



HAL
open science

La notion d'apogée dans Lemme – Icône – Epigramme de Brian Ferneyhough

Stéphane de Gérando

► **To cite this version:**

Stéphane de Gérando. La notion d'apogée dans Lemme – Icône – Epigramme de Brian Ferneyhough. Eidolon, 2005. hal-02935185

HAL Id: hal-02935185

<https://hal.science/hal-02935185>

Submitted on 10 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La notion d'apogée dans *Lemme – Icône – Epigramme* de Brian Ferneyhough

Nous écoutons *Lemme-Icône-Epigramme*, oeuvre composée en 1981 par Brian Ferneyhough, en nous interrogeant sur la définition, la présence ou l'absence du concept d'apogée.

Des rappels au sujet du contexte historique musical contemporain permettent d'évoquer le concept d'oeuvre apogée, *Lemme – Icône – Epigramme* occupant une place particulière dans la création pianistique contemporaine. Puis en partant d'une analyse de l'oeuvre réalisée par Richard Toop en 1988, nous étudions les relations entre la notion d'apogée dans cette oeuvre, son matériau sonore initial et plus globalement sa forme.

Rappels historiques : vers une définition de l'oeuvre apogée

Lors des premières écoutes de *Lemme-Icône-Epigramme*, nous percevons un réseau multiple et inépuisable de sensations et de significations. L'extrême densité, la forte agogique, la virtuosité instrumentale hors norme, la tension continue, autant de facteurs qui définissent dans l'instant un territoire limite, une sensation d'être aux frontières du réalisable, du mémorisable, de l'analysable. La perception d'une très grande vitesse du temps associée à un matériau musical à la fois similaire et différent nous plonge dans un labyrinthe : jamais dans l'histoire, nous avons entendu pareille musique pour piano, le contexte culturel aidant à évaluer, à quantifier, à rendre signifiant ce qui pourrait paraître subjectif.

Ces caractéristiques stylistiques sont présentes dans la majorité des oeuvres de Brian Ferneyhough. Magnus Anderson, le créateur *Kurze Schatten II* pour guitare parle « d'immense flux d'énergie »¹, de « limite d'articulation atteinte »², « de fragile équilibre au bord de la catastrophe »³, Pierre Strauss au sujet de *Time and Motion Studie II* pour violoncelle et électronique, évoque un « état de stress, une impression d'être dans un tunnel, un état de remise en cause totale »⁴...

S'il existe une très forte cohérence stylistique dans l'ensemble de son oeuvre, il est nécessaire de rappeler brièvement la place qu'elle occupe dans le contexte musical. Dès les années 1970, des interprètes français de renommée internationale à l'instar du flûtiste Pierre-Yves Artaud (1974)⁵ ou du compositeur et chef d'orchestre Paul Mefano (1977)⁶ ont été précieux pour faire en sorte qu'on ne parle plus de musique injouable.

Figure 1 : Extrait de *Lemme-Icône-Epigramme* de Brian Ferneyhough (page 22)

¹ Magnus Anderson, « Brian Ferneyhough : *Kurze Schatten II* considération d'un interprète », in *Contrechamps Brian Ferneyhough*, Lausanne, L'Age d'Homme p. 132.

² *Ibid.*, p. 130.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ Pierre Strauss, violoncelliste à l'Ensemble Intercontemporain, entretien réalisé par Benjamin Carat (2 février 1998), extrait du mémoire de DEA, *Le nouveau rapport interprète-instrument dans les oeuvres pour violoncelle nécessitant un dispositif électronique*, EHESS, site www.game.fr/carat/entrevue.Strauch.html, p. 9.

⁵ Création à Royan de *Cassandra's dream song* par Pierre-Yves Artaud, festival placé sous la direction de Harry Halbreich.

⁶ Création à Saintes de *Funérailles I & II* par l'ensemble 2^É2M, direction Paul Mefano.

L'accumulation précise de signes sur la partition est chez Brian Ferneyhough engendrée par une combinatoire appliquée « indépendamment » à chaque paramètre du son comme la hauteur, le timbre, les nuances, les durées. Ces procédés proviennent historiquement de l'écriture sérielle, à partir de 1949. Le milieu des années 1950 voit déjà l'apogée du sérialisme⁷. Messiaen a abandonné la méthode en 1953, quatre années après son invention, alors que Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen, compositeurs influents cités par Brian Ferneyhough, imaginent une nouvelle écriture du temps et de la virtuosité instrumentale (précision et variation des tempi, contrôle du timbre et du phrasé par exemple). Multiplication d'accords et prolifération de séries chez Pierre Boulez, continuité paramétrique chez Karlheinz Stockhausen, autant de techniques d'écriture qui montrent un assouplissement des procédés sériels et confirment le besoin de sortir du carcan d'un déterminisme procédural trop schématiquement défini.

L'ouverture de la forme dès 1956 est indirectement le signe annonciateur d'une nouvelle relation au système et d'un retour à une écriture qui redeviendra par la suite plus traditionnelle, probablement plus efficace selon les compositeurs eux-mêmes. Forme et fond - procédé d'écriture et interprétation de l'œuvre - se confondent sans véritablement se renouveler. L'apogée du sérialisme est en conséquence un aboutissement en forme d'impasse d'un imaginaire face au système (engendrement de l'œuvre grâce à des procédés logiques), limite théorique d'une systématisation de l'écriture (problèmes liés à la réalisation et la perception).

C'est dans le prolongement de ce contexte que l'œuvre de Brian Ferneyhough surgit progressivement, métamorphose d'une apogée vieillissante redevenant apogée⁸. Le compositeur réussit à sortir de cette impasse collective en dissociant technique d'écriture et interprétation de l'œuvre : la complexification des procédés de transformation du matériau musical n'est plus unilatéralement liée une écriture de l'œuvre. A un type de logique transformationnelle ne correspond plus un type d'interprétation ou même de réalisation. Sa recherche se concentre toujours plus sur la possible existence du matériau et sa variation, vision microscopique d'un monde qui permet l'écriture du macrocosme. Les limites théoriques de la relation entre logique, imaginaire et perception de l'œuvre sont une fois de plus repoussées.

