

ASPECTE STILISTICE, TEHNICE ȘI INTERPRETATIVE ALE CREAȚIEI LUI BRIAN FERNEYHOUGH

Doctorand FLAVIA-MARIA HERDLICKSKA

Școala de Muzică „Augustin Bena”, Cluj-Napoca

Flavia-Maria HERDLICKSKA (n. 1985) este o tânără flautistă clujeană formată la Colegiul de Muzică „Sigismund Toduță” și la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca. După încheierea studiilor de licență și de masterat sub îndrumarea Prof. univ. Gavril Costea, în anul 2013 își începe studiile doctorale sub conducerea Prof. univ. dr. Adrian Pop. Cercetarea sa doctorală are ca subiect repertoriul flautistic contemporan. În calitate de flautistă, participă la numeroase cursuri de măiestrie, atât în țară cât și peste hotare, unde are oportunitatea de a lucra cu flautiști de renume mondial. Dintre aceștia îi amintim pe Carlo Jans, Pierre-Yves Artaud, Carine Levine sau János Bálint. Predilecția sa pentru repertoriul flautistic contemporan se manifestă prin susținerea unor recitaluri de muzică contemporană și prezentarea unor lucrări în primă audiere absolută. De asemenea, a participat la festivaluri precum *Cluj Modern*, *Toamna Muzicală Clujeană*, *Sigismund Toduță* din Cluj-Napoca sau Festivalul *Meridian* din București. În prezent, Flavia Herdlicska este profesor de flaut la Școala Gimnazială de Muzică „Augustin Bena” din Cluj-Napoca, unde susține o activitate pedagogică intensă și fructuoasă.



REZUMAT

În textul de față, propunem un scurt excurs analitic în creația unuia dintre cei mai importanți compozitori ai contemporaneității, Brian Ferneyhough. După prezentarea câtorva informații generale, vom încerca să deslușim câteva aspecte ale limbajului lui Ferneyhough prin prisma lucrării *Unity Capsule* pentru flaut solo. Propunem astfel câteva chei de decodificare ale unui limbaj propriu compozitorului, limbaj ce nu se lasă pătruns folosind uneltele analitice tradiționale. Astfel, vom avea în vedere clarificarea unor noțiuni legate de limbajul, stilul, interpretarea și receptarea muzicii lui Ferneyhough prin lentilele lucrării mai sus menționate.

Cuvinte cheie: „Noua complexitate”, limbaj, aspecte interpretative, *Unity Capsule*

1. Biografie

Brian Ferneyhough este una dintre cele mai marcante și profund originale personalități ale muzicii contemporane de avangardă, un compozitor enigmatic și controversat, un moștenitor al serialismului integral al anilor 1950, numit și

părintele „Noii complexități”. Odată cu recunoașterea sa internațională în anii '70, muzica sa i-a adus o reputație demnă de invidiat, fiind considerat unul dintre cei mai semnificativi gânditori ai scenei muzicale contemporane.

S-a născut în Anglia, la Coventry, la 16 ianuarie 1943. Experiența muzicală timpurie și-a însușit-o în contextul informal al vieții muzicale locale, activând într-o trupă. Mai târziu a fost admis la Școala de Muzică din Birmingham și apoi la *Royal Academy of Music* din Londra, unde a studiat pentru scurt timp cu profesorul Lennox Berkeley. În anul 1968, datorită obținerii bursei *Mendelssohn*, a fost primit la Amsterdam, lucrând sub îndrumarea profesorului Ton de Leeuw, anul următor primind o bursă de studii care i-a oferit posibilitatea să studieze cu profesorul Klaus Huber, la Conservatorul din Basel. În această perioadă a câștigat trei ani consecutiv premiile *Gaudeamus Composer's Competition* (1968-1970). Doi ani mai târziu, lucrarea *Firecycle Beta* a fost recompensată cu premiul al II-lea la secțiunea italiană a ISCM (*International Society for Contemporary Music*), iar în anul 1974 a dobândit, de asemenea la ISCM, un premiu special pentru cea mai bună lucrare înscrisă în concurs la toate categoriile, cu lucrarea *Time and Motion Study III*. În același an, interpretarea a numeroase lucrări la festivalul de la Royan l-a consacrat pe Ferneyhough drept unul dintre cei mai controversați compozitori ai noii generații de avangardă. Au urmat o serie de alte premii și distincții, dintre care amintim premiul *Koussevitzky International Critics* (1978) pentru înregistrarea lucrării *Transit* la *Decca Records*, premiul *Royal Philharmonic Society* pentru compoziția camerală *On Stellar Magnitudes* (1995) și premiul *Ernst von Siemens Musikpreis* (2007) pentru întreaga sa creație muzicală, titlul de *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* acordat de Guvernul francez în anul 1984. A fost numit membru asociat al *Royal Academy of Music* în 1990 și membru în conducerea editorială a revistei *Perspectives of New Music* din 1995. Lucrările sale au fost interpretate și prezentate pe marile scene ale festivalurilor de muzică contemporană, dintre care amintim: Akiyoshidai, Brussels, Darmstadt, Donaueschingen, Glasgow, Holland Festival, Huddersfield, ISCM, La Rochelle, Almeida Festival Londra, Milano, Middelburg (Olanda), Paris, Royan, Salzburg, Strasbourg, Veneția, Varșovia și Zürich.

2. Creația muzicală

Brian Ferneyhough este un compozitor versatil care și-a modelat stilul componistic cu fiecare lucrare în parte, de aceea este extrem de dificil să organizăm creația sa după anumite criterii și în anumite perioade clar delimitate. Și totuși, dacă privim mai atent, vom observa o anumită ordonare cronologică pe baza căreia vom putea sesiza cel puțin trei perioade de creație, perioade pe care însă compozitorul nu le consideră ca atare și pe care ne-am luat libertatea de a le delimita doar pentru o mai bună înțelegere a creației sale. Primele sale lucrări

datează din anul 1963. Sunt compoziții care marchează debutul compozitorului și trădează influența lui Stockhausen și a lui Boulez prin folosirea unei notații ritmice extrem de sofisticate. O primă perioadă de creație, manifestată prin explorări continue, este reprezentată de lucrările de muzică de cameră și pian solo. Astfel, prima lucrare este *Sonatina* pentru trei clarinete și fagot (1963), alături de prima lucrare publicată, *Four Miniatures* pentru flaut și pian (1965). Această primă perioadă cuprinde în continuare lucrări precum: *Invention* pentru pian (1965), *Coloratura* pentru oboi și pian (1966), *Epigrams* pentru pian (1966), *Sonata* pentru două pian (1966), *Sonatas for String Quartet* (1965-1967), *Prometheus* pentru flaut (piccolo), oboi, corn englez, clarinet (clarinet în mi bemol), fagot și corn (1965, revizuită în 1967), *Three Pieces* pentru pian (1966-1967) și *Sieben Sterne* pentru orgă (1969-1970). În aceeași perioadă sunt scrise și o serie lucrări corale și orchestrale precum: *Marian Motets* pentru două soprane și opt voci mixte (1966, revizuite în 2002) și *Missa Brevis* pentru douăsprezece voci mixte (1969) dar și lucrările orchestrale *Epicycle* pentru orchestră de coarde (1968) și *Firecycle Beta* (1969-1971) pentru două pian și două ansambluri simfonice. Însă până în anul 1974, anul lansării sale la festivalul de la Royan, complexitatea gândirii și dificultatea extremă a creațiilor sale a împiedicat cunoașterea acestora pe plan mondial.

Dacă lucrările timpurii mai prezentau încă semnele influenței compozitorilor mai sus menționați, lucrările scrise între anii 1970-1980 se îndreaptă spre un postmodernism asumat – o perioadă de maximă complexitate reprezentată de lucrările: *Cassandra's Dream Song* pentru flaut solo (1970), *Time and Motion Study I*, pentru clarinet bas (1971-'77), *Time and Motion Study II* pentru violoncel amplificat și mediu electronic (1973-'76), *Time and Motion Study III* pentru șaisprezece voci mixte, percuție și mediu electronic (1974), *Transit* pentru șase voci mixte, trio amplificat și orchestră (1972-1975) și *Unity Capsule* pentru flaut solo (1975-1976). Această perioadă de creație se finalizează cu lucrările *La terre est un homme* pentru orchestră mare (1976-1979) și *Second String Quartet* (1979-1980), fiind perioada cea mai controversată din cariera lui Ferneyhough, pe temelia căreia compozitorul și-a construit întreaga reputație. În această a doua etapă de creație, compozitorul s-a concentrat pe genurile instrumentale de cameră și solo (excepție făcând singura lucrare scrisă pentru orchestră), testând limitele unei notații detaliate și relația interpretului cu propriul său instrument în încercarea de a depăși limitele tehnice ale instrumentului. Lucrările solo sunt tratate de către compozitor cu o deosebită atenție, deoarece acestea permit o intimitate expresivă aparte cu un impact direct asupra ascultătorului și interpretului.

