mais qu'elle est faite des *rappports* entre eux. Cependant, cette musique informelle-là n'est pas celle qui retourne à des époques de production musicale depuis longtemps révolues, comme si rien ne s'était passé entre-temps — ou alors seulement des choses indécentes —, mais une musique qui prend en compte jusqu'au bout les contradictions qui surgissent, parce qu'« aucune conscience ne peut s'exprimer avec plus de naïveté qu'elle n'en a »⁷ et que personne ne peut échapper à l'esprit objectif responsable du chemin qu'a pris la maîtrise du matériau. Une musique informelle ne serait pas athématique ni ne se laisserait composer de façon platement statistique. Sa manière d'être, sa forme « informelle », coïnciderait au contraire entièrement avec la mise en forme d'elle-même à partir des rapports de sens internes. « J'entends par 'musique informelle' une musique qui se serait affranchie de toutes les formes abstraites et figées qui lui étaient imposées du dehors, mais qui, tout en n'étant soumise à aucune loi extérieure étrangère à sa propre logique, se constituerait néanmoins avec une nécessité objective dans le phénomène lui-même. »⁸ La *dialectique entre identité et ce qui est non-identique*, inhérente à toute musique, doit être sans cesse réfléchie. « Toute musique articulée suppose ce retour extrêmement formel du Même ; l'identité dans la non-identité est son principe vital. Cette dialectique est poussée à l'extrême dans la musique sérielle. Aucune répétition n'y est permise, et tout — puisque tout dérive d'une matrice unique — y est répétition. La tâche d'une musique informelle serait d'inscrire ce double mouvement dans la problématique qui est la sienne, de régler sur lui sa propre organisation. »⁹ Sa méditation en soi prendrait en considération le lien existant entre la relationnalité fondamentale de tout acte compositionnel non-additif, c'est-à-dire situé sur le plan de la syntaxe et de la texture, et la certitude, évidente pour tous les grands maîtres, qu'en musique, au-delà de toute relationnalité, rien n'est dépourvu de cette signification dont l'interprétation est le lieu du sujet compositionnel, isolé en tant que médium réfléchissant.

La musique, « après la ruine des schémas de la tonalité, (...) a besoin de forces organisatrices. »¹⁰ « Mais il reste nécessaire pour l'articulation de la musique de disposer de catégories formelles, même complètement modifiées, si on ne veut pas se contenter d'accumuler des sons. Il ne s'agit pas de restaurer les anciennes catégories, mais d'en forger d'équivalentes qui correspondent au nouveau matériau, et qui puissent y réaliser adéquatement ce que les premières ne réalisèrent dans l'ancien que de façon irrationnelle, et de ce fait rapidement insuffisante. »¹¹ Ces catégories équivalentes doivent être déduites des possibilités organisatrices qui sont à la base de la conception de l'œuvre. En tant que médiateur entre la propension de la structure musicale à la constructivité et les formes de réactions personnelles spontanées probablement divergentes, le sujet ne se laisserait déconcerter ni

par la tendance au mécanique de l'une ni par l'incalculabilité rendue improbable et la discontinuité émotionnelle des autres. Etant lui-même un organisme, le compositeur parviendrait ainsi à s'approcher de l'organique dont l'apparence est nécessaire à tout art. « Pour la musique, l'idéal de l'organique' ne serait pas autre chose que celui du 'non-mécanique' ; le processus d'engendrement concret d'un tout confondu avec ses parties, et non sa simple subsumption sous tel concept général abstrait, après quoi on juxtaposerait les parties. »¹² L'attitude du « spirituel dans l'art », refoulée actuellement par une génération de compositeurs qui se limite simplement à dédoubler des états émotionnels dans l'élément sonore, obtiendrait ainsi aussi bien justice que le *je comme totalité* dont Adorno regrette qu'il ait disparu dans le sérialisme au même titre que la tension musicale. Après la révolution de celui-ci, à savoir l'élargissement irréversible de l'émancipation d'un paramètre, celui des hauteurs, à ceux de toute la musique, il ne s'agit pas de désavouer les tentatives et les expériences innombrables, « il faut au contraire se les approprier et les transformer par l'expérience musicale vivante. »¹³

Pour poursuivre après un quart de siècle les spéculations, en ce temps riche en discussions souvent stériles sur le rapport entre modernité et postmodernité, une musique informelle aurait comme tâche d'imaginer pour le travail thématique, qui relevait autrefois de la logique syntaxique du tissu musical aussi bien que de la progression diachronique, une *catégorie équivalente* toujours nouvelle qui serait inventée à partir de la substance de chaque œuvre, et qui marquerait de façon décisive la syntaxe, la morphologie, la grammaire et le vocabulaire.

Il faut continuer d'insister avec force sur la thèse adornienne de la progression du matériau et de son traitement, qui, dans sa version non triviale, impose une transformation compositionnelle du matériau au même titre qu'elle fournit à la critique musicale des critères négatifs pour sa propre appréciation — cela d'autant plus que les attaques contre elle ont parfois été très faibles sur le plan argumentatif. L'expérience d'une expansion extrêmement rapide du matériau, des techniques et des modes de pensée est gravée d'une façon tellement traumatisante dans l'histoire musicale de l'après-guerre que la majorité des compositeurs a d'abord été plus ou moins hypnotisée, par une recherche continue, puis gagnée de plus en plus par un désintérêt permanent ou une sélection liée à la consommation. La découverte la plus incontestable est celle que la différenciation de tous les paramètres doit être mise en valeur de façon consistante : comme principe en général, exceptionnellement de façon hiérarchique, mais *seulement* pour réaliser des buts intramusicaux choisis. En même temps, il faut tenir compte du fait que ce n'est pas uniquement l'évolution avancée du matériau et de sa technique qui obligent à l'adaptation et à l'application de ces procédés avancés précisément ; encore faut-il mettre en évidence que c'est seulement sur la base d'un tel avancement qu'on peut composer de façon *crédible*. Pour atteindre cette flexibilité rythmique vivement souhaitée par Adorno, il faudrait que l'organisation temporelle — dont le paramètre principal, le

rythme, tout en étant émancipé de celui de la hauteur, continuait d'être tonal chez Schoenberg — étende de façon conséquente le principe de la variation sur le mètre, les proportions des phrases et leurs substituts ainsi que sur le rythme lui-même qui ne se limite pas à une *varietas*, une densité élevée de formes souvent changeantes et de permutations de subdivisions numériques déterminées dans la pulsation choisie, mais qui permette des rythmes irrationnels de plusieurs degrés à différents micro-niveaux.