Au-delà d'une technique d'écriture régénérée et d'une esthétique qui trouve ici un second souffle, *Lemme-Icône-Epigramme* s'écoute comme une œuvre apogée, résonance de la totalité de l'œuvre de Brian Ferneyhough, évocation d'un contexte historique transfiguré : le répertoire pianistique est altéré par cette œuvre pour piano dont la présence confirme le rôle essentiel de l'œuvre de Brian Ferneyhough depuis la fin des années 1960.

L'œuvre apogée s'impose simultanément et devient une référence extrinsèque à l'œuvre définissant de nouveaux critères d'invention. Nous n'échappons pas à cette première appréhension personnelle et immédiate de *Lemme-Icône-Epigramme*.

Introduction à l'apogée dans l'œuvre

L'œuvre apogée n'implique cependant pas l'existence de l'apogée dans l'œuvre. Illustré par plusieurs siècles de tradition occidentale, le concept de sommet est omniprésent dans la création musicale. Du microcosme du matériau au macrocosme de la forme⁹, l'œuvre désigne très souvent un mouvement obligé vers son apogée, un *climax* entraînant de multiples

⁷ Courant par ailleurs très critiqué par Xenakis.

⁸ L'œuvre de Brian Ferneyhough est marquée par une très forte cohérence stylistique, symbole d'une structure fractale associant le tout et ses parties à l'image du tout.

⁹ Echelle, rapport harmonique, polarité, mouvement obligé, au découpage de la phrase musicale (*arsis - thesis*, antécédent – conséquent).

interprétations symboliques. L'origine de cette conception remonte probablement aux premières pensées ou pratiques musicales très liées au langage parlé¹⁰.

Puisant ses origines dans le chant byzantin ou la psalmodie des premiers rituels chrétiens, l'idée de hiérarchie se développe au Moyen-Âge, le mélisme de la phrase musicale répondant à un début et une fin ponctuée par un sommet. De la modalité à la tonalité, la phrase musicale - à l'image de l'œuvre - devient l'archétype d'une structure parfaitement équilibrée répondant aux fonctions harmoniques détente - tension (apogée) - détente (degrés I V I). Les musicologues s'entendent pour dire que le fameux accord de *Tristan et Isolde* - *fa, si, re#, sol#* - de Wagner (1857) symbolise une évolution décisive : le matériau n'est plus unidirectionnel, son ambiguïté harmonique intègre une pluralité de développement qui traduit l'idée de mélodie infinie.

Mais ce sont des compositeurs comme Debussy ou Schoenberg qui assumeront plus fondamentalement un renouveau de la pensée esthétique. Plus de quarante années plus tard, à travers une rationalisation de la pensée combinatoire¹¹ ou l'utilisation d'un hasard moteur d'une organisation (Cage, 1951), l'œuvre tend encore davantage vers l'abstraction en proposant une multiplicité d'interprétation déterminée ou non, contexte qui pourrait remettre en cause la notion d'apogée dans l'œuvre.

Présentation de *Lemme-Icône-Epigramme*, d'après l'analyse de Richard Toop

Si le choix de notre étude porte sur une œuvre combinatoire post-sérielle, c'est dans l'éventualité de pouvoir reconsidérer la notion d'apogée dans l'œuvre musicale, voire de constater son absence. Car l'utilisation d'une combinatoire complexe permet à l'origine aux compositeurs de s'affranchir d'une invention trop stéréotypée, les procédures d'engendrement systématique contenant leur propre logique de développement du matériau. Quelle place Brian Ferneyhough accorde-t-il à l'apogée dans *Lemme-Icône-Epigramme* ? Comment interpréter la présence de l'apogée dans cette œuvre ?

En exergue est inscrite sur la partition une citation de Baudelaire *Tout est hiéroglyphe*. D'après le compositeur, la structure de l'œuvre est inspirée d'« une forme poétique, l'*Emblème*, développée tout particulièrement par le poète italien Alciati durant la moitié du XVIe siècle »¹². L'œuvre est en trois parties : *Lemme*¹³, de caractère plutôt linéaire, contraste avec *Icône*¹⁴, seconde partie basée sur un matériau d'accords statiques, puis *Epigramme*¹⁵ qui

¹⁰ Si l'on suppose que les babyloniens (XIXe avant J.-C.) ont développé une théorie musicale, les idéogrammes chinois (2697-2597 avant J.-C.) font référence à un système syllabique. Toujours dans le prolongement du langage parlé, le système accentuel, intonations ascendantes et descendantes utilisées par les hébreux (ou en Inde) donne naissance à l'écriture byzantine. Associée à la Grèce antique puis à la musique byzantine, la chironomie permet au chef de décrire le mélisme de la mélodie, gestes à l'origine de l'écriture neumatique traduisant les théories modales du chant grégorien (IXe siècle). Ces modes naissent notamment des modes byzantins et des huit tons psalmodiques. Le chant des psaumes des premiers rituels chrétiens sert la compréhension et l'inflexion du texte chanté sur une seule note parfois précédée d'une intonation ascendante suivie d'un mélisme conclusif. Pour chacun des huit modes, on retrouve une décomposition organisée et hiérarchisée en deux groupes de cinq et quatre notes indiquant les formes authentique et plagale. La naissance de la polyphonie provient d'une superposition progressive de voix indépendantes. L'organum au IXe siècle ou quatre siècles plus tard le motet sont des genres polyphoniques qui donneront de plus en plus d'importance aux règles intervalliques verticales. La Renaissance apporte un système élaboré de respirations et de cadences qui permet toute forme de résolution de la phrase musicale. Les notions de consonances et de dissonances traduisent une complexification de l'écriture basée sur les notions de tension / détente qui annonce le langage tonal de l'époque baroque. De la fin de la Renaissance avec Zarlino jusqu'à Rameau au XVIIIe, le langage harmonique est progressivement devenu fonctionnel. Il annonce la structure de la phrase classique basée sur le rapport équilibré antécédent - conséquent, la tension harmonique du milieu de la phrase (V) trouvant sa résolution obligée.