Atâta timp cât perioada precedentă de creație privilegia o polifonie a activității parametrică, o de-construcție a instrumentului și a tehnicilor interpretative, începând cu anul 1980, această trăsătură se retrage într-un plan secundar, lăsând loc țesăturii gestuale. Astfel începe o nouă etapă de creație care aduce schimbări în stilul compozitorului, o perioadă de reale dezbateri și încercări

de definire și de conturare a unui stil personal. Aceasta ar reprezenta cea de-a treia perioadă de creație, o perioadă în care „emblema renascentistă” (figură alegorică) reprezintă un simbol utilizat de Ferneyhough în opera sa și este regăsită în special în lucrările solo. Ciclul *Carceri d'Invenzione* („Închisori imagine”) pentru instrumente soliste și orchestră de cameră a fost început în anul 1982, iar finalizarea acestuia în anul 1986 reprezintă cel mai important proiect de până acum. Ciclul cuprinde șapte lucrări, fiecare dintre acestea fiind de sine stătătoare: *Superscriptio* (piculină solo), 1980-1981; *Carceri d'Invenzione I* (pentru ansamblu), 1982; *Carceri d'Invenzione II* (flaut solo și orchestră de cameră), 1983-1985, *Études Transcendantales* (pe versurile poezilor Ernst Meister și Alrun Moll) pentru soprană, flaut, oboi, violoncel și clavecin, 1982-'85); *Intermedio alla ciaccona* (vioară solo), 1986, *Carceri d'Invenzione III* pentru ansamblu cameral extins (optsprezece instrumentiști) 1985-'86 și *Mnemosyne* (flaut bas și mediu electronic), 1986 (versiune pentru 9 flaute bas, 1986). Prezent în toate lucrările (excepție făcând *Intermedio*), flautul se dovedește a fi o entitate unificatoare. Melopeea sa începe în registrul acut al piculinei (*Superscriptio*), apoi revine la flautul în do (*Carceri d'invenzione II*) pentru a concluziona întreg ciclul *Carceri* cu flautul bas (*Mnemosyne*). În perioada anilor '80 se plasează și alte lucrări importante din creația lui Ferneyhough precum: *Fanfare for Klaus Huber* pentru două percuții (1987), lucrarea pentru clarinet și ansamblu *La Chute d'Icare* (1988) dar și două cvartete de coarde, *Third String Quartet* (1986-'87) și *Fourth String Quartet* (1987-'90), acesta din urmă fiind un cvartet cu voce de soprană (text scris de Jackson Mac Low).

Cvartetele de coarde, șase la număr (dintre care tocmai au fost amintite cele cu numerele 3 și 4) ocupă un loc aparte în opera compozitorului. Primul cvartet a fost intitulat de către compozitor *Sonatas for String Quartet* (1967), următoarele opusuri începând cu *Second String Quartet* (1979-80), *Third String Quartet* (1986-87), *Fourth String Quartet* (1987-90), *Fifth String Quartet* (2003-06) și până la *Sixth String Quartet* (2010) care se distanțează semnificativ de primul cvartet semnalând mai multe schimbări de viziune. Alte lucrări pentru cvartet sunt *Adagissimo*(1983), *Dum transisset I-IV* (2006-07), *Exordium* (dedicată lui Elliott Carter, 2008) și *Silentium* (2013).

O altă perioadă ar cuprinde lucrările scrise între anii 1990 și 2000, perioadă în care compozitorul își concentrează atenția asupra compozițiilor de dimensiuni extinse. Astfel de preocupări pentru acoperirea unor spații muzicale ample se manifestă în diferite genuri – lucrări camerale, solo, concertante și orchestrale. Astfel vom încerca să enumerăm lucrări care aparțin unor genuri diverse. Din genul solo se remarcă celebra lucrare *Bone Alphabet* pentru percuție solo (1991), *Unsichtbare Farben* pentru vioară solo (1997-1999), lucrările pentru pian solo *Opus Contra Naturam* (1999-2000) sau *Quirl* (2011-2013) precum și lucrarea *Sisyphus Redux* pentru flaut alto (2008) – aceasta din urmă inspirată de mitul lui Sisif și de scrierile lui Albert Camus despre teoria absurdului, reprezentând „încercarea

zadarnică a ființei umane de a căuta înțelesuri, în această lume lipsită de valori și adevăr”¹. Dintre instrumentele cărora Ferneyhough le dedică lucrări solo lipsesc cele de alamă, în mod surprinzător trompeta – instrument la care Ferneyhough a cântat el însuși în trupa *Coventry*. Explicația constă în absența comenzilor pentru aceste instrumente.

În ceea ce privește lucrările pentru solist și ansamblu se remarcă un număr de cinci lucrări semnificative: *La chute d'Icare* pentru clarinet și ansamblu (1988), amintită în perioada anterioară de creație, *Allgebrach* pentru oboi și ansamblu (1990-1996); *Terrain* pentru vioră și ansamblu (1991-1992); *On Stellar Magnitudes* pentru mezzo-soprană și ansamblu (1994) și *Incipits* pentru violă, percuție și ansamblu (1996). Aceste lucrări concertante se aseamănă cu mici „concerte” de muzică camerală și înfățișează încercările și efortul la care este supus interpretul stabilind în același timp un nou raport între solist și ansamblu.

Din perioada antemenționată mai amintim și alte lucrări precum: *Mort subite* pentru piculină, clarinet, pian, vibrafon și mediu electronic (1990); *Flurries* pentru piculină, clarinet, corn englez, vioară, violoncel și pian (1997-1998); *O Lux* pentru flaut (piculină), oboi, clarinet, corn englez, trombon, două viori, viole, violoncele și contrabași (2006); *Renvoi/Shards* pentru chitară și vibrafon (acordate la sferturi de ton, 2008); *Liber Scintillarum* pentru flaut, oboi, clarinet, vioară, violă și violoncel (2011-2012); *Schatten aus Wasser und Stein* pentru oboi acordat la sfert de ton și cvartet de coarde (2013).

Lucrările sale cele mai recente sunt cele scrise pentru ansambluri camerale extinse sau orchestră, însă Claus Steffen Mahnkopf constată că aceste piese nu sunt foarte cunoscute întrucât au avut parte doar de un număr restrâns de interpretări. Dintre aceste lucrări amintim: *Plötzlichkeit* pentru soprană, mezzo-soprană, alto și orchestră mare (2005-2006); *Chronos – Aion* pentru orchestră mică (2008-2009) și *Inconjunctions* pentru orchestră mică (2014). Aici se remarcă atenția lui Ferneyhough pentru culoarea orchestrală, definirea și creionarea grupurilor mici din interiorul orchestrei dar și evidențierea calității sonore și a modalităților de atac, trăsături ce conduc spre formarea unor „instrumente ideale” care să fie integre din punct de vedere timbral dar în același timp discrete din punct de vedere structural.

Jonathan Harvey spunea despre Ferneyhough că este „un serialist integral” care depășește granițele serialismului, un compozitor dificil de etichetat pentru că evoluează treptat, devenind progresiv tot mai sofisticat în acest curent principal de gândire europeană caracteristic compozitorilor precum Schoenberg, Webern, Stockhausen și Boulez.”²

3. Aspecte ale limbajului și stilului muzical

¹ Brian Ferneyhough, *Collected Writings* (ed. James Boros and Richard Toop), Amsterdam, 1995, pp. 119-200.

² Jonathan Harvey, *Brian Ferneyhough*, „The Musical Times”, Vol. CXX, No. 1639, 1979, pp. 723-728.