Affranchie des insuffisances mises en évidence, la pensée sérielle est aujourd'hui *paramétrique*. C'est la conscience des rapports contextualisés au sein de l'œuvre et des procédés de production crypto-transparents, dans la mesure où l'état actuel de l'histoire permet une telle conscience de l'art comme processus continu d'éclaircissement et de rationalisation au sens de la sociologie musicale de Max Weber. Une pensée paramétrique est à certains égards plus pauvre : elle ne peut s'en remettre qu'à la nature paramétrique de la musique tout court — au paramètre comme *la plus petite unité musicale pouvant être prolongée linéairement*, donc nullement réductible aux quatre paramètres « traditionnels » de hauteur, durée, timbre et dynamique — et aux potentialités de celle-ci ; à d'autres égards, elle est plus riche puisqu'elle a renoncé finalement à tous les éléments extérieurs à la musique — tels que l'élément traditionnel, topique, ritualisé-conventionnel, social-fonctionnel —, se retrouvant désormais complètement seule, sans confiance en une harmonie préétablie de moyens et de signification ou du moins garantie d'une manière ou d'une autre : la musique est face au *néant* qui recèle *tout*, elle est sans aucun appui et, si elle veut encore être viable, elle ne peut se souvenir de rien d'autre que d'elle-même. Pour la première fois elle est *absolument autonome* : non sans force associative, non sans rapport aux états émotionnels humains, non sans transcendance exotérique. Sa force et sa signification, elle doit se les arracher à elle-même, non pas à ce qui est hétéronome : c'est pourquoi elle est musique à l'état pur — « *reine Musik* ».

Dans un certain sens, elle est déchargée du problème complexe et pour l'instant apparemment insoluble du pluralisme (dit postmoderne) qui, étant l'expression d'une sélection arbitraire ou réductrice, se situe en-dessous de cette reine Musik comme *univers englobant tout ce que l'on peut attendre d'elle*. Le problème du pluralisme serait près d'être résolu si l'on trouvait des œuvres qui, quel que soit leur degré d'individuation, incarneraient tous les aspects de la musique orientés vers son centre, autrement dit sa *perspectivité*. Un maître dans un tel art se référerait à un passé musical qu'il abolirait, mais jamais volontairement ou de manière intellectuellement consciente — à moins que ce soit rétrospectivement —, et il renoncerait à une image fixe plus ou moins consistante de l'histoire, soit qu'il l'approuverait à l'instar des néoromantiques d'aujourd'hui, soit qu'il la nierait suivant les formes ludiques d'une musica negativa (qui n'est de toute manière qu'indéterminée, au sens hégélien). Dans la mesure où Adorno a pu penser de manière prospective, sa musique informelle ressemble à cette reine Musik qui, aujourd'hui, *est d'actualité*. L'une comme l'autre doit correspondre à des

critères importants. Elle ne doit rien renier de ce qui dans le passé se manifesta comme découverte ou comme fait ; elle doit saisir toutes les possibilités qui se sont ouvertes jusque là et les faire apparaître comme synthèse dans une complexité formelle.

Le compositeur qui s'approche le plus de cet univers fascinant s'appelle Brian Ferneyhough.

Ses deux écrits théoriques — « Form, Figure, Style — an Intermediate Assessment * » et « Il tempo della figura » ** — sont les fruits intellectuels d'un compositeur de la pensée paramétrique. Ils reprennent, sans s'y référer réellement, le problème formulé par Adorno afin de l'amener vers une solution adéquate. « La qualité immobile et dénuée de cause des complexes paramétriques de telles compositions n'était pas en premier lieu une conséquence nécessaire de la pensée paramétrique en tant que telle, mais dérive plutôt de la spécificité des positions esthétiques adoptées. Les doutes les plus profonds concernant la soi-disant pensée 'sérielle' sont en rapport avec le fait de percevoir qu'une mobilité totale du déploiement paramétrique tendait à engendrer une série de monades sans contexte, dont la logique sonore ne résultait manifestement pas du tout des règles du jeu abstraites auxquelles elles devaient leur existence. [...] Une réintégration réaliste de perspectives paramétriquement définies suggère le besoin d'une ambiance stylistique dans laquelle un mouvement ininterrompu de niveau à niveau, du plus grand au plus petit élément formel, est une possibilité toujours présente. Un mode de composition qui rehausse le geste affectif avec l'énergie de se dissoudre productivement d'une manière quasi-analytique se suggère lui-même puisque, en adoptant un tel point de vue, le geste est mis en fonction de plusieurs manières à la fois, projetant de cette façon son ombre au-delà des limites imposées par ses frontières physiques, alors que les composantes de l'information paramétrique se mettent à vivre d'elles-mêmes — sans toutefois se séparer du point concret de leur manifestation commune jusqu'à un degré tel que leur indépendance au niveau du processus représenterait une menace sérieuse à la crédibilité ou à l'intégrité du geste lui-même. » ¹⁴ La *figure* est la continuation diachronique, conçue selon des potentiels internes et des intentions formelles concrètement choisies, d'un geste représentant une entité musicale formelle sous forme d'états paramétriquement individués. Pour éviter de préjuger du geste par rapport à des lieux communs métalinguistiques préexistants ou à des styles accidentellement pluralisés, le discours musical est caractérisé sur deux plans : comme instantanéité et comme « interprétation » horizontale de celle-ci uniquement sur la base d'informations paramétriques — « uniquement » parce que la pensée paramétrique ne dispose de rien de crédible autrement — qui assurent l'homogénéité ou du moins la cohérence du déroulement de la texture.

* Paru en français in *Contechamps* n° 3 (Avant-garde et tradition), Lausanne/Paris 1984, pp. 83-90.