¹¹ Schoenberg, 1923, Messiaen, 1949.

¹² Richard Toop, « Lemme-Icône-Epigramme », in *Contrechamps Brian Ferneyhough*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 87.

¹³ Ce titre signifie en philosophie une proposition démontrée ou admise qui permet de poursuivre un raisonnement.

¹⁴ Signe qui ressemble à ce qu'il désigne.

¹⁵ Court poème satirique au VIe siècle.

conclut le cycle en associant les matériaux mélodiques et harmoniques des deux parties précédentes. Brian Ferneyhough se sert aussi de la relation à l'image¹⁶ pour imaginer l'œuvre :

Ceux qui connaissent les théories de Walter Benjamin sur les emblèmes apprécieront le bien fondé sur la fiction symbolique de l'œuvre d'art. En fait, je suis remonté plus loin et j'ai examiné des emblèmes du XVIe siècle (dont la structure tripartite est reproduite dans ma composition) et découvert en elles une riche source de spéculation d'un genre directement lié à la musique. En particulier, dans la seconde section du milieu, l'organisation dérive presque directement d'un scénario à base visuelle [...]. Un soleil imaginaire devait décrire un arc au-dessus d'un espace particulier, obligeant ainsi les objets à projeter des ombres de longueurs, de densité et de directions différentes [...]. Ceci est réalisé en superposant plusieurs couches temporellement proportionnelles de développement d'accords.¹⁷

Deux étapes définissent l'invention de *Lemme-Icône-Epigramme*. Nous présentons dans un premier temps une analyse du matériau musical à l'origine de la composition de l'œuvre. Puis nous résumons les procédés d'écriture utilisés par le compositeur pour développer ce matériau.

Analyse du matériau initial

Nous pourrions analyser la composition de l'ensemble de *Lemme-Icône-Epigramme* à partir d'une seule cellule de onze hauteurs choisies instinctivement¹⁸ par Brian Ferneyhough. Si l'on se réfère à la génétique, le terme de cellule utilisé par le compositeur lui-même ne paraît pas approprié pour décrire le niveau d'organisation proposé par cette succession de onze hauteurs. Nous sommes davantage en présence d'un macro-organisme, une molécule définissant les caractéristiques génétiques de l'œuvre, un ADN porteur d'information¹⁹.

Si Brian Ferneyhough banalise le choix de ces hauteurs, Richard Toop analyse la série originelle de onze notes comme une succession de deux fois quatre hauteurs et trois intervalles spécifiques.

↓

¹⁶ Origine picturale : *La terre est un homme* inspiré d'une toile de Matta, *La chute d'Icare* : tableau homonyme de Breughel, *Transit* : gravure dans un livre d'astronomie édition Flammarion /Relation texte – image : *Kurze Schatten II*, inspiré d'un fragment de Benjamin, Terrain, hommage au landart de Robert Smithson (Marc Texier, « Le dernier des modernes », in *Compositeurs d'aujourd'hui*, pp. 10-11).

¹⁷ Richard Toop, « Lemme-Icône-Epigramme », in *Contrechamps Brian Ferneyhough*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, p. 37

¹⁸ Pour un compositeur proche d'une forme de déterminisme, le choix « sans y penser » (p. 88 analyse de Richard Toop) du matériau initial peut sembler étrange. Ce procédé est confirmé lorsque B. Ferneyhough affirme avoir choisi arbitrairement à partir de *Lemme* le second matériau de l'œuvre, une suite d'accords (*Icône*). Indépendamment de l'importance que revêt la place de l'intuition face au système chez B. Ferneyhough, le discours du compositeur montre une attitude ambiguë vis-à-vis du hasard, un hasard fruit d'une intuition, d'une procédure contingente ou d'une combinatoire complexe bien déterminée.

¹⁹ L'analyse ultérieure de la forme de l'œuvre évoquera un niveau encore plus global, une organisation capable de déterminer l'empreinte génétique de l'œuvre ou plus encore, la présence d'un génome symbole d'un organisme musical vivant et autonome.



Figure 2 : Analyse de la série initiale selon Richard Toop

Plus précisément, tout au long de son article, Richard Toop fait varier la présentation de cette série de quatre à quatorze notes. Elle pourrait aussi être ramenée à la succession des cinq²⁰ premières hauteurs qui regroupent tous les intervalles²¹ utilisés dans cette mélodie, seconde mineure, seconde majeure, tierce mineure.

La répétition inégale de trois intervalles sur onze possibles (mélodie de douze notes) crée à la fois une perte de repère mélodique trop spécifique tout en insistant plus globalement sur un type de rapport intervallique. C'est une manière pour le compositeur de neutraliser le matériau tout en le rendant particulier.

