

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

3

JONATHAN HARVEY

ÉDITORIAL	5
DU SPIRITUEL DANS L'ART	6
CONCERT SMC	11
MIDI-CONCERT	17

On a parfois tendance à penser que la musique de notre temps s'est abstraite de l'humain, de la vie quotidienne, de nos préoccupations, que les dimensions et les fonctions autant spirituelles que sociales lui font défaut et qu'elle ne s'adresse pas davantage au cœur, enfermée qu'elle serait dans des recherches formelles et sonores quasi scientifiques, où la complexité organisationnelle de ses paramètres deviendrait indéchiffrable. Somme toute, la musique contemporaine, incapable de véhiculer la moindre émotion, vidée de sa substance, se serait éloignée de tout sentiment.

Ce serait plutôt là, faire le portrait du monde moderne et le confondre avec celui de l'homme *compositeur* qui, dans une autre temporalité que celle rythmée par l'action productive (celle de la réflexion), tente au fond de «ré-humaniser» ce qui l'entoure en créant des univers sensibles sous la forme de champs sonores encore vierges, non homogénéisés par la culture - intensive - de masse. A toutes les époques, et la nôtre n'y fait pas exception, les nouvelles œuvres ont eu cette faculté de mettre l'individu dans un état de réceptivité particulièrement aigu, *dans le temps de l'écoute* - et parfois même au-delà. Cet instant privilégié, détaché des contingences matérielles, rend alors possible une forme de réconciliation: *la rencontre* de l'homme avec lui-même.

C'est probablement à ces considérations que songe Jonathan Harvey lorsqu'interrogé sur ce que devrait être le but de la musique il déclare: «révéler la nature de la souffrance et réconcilier».

Homme de grande culture, auteur d'un œuvre considérable, il trace un sillon hautement personnel dans la production musicale contemporaine en «réconciliant» précisément, des mondes qui paraissent à première vue inconciliables: puissance lyrique et rigueur du nombre, artisanat instrumental et lutherie électronique, tradition occidentale et orientale, voire bouddhisme et transcendance chrétienne. Cette tentative d'unification de mondes pluriels est à l'opposé d'une attitude qui, par simple métissage, viserait la composition d'une sorte de *world music* savante. En convoquant ces formes opposées au sein d'une même œuvre, il accomplit au contraire un acte de très large portée humaine, sans concessions, qui nous rappelle que l'art, dans ses manifestations les plus authentiques, tend au sacré.

William Blank, compositeur

DU SPIRITUEL DANS L'ART

Portrait de l'artiste en jeune homme

Né en 1939 à Warwickshire, Jonathan Harvey est l'une des personnalités fortes de la musique actuelle, une personnalité attachante par sa probité, sa générosité, sa sensibilité et une indépendance d'esprit non ostentatoire. Auteur d'une grande quantité d'œuvres qui touchent à tous les genres, y compris ceux que la musique contemporaine avait désertés comme la musique religieuse, il mêle souvent les moyens instrumentaux traditionnels à ceux de l'électronique, aboutissant dans plusieurs pièces de grande ampleur à une fusion sonore remarquable et originale.

C'est à travers son père qu'il fut mis en contact avec la musique dès son plus jeune âge : homme d'affaires et musicien amateur, celui-ci jouait chaque soir du piano, y compris ses propres compositions, et le petit Jonathan se tenait derrière lui, fasciné. C'est tout naturellement avec lui qu'il prendra ses premières leçons de musique, désirant aussitôt composer. À l'âge de neuf ans, Harvey devient choriste au St-Michael's College de Tenbury, où il découvre un vaste répertoire religieux, allant du plain-chant aux polyphonies de la Renaissance : l'activité musicale y est intense, elle déclenche un irrépressible besoin de composer, qui deviendra rapidement une véritable obsession : le jeune garçon, très solitaire, passe des heures à jouer, à improviser et à composer, faisant parfois exécuter ses propres pièces par ses congénères ; il parlera plus tard de « la joie absolue », du « délice » ressenti à façonner des sons : « ce sentiment était alors présent en moi, et il l'est toujours aujourd'hui » ; c'est un « bonheur total ».

Son apprentissage se poursuit à Repton, où il plonge dans une pratique musicale intense, ajoutant au piano l'étude du violoncelle. L'émerveillement musical et religieux de Tenbury laisse alors place à une crise de conscience qui va le conduire vers l'athéisme et la philosophie, même si le monde de l'art reste pour lui celui, flamboyant, de l'imaginaire, des visions et du spirituel. Il découvre Baudelaire et Mallarmé, Heine et Shakespeare, grâce à une bonne maîtrise des langues. En 1957, il est à Cambridge pour des études académiques qui seront sanctionnées par une thèse ; il y pratique beaucoup le violoncelle. Il va bientôt enseigner la composition, obtenant un poste à Southampton en 1964 (lequel sera suivi de postes à l'Université de Sussex, de 1977 à 1994, puis à celle de Stanford en Californie), mais il ressent le besoin d'une formation plus solide. Dégoûté par un cours de composition trop conventionnel, qu'il abandonne après quelques semaines, il prend conseil auprès de Benjamin Britten, lequel l'oriente (assez curieusement) vers un proche collaborateur de Schoenberg, Erwin Stein. Harvey étudie avec lui les lois de la composition au sens classique du terme. Après la mort prématurée de Stein en 1958, et toujours sur le conseil de Britten, Harvey poursuit ses études avec un autre proche de Schoenberg, Hans

Keller, qui lui propose une approche plus ouverte, fondée notamment sur l'idée que la composition doit faire appel à une logique inconsciente, l'art étant la révélation d'un monde caché (une idée que Schoenberg avait développée avant la Première Guerre dans ses œuvres atonales).