Stilul său nu poate fi caracterizat dintr-un singur punct de vedere, chiar dacă acesta se referă la notație, la virtuozitatea interpretativă sau la complexitatea ritmică privită în detaliu în lucrările sale. Ferneyhough și-a dezvoltat continuu stilul personal care evoluează de la o lucrare la alta, stil ce permite o anumită evoluție în funcție de proiectele abordate. Muzica sa folosește un limbaj ce devansează granițele modernismului și se caracterizează prin originalitate. Starea pe care o imprimă muzica sa exprimă un oarecare paradox al proporțiilor postmodernismului. Harvey îl caracterizează pe Ferneyhough ca fiind postmodern atunci când mărturisește că acesta „a absorbit descoperirile serialismului integral mai bine decât toți ceilalți compozitori ai generației sale, fără a se supune regulilor impuse de această tehnică de scriitură; aceste explorări impresionează urechea auditoriului și se dezvăluie ca fiind de o vivacitate contrapunctică caleidoscopică”.¹ Complexitatea muzicală specifică partiturilor sale opune rezistență formulărilor teoretice, cel puțin în termenii unei teorii muzicale înțelese în sens general. Ferneyhough afirmă, făcând referire la procesele componistice: „ajung la un anumit tip de structură configurată mental care are un conținut și o formă externă ce poate fi modificată în mintea mea. Ideea de „energie”, „greutate”, „densitate” și „moment” (impuls inițial) joacă un rol central în deciziile mele”.² Afirmatia ne trimite cu gândul la o conceptualizare științifică a muzicii. Asocierea acestor termeni cu conceptele științifice nu este aparentă. Compozitorul folosește toate aceste concepte atât pentru a creiona raportul dintre muzică și știință, cât și pentru a defini natura muzicii în sine. Roger Redgate concluzionează pe scurt schimbările de stil din opera lui Ferneyhough: „Finalul anilor '70 și începutul anilor '80 au marcat o schimbare a limbajului gestic specific muzicii lui Ferneyhough. Organizarea materialului este diferită față de gândirea complexă și multistratificată cu care muzica lui Ferneyhough a fost asociată. Asta nu înseamnă că lucrările muzicale au devenit mai puțin complexe, ci mai degrabă a avut loc o schimbare a concepției înspre entități gestive asimilabile, spre accesibilitate.”³ Richard Barrett afirmă că „în lucrările de maturitate ale lui Ferneyhough, tehnicile componistice sunt dispartate (seriale și non-seriale) și coexistă fără să fuzioneze.”

Brian Ferneyhough este influențat de tehnicile de compoziție specifice anilor '50-'60, mult discutate la Darmstadt, dar și de cele întâlnite în cadrul celei de-a doua școli vieneze, cea care a „dezintegrat” practic sistemul tradițional. Compozitorii care și-au desfășurat activitatea în perioada anilor '50 și mai târziu au îmbrățișat acest sistem de organizare, adaptându-l propriilor nevoi creatoare.

¹ Jonathan Harvey, *Brian Ferneyhough*, în *The Musical Times* 120/1639 (1979)p. 723-728.

² Brian Ferneyhough, „Interview with Paul Griffiths” în *Collected Writings*, Harwood Academic Press, Amsterdam, 1995, p. 239.

³ Roger Redgate, *Brian Ferneyhough's Études Transcendentales*, în *Contemporary Music Review*, 20/1, 2001, pp. 79-100.

Acest mediu efervescent a influențat numeroși tineri compozitori din întreaga Europă care, pornind de la aceste premise, și-au dezvoltat și consolidat un stil independent, deschizând noi direcții în muzica contemporană. Revenind la Ferneyhough vom sesiza că demersul său componistic pleacă de la un mod de gândire serial pe care îl extinde și îl exploatează la maxim, ajungând la o organizare independentă a parametrilor. Noțiunea de parametru reprezentând o variabilă independentă, definită prin mulțimea proprietăților acesteia, ce are o caracteristică constructivă și funcțională; iar în contextul muzicii lui Ferneyhough se referă la folosirea simultană a diversilor parametri ai scriiturii. Astfel, numărul acestora se multiplică până la limita posibilităților instrumentale, ceea ce are ca rezultat încărcarea extremă a partiturii. Ferneyhough explică: „sunt preocupat să stabilesc densitatea materialului muzical și exactitatea parametrilor și să obțin o imagine de ansamblu asupra acestor două concepte prin tratări diferite în cadrul unei singure lucrări”¹. „Există două trăsături fundamentale ce persistă în întreaga sa creație: polifonia parametrică și partitura virtuală.”² Polifonia parametrică este o expresie sintagmatică ce se referă la simultaneitatea straturilor sonore care se întrepătrund contrapunctic. Pentru realizarea acestei scriituri compozitorul utilizează simultan diverși parametri ai scriiturii, vizând înălțimea, durata, timbrul, ritmul, densitatea, polifonia, forma sau aspecte componistice globale. Astfel, scriitura pluriparametrică va presupune o tipologie specifică în care prin parametru vom înțelege o anumită unitate texturală constitutivă drept calitate (dinamic-evolutivă) a ansamblului textural-procesual. Am putea spune că este vorba despre o polifonie de tip masă/textură, ținând cont de „densitatea evenimentelor, cantitatea informațiilor, atenția pentru detaliu și similitudinea și contrastul elementelor, dar și viteza de desfășurare (de obicei rapidă)”³. Este o polifonie caracterizată de o complexitate enormă care produce „o dispersare a sunetelor pe toată întinderea spectrului sonor.”⁴

Partitura devine astfel o „urmă sonoră” a ceea ce compozitorul numește „o masă neformată a voinței creatoare” (a intenției componistice) și o hartă virtuală în care „polifonia hiperactivă”⁵ tipică lui Ferneyhough își găsește un recipient propriu. Lucrări precum *Time and Motion Study I*, *Carceri d'Invenzione*, *Kurze Schatten I*, ultimele trei cvartete de coarde și *La Chute d'Icare* ilustrează o caracteristică importantă a acestui mod de gândire. Aceste trăsături îi permit compozitorului să folosească densități diferite ale materialului (oscilând între senzația „de mult prea mult” și starea unui „impact psihologic imediat”) care pot

¹ Brian Ferneyhough, *Collected Writings*, ed. Richard Topp și James Boros, Routledge, London, 2006. Prima publicare la Harwood Academic Press, Amsterdam, 1995, p. 55.

² Dan Dediuc, *Radicalizare și guerrilla. Teorii, ipoteze și proiecții muzicale*, Editura Muzicală, 2004.

³ Dan Voiculescu, *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2005, p. 144.

⁴ *Ibidem*, p. 152.

⁵ Dan Dediuc, *Radicalizare și guerrilla. Teorii, ipoteze și proiecții muzicale*, Editura Muzicală, 2004.

lua forma unei accelerări sau răriri, chiar și acolo unde nu există schimbări de tempo, punctând ceea ce Ferneyhough numește „experiența multistratificată.”¹ Evoluția sa stilistică de-a lungul anilor poate fi explicată prin modul în care compozitorul dezvoltă conceptul de parametru. Richard Topp și Jonathan Harvey identifică în evoluția compozitorului „o independență expresivă a parametrilor care provine din moștenirea serială, însă se distanțează de aceasta prin faptul că lucrările de maturitate ale lui Ferneyhough recurg la utilizarea unor parametri care acționează și interacționează ca părți ale unui întreg cu un scop bine definit.”²

Pe lângă elaborarea materialului serial, Ferneyhough întrebuițează un alt parametru și anume metrica irațională (legată de fracțiile matematice) având drept rezultat o complexitate ritmică greu de descifrat la prima vedere. Redarea foarte exactă a acestor ritmuri necesită o atenție și o coordonare fizică și mentală extrem de mare din partea interpretului. Cu privire la folosirea acestor structuri metrice Ferneyhough ne destăinuie o serie de raționamente care atestă faptul că această particularitate reprezintă cel mai important aspect al muzicii sale. „Cea mai semnificativă și recentă descoperire în muzica contemporană este absorbția globală de structuri metrice iraționale” și mai departe în același citat compozitorul ne oferă lămuriri cu privire la această afirmație „ceea ce am vrut să spun este faptul că resursele legate de metru sunt foarte puțin exploatate și că avem nevoie de o reintegrare a structurilor metrice în modul nostru de procesare a informației sonore”. „Metru reprezintă o formă de mediere în departajarea secțiunilor, necesară pentru observarea curgerii timpului.” Ferneyhough nu vede metru ca o formă de ierarhizare a pulsului, ci mai degrabă „ca un spațiu determinat sub raport cantitativ, bine articulat și diferențiat”³. Acesta este conceptul pe baza căruia Ferneyhough schițează întreaga structură metrică a unei piese.

Ferneyhough este recunoscut pentru partiturile sale descurajator de complicate, notația extrem de detaliată și de complexă fiind una dintre caracteristicile ușor de recunoscut în lucrările sale. Importanța aventurii de la Darmstadt este evidentă în primele sale lucrări, în care notația ritmică extrem de sofisticată reflectă influența lui Stockhausen și a lui Boulez. Scriitura sa este foarte riguros organizată și extrem de densă din punct de vedere notațional și informațional, aspecte care par a îngreuna atât interpretarea cât și receptarea muzicii sale. Complexitatea dusă până la exacerbare se regăsește în realizarea grafică a partiturilor sale, dar și în rezultatul sonor al acestora. Detaliile notaționale sunt concepute ca o „invitație directă la adresa interpretului de a conferi muzicii noi înțelesuri”.⁴ Cu privire la importanța factorului notațional, Ferneyhough mărturisește că „nici o notație, oricât de reprezentatională ar fi nu poate să

¹ Brian Ferneyhough, *Collected Writings*, op. cit.

