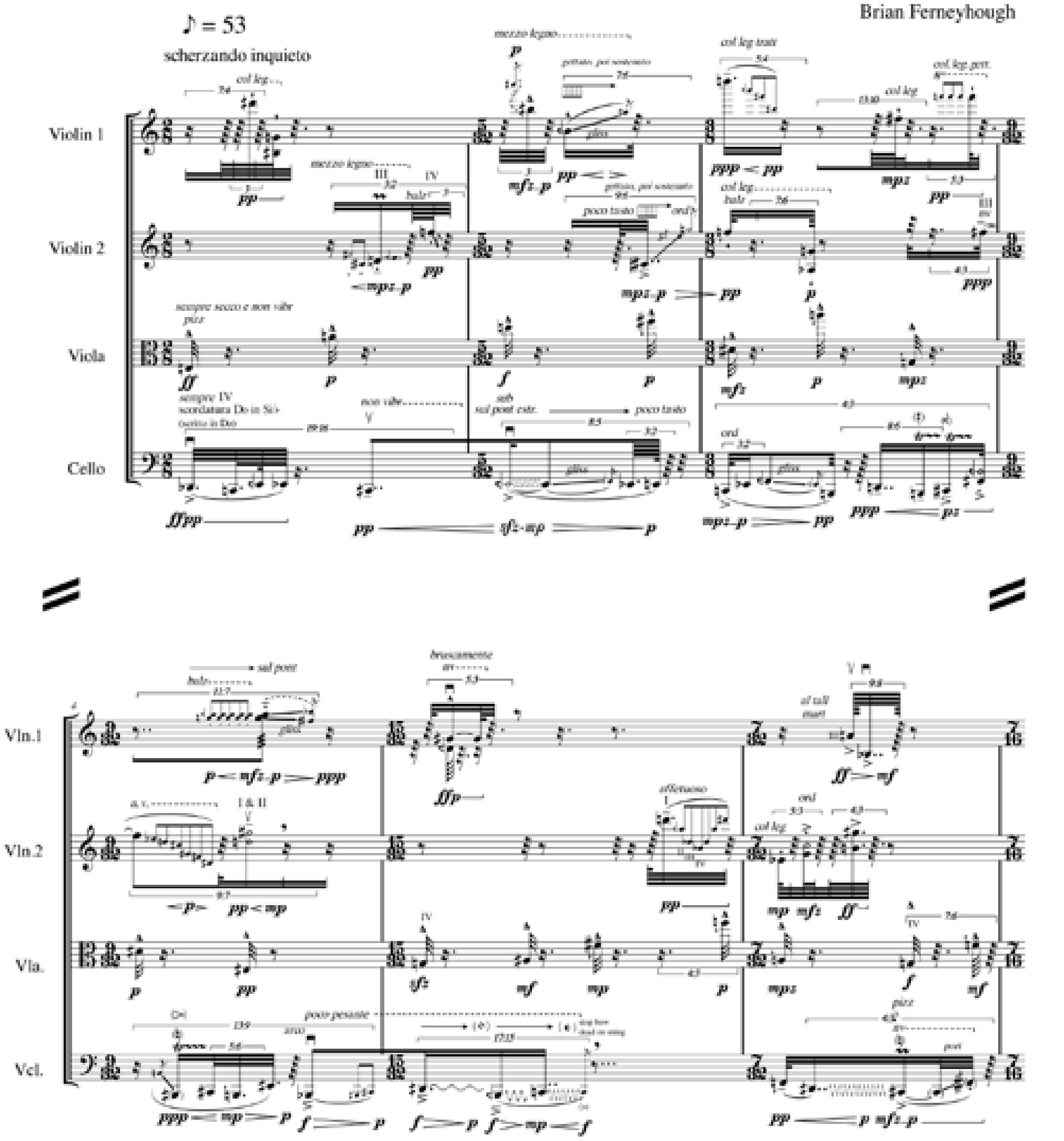
String Quartet No. 6

to the memory of James Avery 1937-2009

Brian Ferneyhough



Edition Peters No. 72078
© Copyright 2010 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited, London

Reproduced by kind permission of the publisher.

Photo : Charlotte Oswald.

Brian Ferneyhough

.....

.....

.....

.....

(.....) .....*

*and so something
what there is in something
beginning something
that we call something

(take a deep breath) begins

et ainsi quelque chose
ce qu'il y a dans quelque chose
qui commence quelque chose
que nous appelons quelque chose

(respirez) commence

Frédéric Forte

Photo : Lukas Beck.

Arditti Quartet

Les quarante ans du Quatuor Arditti

C'est avec un plaisir non dissimulé que j'aborde l'écriture de ce texte : cela signifie que cet ambitieux projet, consacré à l'œuvre d'un seul compositeur, arrive à son achèvement. Aucun des enregistrements réalisés jusqu'ici avec le quatuor n'a été aussi conséquent que celui-ci. Je tiens à exprimer ma reconnaissance à æon d'avoir rendu possible la sortie de ce disque à l'occasion de la célébration de notre quarantième anniversaire.

Ces trois disques consacrés à la musique de chambre pour cordes de Brian Ferneyhough contiennent non seulement ses six quatuors, mais également trois plus petites œuvres pour quatuor ainsi que deux trios. De tous les compositeurs avec lesquels nous avons noué des relations étroites au fil des ans et que nous aurions pu choisir, Ferneyhough nous a semblé le plus évident. Nous l'avons rencontré en 1980, lorsque nous avons été sollicités pour créer son *Quatuor No 2*. C'était à l'époque l'œuvre la plus difficile que nous ayons jamais abordée et nous y avons investi une énorme quantité de travail : une soixantaine d'heures consacrées à la préparation, aux répétitions et au travail final avec le compositeur. Pour moi, cela a été une expérience extrêmement enrichissante, prouvant qu'aucun quatuor à cordes n'est insurmontable si l'on y consacre suffisamment de temps. Depuis lors, Ferneyhough a écrit tous ses quatuors à cordes pour les Arditti et ses deux œuvres pour violon solo, *Intermedio alla ciaccona* et *Unsichtbare Farben*, ainsi que *Terrain* pour violon et ensemble pour moi-même.

Avec chaque nouvelle œuvre, de nouveaux défis techniques et de jeu d'ensemble se sont présentés. À chaque fois, nous les avons relevés et avons trouvé la récompense dans la maîtrise pure et l'inventivité de chaque œuvre à faire de nos interprétations un voyage d'inspiration sans fin, sans jamais nous lasser, dans une tentative de repousser nos limites, non seulement pour cette musique, mais également pour toutes les œuvres exigeantes que nous aurions à aborder.

Ces œuvres ont été enregistrées au cours des deux dernières années avec l'aide de nos amis de la SWR à Baden-Baden, et spécialement Armin Koehler, qui a mis à notre disposition à la fois son studio et son expérience, ainsi que Harry Vogt, notre collaborateur de longue date, qui a facilité le premier enregistrement, celui du *Quatuor No 5*, avec la WDR à Cologne.

Irvine Arditti

Brian Ferneyhough

L'intégrale des œuvres pour quatuor & trio à cordes

Aujourd'hui plus que jamais, alors que la liste des œuvres de Brian Ferneyhough contient onze pièces qui peuvent être jouées, comme ici, par un quatuor à cordes ou par ses membres[1], ces œuvres semblent être constituantes d'une histoire, que le compositeur raconte depuis plus de trente ans. Ferneyhough a toujours insisté sur la trace de l'histoire, personnelle ou générique, présente derrière chacun de ses choix compositionnels; il y a encore quelque chose d'inhabituel qui mérite d'être mentionné dans la façon dont de telles idées se heurtent au poids de la tradition canonique que le quatuor pourrait sembler induire. Le seul autre corpus d'œuvres significatif couvrant sa carrière entière et comportant des œuvres caractéristiques de chaque période est sa production pour flûte solo, qui s'oppose à la tradition canonique par d'autres moyens[2]: cet instrument n'a pas d'histoire entre l'époque baroque et celle de Ferneyhough, ou au mieux une histoire faite d'exceptions (*Syrinx*, *Density 21.5*, *Sequenza I*...); il n'y a en fait réellement que deux œuvres pour flûte en *ut* (trois si l'on compte la «version sans ensemble» du quasi-concerto pour flûte *Carceri d'invenzione II*), les autres étant destinées au piccolo, à la flûte basse et, plus récemment, à la flûte alto; plusieurs de ces œuvres appartiennent à des groupes d'œuvres caractérisés autrement que par leur genre, ce qui n'est vrai pour aucun de ses quatuors ou trios, à l'exception, et d'ailleurs plutôt librement, de *Dum transisset I-IV*.