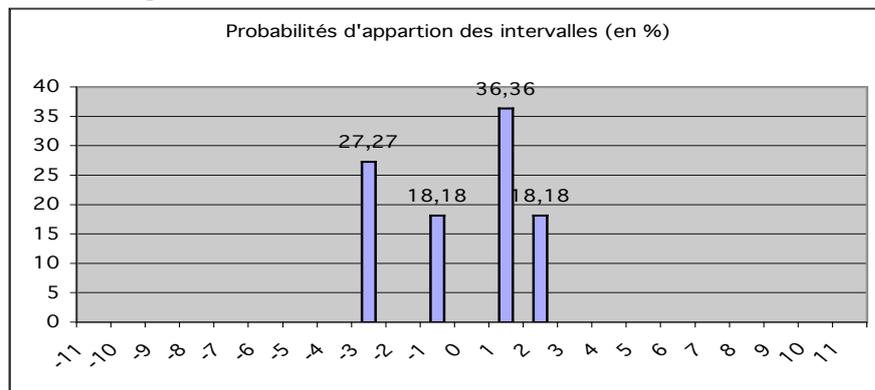


Figure 3 : Probabilités d'apparition des intervalles utilisés dans la cellule mélodique initiale de *Lemme*

Par ailleurs, la succession des fréquences non répétées forme dans la série de onze notes un nouveau niveau de lecture, six hauteurs apparaissant pour décrire une suite originale d'intervalles (do#, do, la, sib, fa#, sol -> 2m, 3m, 2m, 3M, 2m).



Figure 4 : Nouveau niveau d'articulation formé par les six notes non répétées et leurs intervalles

Le nombre différent de répétitions de certaines hauteurs et leur place dans la série initiale de onze notes traduisent une sensation de polarisation rythmée indépendante de toute écriture de la durée.

Hauteurs	do#	do	La	sib	fa#	sol
Probabilités d'apparition (en %)	18,18	18,18	27,27	18,18	9,09	9,09
Nombre de notes entre les répétitions de hauteurs	(4)	(2)	(4 2)	(2)	(0)	(0)

Figure 5 : Probabilités d'apparition des hauteurs et distance en chaque répétition (calculées à partir de la série de onze notes)

²⁰ Chiffre souvent utilisé.

²¹ Si l'on considère que sa forme initiale de subit pas de transformation.

Brian Ferneyhough expose cette série mélodique dès la première mesure de l'œuvre en modifiant le « registre » de trois hauteurs.

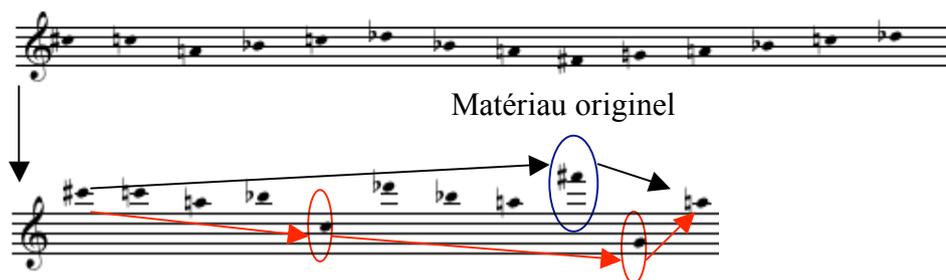


Figure 6 : Matériau exposé au début de l'œuvre

Bornée par ces trois hauteurs, la variation globale de l'ambitus traduit maintenant une directionnalité de la série mélodique décrite par un double mouvement descendant et ascendant trouvant son apogée sur le fa#.

Deux parties fermées par la répétition finale du la bécarré se dessinent. Ces deux parties ne sont pas très éloignées de l'esprit d'une structure thématique classique antécédent - conséquent basée sur les rapports détente /tension /détente. En effet, si l'on associe les notions de répétition /non répétition à celles d'ordre et de désordre, nous constatons une nouvelle sous-division des deux parties, quatre moments qui séparent la série de onze notes en un mouvement de l'ordre au désordre avec un retour à l'ordre.

Non répétition	Répétition	Non rép.	Rép.
ordre (détente)		désordre (tension)	ordre (détente)
(antécédent)		apogée mélodique sur le fa# (conséquent)	

♩ = ca. 50
leggiere
pp
Red.

Figure 7 : Apogée mélodique

Cette lecture est contrariée par un crescendo progressif renforcé par un enfoncement continu de la pédale qui, au lieu de souligner le sommet de la phrase sur le fa#, propulse l'énergie vers l'extrême fin des onze notes. Plus encore, l'apogée dynamique et « timbrique » ne se situe pas sur cette onzième note (la), mais trouve sa pleine résonance dans l'interruption silencieuse de la phrase, silence à son tour interrompu par la suite de l'œuvre...

Brian Ferneyhough, dernier musicien de la post-modernité comme aime à le rappeler Marc Texier, crée son langage en superposant de manière décalée une diversité de gestes historiquement ancrés dans nos mémoires collectives. Une telle combinaison ou superposition de gestes présents dans un simple matériau originel présage d'un début d'explication concernant la perception dense et multiple de sa musique. Mais sa relation aux procédés d'écriture reste dès le début de l'œuvre ambiguë. L'organisation du matériau initial est le produit d'une intuition musicale. La transformation de la série originelle exposée dans la première mesure de l'œuvre confirme cette volonté de sculpter intuitivement la matière sonore en dehors de toute systématisation formalisée, la présence de la notion d'apogée dans cette première phrase musicale étant la trace manifeste d'une invention post-moderne, pour rejoindre le commentaire de Marc Tessier.

Mais à l'écoute du début de l'œuvre, nous avons sentiment que les fondements de l'écriture de Brian Ferneyhough ne résident pas essentiellement sur ces caractéristiques. Le tempo indique croche à cinquante dans laquelle le pianiste doit placer ces onze hauteurs et un silence (douze quadruples croches), ce qui équivaut à une agogique de quatorze virgule quatre impacts à la seconde, soit des durées de l'ordre de soixante-neuf millisecondes. A cette vitesse de défilement du temps, c'est un peu comme si tout en énonçant le sujet d'une communication, un conférencier prenait un soin extrême à prononcer le libellé de son sujet le plus rapidement possible, à la limite de l'articulation.