² *Ibidem*, p. 67.

³ Björn Heile, *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, Ashgate, April 20, 2009.

⁴ Barrie Webb, Richard Barrett, *Imaginary Trombone*, „Content Music Review”, 26, nr. 2, 2007.

surprindă toate aspectele sonore”¹, iar noua direcție a complexității nu trasează o relație între sistemul componistic, reprezentarea notațională și realizarea sa acustică, ci caută să „elucideze tocmai natura problematică a acestui raport”. Astfel Ferneyhough contrazice cele spuse de James Boros potrivit căruia „compozitorii Noii complexități ar căuta un sistem perfect de compoziție, de transmitere și de receptare a muzicii lor”², argumentând că „nu perfecțiunea sistemului este punctul principal al noii estetici, ci descoperirea legăturii intrinseci care se formează între partitură și interpret, o conexiune în care notația joacă un rol important.”³ Obiectivul central al notației este acela de a propune interpretului nenumărate soluții interpretative, care să nu fie mecanice sau rigide. Evaluarea vizuală a unei partituri scrise de Ferneyhough pare, la o primă vedere, să minimalizeze rolul interpretului în sine. Însă scopul notației este în opinia noastră tocmai acela de a maximiza rolul interpretului în actul interpretativ. Într-un interviu, Ferneyhough explică cum poate fi văzută notația de către interpreți:

„(1) o privire de ansamblu a patternurilor gestice, fără a ține cont de exactitatea detaliilor, pentru a percepe schimbările ritmice; (2) o „re-învățare” prin care vor fi abandonate structurile generale pentru a ne concentra asupra ritmului și expresivității fiecărei note în parte;... (3) o reconstituire progresivă a unităților gestice stabilite la început ca experiență câștigată de-a lungul acestor stadii de pregătire.”⁴ „O interpretare frumoasă și corectă nu este un țel în sine... însă o interpretare convingătoare și adecvată va rezulta din încercarea de a reda cât mai multe detalii prezente în partitura scrisă” spune Ferneyhough în prefața lucrării *Cassandra's Dream Song*. Excesul și dinamica formelor de notație reprezintă astfel pentru compozitor un mod oportun de a transmite o varietate de semnificații muzicale și îndeplinește funcția de „filtru aplicat unui labirint de posibilități pe care compozitorul îl poate explora.”⁵ Important este însă ceea ce se întâmplă între aceste stadii: compoziție, partitură și interpretare.

4. *Unity Capsule* pentru flaut solo (1975-1976)

Una dintre lucrările de referință din literatura muzicii pentru flaut din a doua jumătate a secolului XX este *Unity Capsule*. Dintre toate lucrările scrise pentru flaut solo de-a lungul anilor '70, lucrări de o mare virtuozitate, *Unity Capsule* este poate cel mai elocvent exemplu al Noii complexități și reprezintă continuarea seriei

¹ Brian Ferneyhough, *Collected Writings*, op.cit.

² *Ibidem*, p. 260.

³ *Ibidem*, p. 340.

⁴ Brian Ferneyhough și James Boros, *Shattering the Vessels of Received Wisdom*, în *Perspectives of New Music*, Vol. 28, No. 2 (1990), p. 25.

⁵ Brian Ferneyhough, prefața lucrării *Cassandra's Dream Song*, Peters Edition Limited, Hinrichsen House, www.editionpeters.com.

începută de Ferneyhough cu *Time and Motion Study*, serie care face apel la potențialul energetic (muzical și psihologic) al solistului pus în fața unei partituri care „nu poate fi cântată la propriu de un singur interpret”.¹ *Unity Capsule* a fost scrisă în cursul anilor 1975-1976, dedicată flautistului Pierre-Yves Artaud și interpretată în primă audiție de către acesta în martie 1976 la Festivalul de la Royan. Potrivit titlului, *Unity Capsule* reprezintă, pe de o parte, o temă alchimico-științifică ce definește muzica sa din această perioadă, iar pe de altă parte face referire la investigarea completă a deconstrucției și reasamblării materialului pe mai multe niveluri, trăsătură ce reprezintă una dintre amprente personale ale stilului său componistic.

4. 1. Aspecte structurale și tehnice legate de lucrare

Lucrarea *Unity Capsule* reprezintă o îndepărtare drastică de lucrările semnificative pentru flaut solo ale lui Debussy, Varèse și Jolivet, deschizând noi orizonturi acestui gen. În prefața partituri, compozitorul propune un set de informații și lămuriri cu privire la interpretarea lucrării. Aceste instrucțiuni se împart în două secțiuni principale: o secțiune se referă la emisia sonoră iar cealaltă la emisia vocală (scriitura utilizează două voci, interpretul fiind solicitat să se concentreze atât asupra părții de flaut cât și asupra celei scrise pentru voce). Flautistul este pus în situația de a experimenta și de a realiza mai multe straturi melodice, cântate simultan sau alternativ cu vocea și cu flautul, procedeu care „încapsulează” aceste straturi separate într-unul singur.

Compozitorul folosește un tip de scriitură foarte complex și extrem de detaliat, care își extrage rădăcinile din tradiția serială. Densitatea materialului muzical folosit și a notației extrem de minuțios realizate este rezultatul aplicării acestor principii în cadrul unor planuri simultane, conducând astfel spre un nou rezultat, proaspăt și expresiv, străin reprezentanților serialismului. Scriitura polifonică atinge apogeul în această lucrare, unde planurile supraîncărcate ale notației și tratarea diversilor parametri ce vizează ritmul, durata, timbrul și chiar tempoul au tendința să mascheze și să îngreuneze percepția structurilor intonaționale. Există două planuri suprapuse și unul, am putea spune, imaginar: o linie orizontală care reprezintă linia vocală; un portativ pentru sunetele cântate la flaut și un sistem nescris (deasupra portativului) pentru procedee ale tehnicii extinse. Astfel partitura va înfățișa o scriitură pe o arie vastă, formată din nenumărate procese și permutări. Ferneyhough sugerează prin această scriitură o multitudine de niveluri polifonice ce dau naștere unei țesături încâlcite de complexități, extrem de ample și de dificil de descifrat. Astfel putem împărți sistemele menționate anterior în parametri, care se împart la rândul lor în parametru dominant (scriitura pentru flaut) și parametri complementari (scriitura

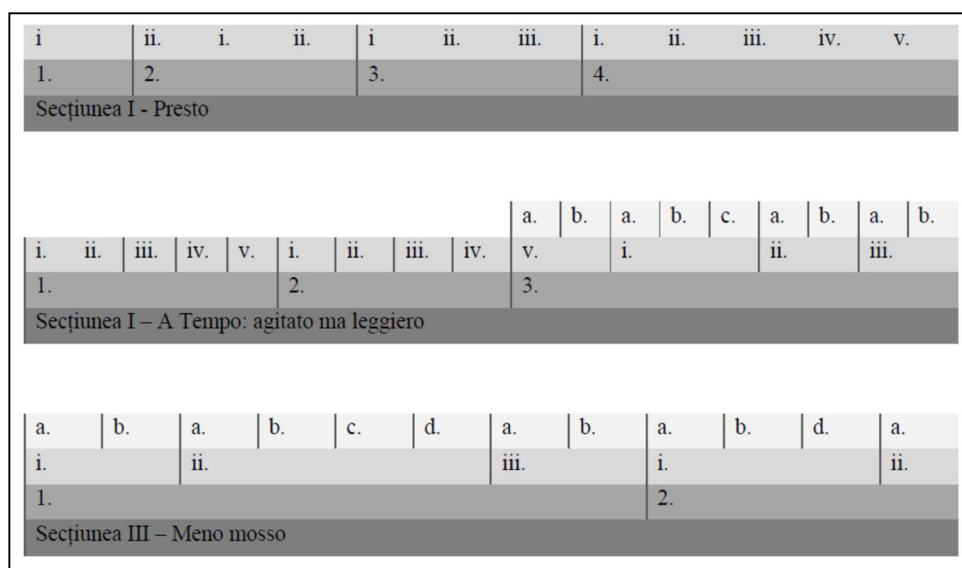
¹ Barbara Lüneburg, *A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music*, Brunel University, London, 2013, p. 54.

folosită pentru a nota vocea, dar și procedee ale tehnicii extinse), astfel încât variabilitatea funcției dominante și deplasarea ei între straturi va funcționa ca stimulator al tensiunii evolutive a întregului proces sonor (de exemplu în secțiunea II lipsește parametrul vocea, atenția fiind îndreptată înspre ceilalți doi parametri). Așa cum reiese și din titlu, forma, materialul muzical și tehnicile specifice flautului sunt indivizibile și unificate în lucrarea *Unity Capsule*. Lucrarea de față reprezintă metaforic o lume nelimitată din punct de vedere expresiv.