Au sein de cette production non prédisposée aux intégrales, donc, pourquoi cette attirance particulière pour le quatuor à cordes? Le Quatuor Arditti doit y être pour quelque chose. C'est sous son impulsion que de nombreux compositeurs, qui sans cela n'auraient jamais nommé une œuvre «... No 2», ont été disposés à appeler leurs quatuors à cordes «No 2», «No 3», «No 6» et jusqu'à «No 12» et «No 13» dans l'un ou l'autre cas. Si d'autres ensembles que les Arditti se sont également engagés pour la cause, s'associant ainsi à cette remarquable entité qu'est le quatuor à cordes d'avant-garde numéroté, Ferneyhough reste unique par sa fidélité exclusive à ses premiers interprètes. Ses deux œuvres pour trio à cordes furent écrites pour – et donc créées par – d'autres interprètes, mais toutes les œuvres pour quatuor à cordes, excepté la toute première, les *Sonatas*, furent jouées pour la première fois par les Arditti, et toutes, à l'exception des *Sonatas* et du *Quatuor No 2*, furent spécifiquement écrites pour eux. Il était donc tout à fait logique que le Quatuor Arditti célèbre son quarantième anniversaire avec cet extraordinaire corpus – l'âge des deux membres les plus jeunes de l'ensemble n'étant d'ailleurs pas beaucoup plus élevé que celui de la relation du quatuor avec cette musique.

Pourtant, considérer les œuvres complètes pour quatuor de Ferneyhough, principalement selon le genre, pose problème autant qu'il y a d'indiscutables raisons de le faire. Un problème, et non des moindres, est posé par l'inexistence d'un *Quatuor à cordes No 1*. Lorsque les Arditti enregistrèrent ce qui était alors l'intégrale pour quatuor en 1989 – une contribution discographique essentielle pour les auditeurs qui, comme moi, sont venus à la musique contemporaine dans les années 1990 –, on supposa que le *Quatuor à cordes No 2* était appelé ainsi à cause des *Sonatas pour quatuor à cordes,* considérées comme l'amorce du cycle. Mais à cette époque, incontestablement, la seule œuvre, en dehors de la série numérotée était la courte pièce de circonstance *Adagissimo*. Aujourd'hui, grâce à la classification par la Fondation Paul Sacher des œuvres non publiées du compositeur, on sait que s'y trouve un *Quatuor à cordes* (1963) en quatre mouvements. Encore aujourd'hui, face à la presence des oeuvres plus substantielles portant

des noms, on est plus conscient de la possible division de l'œuvre pour quatuor en deux segments, les contributions numérotées à un genre d'un côté et les pièces nommées destinées à une instrumentation précise de l'autre. Il ne faut pas négliger non plus l'existence d'autres caractéristiques qui peuvent être considérées comme spécifiques au quatuor : les unissons rythmiques, par exemple, qui sont une caractéristique remarquable de toutes ces œuvres, que ce soit dans l'ajout progressif d'instruments au solo pour violon, ouverture au *Quatuor No2*, ou dans l'extraordinaire ligne à l'unisson (de son comme de rythme, cette fois) qui apparaît au milieu du *Quatuor No6*. Des caractéristiques comme celle-là ont peu à voir avec le genre, mais beaucoup avec les aptitudes particulières d'un quatuor à cordes (un groupe de musiciens ayant la grande habitude de jouer ensemble, d'interagir et de se répondre les uns aux autres).

Bien sûr, les quatuors reflètent aussi les préoccupations présentes ailleurs dans l'œuvre du compositeur. Le *Quatuor No4*[3] fut écrit à une période où, ayant quitté l'Allemagne pour les USA et réintégré l'arène d'une rencontre quotidienne avec sa langue maternelle (bien que sous une forme différente et à la distance de deux décennies passées à définir un sens de soi loin des territoires anglophones), Ferneyhough était profondément concerné par les questions de langage verbal : voyez aussi, par exemple, l'« alphabet des étoiles » inventé par le compositeur pour *On Stellar Magnitudes* pour voix et cinq instruments. *Dum transisset I-IV* reflète une préoccupation plus récente, avec matériau historique explicitement avoué – préoccupation à de nombreux égards suscitée/permise par son opéra *Shadowtime* (Ferneyhough n'est pas le premier compositeur à avoir créé une œuvre scénique le contraignant à s'ouvrir à un champ plus large qu'auparavant de « musique réellement existante »), bien qu'il ne faille pas sous-estimer l'influence de son ancien étudiant Fabrice Fitch dans le choix spécifique d'un compositeur anglais de la Renaissance comme modèle/interlocuteur. Et pourtant, en persistant dans l'invocation du genre dans son intitulé des *Quatuors à cordes Nos 5* et *6*, Ferneyhough semble de plus en plus se dévoiler dans ses œuvres, non seulement en tant que compositeur ayant une histoire, ou répondant aux principes établis par d'autres compositeurs (pensons au *background* schoenbergien du *Quatuor No4* et du *Trio à cordes*), mais aussi en tant que musicien avec son propre vécu comme compositeur de quatuors. Certes, des questions subsistent : les *Sonatas* sont-elles un quatuor par genre ou par instrumentation ? Mais les auditeurs ont également leurs propres histoires, qui influencent l'écoute aussi sûrement que celle de Ferneyhough influence ses choix compositionnels ; et alors que ces disques deviennent l'enregistrement de référence pour une nouvelle génération d'auditeurs (et pour certains d'entre nous, plus âgés, curieux de connaître le prochain chapitre), ce sont des questions auxquelles chacun pourra apporter sa propre réponse.

John Fallas
Traduit par Catherine Meeùs

1 Plus d'un de ses membres, dirais-je, puisque, techniquement, la catégorie devrait également inclure les deux pièces pour violon solo – qui, bien qu'elles ne soient pas présentes sur cet enregistrement, ont été écrites pour Irvine Arditti.

2 Bien que l'on pourrait penser le contraire au vu des programmes d'enregistrements et de concerts, cela n'est pas vrai pour ses œuvres complètes pour piano, réparties inégalement dans sa production, ou pour ses œuvres chorales qui sont à bien des égards « exceptionnelles ».

3 Au sujet duquel le lecteur attentif aura remarqué que le début de ce texte contient une affirmation inexacte, puisque le *Quatuor No4* ne peut être joué par les seuls membres d'un quatuor à cordes.

Sonatas pour quatuor à cordes (1967)

La méthode de composition utilisée dans cette œuvre part de certains concepts très généralisés de « matériau originel » – glissando, notes répétées, homophonie, etc. –, qui revêtent différentes formes et différentes couleurs en un processus incessant de recoupement et de réexamen.
En raison de la qualité tout à fait élémentaire et neutre des éléments initiaux, il a été nécessaire de conférer à l'œuvre entière une longueur plus importante que celle que l'on aurait attendue, dans le but d'accorder suffisamment de temps aux transformations et aux relations utilisées, de manière à définir un cadre de langage assez large pour que l'auditeur se débarrasse peu à peu des anciennes associations attachées aux figures ou structures gestaltiques particulières pouvant survenir. À l'audition de l'œuvre complète, tous les efforts doivent être faits pour n'appliquer des critères personnels artistiques et émotionnels qu'en rapport avec l'« univers clos » que l'usage du matériau lui-même définit au cours de l'œuvre.
Le terme « Sonatas » du titre se réfère aux vingt-quatre sous-unités de longueurs variables, d'une durée de 10 secondes à plus de 3 minutes, à partir desquelles se construit la forme dans son entier. En aucun cas, ces sous-divisions ne doivent être considérées comme des « mouvements » : le matériau reste constant et seuls le caractère général et le format varient. Au sein de la forme globale, des groupes de mouvements intimement liés sont organisés de façon à former de plus grandes structures. Par exemple, la section centrale est construite autour d'un ensemble de variations divisé en trois sections, elles-mêmes séparées par d'autres types de mouvements, dont trois cadences (une pour alto, une seconde pour deux violons, la troisième pour violoncelle).
Des extraits de cette œuvre ont été donnés en 1969 par le Quatuor Gaudeamus. La version complète a été jouée pour la première fois le 23 mai 1975 par le Quatuor de Berne au festival de Royan.

Quatuor à cordes No 2 (1980)

Cette pièce traite du silence – pas tant le silence au sens littéral (bien que ceci soit aussi une caractéristique évidente de la section initiale) que cette absence délibérée au centre de l'expérience musicale, qui existe afin que le « sujet écoutant » puisse s'y rencontrer lui-même.
Puisque toutes les formes du silence ne peuvent être approchées que via leurs exactes négations, l'organisation de ce quatuor s'attache à la définition de plusieurs chemins concentriques de plus en plus serrés visant ce noyau de tranquillité.
Le chemin labyrinthique par lequel l'approche se fait tente de suggérer un certain nombre de conséquences possibles en une fois ; les réseaux denses de l'organisation impliquée dans l'acte de composition plongent sous la surface, intentionnellement engagés dans une interaction vacillante de gestes superficiels qui, bien qu'étant la caractéristique de l'œuvre la plus immédiatement évidente, sont conçus pour rester perméables aux autres domaines de la perception dont les caractéristiques saillantes sont localisées en de nombreux points le long de la ligne de descente vers le centre (qui n'est pas nécessairement marqué par le point central de l'œuvre elle-même).

Adagissimo (1983)

Composé en novembre 1983 à l'occasion du 80e anniversaire de Sir Michael Tippett, ce bref mouvement applique un ensemble de techniques de canon de prolation à la structure rythmique d'un passage de cinq mesures pour quatre cors extrait de mon œuvre orchestrale *La Terre est un Homme*. Le discours est divisé en deux niveaux processuels simultanés qui se distinguent clairement par des caractéristiques de timbres et de textures, l'un – brusque et vif – joué par les violons avec sourdine, l'autre – beaucoup plus fluide mélodiquement et de nature cantabile – présenté par l'alto et le violoncelle, qui ont en commun de nombreuses notes. Tandis que les gestes brusques des violons sont énoncés dans des intervalles basés sur une octave strictement immuable de quarts de tons tempérés, l'échelle des instruments graves demande une attention continue portée aux subtiles inflexions et aux nuances contextuelles, semblables à celles que l'on observe dans l'interprétation de ragas indiens.