** Paru en français in *Entretemps* n° 3, février 87, Paris 1987.

Par cette démarche, Ferneyhough s'oppose à l'école néoromantique aujourd'hui particulièrement virulente, qui, sur le plan compositionnel, reproduit la plupart du temps ce qui est passé et qui, sur le plan de l'argumentation, insiste sur le postulat esthétique d'une transposition musicale primaire de données émotionnelles, d'une musique comme « conséquence d'états émotionnels » (Liszt). Son idéal est la simple reproduction de *ce qui existe* déjà, reproduction en tant que mimésis unidimensionnelle stérile que Platon critiqua dans le dixième livre de *La République*. « Ces compositeurs qui adoptent maintenant ce que j'appelle l'idéologie de la 'transparence dans l'expression du geste isolé' tombent exactement dans le même piège monadique (comme les techniques sérielles qui engendraient des monades isolées, sans contexte, par la confluence de courants de spécifications paramétriques engendrés de manière naturelle et indépendante) : [...] plus ce geste est en lui-même une représentation iconique de l'émotion, se suffisant par conséquent à lui-même [...], plus il est en lui-même sa propre justification, précisément par cette connection au plan de la représentation, moins il a besoin de contact, structurellement parlant, avec un autre geste placé dans le même contexte. »¹⁵ Puisqu'on ne sait de toute façon pas s'il est possible de représenter des états émotionnels par la notation musicale, une telle représentation ne serait possible que dans un continuum musicalisé et musicalisant assuré par des conventions. C'est pourquoi de tels vocables — mis sous tutelle par la décontextualisation historique per se, donc sans effet et « ayant plutôt une fonction de réévocation symbolique et non de *référence* au passé »¹⁶ — ne pourraient retrouver leur substantialité que s'ils appartenaient au métalangage d'un vocabulaire intersubjectivement partagé. Même si un tel langage, historiquement non en vue aujourd'hui, était possible, il rendrait « le travail individuel (comme expression d'états de conscience principalement subjectifs) plus ou moins superflu »¹⁷.

En tant qu'unités objectives et non subjectives toujours médiatisées subjectivement, les unités musicales ont besoin en revanche, pour que soit assurée leur signification, d'une « concrétisation hypercontextuelle. C'est pour cette raison que la *figure* est proposée, comme élément de la signification musicale composé entièrement de détails définis plutôt par leur disposition contextuelle que par leur capacité référentielle inhérente »¹⁸. Dans la mesure où la figure met en évidence « la capacité *structurellement médiatrice* des qualités gestuelles concrètes »¹⁹, et dans la mesure où son activité « consiste à créer des moyens assurant que l'explosivité latente du geste brise cette carapace contingente afin de libérer ce *surplus* de discursivité jusqu'ici gelé dans les interstices de l'objet sonore »²⁰, elle réussit à dégager une expression, « une sorte de passage d'un état à un autre où ni le début ni la fin n'ont une importance primordiale, mais plutôt le 'pas plus longtemps' et le 'non encore', dont ils portent la *marque* »²¹. L'expression aussi bien que la signification sont installées dans le champ de tension entre force et énergie. « La force comme libération de l'énergie prisonnière trouve sa contrepartie dans une énergie qu'on peut définir

comme l'application de la force à un objet résistant. L'intersection de ces trajectoires est ainsi *pondérée* à chaque instant par un équilibre unique des tensions, une 'empreinte' digitale unique. La force musicale et l'énergie musicale ne sont pas identiques. L'énergie musicale est investie dans des objets musicaux concrets dans la mesure où ceux-ci sont capables de *rendre visibles les forces qui agissent sur eux*. Des lignes de force apparaissent dans *l'espace entre les objets* — non pas dans l'espace comme ouverture temporelle mais comme ce moment de différenciation conceptuelle où naît l'identité — et s'approprient, comme étant leur objet, l'*impulsion conjonctive* établie dans le mouvement allant d'un objet à un autre. »²² « L'idée de la figure est située, pour moi, précisément à l'intersection du geste défini, concrètement aperceptible, et de l'évaluation de sa 'masse critique', de son instabilité énergétique »²³, elle est « la capacité de *médiation structurelle* des qualités gestuelles concrètes »²⁴.

Si l'on souhaite obtenir une modulation large, les techniques compositionnelles utilisées à cet effet doivent être appliquées de façon à infiltrer ou sélectionner de façon identique ou analogue la texture à différents niveaux du simultané et du diachronique. C'est seulement lorsque les procédés sont conçus de manière identique ou analogue, ou, après un certain temps, de manière variable ou selon un processus, que le discours musical aura la consistance formelle nécessaire ainsi que l'homogénéité ou le caractère d'un processus qui tend vers un état nouveau. Lors de ce processus, plusieurs couches sont en interaction de manière polyphonique, se déroulent en parallèle mais indépendamment, ou se réunissent progressivement, et vice versa. Des moyens d'organisation semblables peuvent également former parfois un système complexe de techniques, extrapolé à partir du déploiement temporel de la musique, dont les différents degrés d'identité, de ressemblance et de dissemblance correspondent alors aux degrés d'homogénéité ou de discontinuité. Une telle structure pré- ou para-compositionnelle de la logique musicale empêche l'unidimensionnalité de certains modèles de permutation, permettant en plus de modéliser les degrés de profondeur du processus musical. Cette façon de *mettre en parallèle* deux processus identiquement primaires de créativité — l'échafaudage pré-compositionnel en tant que système de règles remplaçant ce qui, autrefois, fut considéré comme méta-compositionnel, et sa transposition concrète dans l'œuvre individuelle — dépasse l'antagonisme formulé par Adorno entre l'écriture thématique, qui détermine l'unité comme quelque chose en devenir qui se révèle, et l'écriture sérielle, qui place l'unité comme un fait caché derrière ou sous l'œuvre réalisée.

Geste et figure sont des concepts dialectiques : « Il est plus significatif de parler de l'*aspect figurel* de tel ou tel vocable, de telle ou telle constellation ou unité formelle qui existe concrètement. Aucune figure n'est jamais juste et n'est jamais qu'une figure, de même qu'aucun geste n'est jamais dénué de sa propre aura de connotations figurelles. »²⁵ Ce n'est que dans la directionnalité paramétriquement médiatisée des énergies à travers les lignes de force entre les objets, les formes et les unités musicales concrètes, ce n'est

que dans « la transition du physique au configurationnel, investie dans le mouvement par une *dimension symbolique* »²⁶, que se constitue la *signification musicale* qui n'est rien d'autre que « la révélation de nouvelles perspectives selon des séries de règles (musicalement immanentes !) en constant changement »²⁷.