Întâlnim aici un concept mult îndrăgit de compozitor și anume noțiunea de „formă interferată”, dezbătută de Ferneyhough într-un interviu din 1991: „acest concept arată importanța intersecțiilor și suprapunerilor unor straturi ale polifoniei parametrice care necesită un mod aparte de tratare și au o anumită semnificație”.¹ Conceptul se poate aplica principial oricărei lucrări, dar este adresat în special lucrărilor solo. În *Unity Capsule* „interferența” se referă la nivel micro, la tehnica ce solicită interpretul să cânte simultan cu vocea și cu flautul; într-un alt context, o asemenea interferență se regăsește în tehnica soliștilor vocali din *Time* și *Motion Study III*, care trebuie să cânte și să fluiere simultan. Această interferență este mai dificil de realizat cu un singur interpret și instrument, cadrul de operare fiind limitat. Potrivit compozitorului interferența implică „fațete ale unei polifonii latente”² manifestate în modul de organizare și interacțiune a materialului sonor. Tratarea formală rămâne concentrată pe distribuirea energiei și a transferului între diferite tipuri de materiale. Astfel lucrarea este compusă din trei părți distincte care se cântă fără întrerupere, rezultând o pânză sonoră complexă. Compozitorul notează fiecare secțiune (parte) cu cifre romane - I, II, III și grupează aceste secțiuni în subsecțiuni indicate prin cifre arabe și litere mici, asemănător cu organizarea unui text științific. Cu siguranță sistemul de notație cifră-literă folosit de compozitor este mai ușor de aplicat și oferă interpretului puncte de reper pentru urmărirea corectă a partiturii. Acest tip de notație permite de asemenea varierea numărului de subsecțiuni de la o parte la alta.

¹ Joshua Cody, director artistic al ansamblului Sospeso: „Brian Ferneyhough in conversation with Joshua Cody”, 1996.

² Kathryn Lukas, *Cassandra's Dream Song and Unity Capsule*, în *Contact* 20, 1997, pp. 9-11.



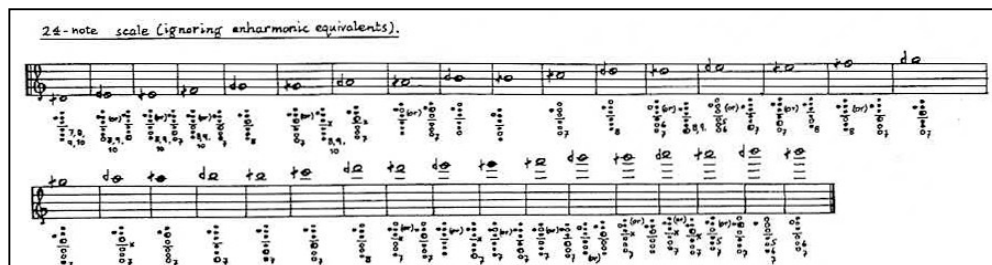
Exemplul 1: Grafic ce reprezintă organizarea formală a piesei în secțiuni și subsecțiuni

Secțiunea I se deschide printr-un moment de „liniște absolută și lipsă de mișcare”, apoi începe melopeea flautului. Secțiunea a II-a folosește o scriitură care evită linia vocală și este marcată de indicația *A tempo: agitato ma leggiero*, după un moment de *poco tenuto* care marchează tranziția între cele două secțiuni. Vocea scrisă sub forma unei linii independente reapare doar în secțiunea a III-a. Astfel secțiunile I și III încep „dintr-o liniște absolută” și evoluează treptat. Deși se derulează pe unități diferite de timp, aceste momente de tăcere (care în secțiunea I durează 15 secunde, iar în cea de-a III-a se întinde pe durata a doar 9 secunde) constituie o stare de așteptare pentru auditor, reorientează publicul înspre opoziția sunet – liniște, restabilește tensiunea inițială și acționează ca un indicator structural. Spre finalul lucrării secțiunile se reorganizează și se assemblează perfect, în schimb materialul este fragmentat și contrastant, înfățișând o scriitură din ce în ce mai transparentă care devine în cele din urmă o manifestare a momentului de liniște din debutul lucrării realizat printr-un „zgomot colorat”.

Primele două secțiuni conțin o mixtură de materiale, în timp ce secțiunea finală nu are niciun material episodic, îmbinând materiale contrastante și generând un „transfer de energie” similar cu cel regăsit în *Cassandra’s Dream Song* (între materialele contrastante). Termenul de „formă interferată” este pe deplin confirmat prin multiplele moduri de alăturare a materialelor contrastante din această lucrare. Conceptul va căpăta semnificații particulare în viziunea lui Ferneyhough de mai târziu (după anii 2000, *Plötzlichkeit* – 2006).

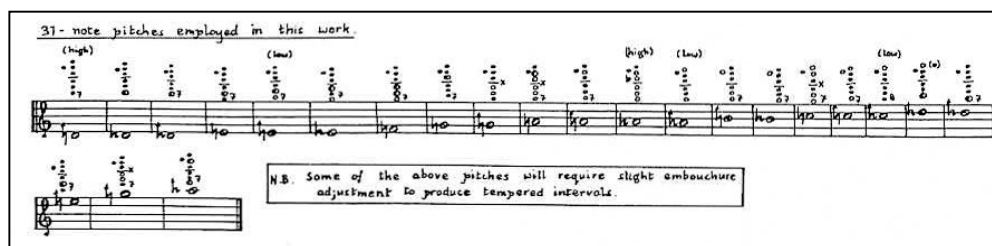
Partitura beneficiază și de numeroase instrucțiuni scrise, grupate în niște „cutii” (*boxes*) care apar peste tot în piesă. Aceste „cutii” conțin texte explicative care aglomerează partitura, dând senzația de încărcare și justificând astfel termenul de notație „neagră” folosit de critici.

Nelimitându-se doar la folosirea unei scriituri virtual polifonice, Ferneyhough pune bazele unui sistem de notare a înălțimilor care poate fi grupat în trei categorii. Notația folosită cuprinde: „a) intervale formate din semitonuri sau intervale mari, b) intervale formate din sferturi de ton (24 de sunete)



Exemplul 2: sferturi de ton (24 de sunete)

c) intervale mai mici de un sfert de ton ($1/5$) (31 de sunete), întâlnite doar în secțiunea a III-a și notate doar în mers ascendent prin simbolul „31-tone”.



Exemplul 3: Intervale mai mici de un sfert de ton, $1/5$ (31 de sunete)

Pentru notația amintită mai sus, Ferneyhough folosește o formulă fixă care se aplică fiecărui sunet în parte, în legenda partiturii găsim tablele cu grifurile necesare pentru realizarea intervalelor de sferturi de ton și a intervalelor mai mici de un sfert de ton ($1/5$).

Trebuie să amintim și prezența unui al patrulea tip de notație numită de compozitor „notație microtonală”, ce reprezintă „înălțimi nedeterminate care stabilesc frecvența generală a sunetului în relație cu înălțimea sunetului anterior, fiind notate în manieră grafică.”¹

¹ Brian Ferneyhough, *Unity Capsule - Notational Conventions*, Peters Edition Ltd., London, 1975, Notational Conventions.

(6) No breath may be taken in the "senza misura" after point given on the previous page. When air reserves are exhausted, the actions for the remaining material are to be mimed silently. At an appropriate moment the indrawn breath emerges gradually over the residual key noise. After inhaling to the fullest possible extent, the final position is to be held for exactly 9" before releasing suddenly the breath: at the same instant the instrument is rapidly (and demonstratively) lowered.

Stand absolutely motionless with indrawn breath.

Fine:
January 1976

Halsan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., England

Exemplul 4: Notăție grafică

Tot compozitorul este acela care ne oferă informații în legătură cu realizarea acestei notații microtonale: „se folosește un sunet care necesită doar folosirea grifurilor mâinii stângi, schimbând culoarea sunetului prin mișcarea rapidă a degetelor mâinii drepte”¹ (*bisbigliando*). Toate aceste detalii reprezintă pentru interpret o cale de deslușire a lucrării, ajutată și de faptul că în prefață Ferneyhough oferă informații necesare traducerii în sunet a celor scrise prin indicarea exactă a grifurilor ce trebuiesc folosite. Pe lângă informațiile cu privire la realizarea acestor intervale, compozitorul amintește și de importanța modificării poziției ambușurii pentru realizarea optimă a intervalelor netemperate și precizează faptul că *Unity Capsule* se poate cânta doar pe un flaut cu clape deschise și cu picior de *si*.