Quatuor à cordes No 3 (1987)

La forme finale de ce quatuor est très différente de ce que j'avais prévu au départ. À l'origine (plusieurs années avant la principale période de composition), j'avais esquissé une structure en cinq mouvements ; en réalité, ils furent réduits à deux mouvements, dont le second contient des éléments superposés de plusieurs autres types de mouvements. Le changement peut être attribué, en grande partie, à des questions d'équilibre musical ; en même temps, la perspective modifiée m'a permis d'envisager réellement la pièce comme le récit de deux réactions très différentes à un état de crise intérieure extrême. Puisque les deux mouvements, aux contenus très différents, sont à peu près de même longueur, je les ai pensés comme des pôles opposés, reflétant, par leur opposition intransigeante, les espaces vides entre eux.

Le premier mouvement se meut dans un monde presque glacé, hébété, autistique de fragments isolés, de répétitions partielles, déconnectées et d'explosions soudaines, sans raison. Plus de vingt éléments structurels élémentaires sont constamment transformés, effacés et recombinés d'une façon qui élimine pratiquement toute possibilité d'établir la moindre continuité sous-jacente. En même temps, la forme globale reflète étroitement la nature égocentrique de ses matériaux dans une double stratégie de miroirs : d'une part, les sections individuelles sont imbriquées en un dessin complexe de symétries sous-jacentes ; de l'autre, le troisième tiers du mouvement reflète les motifs et les types de structures des deux premiers tiers en remplaçant chaque élément par son élément « complémentaire » de l'autre extrémité du spectre.

Le second et dernier mouvement explose en un déluge irisé d'images furieuses, presque semblable à une cadence de virtuosité dans ses constants changements de combinaisons instrumentales et ses superpositions frénétiquement fluctuantes de structures et de tempo. La complexité de ce mouvement réside essentiellement dans le fait qu'un certain nombre de mouvements ont été regroupés, chacun ayant été plus ou moins « blessé » par l'impact. Alors que l'auditeur attentif peut percevoir les caractéristiques résiduelles d'une structure de rondo, cela doit être compris moins comme un

dictat délibérément imposé que comme le reflet du fait qu'au moins trois strates processuelles distinctes se déroulent simultanément, bien que faisant surface dans le champ de l'audible à certains moments prédéfinis seulement.
Le troisième quatuor à cordes est dédié aux membres du Quatuor Arditti ; il s'agit d'une commande du Conseil des Arts britannique.

Quatuor à cordes No 4

pour quatuor à cordes et soprano (1989-1990)

Texte de Jackson Mac Low, d'après Ezra Pound

En outrepassant les limites normatives du genre traditionnel du quatuor, le second quatuor à cordes de Schoenberg s'est ménagé une position unique dans l'évolution de la pratique compositionnelle du début du 20e siècle. En particulier, l'ajout d'une composante vocale essentielle souligne non seulement les moyens expressifs étendus ainsi assurés, mais aussi la mesure dans laquelle l'interaction et la fertilisation croisée des dispositifs rhétoriques linguistiques et musicaux ont émergé comme l'une des hypothèses esthétiques les plus significatives de l'époque.
Considéré près de 80 ans plus tard, le caractère naturel de cette complémentarité ne semble plus si évident ; en particulier, l'éclipse progressive de modes discursifs linéaires au profit de moyens radicalement nouveaux d'assurer la cohérence musicale si caractéristique de l'œuvre de Schoenberg de cette époque a conduit indirectement au discrédit des hypothèses très idéologiques sur lesquelles elle s'était elle-même fondée. Par conséquent, de nombreux parallèles jusqu'ici implicitement supposés entre les façons linguistiques et musicales de signifier ont inévitablement été remplacés par une connaissance plus différenciée des limites et des possibilités indépendantes de chacun de ces puissants outils.
Mon propre quatrième quatuor à cordes, écrit pour répondre à une commande qui prévoyait de programmer les deux pièces au même concert, vise à réexaminer et à réarticuler certaines de ces préoccupations majeures de notre siècle. Comme celui de Schoenberg, il comprend quatre mouvements : deux avec voix, les autres pour quatuor seul. Les textes utilisés sont des « déconstructions » systématiques par le poète américain Jackson Mac Low des *Pisan Cantos* de son compatriote Ezra Pound. Des « filtres » contraignants rigoureusement restrictifs sont appliqués à ce grand élan lyrique de façon à le réduire à un substrat squelettal : les mots sont coupés et réduits à des syllabes aphoristiques isolées, avec pour résultat que l'attention est déplacée du « comment » au « quoi » des résidus linguistiques artificiellement revivifiés par un deus ex machina. Les deux mouvements vocaux du quatuor visent à faire usage de l'aliénation particulièrement objectivée et étrangement émouvante manifestée de différentes façons par les textes de Mac Low, le second mouvement enfermant la voix dans une dépendance rythmique presque complète aux structures du quatuor, en une série de « moments musicaux » séparés par de courtes pauses, tandis que le dernier mouvement sépare les contributions vocale et instrumentale en deux discours distincts et incompatibles se chevauchant sur quelques mesures seulement. Dans le premier mouvement, la voix et les instruments sont encore théoriquement

compatibles, mais au prix d'un effondrement de la forme ; dans le quatrième mouvement, l'intégrité de la structure est assurée, mais au détriment de l'interaction des deux domaines.
Les mouvements sans voix (le premier et le troisième) sont liés par une relation d'analogie en ce que, tandis que le premier mouvement tente – sans succès – de créer un déploiement linéaire unifié, bien que fugitif, basé sur l'élaboration séquentielle d'une seule idée de base, le troisième mouvement propose une expérience kaléidoscopique non linéaire générée par la permutation et la juxtaposition directe de figures isolées, chacune longue d'une mesure tout au plus.
Musique et langage : comparables à bien des égards, à l'évidence incomparables selon d'autres perspectives et avec d'autres intérêts à l'esprit. Cela, pour moi, est le fondement de toute expression.

Streichtrio (1994)

Streichtrio fut offert à mon ami André Richard, mon collègue à la Musikhochschule de Fribourg, en l'honneur de son cinquantième anniversaire. Il fut composé en une matinée lors d'un séjour à Paris, alors que j'y travaillais avec le programme d'assistance à la composition Patchwork, et servit l'objectif secondaire qui était d'établir le cadre d'un protocole expérimental capable d'engendrer une composition complète – ce qui explique sa brièveté. Il fut donné pour la première fois par des membres de l'Ensemble Recherche.

Trio à cordes (1995)

Contrairement au quatuor à cordes, le genre du trio n'a jamais développé de tradition claire. Émergence à partir de la sonate en trio baroque plutôt qu'héritage en développement dynamique de la forme sonate classique, son identité propre a tendance à rester curieusement incertaine. Au cours du 19e siècle, le trio à cordes n'était pas une combinaison fréquente et, malgré de nombreuses œuvres majeures écrites par les plus grands compositeurs du 20e siècle (Schoenberg, Webern), il est resté un outsider dans le corpus des formations de musique de chambre.
Mon propre trio à cordes tente de tenir compte de cette ascendance, en particulier en ce qui concerne l'ambiguïté du ductus expressif, qui oscille péniblement entre une approche du type de la sérénade et une autre, au développement linéaire plus dense, habituellement associée au médium du quatuor à cordes. Il est composé de quatre sections principales, dont la première expose trois solos successifs (alto, violon puis violoncelle) de caractères différents rapidement identifiables, chacun immédiatement suivi par sa propre « amplification » par les trois instruments ; la seconde est essentiellement un ensemble de « variations sur un thème absent » dans un tempo constamment rapide, par rapport à laquelle la troisième, un *Largo desolato* basé sur de multiples balayages de la seule formation d'accord statique entendue dans le solo d'alto au début de l'œuvre, se pose en puissant contraste. La dernière section pourrait peut-être être vue comme une combinaison abrégée des caractéristiques du *scherzo* et du *rondo*, en ce qu'elle commence avec

de multiples glissandi dans le registre aigu et devient peu à peu plus violente et polyphonique alors qu'elle se déplace vers les régions plus graves.
Séparant ces sections principales, les énonciations ponctuantes de quatre types brefs d'« Intervention » viennent, dans le déroulé de l'œuvre, progressivement endosser la responsabilité du contenu du discours – tant et si bien qu'à la fin, l'affirmation finale d'*Intervention I* est entendue comme un mouvement en lui-même, fragile et expansif, transposant peu à peu vers le bas la formation d'accord statique rencontrée plus tôt jusqu'à ce qu'elle disparaisse en dessous de la limite la plus grave de la tessiture de l'ensemble. L'emploi constant de micro-intervalles d'un huitième de ton est caractéristique à la fois de cette catégorie d'Intervention et du Largo desolato.
Le *Trio à cordes* est une commande du Festival d'Automne de Paris pour l'ensemble Contrechamps, aux membres du trio duquel l'œuvre est dédiée collectivement.