La théorie de Ferneyhough, qui est en premier lieu un reflet de son expérience et de son travail de compositeur, est une reformulation de ce que tous les compositeurs savaient — tant qu'il n'était pas encore permis de tout faire — et dont ils tenaient compte : *la contextualisation intégrant tous les éléments du discours en une hiérarchie horizontale des règles qui constituent les paramètres*. Ses concepts d'énergie et de force impliquent « la capacité de recueillir, d'accumuler et de redistribuer stratégiquement »²⁸ les énergies, ils nécessitent une interprétation, possible grâce au « sens de la forme » du sujet compositionnel, grâce au potentiel inhérent au geste et aux conséquences pour la figure. Outre le fait d'avoir intégré au niveau compositionnel ce qu'Adorno reprochait au sérialisme sur le plan esthétique-philosophique, l'originalité du théorème de Ferneyhough réside en ce qu'il justifie — en la généralisant par rapport à la pensée compositionnelle avancée — la production artistique basée sur la forme et intégrant les aspects émotionnels de la musique. « Le malaise éprouvé par la musique émancipée à l'idée que tout puisse être permis est aussi héréditaire que la violence qui gouverne le monde ; il n'est pas, jusqu'ici, une seule construction musicale, une seule composition structurée, sur laquelle n'ait plané son ombre. Vu sous l'angle du sujet compositionnel, une musique informelle serait celle qui, au lieu de tomber sous sa coupe, se délivrerait de cette peur en la réfléchissant et en l'irradiant. »²⁹ Il serait naïf — malgré tous les points communs sur le plan du contenu, entre ces deux textes exemplaires — de considérer que l'œuvre de Ferneyhough, correspondant parfaitement à ces phrases, incarne la « musique informelle » d'Adorno. Il ne s'agit pas de déterminer en quoi l'un est le précurseur direct de l'autre ni de faire une étude comparative sur le rapport entre le « cadet » et son « maître » potentiel. De tels rapprochements seraient tout simplement incompatibles avec des personnalités ayant une manière de penser et de sentir aussi originale, d'autant plus qu'il est biographiquement prouvé que les vues fondamentales de Ferneyhough avaient déjà pris forme lorsqu'il maîtrisa suffisamment l'allemand pour lire Adorno. C'est pourquoi la *chose elle-même*, la problématique constamment présente de façon sous-jacente et quasi-objective, s'est cristallisée dans la pensée d'Adorno — qui témoigne d'une compréhension infinie du compositionnel et de sa logique interne sans céder à la réification ; qui reste ouvert à tout ce qui est inconnu historiquement, sans pour autant perdre le sens (auto-) critique nécessaire — autant que dans l'œuvre de Ferneyhough — qui d'une part a réussi une formulation théorique consistante du problème et de sa solution possible, et d'autre part est parvenu à une réalisation artistique ingénieuse. Si le concept kantien du génie comme favori de la nature a un sens, c'est alors celui selon lequel une problématique objective s'incarne dans les théories et les œuvres d'art, indépendamment des

configurations sociales concrètes, à un échelon nouveau de l'aporétique de cette problématique et au travers d'individus comme médiateurs opaques : le génie n'est pas le sujet sans attaches, comblé par le Ciel et se suffisant à lui-même, mais celui avec qui la chose elle-même converge.

Un système de catégories — dont le modèle fut inauguré par Adorno au troisième chapitre de son livre sur Mahler — complété par des données du compositeur lui-même, nous permettra de dégager par la suite les traits constitutifs de l'œuvre de Ferneyhough. Il s'agit d'une part des catégories valables pour tous les compositeurs de premier ordre, rares aujourd'hui toutefois : style, perspective, dialectique, éthique ; d'autre part de celles que l'on retrouve de façon exemplaire dans le langage musical propre à Ferneyhough : complexité, « expressivisme », infiltration, vitesse de déroulement, synthèse.

Commençant par ces dernières, la catégorie de la *complexité* est peut-être la plus importante, sans doute la plus évidente. Le matériau, la virtuosité interprétative et la forme deviennent si complexes qu'un foisonnement d'informations se mêle à un côté labyrinthe, au même titre qu'une différenciation extrême de l'infime se mêle à une intégralité totalisante. Le rythme, plus compliqué que nulle part ailleurs, peut sans doute être considéré comme une spécificité du langage musical de Ferneyhough : il est une fonction de la différenciation agogique et de la maïeutique interprétative de l'expression cachée, le facteur constant de sur-exigence, de contrainte à l'approximation depuis les *Time and Motion Studies* et *Unity Capsule*. La complexité comme catégorie est le signe d'un maniérisme qui prend conscience de lui-même en tant que style. Par ses dimensions englobantes, elle ne peut se justifier que du point de vue historico-philosophique, par la non-homogénéité de la multiplicité des sensations, des pensées et des formes d'expérience dans une société (trop) complexe sur le plan de l'information et des perspectives. C'est seulement à ce niveau que se manifesterait chez Ferneyhough, à un point qu'on ne rencontre guère ailleurs, le postulat néomarxiste de l'art comme reflet de la société. Les couches d'activité paramétriquement autonomes des structures denses et hautement complexes ne peuvent être entendues qu'*au travers de filtres*, donc seulement de façon fragmentaire, comme couches polysémiques-multidimensionnelles : l'auditeur ne peut s'empêcher de plonger sous la surface de la texture polyphonique, qui suggère sans cesse une *perspective de profondeur*, et de tourner son intentionnalité vers la dimension esthétique.

Comme ceux de la Deuxième Ecole de Vienne, les moyens « constructivistes » de Ferneyhough servent uniquement ce que l'on pourrait appeler son « *expressivisme* ». Théoriquement cela se manifeste à travers ses concepts fondamentaux de geste et de figure, d'énergie et de force ; artistiquement c'est sa musique qui en fournit l'illustration : l'expressivité n'y est pas posée *per se* mais comme une série de moments particuliers, activés par un processus. Ce n'est qu'au cours de ce processus que l'expression reçoit sa force et sa signification spécifiques, extraites pour ainsi dire des couches sous-cutanées de celui-ci. Dans l'unité dialectique entre expressivité et

constructivité, entre énergie émotive ou force de volonté et systèmes structurants, se manifeste chez Ferneyhough au niveau suprême le principe de ce que Schelling envisagea avec l'opposition entre apollinien et dionysiaque.