În legătură cu frazele muzicale, vom constata faptul că acestea sunt formate din gesturi și figuri muzicale, lungimea lor variind în funcție de cantitatea de informație pe care compozitorul dorește să o cuprindă. În organizarea materialului, compozitorul alternează secțiuni și segmente care pot fi constituite dintr-un număr de gesturi distincte. Astfel, el folosește mai multe categorii de gesturi precum: tipuri de structuri încadrate într-o măsură sau structuri ample extinse pe mai multe măsuri, tipuri de *glissando* sau *flutter tongue*, figurații rapide,

¹ Mai multe informații despre realizarea acestui efect vom găsi în cartea lui Robert Dick, *The Other Flute*, Oxford University Press.

triluri sau transformări ale culorii sunetului prin acționarea diferitelor grifuri, procedee ale tehnicii extinse sau prezența unor patternuri ritmice sau melodice. Rezultatul sonor al acestor fraze muzicale este de fapt un *continuum*, o întrepătrundere de stări diverse, un fel de mozaic de semnificații. Interpretul are un rol decisiv în realizarea frazării muzicale, trebuind să obțină un real contrast de stări între diferitele secțiuni ale lucrării sau în cadrul aceleiași secțiuni.

4. 2. Aspecte idiomantice și tehnice

Prin modul de tratare a instrumentului compozitorul dorește „să depășească limitele tehnice și expresive ale flautului, limitele unei scriiturii tradiționale și chiar ale unor valori estetice înrădăcinate în conștiința publicului meloman.”¹ Această particularitate stilistică este reliefată prin tratarea și extinderea posibilităților flautului, dar și prin dezvoltarea aptitudinilor interpretului. Notația și detalierea foarte amănunțită a scriiturii necesită din partea compozitorului o familiarizare cu flautul și cu tehnicile specifice acestuia. „Când încep să compun, mă gândesc în primul rând la idiomatica instrumentului pe care îl voi folosi în acea lucrare. Sunt foarte atent ca lucrurile pe care i le cer unui instrumentist să fie atât de specifice încât solistul să-și dorească să scaneze până în profunzime esența lăuntrică a instrumentului său. Asta nu implică tot arsenalul de tehnici, dar trebuie să ne asigure la nivel auditiv că aceste procedee ale tehnicii extinse sunt atât de proprii instrumentului încât nu am putea să ne imaginăm un alt instrument care să cânte la fel același material muzical”.² Folosirea acestor tehnici reprezintă în primul rând un declanșator al potențialului instrumentului, care acționează ca un mijloc de deblocare a restricțiilor și permite extinderea capacităților acestuia, trecând dincolo de limitele recunoscute ca fiind cele caracteristice, „limite care pentru instrument par a fi inutile și fără sens”.³ Compozitorul ne mărturisește că actul componistic reprezintă pentru el o scenă în care actorii principali sunt interpretul și „partitura muzicală”. Folosește această alăturare pentru a ne face să înțelegem cât de importantă este notația și funcția interpretului în descifrarea acesteia, pentru ca interpretarea să surprindă obiectivul propus de compozitor. „Abordarea mea instrumentală este gândită sub forma unui spațiu teatral în care îmi distribui acțiunile, având prioritate relațiile dintre interpret și partitura muzicală”.⁴

Lucrarea *Unity Capsule* dezvăluie o multitudine de niveluri ale polifoniei parametrice prin folosirea sunetelor cântate simultan cu flautul și vocea⁵ și prin multitudinea de procedee ale tehnicii extinse. Realizarea polifoniei parametrice

¹ Brian Ferneyhough interviewed by John Hails.

² Lois Fitch, *Brian Ferneyhough*, intellect Bristol, Uk/Chicago, USA, p. 70.

³ *Idem*, p. 32.

⁴ Brian Ferneyhough, *Unity Capsule - Notational Conventions*, ed. cit.

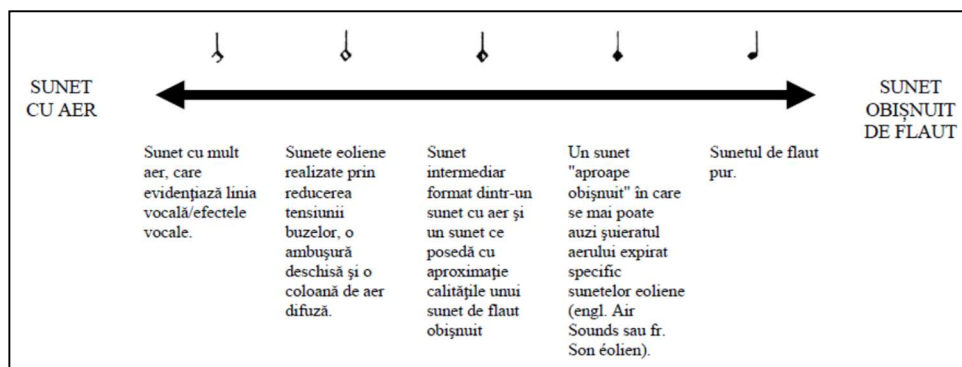
⁵ Robert Dick, *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*, Oxford University Press, 1975, p. 135.

necesită din partea interpretului multă precizie ritmică și intonațională, producerea schimbărilor bruște, neașteptate, de tempo și de articulare a sunetului și importanța acordată culorii sunetului, toate acestea sugerând caracterul de virtuozitate al acestei lucrări. Senzația de încărcare a partiturii se intensifică și prin utilizarea unui registru variat de ornamentări ale sunetului, ce au rol decorativ.

Astfel, provocările pe care muzica lui Ferneyhough le pune în fața interpretului implică atât dificultăți de ordin tehnic, cât și mental. În analiza de față le vom împărți în: 1) provocări tehnice care se referă la realizarea precisă și exactă a ritmurilor complexe, executarea cu succes a tehnicilor de emisie neobișnute, iscusința de a reda succesiuni de valori foarte mici într-un tempo mare și de a face față unui material muzical contrastant, de a comunica efectiv conținutul muzical complex și coordonarea și rezistența fizică necesară realizării unei interpretări competente și 2) provocări mentale ce implică: analiza piesei, prioritizarea elementelor interpretative, luarea de decizii din punct de vedere interpretativ, răbdarea metodică din partea interpretului în procesul de învățare a piesei și rezistența mentală în cursul interpretării *live*. Pentru abordarea unei asemenea lucrări e nevoie din partea interpreților de o pregătire substanțială și bine organizată, dar și de o investigație în amănunt a identității artistice și estetice a compozitorului. Cântând el însuși la flaut, Ferneyhough a fost conștient de posibilele arii de explorare atât a sonorității cât și a tehnicii instrumentale, și a început să le dezvolte considerabil.

Ferneyhough afirmă: „capacitatea flautului de a reda o densitate completă și complexă pe mai multe niveluri simultan, în timp ce filtrează un înalt grad de unitate, este o trăsătură inimaginabil de realizat pentru un singur instrument monodic.”¹ Acest lucru poate fi observat cu ușurință în *Unity Capsule*, lucrare în care interpretul trebuie să răzbată printr-o mulțime de straturi ale polifoniei complexe la nivelul tuturor parametrilor: utilizarea micro-intervalelor, a schimbărilor de poziție a ambușurii, îndepărtarea flautului de pe buze, folosirea „sunetului complex” care înglobează zgomotul, sunetul cu aer, vocea și diferite combinații ale acestora. Această polifonie contribuie la formarea celor două componente ale emisiei sonore care se referă la „zgomot” și la „sunetul obișnuit de flaut”. Compozitorul folosește aici cinci forme ale notelor-pivot, care indică cât de “difuz” trebuie să fie sunetul.

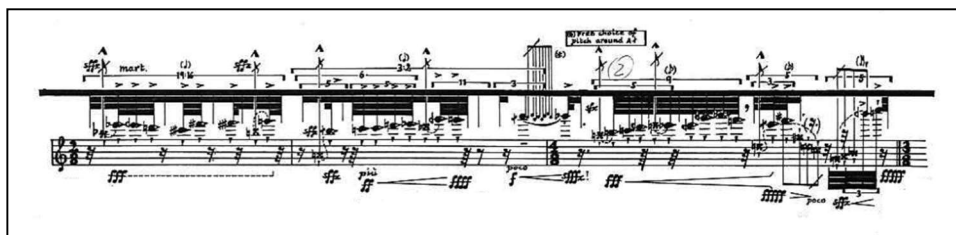
¹ Nicolas Darbon, *Virtuosité et complexité: l'injuable selon Brian Ferneyhough*. „Analyse Musicale” 52, 2005, p. 99.