Quatuor à cordes No 5 (2006)

Dans le monde de la musique contemporaine, le terme « variation » est considéré avec suspicion, l'argument étant que, puisque la plupart des formes post-tonales impliquent de larges traitements variatifs, la « variation », en tant que procédure formalisée, est fondamentalement redondante. Alors que je commençais à réfléchir à un nouveau quatuor, ma première idée fut d'introduire ces connotations générales et spécifiques du terme dans une sorte de conflit actif. Après avoir rejeté le projet initial en trois mouvements de variations, j'ai finalement opté pour un seul mouvement dont les énergies discursives internes seraient engendrées par l'intersection, la superposition et la collision informelles de trois états ou matériaux originels distincts. Dans la première moitié du quatuor, des variantes de ces matériaux réussissent à maintenir une certaine autonomie ; de plus en plus, cependant, les forces exercées sur elles par la compression temporelle conduisent à une renégociation claustrophobique et légèrement chaotique des priorités mutuelles.
L'œuvre ne vise pas à une synthèse conventionnelle ; il s'agit plutôt d'une réorganisation instable, provisoire qui permet des dérivations éloignées des matériaux originaux pour entrer dans un état d'épuisement antagoniste, comme lorsque, après les ravages catastrophiques d'une tornade, les restes ruinés de constructions complexes révèlent de nouveaux aspects de leur coexistence à travers la soumission commune à des forces extérieures irrésistibles.
Mon cinquième quatuor à cordes a été composé au début de l'année 2006, commandé conjointement par la Westdeutscher Rundfunk et la BBC pour le Quatuor Arditti. Il est dédié au compositeur Michael Finnissy à l'occasion de son 60e anniversaire.

Dum transisset I-IV (2006)

Les quatre mouvements de *Dum transisset I-IV* forment une partie indépendante d'un cycle plus large de pièces de chambre, toujours en cours de composition, toutes basées d'une façon ou d'une autre sur la musique pour consort de viole du compositeur de la Renaissance Christopher Tye. Chaque mouvement prend pour point de départ

l'une des quatre mises en musique par Tye du *Dum transisset*. Le premier mouvement, *Reliquary*, est essentiellement constitué de matériau étranger agglutiné autour de groupes passagers d'agréments ou de figures mélodiques tirées du modèle. *Totentanz*, comme le suggère son nom, est une réfraction grotesque de l'original utilisant de nombreuses techniques secondaires ; il a été inspiré par la célèbre *Danse macabre* de squelettes peinte sur un mur d'église à Bâle, où j'ai vécu quelque temps à la fin des années 1960. *Shadows*, par contraste, est délibérément effacé et transparent, presque inaudible, comme derrière un voile. Le mouvement final, *Contrafacta*, est une sorte de réfutation vigoureuse du modèle en plain-chant ; je l'ai réécrit à plusieurs reprises avant d'en être satisfait.

Exordium (2008)

À l'instar de nombreux grimoires et livres de magie médiévaux, *Exordium* élève le *non sequitur* au rang de principe formel. Composée de plus de quarante fragments indépendants, l'œuvre peut donc être considérée comme un cas particulier de « magie sympathique ». Elle est dédiée à Elliott Carter à l'occasion de son 100e anniversaire.

Quatuor à cordes No 6 (2010)

Au cours des dernières années, j'ai reconsidéré le rôle joué par les différentes formes que peut prendre notre perception du temps, en particulier comment notre conscience de l'espace temporel peut être renforcée ou redéfinie par la mise en scène d'une divergence d'adéquation entre l'emplacement et le déploiement des matériaux sonores et le temps disponible pour leur réception individuelle. La pièce orchestrale *Plötzlichkeit* (2006) et la grande dissertation pour ensemble *Chronos-Aion* (2008) sont toutes deux constituées d'une série de fragments très courts, parfois séparés par des pauses, parfois s'enchaînant directement. Mon *Quatuor à cordes No 6* cherche d'abord à appliquer des règles de base identiques mais, au lieu de leur permettre d'exister comme entités indépendantes, il fait se chevaucher et s'enchâsser constamment ces brèves structures, de manière à créer un enchevêtrement imprévisible de matériaux et de cadres temporels contradictoires. En fait, cette multiplicité sape en grande partie l'esprit du principe original autonome de « tranche de temps », conduisant à une sorte de hiérarchie en miroir ou négative de matériaux et de formes apportant une reformulation qualitative de l'environnement conceptuel initial de l'œuvre.

Brian Ferneyhough
Traduit par Catherine Meeùs

Cet enregistrement a été réalisé avec le précieux soutien de Stanford University.

Brian Ferneyhough

Brian Ferneyhough est très largement reconnu comme l'un des principaux compositeurs vivants. Depuis le milieu des années 1970, il est considéré comme l'un des créateurs et penseurs de la musique les plus influents de la scène contemporaine.

Ferneyhough naît à Coventry le 16 janvier 1943. Il fait ses premières expériences musicales dans le cadre informel des fanfares et ensembles locaux. Plus tard, il s'inscrit à l'école de musique de Birmingham puis à la Royal Academy of Music de Londres, où il étudie brièvement auprès de Lennox Berkeley. En 1968, après avoir obtenu la bourse d'études Mendelssohn, il se rend à Amsterdam pour y étudier avec Ton de Leeuw; l'année suivante, une autre bourse lui permet de poursuivre ses études avec Klaus Huber au Conservatoire de Bâle. Plusieurs de ses œuvres sont jouées au festival de Royan en 1974, ce qui établit Ferneyhough comme l'une des figures les plus brillantes et controversées d'une nouvelle génération de compositeurs. Dès lors, sa musique restera dans le champ public, étant régulièrement jouée lors de grands festivals de musique contemporaine. Ferneyhough est récompensé par des distinctions et des prix importants, dont, dernièrement, le prix Ernst von Siemens (2007).

La production de Ferneyhough est remarquable, aussi bien par sa réflexion rigoureuse sur la nature et le déploiement du matériel musical que par la diversité de ses influences et références: philosophie, littérature et peinture, mais aussi science-fiction, alchimie et mysticisme. Son intérêt constant pour la transcendance est au cœur de sa musique et permet d'expliquer des aspects souvent considérés comme volontairement difficiles ou impénétrables. Il teinte également son propre état d'esprit dans l'acte de composition: les grilles et les tamis qui façonnent sa technique sont autant de contraintes à travers lesquelles la «volonté créatrice» doit passer afin de se surpasser. C'est également vrai pour ses interprètes qui sont appelés à se libérer, comme Houdini, des chaînes de la pensée du compositeur: le titre du cycle *Carceri d'Invenzione* est un jeu de mots signifiant à la fois «prisons imaginaires» et «prisons de l'invention», tout comme les gravures éponymes de donjons par Giambattista Piranesi, avec leurs multiples points de fuite qui font allusion à la possibilité de s'enfuir. Les pièces solo du milieu des années 1970 traitent toutes de cette question, même quand la fuite est finalement rejetée (comme dans la pièce pour violoncelle et électronique, *Time and Motion Study II*, peut-être son œuvre la plus pessimiste).

Beaucoup des quatuors à cordes enregistrés ici reflètent les préoccupations au centre des œuvres composées à la même époque. L'instrumentation du *Quatuor No 4* avec soprano (1989-1990) évoque délibérément Schoenberg, tout comme le *Trio à cordes* (1995) et *On Stellar Magnitudes* (1994), dont l'effectif est calqué sur celui de *Pierrot Lunaire*. En outre sont enregistrées les pièces de circonstance *Adagissimo* et *Exordium* et la série des quatre *Dum Transisset*, basés sur des œuvres pour consort de viole du compositeur élisabéthain Christopher Tye. Ce nouvel intérêt pour les matériaux empruntés à des compositeurs et à des répertoires plus anciens (qui imprègne également l'opéra *Shadowtime*) est caractéristique de nombres de ses œuvres récentes. Le *Quatuor à cordes No 6* (2010) se place dans la lignée des récentes plongées du compositeur dans des œuvres de plus grande envergure constituées de cours fragments, commencées avec *Les Froissements d'Ailes de Gabriel* de *Shadowtime*

et la pièce orchestrale *Plötzlichkeit* (2006), et poursuivie dernièrement avec *Liber scintillarum* et *Finis terrae* (toutes deux de 2012).
Ces nouvelles orientations de son œuvre témoignent de sa capacité à se réinventer lui-même à un âge où beaucoup seraient tentés de se contenter de consolider les succès passés. Transcendance, à nouveau : si la musique de Ferneyhough porte un message positif au-delà de son exploration audacieuse des complexités de l'esprit et du Geist, c'est certainement celui-là.