Au-delà des difficultés de réalisation, se pose la question du sens ou de la sensation en rapport avec la somme d'information transmise. Nous reviendrons ultérieurement sur ce point. La perception du matériau devient en conséquence plus abstraite, il se crée alors une confusion entre le fond et la forme, une perte de repère mémoriel, la nouveauté du contexte entraînant une imprévisibilité réactionnelle. Brian Ferneyhough neutralise le matériau musical qui semble bien secondaire, le concept d'apogée dans l'œuvre s'imposant ici comme un état de transcendance.

Procédés de développement du matériau

Le tableau suivant résume les procédés d'écriture utilisés par Brian Ferneyhough et décrits par Richard Toop. Chaque procédé est ici classé par paramètre sonore, traitements des hauteurs, des durées, des nuances.

Traitement des hauteurs

Aspects mélodiques

Technique gestuelle (exemple, gamme p. 102 ²²)
Transposition des notes d'une octave suivant une table (down-no-up) (exemple p. 91)
Transposition des hauteurs de la série mère selon cette même série (choix des intervalles) et une table (exemple page 93)
Transposition de toutes les hauteurs par les intervalles de la série originelle rétrograde (p. 93) (exemple)
Notion de signal (page 93) : polarité de hauteur (do# au début de l'œuvre)
Les quatre formes sérielles de permutation de la série (p97)
Entrecroisement de série (exemple page 99 figure 22)
Filtrage des hauteurs (p. 103) (les notes du filtre correspondent aux notes sélectionnées, seul l'ordre d'une série préexistante est conservé)
Mode défectif (gamme octophonique tirée du mode 2 obtenue grâce à un filtre) (p. 104)
Transposition et à partir de notes répétées (p. 105) (figure 37)
Remise en ordre descendante ou ascendante des intervalles d'un matériau donné (p. 108)

Aspects harmoniques (accords)

Générer des harmonies en réalisant des groupements de la série (domaine boulezien) (p. 100 – figure 23)
Utilisation des renversements d'accord (au sens des traités d'harmonie) (figure 24)
Transposition des accords à partir des hauteurs de la série initiale
Inversion (p. 101)

Traitement des durées

Mise en valeur figurale (procédé qui brise la périodicité d'une figure par des accélérations momentanées, des ralentissements ou des pauses) (p. 92) (p. 91)
Notion d'axialité (division ou groupement particulier de la phrase, par accélération ou décélération) (p.92)
Schéma périodique de mesures (p.95) transformé par augmentation, diminution et permutation. Technique qui permet une variation continue de cycles ou tranches de temps.
Fluctuation de tempo (p. 102)
Modulation métrique par intégration de valeurs irrationnelles (2/10) (p.100 Icône)
Combinatoire, augmentation - diminution et filtrage des mesures
Relation des mesures au nombre d'impulsion par mesure (pp. 111-113)
Polyrythmie (superposition de plusieurs métriques)

Traitement des nuances

Utilisation du crescendo-decrescendo
Signal lié à l'utilisation d'une nuance en particulier
Groupe de nuance formant des figures

Autres procédés

Brisure de la notion d'axialité (groupement) par la superposition d'autres transformations que les durées : contrôles des dynamiques ou du phrasé
Permutation des figures à l'aide d'un carré magique (p.105, figure 34)
Importance du nombre (5 par exemple)

Si la série originelle est unique, les procédés de développement de ce matériau sont multiples. Le passage de l'un à l'autre n'est pas expliqué par Richard Toop comme un produit d'une procédure systématique mais résulte de nouveau d'une écriture intuitive. En d'autres termes, Brian Ferneyhough ferait parler les systèmes comme il l'entend, son imaginaire

²² Exemples en référence à l'article de Richard Toop.

premier « conditionnant » leurs utilisations. La nature de chaque procédure est par ailleurs extrêmement précise et déterminée par des logiques combinées ou non.

Tableau synoptique d'après l'analyse de Richard Toop

Lemme, *Icône*, *Epigramme* forment un triptyque divisé en différents moments. *Lemme* se décompose en trois sous-parties : une exposition présente le matériau et ses méthodes de transformation, la section centrale est une variation du matériau organisée en cinq cycles et la coda représente un effondrement du discours sous le poids de la diversification des grammaires. *Icône* contient deux sous-parties, une variation en sept périodes d'un matériau d'accords et une transition vers *Epigramme*, dernier cycle de l'œuvre divisé en trois sous-parties appelées par Richard Toop « convulsion – dissolution et résolution ». Il n'est pas utile d'insister davantage pour souligner l'importance du concept d'apogée dans la conception de la forme, apogée symbolisée par la saturation d'un discours situé à la fin de chaque cycle. L'apogée est aussi clairement décrite lorsqu'elle prend fonction de tour de Babel et d'effondrement des discours dans *Lemme*, de transition dans *Icône* et de résolution dans *Epigramme*. Il y a là trois sommets dans l'œuvre qui marquent une trajectoire finale. A l'instar de l'écriture thématique de la série initiale, la forme laisse transparaitre un imaginaire réalisé sur le modèle traditionnel tension /détente transposé ici autour des notions de saturation /résolution.