Exemplul 5: Spectrul emisie sonore

Sunt oferite informații utile și în legătură cu emisia sonoră prin sugestii ce vizează deschizătura ambușurii. Tratarea instrumentală specifică lui Ferneyhough contribuie în sine la evoluția și la extinderea registrului timbral și intonațional al flautului. Registrul variat de sunete care se desfășoară pe durata celor doar unsprezece minute de muzică necesită o impecabilă tehnică și virtuozitate din partea interpretului. Tranzițiile dintre diferitele tipuri de straturi (dintre voce și flaut, voce și efecte sau între zgomot și sunet) trebuie să fie realizate fără întreruperi, foarte lin și firesc. De aceea, lucrarea sondează în adâncime resorturile instrumentului, într-o asemenea măsură încât produce o zdruncinare a tuturor fundamentelor interpretative: „rareori o lucrare trece dincolo de cadrul general al flautului așa cum reușește să facă lucrarea *Unity Capsule*”.¹ Planul metric prezintă o îmbinare de măsuri dintre cele mai variate, de exemplu 11/8, 2/8, 1/8, 6/8, 11/8 care necesită din partea interpretului multă concentrare pentru a obține o execuție cât mai precisă. Gruparea materialului în măsuri este folosită doar pentru a structura discursul muzical nerespectându-se accentele specifice timpilor accentuați ai măsurii. Aceste măsuri alternative sunt notate folosind o pulsație de optime, asigurând un suport metric constant pentru descifrarea partiturii. În studiu, aceste valori ritmice trebuie calculate anterior și studiate cu ajutorul metronomului pentru a observa dese schimbări și pentru a realiza continuitatea necesară din punct de vedere ritmic.

¹ Pierre-Yves Artaud, *Unity Capsule, une explosion de quinze minutes*, în *Entretemps*, No. 3, 1987, pp. 107-114.



Exemplul 6. Notație ritmică complexă

Pe lângă dificultățile metrice și ritmice, Ferneyhough adaugă și alte elemente de o mare complexitate, precum cantitatea mare de nuanțe și modalități de articulare a sunetului. Schimbările bruște de dinamică și registru sunt foarte dificil de realizat în interpretare, de aceea compozitorul mărturisește în colaborările sale cu interpreții că nuanțele reprezintă notații aproximative ale unor stări și că este importantă intenția interpretului de a realiza cel mai încet *pppp* sau cel mai puternic *fffff* și nu neapărat rezultatul final. Aceste nuanțe sunt scrise cu o exactitate covârșitoare și extrem de minuțios, însă în cadrul unei interpretări nu pot fi cântate foarte exact, nu pot să fie absolute. Prin definiție, o nuanță de *mf* sau *mp* nu poate fi cuantificabilă obiectiv. Cu privire la modalitățile de articulare/atac ale sunetului, care sunt extrem de variate, paleta se întinde de la note articulate în mod tradițional (*tenuto*, accente, *staccato*, *marcato* sau *legato*) până la efecte percusive specifice tehnicii extinse la flaut (*lip pizzicato*, *key clicks*, *slap tongue*, *frullato*) și se extinde până la efecte realizate cu vocea, (accente, note articulate în *tenuto*, *frullato* vocal sau efecte percusive realizate din coloana de aer). Ferneyhough ne oferă anumite indicii despre notație în prefața partiturii: „notele din prima măsură indică sunete cântate cu mult aer, notele pivot notate cu litera «A» se cântă cu gura deschisă și cu o respirație completă dar neclară, („ciuntind” respirația); cercul indică efectul unei articulații fără aer (*slap tongue*), T-ul inversat înseamnă „a articula” din coloana de aer. De asemenea litera U ne arată unghiul și poziția instrumentul pe buze; iar semnele cu plus indică efecte percusive precum *key clicks*.”¹

¹ Brian Ferneyhough, *Unity Capsule- Notational Conventions*, ed. cit.

Exemplul 7: Colaj cu procedee ale tehnicii extinse

De asemenea, există numeroase digitații neconvenționale. Pentru realizarea corectă a înălțimilor, Ferneyhough ne oferă în legenda lucrării grafice în care sunt specificate digitațiile necesare obținerii acestor microtonii. Însă, pentru realizarea acestora, interpretul necesită un control foarte precis al coloanei de aer și dezvoltarea flexibilității și elasticității ambușurii. De aceea este recomandat studiul susținut până când aceste deprinderi devin automatisme. Digitațiile notate în detaliu au un impact direct asupra divizării spectrului sonor și sunt observabile prin schimbarea culorii sonore.

Exemplul 8: Digitații neconvenționale

Toate aceste tehnici și notații folosite de compozitor reprezintă doar o parte din arsenalul care face această lucrare atât de solicitantă pentru interpreți: sunt utilizate tehnici care se referă la modalități distincte de realizare a *frullato*-ului prin *glottal flutter* și *flutter tonguing*, la două tipuri distincte de *glissando* (din degete și din buze), dar și la modul de realizare a efectelor percusive. Notarea exactă a înălțimilor alternează în scriitura sa cu procedee ale tehnicii extinse dintre care amintim: sunete percusive, *key clicks*, *lip pizzicato*, triluri microtonale, sunete eoliene, vocalizări ale sunetului, multifonice, armonice ale sunetului – fiecare dintre aceste procedee fiind scrise în tempouri și articulații diferite. Dificultățile tehnice provin tocmai din această țesătură continuă de ritmuri și de tempouri, de sisteme de notație microtonală și dinamici extrem de variate, care tind să depășească limitele firești ale instrumentului. Folosirea valorilor mici dă partiturilor sale un aspect încărcat, însă reflectă continuitatea discursului muzical și sporește entuziasmul interpretului pentru tempouri mari. Înălțimea, durata și dinamica notelor sunt extrem de fin notate și necesită o serie de rafinamente și subtilități. Datorită rapidității cu care se schimbă figurile (micro-unitățile melodice) și gesturile muzicale, procedeele tehnicii extinse și mai ales schimbarea foarte rapidă a grifurilor pe același sunet (sau grup de sunete), există o tendință reflexă de respingere a acestei muzicii din partea interpreților. Ferneyhough sporește dificultatea lucrării în mod semnificativ prin utilizarea liberă și inovatoare a acestor tehnici.

Compozitorul are tendința de a aduce în prim plan linia cântată de voce (în secțiunea întâi și a treia) cu informații despre modul de realizare al acesteia în legenda partiturii. Cântarea simultană atât cu vocea cât și cu flautul este notată în partitură printr-o linie verticală care unește cele două straturi polifonice. De asemenea, există un grafic (în legenda piesei) ce conține simboluri vocale preluate din vocabularul fonetic internațional, în care se explică pronunțarea fiecărei vocale și consoane, în funcție de cuvintele preluate din diferitele limbi de circulație internațională (printre care engleză și germană). Schimbările dese ale acestor simboluri trebuie realizate cât de repede posibil pentru a exista o continuitate firească, la fel ca în vorbirea curentă. Pentru fiecare notă cântată cu vocea, compozitorul utilizează un simbol nou sau combinații de simboluri dorind astfel să surprindă publicul printr-o varietate mare de culori. Mai mult decât atât, Ferneyhough folosește tehnicile vocale în strânsă legătură cu tehnicile folosite pentru flaut, cunoscând extrem de bine idiomaticele instrumentului. Interacțiunea straturilor polifoniei parametrice este asigurată atât din punct de vedere notațional cât și prin descrierile notate în acele „cutii”, diferențiind astfel situațiile în care o linie are supremația sau în care cele două linii sunt egale. „Toate aceste tehnici ies din încadrările tradiționale, se combină, se amalgamează și se transformă treptat

din una în alta”¹ conturând imaginea acelei complexități „noi”, mult discutate de critici și muzicologi. Ca și toate celelalte aspecte ale compoziției, aceste tehnici sunt meticolos planificate și gândite. Ceea ce este cu adevărat dificil în această lucrare este faptul că „în interpretare instrumentistul trebuie să treacă dincolo de aceste limitări ale indicațiilor propuse de compozitor și să intre într-o lume nouă, și anume aceea a semnificațiilor.”²

4.3. Aspecte interpretative

Prin muzica sa, Ferneyhough a reușit să extindă sfera practicii interpretative, invitând atât interpretul cât și publicul la transcenderea limitelor tradiționale în realizarea interpretativă și în ascultarea muzicii sale. Muzica lui Ferneyhough (și în mod special lucrările pentru flaut solo) nu este preocupată de sonorități frumoase și îngrijite, de calitatea sunetului în sine sau de sensibilitatea interpretativă, ci caută să descopere resurse și posibilități încă neexplorate.