Fabrice Fitch

Quatuor Arditti

Le quatuor Arditti jouit d'une réputation internationale qu'il doit à la qualité exceptionnelle de son interprétation de la musique contemporaine. Depuis sa fondation, en 1974, par le premier violon Irvine Arditti, plusieurs centaines de quatuors à cordes lui ont été dédiés, et c'est désormais un rôle majeur qui lui est acquis dans l'histoire de la musique des trois dernières décennies. Aussi nombreux que différents sont les compositeurs qui lui ont confié la création de leurs œuvres, dont beaucoup sont aujourd'hui reconnues comme des pièces majeures du répertoire contemporain. On trouve parmi eux Adès, Andriessen, Aperghis, Bertrand, Birtwistle, Britten, Cage, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen et Xenakis. Parce qu'il est convaincu qu'une étroite collaboration avec les compositeurs est essentielle dans le processus d'interprétation, le quatuor Arditti les implique autant que possible dans son travail. Cet engagement hors-pair au service de la musique d'aujourd'hui se reflète également sur un plan pédagogique, les membres du quatuor proposant dans le monde entier des master classes et des ateliers pour jeunes interprètes et compositeurs.
La discographie extraordinairement étendue du quatuor Arditti compte presque 200 disques. Quarante-deux d'entre eux ont été publiés chez Naïve Montaigne et incluent une collection consacrée principalement à de nombreux portraits de compositeurs contemporains, ainsi que le premier enregistrement digital de l'intégrale de la musique de chambre pour cordes de la deuxième École de Vienne. Le quatuor a aussi enregistré pour plus de vingt autres maisons de disque. On y trouve entre autres, l'intégrale des quatuors à cordes de Berio, Cage, Carter, Lachenmann, Ligeti, Nono, Rihm et Xenakis, ou bien encore un enregistrement du spectaculaire *Quatuor-hélicoptère* de Karlheinz Stockhausen. Les plus récents enregistrements ont été produits par la maison de disque æon et comptent les monographies de Harvey, Dusapin, Birtwistle et Gerhard. A ce jour, la discographie du Quatuor Arditti est la plus importante documentation disponible dans la littérature récente du quatuor à cordes.
Ces trente dernières années, de nombreux prix ont été décernés au Quatuor Arditti. En Allemagne, le Grand Prix du Disque lui a été attribué à plusieurs reprises. En Grande-Bretagne, il a reçu deux fois le Gramophone Award pour ses enregistrements des œuvres d'Elliott Carter (1999) et de Harrison Birtwistle (2002), dans la catégorie du meilleur enregistrement de musique de chambre contemporaine. En 2004, l'Académie Charles Cros lui a décerné son « Coup de Cœur » pour sa contribution exceptionnelle à la diffusion de la musique

d'aujourd'hui. En 1999 il a été honoré du très prestigieux Ernst von Siemens Musikpreis, pour sa contribution importante dans le domaine de la musique. Le Quatuor Arditti est jusqu'à présent le seul ensemble a avoir reçu ce Prix. Les archives complètes du Quatuor sont rassemblées à la fondation Sacher située à Bâles en Suisse.

Claron McFadden

Considérée comme l'une des plus remarquables voix du moment, la soprano américaine Claron McFadden a étudié à l'Eastman School of Music à Rochester. Après avoir obtenu son diplôme, elle s'établit aux Pays-Bas et fait ses débuts sur scène au Holland Festival sous la direction de Ton Koopman.

C'est en 1986 qu'elle débute en France dans «Anacréon» de Rameau avec l'Opéra du Rhin et à New York dans le rôle de Belinda de «Didon et Enée» de Purcell sous la baguette de William Christie. Elle s'est produite au Festival de Salzbourg dans «Le Directeur de Théâtre» (Madame Herz) et dans «Davidde Penitente» de Mozart, sous la direction de Frans Bruggen. Ses débuts en 1989 au Nederlands Opéra dans Zerbinetta d'»Ariane à Naxos» de R. Strauss lui apportent la consécration dans son pays d'adoption.

En 1990, elle interprète Clara dans *Porgy and Bess* au Théâtre des Westens de Berlin et l'année suivante elle se produit dans *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel aux Pays-Bas et en Espagne. Plus récemment, Claron a repris le rôle de Madame Herz dans *Le Directeur de Théâtre* au Concertgebouw d'Amsterdam avec l'Orchestre de Chambre de la Radio Néerlandaise et interprété plusieurs oeuvres au Nederlands Opéra: *Les Brigands* d'Offenbach, la création mondiale de *Gassir le héros* de Théo Leovendie, Le *Couronnement de Poppée* et *Didon et Enée*.Claron McFadden participe régulièrement aux tournées des Arts Florissants et a contribué au succès des *Indes Galantes* (Festival d'Aix-en-Provence 1990) et à celui de *Castor et Pollux* l'année suivante, ainsi que de *King Arthur* de Purcell (Châtelet février 1995).

Claron McFadden est également très appréciée pour son interprétation des compositeurs du XXe siècle (Milhaud, Poulenc, Ligeti, Chostakovitch, Villa-Lobos, Schoenberg...) et a participé à de nombreuses créations mondiales. Outre *Orfée et Euridice* de Gluck cité plus haut, Claron McFadden a effectué plusieurs enregistrements: *Les Indes Galantes* de Rameau avec les Arts Florissants et William Christie, *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* de Monteverdi avec René Jacobs, *Acis et Galatea* et *Ottone* de Haendel avec le King's Consort et Robert King.

Claron McFadden a également participé à un documentaire télévisé concernant l'époque relative aux airs d'opéra de Haendel. Parmi ses récents engagements notons Constance du *Dialogue des Carmélites* pour le Netherlands Opera ainsi que le rôle titre de Théodora avec le Scottish Chamber Orchestra, des cantates de Bach avec le Monteverdi Choir and Orchestra sous la direction de Sir John Eliot Gardiner, la tournée et l'enregistrement des Indes Galantes avec l'Orchestre du 18e Siècle sous la direction de Frans Bruggen.

Plus récemment, Claron a chanté l'un des rôles principaux de *Babylon* de Jörg Widmann au Bayerische Staatsoper et est apparu dans l'opéra *Sunken Garden* de Michel van der Aa — le premier opéra 3D jamais composé — créé au Barbican de Londres par l'English National Opera et repris à l'Opéra de Lyon. Parallèlement aux nombreuses invitations à travers le monde, Claron McFadden a produit sa propre production théâtrale *Lilith* qui sera jouée dans toute l'Europe.

Photo: Sacha de Boer.

Claron McFadden

The Arditti Quartet at 40

I have great pleasure to write this text now as it means this very large-scale project relating to a single composer is almost complete. In the many years of recordings I have done with the quartet, no single project has been so large, and I am grateful to æon for making this release possible as part of our 40th-year celebrations.

Three CDs of the string chamber music of Brian Ferneyhough includes not only his six string quartets, but also three smaller works for quartet and two string trios. Of all the composers that we have formed close relationships with over the years and could have chosen to have this very timely release with, Ferneyhough seems the most apt.

Our relationship with him began in 1980, when we were asked to premiere his *String Quartet No 2*. This was the most complicated work we had tackled and we devoted an extraordinary amount of time – about 60 hours – to its preparation, rehearsals and final work with the composer. For me, this was to be one of my most rewarding experiences so far, proving a point that no string quartet was impossible to play if one spent enough time preparing. Since that occasion Ferneyhough has written all his string quartet music for the Ardittis, and both his two solo violin works – *Intermedio alla ciaccona* and *Unsichtbare Farben* – and *Terrain* for violin and ensemble for me personally.

With each new quartet we have faced further challenges of technique and ensemble playing. Each time, we have risen to these challenges and been rewarded by the sheer mastery and inventiveness of each piece, making our interpretations a journey of never-ending inspiration, never tiring, in a search to reach new limits, not only for this music, but setting a standard for all challenging works.

This project has been recorded over the last two years with the help of our friends in the SWR in Baden-Baden, especially Armin Koehler who has made the studio and recording process available when we have needed it; my thanks go to him and also to our very longstanding collaborator Harry Vogt, who facilitated the first recording for this project, *String Quartet No 5* with the WDR in Cologne.

Irvine Arditti

Brian Ferneyhough

Complete Works for String Quartet & Trio

Now that Brian Ferneyhough's worklist contains eleven pieces that can be played, as here, by a string quartet or its members,[1] the individual works in question seem more than ever to be part of a story he has been telling for over thirty years. Ferneyhough has always insisted on the trail of history, both personal and generic, behind every compositional decision; still, there is something unusual and worthy of comment in the way such ideas run up against the weight of canonical tradition that the quartet might be taken to imply. The only other significant body of work spanning his entire career and featuring representative works from each period is his output for solo flute,[2] which resists the canonical in other ways: the medium has no history between the Baroque and Ferneyhough's own time, or at best a history of exceptions (*Syrinx*, *Density 21.5*, *Sequenza I*...); there are only in fact two works for flute in C (three if one counts the 'version minus ensemble' of the quasi-flute concerto *Carceri d'invenzione II*), the others being for piccolo, bass flute and – most recently – alto flute; and several of the works in question are also members of work-groups defined other than by genre, something which is not true of any of his quartets or trios except, and then only loosely, of *Dum transisset I–IV*.