<i>Lemme</i>	1 ^e partie plutôt linéaire	<i>Exposition</i>	Présentation du matériau et des méthodes de transformation		1	4	Cellule de 11 notes puis modification des registres et des intervalles de la série initiale, transposition, variation des carrures et des durées par une brisure de la périodicité.
		<i>5 cycles</i>	Variation du matériau	<i>1er cycle</i>	5	18	Série rétrograde et filtrage
				<i>2e cycle</i>	19	34	Série de mesures : rétrograde du premier cycle + 1 triple
				<i>3e cycle</i>	35	second	Série de mesures : rétrograde du premier cycle + 1 triple
				<i>4e cycle</i>	51	78	Série de mesures : rétrograde du troisième cycle + 1 triple
<i>Début du 5^e cycle</i>	79	82					
<i>« Coda »</i>	Effondrement de l'édifice sous le poids de la diversification des grammaires	<i>Section « Tour de Babel finale »</i>	83	88	m. 84 à 86 : finir les gestes de la main droite avec trille, matériau de type fanfare, figures rapides bondissant de registre en registre.		
<i>Icône</i>	2 ^e partie basée sur un matériau d'accords statiques	<i>7 périodes</i>	7 périodes, variation du matériau	<i>1^{ère} période</i>	89	97	Exposition de la couche d'impulsions
				<i>2^e période</i>	98	196	Superposition de 4 couches pointillistes
				<i>3^e période</i>	109	119	Ajout d'une couche d'ornement et sfz
				<i>4^e et 5^e périodes</i>	120	134	Polyphonie dense alternant avec des mesures vides
				<i>6^e période</i>	135	143	Passage en sib : couches polyphoniques pointillistes
<i>Icône /Epigramme</i>		<i>Transition</i>	Retour vers une dernière partie plus linéaire	<i>7^e période</i>	144	150	Continuation de ce qui précède et début superposé de la section Epigramme
<i>Epigramme</i>	3 ^e partie, dissolution progressive du matériau de Lemme et d'Icône	<i>Convulsion</i>	Mesure convulsive		151	158	
					159	159	Fin de la page 22
		<i>Dissolution en cinq périodes</i>	Dissolution progressive des matériaux	<i>1^{er} période</i>	160	160	Accords d'Icône
					161	164	Fantaisie à partir des accords
				<i>2^{er} période</i>	165	165	Accords d'Icône
					166	167	Dislocations
					168	168	Silence
<i>3^{er} période</i>	169	169	Accords d'Icône				
	170	170	Dislocation				

				171	171	Silence
			4 ^e période	172	172	Dislocation
			5 ^e période	173	173	Linéaire /hexacordal
				174		Silence
				175		Linéaire /hexacordal
				176		Silence
	Résolution	Résolution de l'objet thématique (réunion de deux hexacordes)		177		Linéaire /hexacordal
				178	180	Silence

Figure 8 : Fin d'*Icône* (m.159), « convulsion » en forme d'apogée

Autres propositions pour une interprétation de la forme

Indépendamment du projet du compositeur, de son commentaire ou de l'analyse de Richard Toop, nous proposons une analyse de la forme fondée sur notre capacité à percevoir une segmentation du temps en relation avec l'identification de passages musicaux particuliers. Le chiffre trois ne correspond plus au découpage de *Lemme-Icône-Epigramme*. Nous ressentons une double lecture de l'œuvre, entre l'idée d'unité ou de fragmentation en cinq parties.

a - Unité et « théorie de la forme »

L'unité de la forme de *Lemme-Icône-Epigramme* répond à la notion de groupement définie autour de trois grands principes énoncés par la *Gestalttheorie*²³ : la proximité, la similarité, la continuité.

Illustrant le principe de proximité, l'absence véritable de silence dans toute l'œuvre crée une appartenance des sons à un même groupe. Tous les systèmes d'écriture inventés par le compositeur servent à varier la matière première, la cellule initiale de onze notes : les événements sonores (timbre, hauteur, intensité, durée) sont en conséquence relativement semblables, définition du second principe, celui de similarité. Le troisième principe, de continuité, est notamment réalisé par un contrôle de l'agogique relativement proche, ce qui évite une trop forte segmentation du temps.

Similarité, proximité et continuité sont bien à l'origine de la création d'une forme, la détermination d'un seul groupement aidant à percevoir l'œuvre globalement. Ce qui semble remarquable, c'est que nous parlons ici de la totalité de l'œuvre, nous ne sommes plus dans la description du microcosme.

Autre élément qui concourt à la perception d'une globalité, c'est la présence permanente de la notion de complexité dans l'œuvre engendrée par la densité des relations symboliques, la perception multiple, la rapidité du discours. Il serait intéressant de pouvoir

²³ Ecole de psychologie allemande au début du XXe siècle.

mesurer objectivement cette notion qui éclaire aussi l'unité de l'œuvre. Les recherches de Moles²⁴ (1972) inspirées des travaux de Shannon, créateur moderne de la théorie de l'information²⁵, abondent dans le sens d'une mesure objective de la complexité. L'œuvre musicale est assimilée à un code, un langage lui-même symbolisé par la partition. Il est en conséquence possible de mesurer l'originalité (H) de chaque signe ou son grâce à la loi :

$$H = K \log I$$

*Nous dirons que l'information ou l'originalité est fonction de l'improbabilité du message reçu. Considérant cette improbabilité comme l'excitation physique du message reçu, nous serons amenés à lier l'information H à cette improbabilité I par la relation de Fechner. La sensation, ici l'information, l'originalité, est proportionnelle au logarithme de l'excitation, ici l'improbabilité I.*²⁶

L'improbabilité I est l'inverse de la probabilité ϖ d'occurrence (rapport de cas favorable / nombre de cas possible) :

$$H = - K \text{Log } \varpi$$

$$H = - K \log_2 \varpi \text{ (en bit d'information)}$$

La mesure de la complexité est égale au contenu de l'information H.

$$C = H$$

Nous comprenons que plus la mesure de l'improbabilité d'un signe ou d'une séquence de signes ou de sons est grande, plus le message ou la musique est complexe. A. Moles évoque une étude comparative réalisée entre quatre œuvres : la logique est respectée, la complexité répond à un classement globalement chronologique ou en relation avec l'originalité de chaque style : Mozart, Beethoven, Hindemith et Berg²⁷. Cela voudrait dire que si nous avions réalisé une cinquième œuvre sur le modèle du désordre parfait, les mesures de la complexité, de l'information comme de l'entropie (mesure du désordre) auraient été maximales ! Nous comprenons les limites d'une telle formalisation, même si par ailleurs Moles situe la redondance relative des symboles contenus dans les langages entre 20 et 45%²⁸.