La catégorie suivante est celle de l'*infiltration de la musique par le spirituel pur*. Il n'y a pas que l'expressivité émotionnelle et créaturale des entités quasi-immanentes à la composition qui constituent le contenu d'œuvres concrètes ; des éléments à l'origine non-musicaux, qui appartiennent à des sphères spirituelles ou intellectuelles, notamment philosophiques ou structurelles-logiques, en font également partie intégrante. Tout en étant éminemment significatives dans la conception de Ferneyhough, les associations d'images, en tant que caractéristique particulière, n'ont toutefois qu'un rôle secondaire : telles les fantaisies architecturales de Piranèse, « La terre est un homme » de Matta, la scène allégorique de sur-exigence liée à la performance dans *Time and Motion Study II*, etc. Le spirituel même peut devenir le point de départ d'une œuvre : le problème de la clarté (*Kurze Schatten II*), la relation entre silence et éloquence (*Second String Quartet*), l'interprète dépassé par les difficultés d'exécution (*Time and Motion Study I*), la somme de tout ce qui est possible (*Unity Capsule*), le genre littéraire (*Lemma-Icon-Epigram*). Ces « idées » ne sont cependant pas projetées de façon hétéronome sur la musique et sa forme comme des contenus programmatiques ; de tels rapprochements plats et unidimensionnels seraient en effet tout à fait étrangers à Ferneyhough. Ce qui de prime abord est étranger à la musique est examiné en vue d'une éventuelle comptabilité et commensurabilité jusqu'à ce que s'entrouvrent des parallèles structurels-formels, morphologiques, bref, des parallèles inhérents à la logique objective permettant son intégration dans l'immanence de la structure musicale. Ce qui est ainsi « représenté » est lui-même devenu matériau musical, principe d'organisation ou telos de l'acte compositionnel. Ce n'est que par un tel filtrage que l'œuvre reste protégée des éléments extérieurs — qui de toute manière se déroberaient à l'idéal de la compréhensibilité sans indications verbales — et que le spirituel non musical est préservé dans son « être », son autonomie. Le rapport entre ce qui est extérieur et intérieur à la musique est foncièrement *dialectique* : ce n'est que si l'extérieur est tourné vers l'intérieur qu'il peut être répercuté vers l'extérieur avec une qualité intérieure, musicale, tout en apparaissant, sur le plan musical pur, comme ce qu'il était — bien que transformé — avant sa mise en musique. C'est pourquoi l'élément extérieur comme tel n'est aperceptible que s'il devient intérieur à la sphère de la musique ; sinon il n'est pas musical et ne peut être compris qu'à travers des compléments linguistiques. Ceci est le défaut de toute musique à programme : si on l'écoute comme « reine Musik », ce qui est la seule attitude adéquate puisque l'auditeur est ou devrait être d'abord non-informé, on n'entend pas le programme ; si on l'écoute comme telle, on l'écoute *en sachant*, non pas en écoutant. La musique traditionnelle a réussi partiellement l'impossible uniquement parce qu'elle a pu se servir de lieux communs dont la référence symbolique à la réalité, garantie par les conventions,

rendait superflues des transformations ultérieures d'éléments extérieurs en éléments intérieurs. Une époque musicale comme la nôtre, qui est coupée de presque tous les lieux communs, ne dispose pas de cette grâce.

La catégorie de la complexité est apparentée à celle de *vitesse de déroulement* élevée. C'est une question oiseuse que de se demander si la rapidité attestée dans la musique de Ferneyhough n'est rien d'autre que l'expression d'impuissance ou de sur-exigence de contemporains dont la vitesse de perception n'est pas à la hauteur de leur temps, ou s'il s'agit « seulement » d'une émanation spécifique d'une manière de vivre les choses, propre à Ferneyhough, à son intelligence et à sa faculté de recevoir et de « digérer » beaucoup d'informations en peu de temps. Sa musique, qui, comme idéal, mérite d'être écoutée au plus haut niveau de perception de sa complexité, permet une écoute à des degrés plus ou moins complexes, s'orientant moins ou plus à partir des phénomènes de surface.

La catégorie de la *synthésis* s'applique à tous les compositeurs de premier ordre qui ont réussi à intégrer en une unité stylistique obligée les moyens techniques et les forces du langage de leur époque. Après une phase expansive manifeste des moyens techniques et instrumentaux, des modes de pensée et des doctrines esthétiques, cette tentative, déjà extrêmement exigeante en soi, s'est accrue jusqu'à dépasser apparemment l'humainement possible. Ferneyhough a pensé jusqu'au bout toutes les innovations, notamment sous l'angle de leur *historicité*, et dispose de tous les moyens venus s'y ajouter. Tous les potentiels et implications pensables sont réunis chez lui — pour ainsi dire à l'instar du transfert de la polystylistique sociale vers l'intérieur — non pas sous la forme d'un agrégat non obligé, mais sous celle d'une synthèse ubiquitaire ; ils sont ainsi ouverts à de nouvelles qualités — situées sur des plans à chaque fois nouveaux dont l'« histoire » n'est pas obligatoirement dialectique-progressive (elle ne l'est que dans la mesure où le développement ultérieur du matériel lui-même contraint au dépassement de l'antécédant), mais peut également être orientée de façon consciente-sélective et nuancée-interprétative à l'intérieur du style.

L'histoire personnelle, la continuité du développement artistique progressant non pas de production en production mais de produit en produit, le déroulement comme problématique intérieure plus ou moins rectiligne, comme *style*, est inné chez tous les compositeurs sérieux pour qui cela va donc de soi. Tel n'est pas le cas à une époque qui se targue d'avoir, avec succès, poussé musicalement à l'extrême le déchirement de sa société et de ses populations. Le style n'est possible qu'en tant que *continuité* ; la continuité est toujours également *discontinue*, alors que la discontinuité — ceux qui se prétendent dialecticiens sont trop nombreux à l'oublier — ne connaît qu'une continuité ; celle du discontinu tout court. « C'est pourquoi [...] le caractère essentiel déterminant du style est : comment, à travers une série d'œuvres — mais aussi, à un niveau différent, dans le développement d'une œuvre elle-même — ces différents éléments, ces moyens de travail, ces stratégies, se manifestent-ils sous différents angles, par rapport à différents potentiels d'interaction avec des œuvres futures ? »³⁰ C'est une caractéristi-

que de Ferneyhough que chaque œuvre, en tant que problématique intérieure, engendre — par les solutions potentielles, partielles et réelles qu'elle propose et qui renvoient au-delà d'elle-même — de nouveaux problèmes qui incitent à un recommencement sous des conditions différentes. C'est ainsi qu'une série d'œuvres qui s'étend sur une certaine période s'inscrit dans une problématique globale. L'« histoire extérieure » de la biographie artistique réapparaît comme « histoire intérieure » des œuvres mêmes, lesquelles, en reflétant les conditions de leur genèse, parviennent à la conscience d'elles-mêmes. « Je suis un compositeur lent, et je ne peux pas concevoir qu'une seule œuvre à la fois (ou alors il faut qu'il s'agisse d'une œuvre importante). Car je dois réfléchir. C'est ce que j'appelle l'« auto-histoire » d'une œuvre ; cela fait partie du processus stylistique formateur. Un style ne se définit pas tellement par les éléments synchroniques qu'il contient (du moins pas en premier lieu), mais bien plus par les ombres diachroniques que ces éléments d'une œuvre en particulier jettent sur le passé et le futur de notre propre être. C'est pourquoi, en ce qui me concerne, si je ne considère pas mes activités à l'intérieur d'un espace, disons, d'au moins deux ou trois ans, alors il n'y a pas suffisamment de temps pour permettre à ces éléments d'être auto-révélateurs ; il n'y a pas assez de temps pour que l'histoire du potentiel générateur se réalise. »³¹