In an output not disposed to 'complete works for...', then, why the particular attraction to the string quartet? The Arditti Quartet must have much to do with it. It is under their aegis that many composers who would not normally have called a work in any medium '... No 2' have been willing to call string quartets not only 'No 2' but 'No 3', 'No 6', and in one or two cases indeed 'No 12' and 'No 13'. If other groups besides the Arditti have taken up the cause and become equally associated with this remarkable creature, the numbered avant-garde string quartet, then Ferneyhough is unique in having remained exclusively faithful to his first committed interpreters in the medium. Both of his works for string trio were written for and first performed by other executants – a fact which perhaps befits the greater looseness of generic designation in that medium, something to which Ferneyhough himself has drawn attention – but all of the works for string quartet except the very earliest, the *Sonatas*, were premiered by the Ardittis, and all of those except *String Quartet No 2* were specifically written with them in mind. It is thus particularly fitting that the quartet marks its fortieth year with a full-scale survey of this extraordinary corpus, and it is true to the music's sense of continual self-renewal that it does so with a line-up whose two youngest members are not significantly older than the ensemble's relationship with this music.

Still, there are problems with regarding Ferneyhough's complete quartet music as primarily about genre, as well as compelling reasons for doing so. Not the least difficulty is the lack of a '*String Quartet No 1*'. When an earlier Arditti line-up recorded the then complete quartets in 1989 – a crucial discographical item for listeners who, like me, came to contemporary music in the 1990s – one assumed that *String Quartet No 2* was so designated because the *Sonatas for String Quartet* counted as the start of the cycle. But at that time the only work obviously outside the numbered sequence was the short occasional piece *Adagissimo*. Now, with the composer's early and unpublished works catalogued by the Paul Sacher Stiftung, it is more generally known that among them is a four-movement *String Quartet* (1963). Now, too, with more – and more substantial – quartet works with names rather than numbers, one is more aware of the

quartet output as potentially split in two, between numbered contributions to a genre and named pieces for an instrumentation. And one should not neglect the existence of other features which might be regarded as somehow 'quartet-specific': the rhythmic unisons, for example, which are such a notable feature of all these works, whether in the gradual addition of instruments one by one to *String Quartet No 2*'s opening violin solo or in the extraordinary unison line (pitches as well as rhythms this time!) that appears halfway through *String Quartet No 6*. Features such as these have little to do with genre, but much to do with what a string quartet – as a group of musicians with a vast experience in performing together, interacting and responding to one another – is particularly well equipped to do.

Of course, the quartets also reflect concerns present elsewhere in Ferneyhough's work. *String Quartet No 4* [3] comes from a period when, having moved from Germany to the USA and re-entered an arena of daily engagement with his native tongue (albeit in an estranged form, and with the further estrangement of two decades spent defining a sense of self away from English-speaking realms), Ferneyhough was intensely preoccupied with questions of verbal language: see also, for example, the 'star alphabets' of Ferneyhough's own devising set in *On Stellar Magnitudes* for voice and five instruments. *Dum transisset I–IV* belongs to a more recent concern with explicitly acknowledged historical material – a concern in many ways provoked/enabled by his opera *Shadowtime* (Ferneyhough is not the first composer to have found a work for the stage compelling him to open himself up to a wider range of 'actually existing music' than hitherto), although the influence of his former student Fabrice Fitch should perhaps not be underestimated in the specific choice of a Renaissance English composer as model-cum-interlocutor here.

And yet, in persisting with the invocation of genre in his titling of *String Quartets Nos 5* and *6*, Ferneyhough increasingly seems to offer himself in these works not only as a composer with a history, nor indeed as a composer in dialogue with other composers' genre statements (as with the Schoenbergian background to *String Quartet No 4* and the *String Trio*), but as a composer with a history *as a quartet composer himself*. Questions remain, of course: are the *Sonatas* a quartet by genre or by instrumentation only? But listeners too have their individual histories, which trail their listening acts as surely as Ferneyhough's trail his compositional decisions; and as this set becomes the reference recording for a new generation of listeners (and for some of us older ones too, hungry for the story's next chapter), these are questions that each listener will answer differently.

John Fallas

1 More than one of its members, I should say, since technically the category would also have to include Ferneyhough's two solo violin pieces – both of which, although they are not included here, were indeed as it happens written for Irvine Arditti.

2 Although recording and concert projects might seem to have suggested otherwise, this cannot be said of his complete works for piano, which span his output unevenly, or of his choral works, which are also 'exceptional' in a number of other ways.

3 In respect of which, the attentive reader will by now have noticed, this essay's opening assertion contained an untruth, since in fact *String Quartet No 4* cannot be played by the members of a string quartet alone.

Sonatas for String Quartet (1967)

In this work a method of composition has been employed which starts with certain very generalised concepts of 'Ur-material' – 'glissando', 'repeated note', 'homophony', etc. – which are clothed with varying shapes and colours in a continual process of cross-reference and re-consideration.

Because of the completely basic and neutral quality of the initial elements it was necessary to choose a length for the total work that was somewhat greater than might normally be expected. This was in order that adequate time could be allowed for the transformations and relations employed to define a sufficiently extensive framework of language for the listener to begin to discard previous associations attached to any particular Gestalt figures or textures which may occur. In hearing a complete performance of this work every effort would have to be made to apply personal artistic and emotional criteria only with reference to the 'closed universe' that the usage of the material itself defines as the work progresses.

The 'Sonatas' of the title refers to the twenty-four greater or smaller sub-units out of which the total form is built, and which range from ten seconds to over three minutes in length. These divisions should be by no means considered as 'movements', as the material remains constant and only the general character and format are variable. Within the overall form, groups of intimately related movements are so arranged as to form larger spans. For example, the central section is built around a set of variations divided into three parts, which are themselves separated by other types of movement, including three cadenzas (one for viola, a second for two violins, the third for cello).

A selection from this work was performed in 1969 by the Gaudeamus Quartet. The full version received its premiere on 23 May 1975 at the Royan Festival by the Berne Quartet.

String Quartet No 2 (1980)

This piece is about silence – not so much literal silence (although this, too, is an obvious feature of the opening section) but rather that deliberate absence at the centre of the musical experience which exists in order that the listening subject may encounter itself there.

Since all forms of silence can only be approached via their own proper negatives, the organisation of this quartet concentrates on the definition of several, ever-tighter concentric paths focused upon this core of stillness.

The labyrinthine path over which the approach is made attempts to suggest a number of possible implications at one and the same time; the dense webs of organisation involved in the act of composition sink below the surface, thus becoming deliberately absorbed into a flickering interplay of surface gestures which, while the work's most immediately apparent feature, are designed to remain permeable to other areas of insight whose salient features are located at many points along the line of descent towards the centre (which is not necessarily marked by the centre point of the work itself).

Adagissimo (1983)

Composed in November 1983 as an eightieth-birthday tribute to Sir Michael Tippett, this brief movement employs an array of prolational canonic techniques applied to the rhythmic structure of a five-measure passage for four horns extracted from my orchestral work *La Terre est un Homme*. The discourse is divided into two concurrent processual strata clearly distinguished by timbral and textural characteristics, the one – abrupt and mercurial – played by the muted violins, the other – far more melodically fluid and cantabile in nature – being presented by the viola and cello, which share frequent pitches in common. While the abrupt gestures of the violins are expressed in intervals based on a rigidly invariant octave disposition of tempered quarter-tones, that of the lower instruments demands continuous attention to subtle, contextually-based inflection and nuance similar to that encountered in the interpretation of Indian ragas.

String Quartet No 3 (1987)

The final form of this quartet is quite different from that which I had planned at the outset. Initially (several years before the main period of composition) I had sketched out a five-movement structure; in the event this was finally reduced to a two-movement layout, in which the second movement contains superimposed elements of several other movemental types. The change may be attributed, in large part, to questions of musical balance; at the same time the altered perspective permitted me to regard the piece very much as a record of two very different reactions to a state of extreme inner crisis. Since both movements, very different in regard of contents, are approximately of the same length, I thought of them as polar opposites, reflecting, by their very intransigent extremity, the empty spaces in between.

The first movement moves in an almost frozen, dazed, autistic world of isolated fragments, partial, disconnected repetitions and sudden, unmotivated outbursts. The more than twenty basic textural elements are constantly being mutated, erased and recombined in a fashion which practically eliminates the possibility of establishing a single underlying continuity. At the same time, the overall form reflects closely the self-preoccupied nature of its materials in a dual mirroring strategy: on the one hand, the individual sections are interlocked in a complex pattern of subsurface symmetries, on the other, the final third of the movement reflects the patterns and texture-types of the first two thirds by replacing each element with its 'complementary' element from the opposite end of the spectrum.

The second and final movement explodes into an iridescent flood of irate images, almost cadence-like in its constantly changing instrumental combinations and wildly fluctuating superpositions of texture and tempo. The complexity of this movement resides largely in the fact that a number of movements have been, in effect, compacted together, each of them having been 'damaged' in greater or lesser degree by the impact. Whilst the attentive listener may well discover residual features of a rondo structure, this should be understood less as a consciously imposed dictate than as a reflection of the fact that at least three distinct processual strata are running concurrently, albeit surfacing into the domain of the audible only at certain precalculated moments.

String Quartet No 3 is dedicated to the members of the Arditti Quartet, and was commissioned with funds provided by the Arts Council of Great Britain.

String Quartet No 4

for string quartet and soprano (1989-1990)

Text by Jackson Mac Low after Ezra Pound

In overstepping the normative boundaries of the traditional quartet genre, Schoenberg's *Second String Quartet* has come to occupy a unique position in the evolution of early 20th-century compositional practice. In particular, the addition of an essential vocal component underlines not only the expanded expressive means thereby assured, but also the extent to which the interaction and cross-fertilisation of linguistic and musical rhetorical devices had emerged as one of the most significant aesthetic working hypotheses of the day.