În lucrarea *Unity Capsule*, schimbarea continuă a vocii prin pronunțarea diferitelor simboluri vocale vădește o stare emoțională oscilantă și reprezintă o expresivitate difuză, asemănându-se cu un șoptit intens și extrem de energetic. Astfel, emisia vocală dă naștere unor culori timbrale cu totul inedite. Folosirea concomitentă a respirației, a sunetului aerat, a zgomotului și a sunetului obișnuit contribuie la crearea unei stări specifice muzicii lui Ferneyhough. În ce privește tempoul, compozitorul ne recomandă în prefața lucrării ca acesta să fie cât se poate de rapid dar în același timp să permită respectarea detaliilor notaționale. Pauzele trebuie să fie foarte bine conștientizate, nu este recomandat să fie scurtate sau approximate, ele făcând parte integrantă din discursul muzical. Din punct de vedere agogic piesa este extrem de solicitantă, existând numeroase indicații de tempo. Cu toate acestea compozitorul în interviurile sale – dar și în colaborările cu interpreții, insistă asupra păstrării unui puls constant și a studiului cu metronomul. De asemenea, delimitarea gesturilor va stabili forma finală a discursului muzical, iar frazele la rândul lor vor contribui la expresivitatea și reliefarea dramaturgiei lucrării. *Unity Capsule* este o lucrare care se confruntă cu propria sa realitate, o realitate a granițelor dintre lumi. Ca și în lucrarea *Cassandra's Dream Song* (1970), rolul interpretului este să depășească fiecare limită în funcție de posibilitățile sale. Chiar dacă detaliile interpretative ale lucrării *Unity Capsule* variază de la o interpretare la alta, structura de bază nu suferă schimbări majore. „Cu cât interpreții se familiarizează mai mult cu piesa, cu atât aspirațiile lor interpretative cresc, din dorința de a realiza o interpretare cât mai precisă și mai clară, care poate

¹ Brian Ferneyhough, *Collected Writings. Unity Capsule: An Instant Diary*. Peters Edition, London, nr. 7144, 1975, pp. 98-106.

² Pierre-Yves Artaud, *Unity Capsule, une explosion de quinze minutes*, ed. cit., pp. 107-114.

deveni o posibilă interpretare-etalon”.¹ „A exprima energia impulsivă a acestei muzici și, în același timp, a rămâne concentrat asupra detaliilor extrem de minuțioase este într-adevăr o mare realizare”.² Interpreții sunt deseori puși în situația de a renunța la autonomia interpretării, neavând un criteriu al aplicabilității excelenței în interpretare, o interpretare etalon sau model. Sunt puși într-o situație limită de a-și formula propria interpretare ținând cont în același timp de o notație supraîncărcată cu extrem de multe specificații care se extind la toți parametrii. Din punct de vedere expresiv, „muzica sa oglindește schimbări bruște de conținut, un conținut emoțional ce reflectă stări interioare extrem de variate ce se întrepătrund”.³ *Unity Capsule* este pentru compozitor „un creuzet de transformări continue; un proces ce conduce spre o evoluție benefică, o rafinare și înnobilare continuă a propriei personalități”.⁴ Interpretarea acestei lucrări însumează o multitudine de stări umane dintre cele mai profunde care sunt realizate atât prin folosirea tehnicilor instrumentale cât și a celor vocale, apropiindu-se de starea sufletească și de emoția dorită. „Instrument și instrumentist, interpret și compozitor, toți devin un întreg și sunt transformați și transfigurați de această «unitate a capsulei». Prin intermediul interpretării, este chemat și publicul să pășească în interiorul acestui cerc și să își asume riscul de a fi transformat”.⁵

BIBLIOGRAFIE

- ADORNO, Theodor W. et. al**, *Aesthetics and Politics*, Verso, London, 1980
- ARTAUD, Pierre-Yves**, „Unity Capsule, une explosion de quinze minutes”, „Entretiens” 3, 1987, pp. 107-114
- BARTOLOZZI, Bruno**, *New Sounds for Woodwind*, Oxford University Press, 1967
- BOROS, James**, *Why Complexity?*, „Perspectives of New Music”, 32, nr.1, 1994
- BOULEZ, Pierre, Jonathan COTT**, *On New Music*, „The New York Review of Books”, nr. 31/11, 1984
- CAHOONE, Lawrence**, *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003
- CHASTAIN, Kathleen**, *In Search of Musical Sounds: An interview with Pierre-Yves Artaud*, „Flute Talk”, 1998

¹ Roger Smalley, *Some Aspects of the Changing Relationship between Composer and Performer in Contemporary Music*. *Journal of the Royal Music Association*, 96, 1969, pp. 73-84

² An interview with Irvine Arditti, „Contact”, 32, 1988, pp. 8-10.

³ Paddison, M. „Postmodernism and the Survival of the Avant-garde!”, în Paddison and Delière *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*, pp. 20-28, Ashgate, Farnham

⁴ Richard Toop, *An interview with Brian Ferneyhough, and an Analysis*, „Perspectives of New Music”, 28/29, 1990, p. 58.

⁵ John Hails *An interview with Brian Ferneyhough*, „Contact”, 33, 1988, p. 22.

- COOK, Nicholas** (ed.), **POPLE, Anthony** (ed.), *Cambridge History of the Twentieth Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004
- DARBON, Nicolas**, *Virtuosité et complexité: l'injuable selon Brian Ferneyhough*. „Analyse Musicale” 52, 2005
- DEDIU, Dan**, *Radicalizare și guerrilla. Teorii, ipoteze și proiecții muzicale*, Editura Muzicală, București, 2004
- DE LEEUW, Ton**, *Music of the Twentieth Century. A Study of Its Elements and Structure*, Amsterdam University Press, 2005
- DELEUZE, Gilles**, *Francis Bacon -The Logic of Sensation*, Continuum, London, 2003
- DUNCAN, Stuart Paul**, “Re-Complexifying the Function(s) of Notation” in *The Music of Brian Ferneyhough and the ‘New Complexity.’*, în *Perspectives of New Music*, 48/1, 2010
- FERNEYHOUGH, Brian**, *Collected Writings (Contemporary Music Studies)*, 1995, ed. Richard Topp și Boros, James, Routledge, London, 2006. Prima publicare la Harwood Academic Press, Amsterdam, 1995
- FERNEYHOUGH, Brian**, *Collected Writings. Unity Capsule: An Instant Diary*. Peters Edition, London, nr. 7144, 1975
- FERNEYHOUGH, Brian**, *Unity Capsule-Notational Conventions*, Peters Edition Ltd., London, 1975
- FITCH, Lois**, *Brian Ferneyhough*, intellect Bristol, UK/Chicago, USA
- FOX, Christopher**, *Other Darmstadts: An Introduction*, în *Contemporary Music Review*, 26/1, 2007, pp. 1-3
- GRIFFITHS, Paul**, *Modern Music and After*, 3rd edition, Oxford University Press, Inc., New York, 2010
- HAILS, John**, „An interview with Brian Ferneyhough”, în *Contact*, 33, 1988
- HARVEY, Jonathan**, *Brian Ferneyhough*, în *The Musical Times*, 120, 1979, pp. 723-728
- HEILE, Björn**, „The Modernist Legacy”, în *Essays on New Music*, Ashgate, April 20, 2009
- JIMENEZ, Marc**, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, Paris, 1997
- JOHNSON, Evan**, *Liner Notes. Brian Ferneyhough: Works by Brian Ferneyhough*. Elision Ensemble, NEOS Music GmbH, 2012
- KRAMER, Jonathan D.**, *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, în *Current Musicology*, 66, 1999
- KRAMER, Jonathan D.**, *The Time of Music*, Schirmer Books, New York, 1988
- LEVI-STRAUSS, Claude**, *Myth and Meaning: Cracking the Code of Culture*, Schocken Publishing, New York, 1995
- LUKAS, Kathryn**, „Cassandra’s Dream Song and Unity Capsule”, în *Contact*, 20, 1997
- MAHNKOPF, Claus-Steffan**, „Second Modernity-An Attempted Assessment”, în *Facets of the Second Modernity*, ed. Claus-Steffan Mahnkopf, Frank Cox și Wolfram Schurig. Wolke Verlag, Hofheim, 2008
- PADDISON, Max, Irène DELIÈGE**, *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, Ashgate Publishing Company, Burlington, 2010
- POTTER, Keith**, *Brian Ferneyhough: Introduction*, în *Contact*, 20, 1979
- REDGATE, Roger**, „Brian Ferneyhough’s Études Transcendentales”, în *Contemporary Music Review*, 20/1, 2001
- TOOP, Richard**, *An interview with Brian Ferneyhough and an Analysis*, în *Perspectives of New Music*, 28/2, 1990
- VOICULESCU, Dan**, *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2005

WEBB, Barrie, Richard BARRETT, „Imaginary Trombone“, in *Content Music Review*, 26,
nr. 2, 2007

* * * **Musik-Konzepte 140: Brian Ferneyhough**, ed. text und kritik , with musical examples
and illustration, p. 120, Munich, 2008