Parmi les œuvres du début de la Nouvelle Musique, la *Première Symphonie de chambre* de Schoenberg illustre peut-être de la façon la plus patente ce qu'est la *perspectivité* de la forme. L'œuvre n'est pas seulement, comme l'a dit Schoenberg lui-même, l'histoire de son thème, mais le déploiement temporel de tout ce qu'elle expose, de tous les aspects par lesquels elle peut se manifester. Les perspectives résultent des points de vue qui se constituent lorsqu'on quitte le centre sur lequel ils sont concentrés. Le matériau exposé, immanent à l'œuvre et individuellement concrétisé, est soumis chez Ferneyhough à un examen radical afin de dégager le potentiel de perspectives ainsi que les éléments fondamentaux de la musique tout court. Ferneyhough poursuit par là l'idéal, traditionnel, de l'organisme — souvent proscrit pour des raisons marginales — qu'il dépouille cependant de toute apparence, le justifiant ainsi à travers les résultats mêmes.

Ferneyhough est *dialecticien* sur tous les plans. Le telos de la dialectique consistant à engendrer l'unité sans escamoter les contradictions, les éléments divergents et disparates, se réalise dans toutes les dimensions : dans le style, dans la transition d'une œuvre à l'autre, dans le matériau précompositionnel et les principes structurants, dans la transposition de ces derniers, et enfin dans l'œuvre ; à l'intérieur de celle-ci dans les rapports entre moyens et finalité, entre matériau brut et matériau composé, entre ce qui est exposé et ce qui est développé. Nous nous proposons de démontrer, à travers le problème de la forme ouverte, la dialectique de Ferneyhough, qui, comme toute dialectique, aimerait sauver les phénomènes en vertu de la médiation réelle avec ce qui diffère d'eux. A l'époque dite aléatoire, on croyait pouvoir composer, grâce à la variabilité et la mutabilité des sections, de nouvelles constellations à partir de formes « ouvertes », « indéfinies », « flexibles », a

priori non déterminées, qui ne se constituaient qu'au moment de l'interprétation. Ce fut par exemple le cas dans le *Klavierstück XI* de Stockhausen et la *Troisième Sonate pour piano* de Boulez. Connue pour sa rigueur formelle de premier ordre ainsi que pour une notation qui fixe minutieusement tous les détails (elle n'accorde de liberté aux exécutants que dans la mesure où ceux-ci sont obligés d'étudier le texte en vue d'une réduction musicalement pertinente de la complexité informationnelle), la musique de Ferneyhough est souvent, dans un certain sens toujours, « ouverte » : à l'intérieur de l'œuvre, sur le plan *sémantique*, règne l'ambiguïté — après la double barre commence une existence imaginaire vague de l'œuvre elle-même, comme par exemple dans *Lemma-Icon-Epigram*.

Dialectiquement, la forme ouverte n'est possible que grâce à une rigueur formelle sans lacunes à laquelle toutefois est immanente une sémantique « ouverte ». A chaque exécution, la musique aléatoire en revanche — quelle que soit sa version, sa manière d'être, sa forme — est perçue par l'auditeur comme un *fait* et non pas comme un possible parmi d'autres ; en comparant à l'écoute plusieurs versions différentes, celles-ci sont entendues soit dans leur *différence en tant que telle*, soit comme des œuvres différentes.

Ce qui est essentiel chez Ferneyhough, c'est ce qu'il appelle la « *dimension éthique* » du travail compositionnel. « La dimension éthique est quelque chose que je décrirais comme étant immanent à l'œuvre, quelque chose qui reste gravé dans la dimension de l'œuvre, sans avoir besoin de se rapporter à autre chose. »³² La dimension éthique désigne la responsabilité du compositeur de n'intervenir sur l'œuvre — qui, en tant que monde en soi, voudrait se composer elle-même — que dans la mesure où elle en a besoin en vertu de sa vie intérieure. Ferneyhough sauve — et en cela il crie seul dans le désert — le postulat de l'œuvre d'art *intégrale* où rien n'est de trop, rien ne manque et où tout est à sa juste place ; son travail de construction est « seulement » une forme plus consciente du fait que toute grande musique, indépendamment de l'attitude subjective de ceux qui la produisent, est *intégrale*, comme si elle était construite par un *ens summum* avec une main imaginaire.

Tout compositeur maître de l'histoire élève, sauvegarde et abolit à la fois — plus ou moins consciemment et intentionnellement — la tradition et le traditionnel ; en cela se manifeste sa grandeur et sa destination à avoir de l'influence. Tel est Ferneyhough ; son concept du geste succède à ce qui, autrefois, s'appelait le thème. On pourrait citer de nombreux genres et des techniques bien connues du passé qui se retrouvent chez lui sans aucune révocation affirmative de l'ancien : le scherzo dans le *Second String Quartet*, la fantaisie et le quodlibet à la fin des *Etudes transcendentales*, la dissémination motivique dans la partie médiane des *Carceri d'invenzione II*. Il va de soi qu'il ne se sert d'aucune tonalité et qu'il possède son métier : malgré la virtuosité parfois diabolique, aucune mesure n'est écrite contre l'instrument ou celui qui le joue. A cela il faut encore ajouter ses ambitions calligraphiques, sa notation exacte et économique qui fait que la partition se

transforme en quelque chose d'autonome, en « musique objectivée, devenue texte »³³.