Pour conclure sur ce sujet, Moles décrit une capacité limite d'appréhension du débit d'information (H0). Cette capacité limite est liée à un délai d'intégration psychologique dépendant de la mémoire spontanée de l'auditeur, de l'ordre de cinq à dix secondes²⁹. Si le message est trop riche, soit l'auditeur s'en désintéresse soit il saisit le message par fragments³⁰.

Sans revenir sur le bien fondé de ces lois, le compositeur pourrait créer une sensation de continuité en jouant sur le seuil limite de la compréhensibilité. Nous aurions pu ainsi définir une nouvelle expression du concept d'apogée dans cette œuvre pour piano.

²⁴ Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël, 1972.

²⁵ Pierce énonce certaines de ses applications aux domaines artistiques (*Symbols, signaux and noise* écrit en 1966).

²⁶ Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël, 1972, p. 43.

²⁷ *Ibid.*, p. 234.

²⁸ *Ibid.*, p. 73.

²⁹ L'esprit humain ne peut pas absorber plus d'environ 16 à 20 bits par seconde (Moles, Frank, 1959, 1960), Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël, 1972, p. 237.

³⁰ *Ibid.*, p. 232.

b - Segmentation de la forme en cinq parties

Même si l'identification nette de certains passages reste difficile, cinq parties apparaissent différemment proportionnées (cf. figure 9).

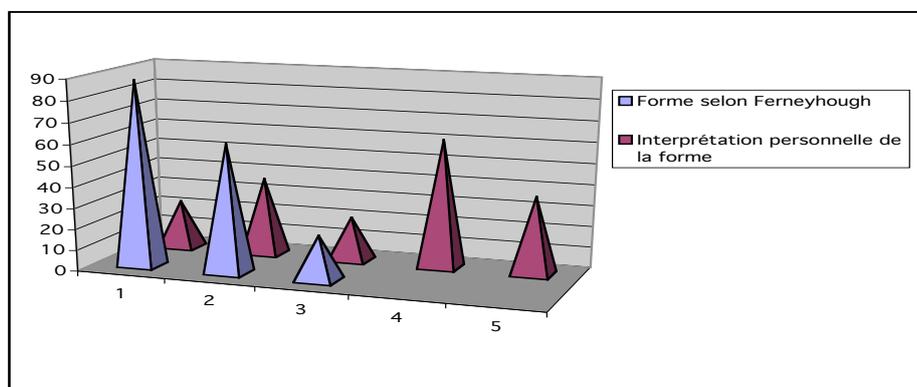


Figure 9 : Comparaison entre la forme de *Lemme-Icone-Epigramme* proposée par le compositeur et une perception personnelle

	Parties	Mesures	Caractéristiques sonores	Type de transition
I	1 ^{ère} partie	1 à 23	Rapide, plutôt linéaire	Transition par contraste
	2 ^{ème} partie	24 à 38	Plus lente, importance des accords	Transition progressive
II	3 ^{ème} partie	39 à 81	Alternance superposition rapide/lent, horizontal/vertical	Transition par contraste
	4 ^{ème} partie	82 à 142	Plus lent	Transition progressive
III	5 ^{ème} partie	143 à 179	Rapide	

Figure 10 : Schéma de *Lemme-Icone-Epigramme* selon une écoute personnelle de l'œuvre

Cette première décomposition met en évidence des groupements, alternance de passages rapides et lents, contraste des traitements contrapuntiques ou plus harmoniques modifiant la sensation d'espace et de timbre. Plus encore, le schéma ci-dessus indique que la forme de *Lemme* rappelle la forme de *Lemme-Icone-Epigramme*. Une structure arborescente complexe se découvre, proche d'une imbrication d'une même forme à des dimensions perceptives différentes, à l'image d'un jeu de poupées russes ou d'une composition fractale. Ce n'est pas seulement une vision synchronique. La forme s'entend aussi comme un procédé canonique, la 4^e partie faisant écho à la seconde, la 6^e à la troisième. Nous relisons l'œuvre en tentant de déceler de nouveaux niveaux d'imbrication formelle.

Nouvelle décomposition de la première partie (m. 1 à 23) :

1. linéaire rapide (sec)
 - linéaire
 - m. 3 accords
 - m. 3 accord – linéaire (sans pédale)
 - m. 5 accord linéaire (pédale)
 - m. 5 linéaire (sans pédale)
2. m.7 polarisation (note tenue) (espace)

3. m. 11 linéaire rapide (sec)
4. m. 19 polarisation (espace)
5. m.22 linéaire rapide (basse)

Le chiffre cinq reste bien au centre d'une conception architectonique de l'œuvre, cinq strates se révélant jusqu'au dernier niveau de lecture. Le motif mélodique apparaît de nouveau comme l'élément insécable porteur de forme.

Niveaux de perception

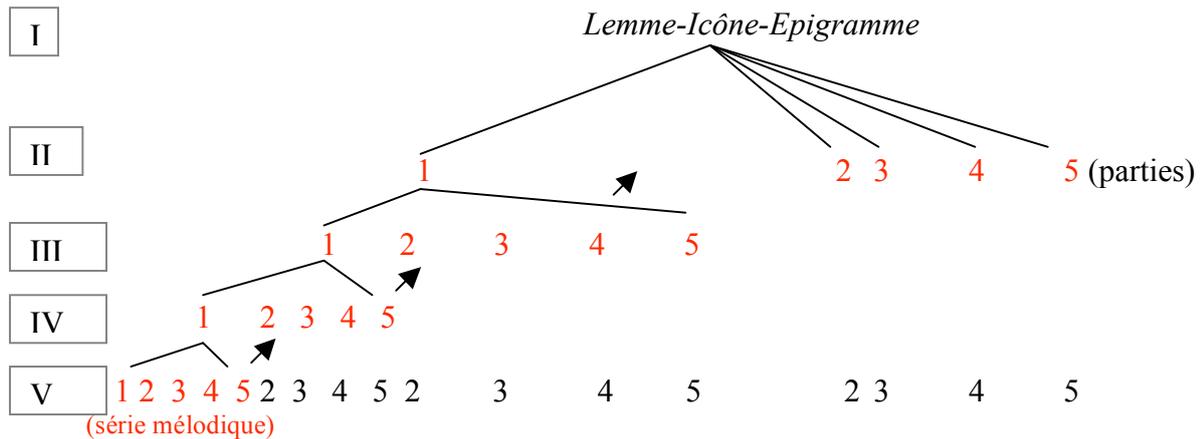


Figure 11 : Interprétation de la structure arborescente de *Lemme- Icône- Epigramme*