Viewed from a distance of some eighty years, the naturalness of this symbiosis no longer seems so self-evident; in particular, the progressive eclipse of linearly discursive modes of discourse in favour of radically new means of assuring musical coherence so characteristic of Schoenberg's work of the period led indirectly to the undermining of those very ideological assumptions it itself espoused. As a result, many hitherto implicitly assumed parallels between linguistic and musical ways of meaning have necessarily been superseded by a more differentiated awareness of the limitations and independent potentials of each of these powerful tools.

My own *String Quartet No 4*, which was written in response to a commission foreseeing the conjunction of the two pieces in the same concert, seeks to re-examine and rearticulate some of these core concerns of our century. Like the Schoenberg, it comprises four movements, two with voice, the others for quartet alone. The texts employed are systematic 'deconstructions' made by the American poet Jackson Mac Low of the *Pisan Cantos* by his compatriot Ezra Pound. Rigorously reductive constraining 'filters' are applied to this major lyrical outburst in such a way as to reduce it to a skeletal substrate: the words are cut up and reduced to aphoristically isolated syllables, with the result that the attention is transferred from the 'how' to the 'what' of linguistic residua artificially revivified by a *deus ex machina*. The two movements of the quartet with vocal participation seek to make use of the notably objectivised and strangely touching alienation evinced by Mac Low's texts in different ways, the second movement locking the voice into almost complete rhythmic dependency on the quartet's textures in a series of 'moments musicaux' separated by short pauses, while the final movement separates out the vocal and instrumental contributions into two distinct and mutually incompatible discourses overlapping by only a few measures. In the former movement, voice and instruments are still nominally compatible, but at the expense of a collapse of form: in the fourth movement integrity of structure is assured, but at the expense of interaction of the two domains.

The movements not containing voice (the first and third) are linked by an analogous relationship in that, while the first movement attempts – unsuccessfully – to create a unified and linearly unfolding, if fugitive, discourse based on the sequential elaboration of a single basic idea, the third proposes a kaleidoscopically non-linear experience generated by the permutation and unmediated juxtaposition of isolated figures, each of no more than a single measure in length.

Music and language: comparable in many respects, manifestly incomparable when examined from other perspectives and with other interests in mind. This, for me, is the grounding of all expression.

Streichtrio (1994)

Streichtrio came about as a fiftieth-birthday greeting to my good friend André Richard, a colleague from my Freiburg Musikhochschule days. It was composed in the course of a single morning during a sojourn in Paris working with the Patchwork digital composing environment, and served the secondary purpose of establishing the outlines of an experimental protocol capable of engendering an entire composition – hence its brevity. It was given its first performance by members of Ensemble Recherche.

String Trio (1995)

Unlike the string quartet, the trio genre has never developed a clear tradition. Emerging, as it did, from the baroque trio sonata rather than the dynamic developmental lineage of the Classical sonata-allegro form, it has tended to remain curiously uncertain as to its own specific identity. During the 19th century the string trio was not a frequently encountered combination and, in spite of a number of key works by leading composers of our own century (Schoenberg, Webern) it has remained an 'outsider' in the corpus of chamber music formations.

My own *String Trio* attempts to take this lineage into account, particularly with respect to the ambiguity of expressive ductus, which fluctuates uneasily between the serenade-like and the more densely linear-developmental approach customarily associated with the string quartet medium. There are four main sections, the first of which exposes three successive solos (viola, violin, cello) of varying, readily identifiable character, each immediately followed by its own 'amplification' in all three instruments; the second is basically a set of 'variations on an absent theme' in a consistently fast tempo, to which the third, a *Largo desolato* based on multiple scannings of the single, static chordal formation heard in the solo viola at the outset of the work, provides a strong contrast. The final main section might perhaps be seen as an abbreviated combination of scherzo and rondo features, beginning as it does with multiple glissandi in high register and becoming progressively more violent and polyphonic as it moves down into lower regions.

Separating these main segments are punctuating statements of four brief types of 'Intervention' texture which, in the course of the work's unfolding, gradually come to assume responsibility for the substance of the discourse – so much so, indeed, that, by the end, the final statement of *Intervention I* is heard as an expansively fragile movement in its own right, gradually transposing downward the static chordal structure encountered earlier until it disappears out of the ensemble's bottom range. Characteristic of both this category of Intervention and the *Largo desolato* is the consistent employment of eighth-tone microintervals.

String Trio was commissioned by the Festival d'Automne de Paris for Contrechamps, to the members of whose trio the work is collectively dedicated.

String Quartet No 5 (2006)

In the world of contemporary music the term 'variation' is treated with suspicion, the argument being that, since most post-tonal forms involve extensive variative treatment, so 'variation', as a formalised procedure, is basically redundant. When starting thinking about a new quartet, my first idea was to bring these general and specific connotations of the term into some sort of active conflict. After rejecting initial plans for three distinct variations movements, I finally settled on a single movement whose internal discursive energies would be engendered by the informal intersection, superposition and collision of three distinct originary states or materials. In the first half of the quartet, variants of these materials succeed in maintaining a certain autonomy; increasingly, though, the forces exerted on them by temporal compression lead to a claustrophobic and marginally chaotic renegotiation of mutual priorities. The work does not aim at a conventional synthesis; rather, an unstable, provisional restructuring allows distant derivations of the original materials to enter into a state of antagonistic exhaustion, as when, after the catastrophic depredations of a whirlwind, the ruined remains of complex structures reveal new aspects of their coexistence through communal subjection to irresistible external forces.

My *String Quartet No 5* was composed in early 2006 and was jointly commissioned for the Arditti Quartet by Westdeutscher Rundfunk and the BBC. It is dedicated to the composer Michael Finnissy on the occasion of his 60th birthday.

Dum transisset I-IV (2006)

The four movements constituting *Dum transisset I–IV* form a self-enclosed part of a larger cycle of chamber pieces, still in progress, all based in one way or another on the viol consort music of the Renaissance composer Christopher Tye. Each movement takes one of Tye's four *Dum transisset* settings as its starting point. The first movement, 'Reliquary', is basically foreign material accreted around fleeting grace-note groups of melodic figures from its model. 'Totentanz', as its name might suggest, is a grotesque refraction of the original employing many secondary techniques; it was inspired by the celebrated skeletal *Dance of Death* depicted on a church wall in Basle, where I lived for several years from the late 1960s. 'Shadows', by way of contrast, is deliberately withdrawn and transparent, almost inaudible, as if behind a veil. The final movement, 'Contrafacta', is something of a robust refutation of the plainchant model; I attempted successive 're-writes' in order to mould it to my satisfaction.

Exordium (2008)

In common with many medieval grimoires and books of spells, *Exordium* elevates the non-sequitur to a formal principle. Consisting of more than forty independent fragments, the work might thus be seen as a special case of 'sympathetic magic'. It is dedicated to Elliott Carter on the occasion of his 100th birthday.

String Quartet No 6 (2010)

In recent years I have reconsidered the role played by our variously shaped senses of time, in particular how our awareness of temporal space can be heightened or redefined by staging a discrepancy of adequation between the emplacement and unfolding of sonic materials and the time available for their individual reception. Both the orchestral piece *Plötzlichkeit* (2006) and the large ensemble essay *Chronos-Aion* (2008) are made up of a series of very short fragments, sometimes separated by pauses, sometimes directly abutting one another. My *String Quartet No 6* initially seeks to apply identical basic rules but, instead of allowing them to exist as independent entities, these brief textures are constantly overlapped and embedded so as to create an unpredictable tangle of conflicting materials and time frames. In fact, this multiplicity largely undermines the spirit of the original autonomous 'time slice' principle, leading to a sort of mirrored or negative hierarchy of material and form conveying a qualitative reformulation of the work's initial conceptual environment.

Brian Ferneyhough

This recording has been made with the generous support of Stanford University.

Brian Ferneyhough

Brian Ferneyhough is widely recognized as one of today's foremost living composers. Since the mid-1970s, when he first gained widespread international recognition, his music has earned him an enviable reputation as one of the most influential creative personalities and significant musical thinkers on the contemporary scene.

Ferneyhough was born in Coventry on 16 January 1943. His early musical experiences occurred in the informal context of brass bands and local music making in his native city. Later, he enrolled at the Birmingham School of Music, and then at the Royal Academy of Music, London, where he studied briefly under Lennox Berkeley. In 1968, following the award of the Mendelssohn Scholarship, he went to Amsterdam to study with Ton de Leeuw, and the following year a further scholarship allowed him to pursue his studies with Klaus Huber at the Basel Conservatoire. The performance of several works at the Royan Festival in 1974 established Ferneyhough as one of the most brilliant and controversial figures of a new generation of composers. From that date, his music has remained in the public domain, being regularly performed at major contemporary music festivals, and more broadly still. He himself has received notable honours and prizes, most recently the Ernst von Siemens Music Prize for 2007.