Cependant, l'aspect humain le plus prononcé se manifeste chez Ferneyhough lorsqu'il affirme qu'en musique *tout doit être juste* — un « tout » qu'il faut entendre au sens fort du terme. Ce n'est qu'ainsi que la musique est celle de l'homme qui est fait de corps, de sentiment et d'esprit, et qui ne se laisse pas réduire à un choix exclusif d'aspects arbitraires sans que sa dignité, dont tout art garde le souvenir, soit détruite.

Ferneyhough cristallise, comme personne d'autre, les points cruciaux de son époque. Lorsque, avec la Deuxième Ecole de Vienne vers 1910, la musique était en train de devenir *Nouvelle Musique* et pour la première fois problématique, de nouveaux canons d'ordre technique garantirent la continuité du travail compositionnel. D'un certain point de vue, cette continuité s'est maintenue jusque vers 1970, où sérialisme et postsérialisme ont pris le tournant de l'anarchique. Composer devint une deuxième fois problématique, cette fois-ci au sens fort du terme : qu'il soit pensable ou impensable — tout est permis depuis. Cette situation qui se croit infiniment libre et libérée se désigne souvent du terme de « postmoderne » — devenu depuis longtemps un cliché dont l'acception, très différente dans l'emploi, aurait urgemment besoin d'être clarifiée. Si l'on fait abstraction de la démarche ridicule qui veut fonder le travail compositionnel sur la réévocation du passé ou la présentation de quasi-plausibilités apparemment inhérentes à la musique, il ne reste plus que celle consistant à développer et à traduire en musique une technique de composition nouvelle qui reflète en elle toutes les contradictions surgies jusqu'à présent, une technique que l'on peut généraliser, dont le seul critère obligé est la consistance *interne*. Ferneyhough, qui pratique cette démarche avec succès, nous montre qu'au-delà de tout arbitraire il est *encore* possible, aussi difficile que cela paraisse, de composer d'une manière adéquate, et d'aboutir à des langages musicaux individués. Il transforme le pluralisme réel : son intérêt ne va pas à un pluralisme où les styles coexistent comme *équivalents*, mais à la pluralité des œuvres hautement individuées et validées par un style autonome obligé. C'est en cela qu'il fait authentiquement partie de la *modernité*.

La modernité et la postmodernité, dont on discute depuis un certain temps (malheureusement avec des concepts peu précis), participent d'une expérience historique commune qui s'est manifestée sans doute pour la première fois chez Hegel : après la destruction de la religion comme facteur unificateur de la société, après la mort de Dieu causée par la faute de l'homme (Nietzsche), le monde vivant a perdu sa cohésion et sa légitimité, ce qui a eu pour conséquence d'une part un pluralisme de conceptions idéologiques divergentes, dont la cohésion n'est assurée que par des lois formelles, et d'autre part la perspective de pouvoir et de *devoir* libérer — grâce au potentiel d'émancipation ainsi dégagé — l'humanité de la tutelle dont elle n'avait jusque là pas conscience. Pour la modernité, l'utopie possible et moralement exigée d'abolir son déchirement, sa souffrance, a toujours été une préoccupation centrale. La postmodernité en revanche se

caractérise, selon Lyotard, par le fait que le quasi-mythe de l'émancipation — vidé de toute sa substance — est lui aussi atteint par le processus de dé-légitimation du désenchantement inexorable du monde rationalisé dont les normes perdent ainsi toute valeur. C'est là sans doute une conséquence du soi-disant nihilisme européen. Il resterait la coexistence de jeux de langage incommensurables dont la plénitude et la « différence » * ne pourraient être abolies par quoi que ce soit ; cependant, dans un tel « ensemble joyeux » tout est permis et tout a un sens. Car modernité et postmodernité ne sont pas les termes équivalents d'un rapport dialectique de complémentarité. La postmodernité tombe en effet tout de suite dans le piège de son propre pluralisme qui en sape les fondements, alors que la modernité est structurée en elle-même de façon double : d'une part par la certitude que la sélection de ce que l'on peut savoir n'est plus ou n'est qu'insuffisamment possible, *d'autre part* par le correctif critique selon lequel l'expérience de la discontinuité ne peut être fondée qu'au regard d'une négation possible. La postmodernité se révèle être un élément de la modernité elle-même ; néanmoins elle n'est pas simplement idéologie latente comme par exemple le « tournant » (Kehre) de Heidegger vers l'« éclaircie de l'être » (Seinslichtung), mais l'expression de ce qui est socialement réel. C'est pourquoi la modernité doit sans cesse renouveler la conscience qu'elle a d'elle-même en la réfléchissant à un niveau supérieur.

L'œuvre musicale d'aujourd'hui ne peut donc s'affirmer et se justifier que si elle reflète en elle tous les manques (même ceux qui s'articulent de façon « postmoderne »), évitant de faire semblant que tout va à nouveau pour le mieux dans le meilleur des mondes. C'est alors seulement que, malgré toutes les tentatives de desubjectivation et tous les abus commis à l'égard d'Adorno comme théoricien de l'autonomie, le sujet peut être sauvé sur le plan artistique. Adorno réinsisterait particulièrement aujourd'hui sur la primauté de la dignité compositionnelle autonome.

L'idéal de la musique serait d'organiser le temps — qu'elle remplit réellement — dans son contenu, de telle sorte qu'elle disparaîtrait comme étant entièrement remplie et deviendrait ainsi une avec son essence, l'éternité. Une telle musique posséderait à chaque instant et dans sa totalité ce qui correspond entièrement à la détermination de l'œuvre, de sorte que la cohérence des événements ne quitterait, même pas d'un pouce, l'auditeur à aucun moment. Une telle musique imaginerait sans cesse, de manière homogène et sans lacunes, le déploiement temporel de l'un qui, en tant que même, se maintiendrait par émanation, comme entité temporelle, à travers tous les degrés de *non-identité*. A chaque instant où coïncident son passé et son futur (projeté), la musique empêcherait l'auditeur — sans le séduire, uniquement par elle-même — de ne jamais laisser vagabonder ses pensées (pour lesquelles il n'y aurait « pas de temps »), de ne jamais

* Concept emprunté à Jacques Derrida. Voir son livre : *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972 (N.D.T.).

détourner les oreilles, l'inscrivant sans relâche dans une continuité de l'expérience. C'est pourquoi la musique est *mimésis d'elle-même* comme d'un idéal qui a toujours animé les compositeurs, mais qui n'existe pas pour autant hors de l'histoire. Ce n'est au contraire que par la concrétion historique, sans laquelle l'idéal demeurerait idée, qu'il devient maître de lui-même, et que, dans la mesure où cette concrétion touche quelque chose d'essentiel, l'horizon de la multiplicité des formes dans leur substance centrée sur l'essence est à la fois élargi et confirmé par l'émanation de l'idéal.