Les différents niveaux de perception s'entremêlent une nouvelle fois pour favoriser la perception d'une continuité. En effet, la représentation de l'arborescence de l'œuvre montre simultanément une interprétation plus linéaire de la forme, sorte de Big-Bang, un univers en extension, une déflagration d'énergie symbolisée et provoquée par le motif initial de onze notes exposé dès la première mesure. L'idée de sommet dans l'œuvre n'existe plus vraiment, puisque l'œuvre est un sommet à part entière, résonance diffractée d'une énergie originelle.

Ce double discours de la continuité et de la fragmentation est contrariée par le commentaire du compositeur pour qui l'œuvre est un échec, « dans la mesure où la partie *Epigramme* ne réalise pas cette voie moyenne de l'exégèse ». « Pour moi la dernière partie de la pièce démontre assez bien l'absurdité créatrice ultime des fondements thématiques-motiviques que j'essaie de mettre en valeur... ».

Le compositeur a pensé à une résolution globale dans les trois dernières mesures. Si l'omniprésence de l'apogée supprime la perception même de l'apogée dans l'œuvre, cette fin symboliserait la véritable apogée. Les propos de Brian Ferneyhough confirment une remise en question de l'œuvre. « Les trois dernières mesures du morceau réunissent d'une manière assez absurde deux hexacordes complémentaires de ce qui aurait été un matériau basique de douze sons : tout l'objet thématique est simplement réduit à une base ». La perception segmentée du temps semble l'emporter sur l'unité de l'œuvre, de même que les fonctions de résolution du matériau. C'est peut-être ce retour à une directionnalité de la forme que Brian Ferneyhough regrette, un finalisme esthétique contraire à une musique informelle, à « un sens du chaos, de l'incommensurable et de l'atomisé », seule musique pertinente selon les propos de Brian Ferneyhough lors d'une conférence sur Adorno donnée à Royaumont en 1994.

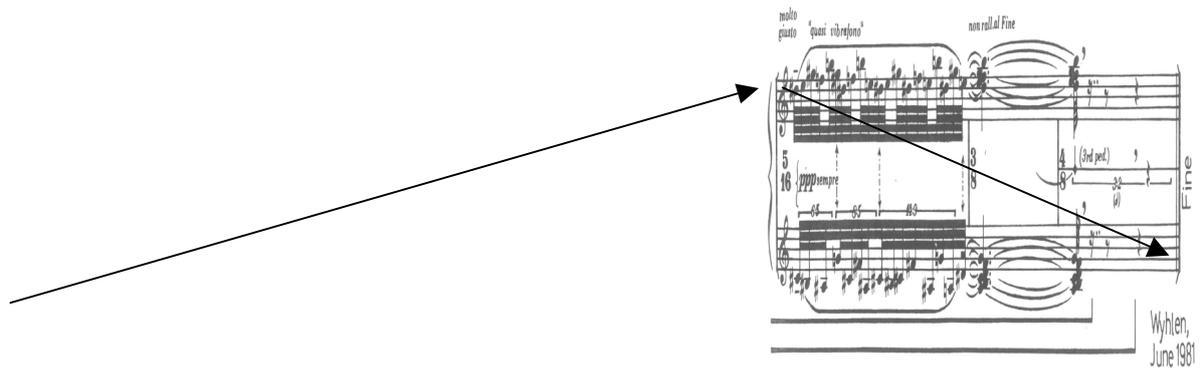


Figure 12 : Fin de l'œuvre interprétée comme une résolution.

Conclusion

Nous avons constaté que le concept d'apogée dans *Lemme-Icone-Epigramme* n'est pas toujours lié à l'expression d'une tension. Une définition plus abstraite de l'apogée s'impose comme une catégorie intégrant différentes interprétations ou situations musicales, une simple forme symbolique essentielle pour la compréhension diachronique de l'œuvre.

Par ailleurs, nous aurions pu décrire un renouvellement de l'invention du concept musical d'apogée signifiant une infinie présence ou une absence d'apogée dans l'œuvre musicale, les extrêmes se rejoignant. Mais le malaise ressenti par le compositeur est partagé : le commentaire du compositeur sur son oeuvre dévoile une imagination basée sur le concept traditionnel de l'apogée interprété comme un sommet qui trouverait dans le développement de la forme un aboutissement. La trajectoire de l'œuvre redevient prévisible, le procédé d'écriture est lui-même contradictoire, entretenant un lien ambigu entre des modes de pensée conditionnés par l'histoire et un matériau sonore entendu comme singulier. *Lemme-Icone-Epigramme* perd alors son mystère pour redevenir concrètement imparfaite, éloignée de son statut d'œuvre apogée et d'une idée absolue de la création. Si la pensée d'un musicien comme Brian Ferneyough est l'une des plus denses de sa génération, l'œuvre à l'épreuve du concept dévoile un constat univoque : les différents thèmes de recherche choisis comme la frontière ou l'apogée révèlent une réelle difficulté pour le musicien à varier l'imaginaire de l'œuvre. Est-ce à dire que l'œuvre musicale devrait passer par l'expression métamorphosée des mêmes concepts ? Une telle contrainte relèverait alors d'un conditionnement individuel et collectif opposé à l'idée même de création synonyme d'invention.