Ferneyhough's output is remarkable as much for its rigorous reflection on the nature and deployment of musical material as for the diversity of its influences and references: philosophy, literature, and painting, but also science fiction, alchemy, and mysticism. An abiding concern with transcendence is at the heart

of Ferneyhough's music, and helps explain those aspects that are often regarded as wilfully difficult and impenetrable. It colours his own attitude to the act of composing: the grids and sieves that inform his technique are as many constraints through which 'creative volition' must pass in order to surpass itself. The same is true of his performers, who are called upon to wrest themselves free, Houdini-like, of the shackles of the composer's devising: the title of Ferneyhough's multi-movement *Carceri d'Invenzione* cycle is a deliberate pun, meaning both 'imaginary prisons' and 'prisons of invention', just as Giambattista Piranesi's eponymous etchings of dungeons, with their multiple vanishing points, often hint at the possibility of escape. The solo pieces from the mid-70s all deal with this question, even when escape is ultimately denied (as in the piece for cello and electronics, *Time and Motion Study II*, perhaps the most pessimistic work in all of Ferneyhough's output).

Many of the string quartets recorded here reflect the concerns of works composed around the same time. The scoring of the *String Quartet No 4* with soprano (1989-90) deliberately invokes Schoenberg, as do the *String Trio* (1995) and *On Stellar Magnitudes* (1994), whose formation replicates that of *Pierrot Lunaire*. In addition to the numbered series are the occasional pieces *Adagissimo* and *Exordium*, and the four *Dum transisset* settings based on works for viol consort by the Elizabethan composer Christopher Tye. This recent interest in borrowing material from past composers and repertories (which also pervades the opera *Shadowtime*) is typical of much of Ferneyhough's recent music. The *String Quartet No 6* (2010) continues Ferneyhough's recent investigations into larger-scale works composed of short fragments, begun with *Les Froissements d'Ailes de Gabriel* from *Shadowtime* and the orchestral piece, *Plötzlichkeit* (2006), and pursued latterly in *Liber scintillarum* and *Finis terrae* (both 2012).

These most recent departures in his work testify to Ferneyhough's ability to re-invent himself at an age when many might be tempted merely to consolidate past successes. Transcendence, again: if Ferneyhough's music has a positive message beyond its unflinching exploration of the complexities of mind and of Geist, it is surely this.

Fabrice Fitch

Arditti Quartet

The Arditti Quartet enjoys a worldwide reputation for its spirited and technically refined interpretations of contemporary and earlier 20th-century music. Several hundred string quartets and other chamber works have been written for the ensemble since its foundation by first violinist Irvine Arditti in 1974. Many of these works have left a permanent mark on 20th-century repertoire, and have given the Arditti Quartet a firm place in music history. World premieres of quartets by composers such as Adès, Andriessen, Aperghis, Birtwistle, Britten, Cage, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Manoury, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen, Xenakis and hundreds more show the wide range of music in the Quartet's repertoire.

The ensemble believes that close collaboration with composers is vital to the process of interpreting modern music, and therefore attempts to work with every composer it plays. The players' commitment to educational work is indicated by their masterclasses and workshops for young performers and composers all over the world.

The Arditti Quartet's extensive discography now features nearly 200 CDs. Forty-two discs were released as part of the ensemble's series on Naïve Montaigne. This series set the trend, by presenting numerous contemporary composer features, recorded in their presence, as well as the first digital recordings of the Second Viennese School's complete chamber music for strings. The quartet has recorded for more than twenty other CD labels, and taken as a whole, this CD collection is the most extensive available of quartet literature composed in the last 40 years. It includes the string quartets of Berio, Cage, Carter, Lachenmann, Ligeti, Nono and Rihm, the complete chamber music of Xenakis, and Stockhausen's infamous *Helicopter Quartet*. Most recently the Quartet's important collaboration with æon has led to profiles of Harvey, Dusapin, Birtwistle and Gerhard.

Over the past 30 years, the ensemble has received many prizes for its work. It has won the Deutscher Schallplattenpreis several times and the Gramophone Award for the best recording of Contemporary Music in both 1999 (Elliott Carter) and 2002 (Harrison Birtwistle). In 2004 it was awarded the 'Coup de Coeur' prize by the Academie Charles Cros in France for its exceptional contribution to the dissemination of contemporary music. The prestigious Ernst von Siemens Music Prize was awarded in 1999 for 'lifetime achievement' in music; the Quartet remains to this day the only ensemble ever to receive it.

The complete archive of the Arditti Quartet is housed in the Sacher Foundation in Basle, Switzerland.

Claron McFadden

Claron McFadden studied voice at the Eastman School of Music in Rochester, New York. Her celebrated opera roles are numerous and varied, including the title role of Lulu conducted by Sir Andrew Davis and The Controller in Jonathan Dove's *Flight*, both performed at Glyndebourne; Zerbinetta in Graham Vick's production of *Ariadne auf Naxos* at the Dutch National Opera, where she has also performed many times; and numerous projects she has toured throughout Europe, including *Dido and Aeneas* and *Les Indes Galantes*, which she also performed at the Aix-en-Provence Festival. She sings many of the major oratorio works, but is also in demand for her interpretation of modern and contemporary music, in particular the music of Wolfgang Rihm and Harrison Birtwistle. She performed in the world premiere of Birtwistle's *The Woman and the Hare* at Southbank Centre's Queen Elizabeth Hall and in August 2009 at the BBC Proms with the Nash Ensemble.

Her many recordings include Birtwistle's *Nine Songs of Paul Celan*, Haydn's *Orfeo* and Gluck's *Paride ed Elena* with La Stagione Frankfurt, and the role of Aspasia in Handel's *Alexander Balus* with the King's Consort for Hyperion Records. She has also made many television appearances, including in *My Night with Handel*, a performance documentary of contemporary settings of Handel's operatic arias, produced by Channel 4 in the UK and available on DVD.

Recent engagements were with L'Europe Galante (*Didone*, *La Scala*), Göttingen Händel Festspielen, tours with the Orchestra of the Eighteenth Century and with L'Anima Eterna, concerts with the Residentie Orchestra and with the NDR and WDR Symphony Orchestras, Münchner Kammerorchester and Orchestre de Lugano, engagements with Dutch National Opera (*After Life*, *Rage d'amours*) and various chamber music projects, including with the Arditti Quartet and with the Minquet Quartet in Salzburg. She has appeared in both Carnegie Hall and Lincoln Center in New York.

Most recently, Claron sang one of the main roles in Jörg Widmann's *Babylon* at the Bayerische Staatsoper, and appeared in Michel van der Aa's *Sunken Garden* – the first 3D opera ever written – in its premiere by English National Opera at the Barbican, London and subsequently at the Opéra de Lyon. Besides many other continuing invitations worldwide, Claron McFadden has also developed her own theatrical production *Lilith*, which she has been invited to perform throughout Europe.

Brian Ferneyhough

Complete Works for String Quartet & Trios

Arditti Quartet · Claron McFadden

CD 1

1967-1983

	Sonatas for String Quartet (1967)	
1	α	2’03
2	β	3’26
3	γ	2’46
4	δ	1’31
5	ε	1’52
6	ζ	1’45
7	η	0’37
8	θ	2’18
9	ι	2’34
10	κ	2’13
11	λ	2’37
12	μ	2’31
13	ν	1’34
14	ξ	1’21
15	ο	1’16
16	π	0’21
17	ρ	1’37
18	σ	1’28
19	τ	0’40
20	υ	1’04
21	φ	1’38
22	χ	1’18
23	ψ	1’07
24	ω	2’13
25	**String Quartet No 2** (1980)	10’50
26	**Adagissimo** (1983)	1’37

CD 2

1987-1995

	String Quartet No 3 (1987)	
1	*I*	11’28
2	*II*	8’34
	String Quartet No 4 for string quartet and soprano (1989-1990)	
3	*I*	2’42
4	*II*	5’42
5	*III*	3’29
6	*IV*	8’17
7	**Streichtrio** (1994)	1’16
8	**String Trio** (1995)	24’23

CD 3

2006-2010

1	**String Quartet No 5** (2006)	15’11
	Dum transisset I-IV (2006)	
2	*I Reliquary*	3’28
3	*II Totentanz*	3’12
4	*III Shadows*	3’35
5	*IV Contrafacta*	2’23
6	**Exordium** (2008)	8’14
7	**String Quartet No 6** (2010)	23’57

Coproduction: **Südwetrundfunk/Outhere Music France.**
CD3: 1: produced by **Westdeutscher Rundfunk** Köln, 2006, licensed by **WDR Mediagroup GmbH.**
Executive producers: Armin Koehler, Harry Vogt (CD 3:1).
Artistic supervision: Moritz Bergfeld, Stephan Schmidt (CD 3: 1).
Additional editing: Nora Brandenburg (CD2: 7,8, CD3: 6,7).
Recording: 16-21/04/2011, 4-7/07/2011, 14/11/2012, Hans Rosbaud-Studio,
Baden-Baden, SWR ; 20/11/2006, Bonn, Beethovenhaus, Kammermusiksaal, WDR (CD 3:1).
Publishers: Edition Peters. **æon artistic supervision :** Kaisa Pousset.
æon (Outhere-France) 16, rue du Faubourg Montmartre, 75009 Paris. © 2014. Imprimé en Autriche.

æon

outhere

creating diversity...

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

AECD 1335