La musique est un langage *sui generis* ; son contenu n'est pas immédiatement un avec la forme, puisqu'il y a en lui la composante sémantique de la forme qui implique un signifié. Le signifié, dit Hegel de façon appuyée dans sa philosophie d'une musique comme intériorité sonore, c'est la subjectivité elle-même. Peut-être la thèse n'est-elle pas trop spéculative, selon laquelle la subjectivité pure, *sui generis*, ne saurait s'exprimer et se reconnaître que dans un langage *sui generis* : non-objectif, non-conceptuel, mais temporel à deux visages : en tant qu'*unité* corporelle, émotionnelle et spirituelle. L'hermétisme de cet idéal en appelle toutefois à une restriction « humaine » : à un endroit, le discours devrait offrir de lui-même à l'auditeur une éclaircie sur son objectivité, qui seule lui permettrait d'atteindre à la *monade* de l'œuvre d'art. C'est en cela, et en rien d'autre, que réside sans doute le secret des derniers quatuors de Beethoven. Le *Second String Quartet* de Ferneyhough — une « étude » sur la relation entre silence et parole, entre présence et absence de sens, d'organisation et de matériau — fait de cette réflexion esthétique la conscience de son propre principe. S'écartant de Beethoven, le *Quatuor* réalise la possibilité d'un rapprochement graduel entre cohérence quasi-objective et spontanéité réceptive, ainsi qu'entre différentes formes et grandeurs de silences.

Si cette façon particulière de poser le problème ne soulève qu'un aspect de la musique, le telos de Ferneyhough est en revanche la réalisation d'une œuvre réunissant organiquement en elle tous les aspects qui se sont révélés à notre époque comme « reine Musik », une œuvre qui ne se conçoit que par elle-même et qui est pour la première fois *entièrement auto-référentielle*. Un tel compositeur ne compose pas seulement du musical. Ferneyhough compose en plus le travail compositionnel lui-même ; il est la *vox musicae ipsae* qui dévoile énigmatiquement son secret. C'est là sa grandeur éminente et son mérite historique innovateur. Ferneyhough est celui qui concrétise par excellence l'aspiration d'Adorno à la flexibilité rythmique ; il est un « expressiviste » qui incarne ce que serait aujourd'hui l'expressivisme de l'Ecole de Schoenberg. La cohérence continue de sa musique captive l'auditeur tout en lui laissant la liberté de trouver sa place à lui au sein de l'univers labyrinthique de son écriture organique. C'est pourquoi la musique de Ferneyhough est la véritable musique plurielle qui sert l'homme dans sa totalité et tous les hommes. Son secret réside dans le fait qu'il est un *compositeur par excellence*, qui explore inlassablement et dans des conditions toujours différentes l'essence de la musique, un artiste qui ne se met pas au service de ce qui est extérieur à la musique, par exemple d'une critique

sociale qui se veut immédiate, de la présentation narcissique ou de la complaisance avec le monde commercial.

L'hermétisme de Ferneyhough comme maître dans l'*immanence musicale* est exposé au verdict de la tour d'ivoire. Cependant, le postulat de « l'art pour l'art », le plus radical jamais prononcé en art, est foncièrement dialectique. Ce n'est que dans la mesure où un art, la musique non-référentielle en tout cas, obéit rigoureusement à sa loi propre qu'il devient crédible, qu'il est vrai au sens adornien du terme. C'est seulement ainsi qu'il peut, fortifié en lui-même, s'affirmer dans l'univers social dont il fait partie et être compatible avec une finalité tout court, au-delà de la sienne propre — celle de la sensibilisation par exemple — encore que l'art soit finalité en lui-même, dégagé du monde des moyens pratiques. La musique est libre « de tout pour-quoi » (Rilke). La tâche de la musique était et reste — aujourd'hui plus que jamais, en ce temps d'inexorable déclin spirituel — de reconstituer cet idéal de l'abolition du temps et de garder vivant le souvenir du sujet dont elle est l'expression. La musique, surtout la Nouvelle Musique d'aujourd'hui, ne peut rien faire sur le plan social ; sa seule légitimation est dans l'*accomplissement de sa propre destination*, de son éthique intracompositionnelle. C'est seulement ainsi qu'elle devient ce que Kant appela le symbole de la moralité : elle signifie le souvenir de l'humain qu'elle exprime et est donc synonyme d'une promesse dont la réalisation transcenderait cependant toute musique.

Traduit de l'allemand par Carlo RUSSI

Notes

1. Adorno, Theodor W. : Vers une musique informelle, in *Quasi una fantasia* (traduction J.-L. Leleu), Gallimard, Paris 1982, p. 340.
2. *Ibid.*, p. 315.
3. *Ibid.*, p. 317.
4. *Ibid.*, p. 331.
5. *Ibid.*, p. 331.
6. *Ibid.*, p. 319.
7. *Ibid.*, p. 298.
8. *Ibid.*, p. 294.
9. *Ibid.*, p. 305 (note)
10. *Ibid.*, p. 312.
11. *Ibid.*, p. 303.
12. *Ibid.*, p. 326.
13. *Ibid.*, p. 339.
14. Ferneyhough, Brian : Forme, Figure, Style — une évaluation intermédiaire, in *Contrechamps* n° 3, Lausanne/Paris 1984, pp. 88 sq.
15. Toop, Richard : Brian Ferneyhough in Interview, in *Contact* n° 29, spring 1985, pp. 15 sq.
16. Ferneyhough, Brian : *Il tempo della figura* (manuscrit), p. 2.
17. *Ibid.*, p. 7.
18. *Ibid.*, p. 1.
19. *Ibid.*, p. 4.
20. *Ibid.*, p. 3.

21. *Ibid.*, p. 2.
22. *Ibid.*, p. 2 sq.
23. *Ibid.*, p. 4.
24. *Ibid.*, p. 4.
25. *Ibid.*, p. 5.
26. *Ibid.*, p. 2.
27. *Ibid.*, p. 7.
28. *Ibid.*, p. 5.
29. Adorno, Th. W. : *op. cit.*, p. 313.
30. Toop, R. : *op. cit.*, p. 6.
31. *Ibid.*, p. 5.
32. *Ibid.*, p. 7.
33. Adorno, Th. W. : *op. cit.*, p. 316.