L'une des leçons principales que Harvey retiendra de ces cours sera celle d'une pensée linéaire qui s'oppose à la planification sérielle faite a priori. Cette problématique, Harvey va l'affronter dans ses perfectionnements ultérieurs. Sa rencontre avec Stockhausen en 1966 est à cet égard décisive : il retrouve chez l'auteur de *Gruppen* des préoccupations de langage liées à des préoccupations spirituelles : il écrira un petit livre sur Stockhausen pour mettre ses idées au clair quelques années plus tard. Puis Harvey se tourne, en 1969, vers un autre héritier du sérialisme schoenbergien, l'Américain Milton Babbitt, qui initie Harvey à l'informatique musicale. Ce contact avec la haute technologie sera essentiel : ses pièces, dans les années soixante-dix, vont intégrer les moyens électroacoustiques, engageant le compositeur à rééquilibrer la combinatoire sérielle par un souci du son qui va devenir central dans son esthétique.

Le rayonnement du son

Mais cette idée du rayonnement sonore comme objet de la composition et comme vecteur d'un contenu spirituel va s'appuyer sur une révélation d'ordre philosophique : celle des écrits de Rudolf Steiner. Le propagateur de la théosophie et fondateur de l'anthroposophie avait parlé, à propos de musique, des constellations d'harmoniques qui conduisent directement au monde de l'esprit. Harvey dira plus tard que l'impact de Steiner sur sa musique conduisit directement à la « dissolution de certains formalismes clairs et classiques en des textures plus impressionnistes, sans doute plus proches de la musique française ». Et en effet, Harvey se rapproche d'un Debussy et d'un Messiaen dans une conception musicale qui s'éloigne du même coup des préceptes rhétoriques et formels propres à l'école de Schoenberg ; sa trajectoire rejoint celle des musiciens spectraux. Il parle dès lors d'un univers sonore se détachant de la « netteté du discours, de l'affirmation, pour installer un autre type d'univers musical : celui d'une vie dans le son qui n'est pas précisément définie par un raisonnement ou une logique, mais simplement comme un état particulièrement intense de l'être ».

Cette conception même de la musique conduit le compositeur vers de nouvelles pratiques spirituelles et vers d'autres formes de musique, inspirées notamment de l'Extrême-Orient, ainsi que vers une recherche de la transcendance qui l'amène à s'intéresser à la vie après la mort, aux problèmes de l'incarnation et de la réincarnation (sujet de son opéra *Inquest of Love*, composé au tout début des années quatre-vingt-dix), qui résonnent de ses

préoccupations antérieures sur la résurrection. Harvey deviendra ainsi bouddhiste, réinterprétant les élans religieux du jeune garçon de Tenbury en une nouvelle forme de conscience: la souffrance du Christ, que Harvey a mise en musique à plusieurs reprises, et qui renvoie au problème de la souffrance en général, laquelle «défie l'humanité depuis des millénaires» et «reste la maîtresse incontestée d'une espèce en quête de son Sens», est repensée à travers l'expérience bouddhiste, dont l'un des axes principaux est justement de la dépasser. Les titres aux sonorités exotiques qui remplissent le catalogue du compositeur (*Bhakti, Nataraja, Lotuses...*) renvoient à de telles références; elles croisent ceux qui restent liés au monde de la chrétienté (*Death of Light, Light of Death*, de 1997 à 1998, s'inspire de la crucifixion du Christ à partir du célèbre retable de Grünewald, et prolonge en quelque sorte l'opéra religieux en douze scènes intitulé *Passion and Resurrection* de 1981).

L'harmonie des sphères

Cette nouvelle forme de conscience qui constitue tout à la fois le projet d'une vie et celui de chacune des œuvres, c'est la musique qui la rend possible. Une musique qui s'appuie sur des formes en évolution constante, sans schémas préétablis, et où la ligne se déploie librement en de véritables chaînes mélodiques, empruntant ses arabesques et ses contours sinueux à certaines musiques orientales, à l'intérieur de champs harmoniques qui pivotent sur eux-mêmes. Jonathan Harvey a repensé l'harmonie en supprimant les fonctionnalités dynamiques et le rôle de la basse, établissant des champs relativement stables, construits symétriquement à partir d'une note centrale, et capables de se démultiplier dans le grave ou l'aigu. C'est ce qui donne à sa musique une telle sérénité, si rare dans la musique actuelle, son rayonnement intense, sa souplesse et sa non-pesanteur, comme si les sons étaient en mesure de nous transporter dans une dimension autre. «Je crois que les champs et les harmonies symétriques peuvent saisir des états de conscience qui se réalisent par ailleurs dans la méditation *samadhi*; ou du moins, ils peuvent les susciter chez les gens de par leur complétude, et leur caractère flottant».

Ni la mélodie, ni l'harmonie ne sont des moyens d'expression au sens psychologique du terme: la musique de Harvey veut dépasser l'individuel et rejoindre une forme nouvelle d'universalisme, sur la base d'un syncrétisme entre Orient et Occident; la technologie la plus avancée devient l'un des moyens d'enrichissement sonore et d'exploration de l'espace intérieur grâce auquel on peut atteindre à un véritable contenu spirituel. La musique retrouve sa dimension sacrée, l'œuvre étant moins une forme au sens conventionnel du terme qu'un rituel, une cérémonie, moins un message lié à l'individualité propre du compositeur qu'une médiation en vue d'une expérience

transcendante. C'est ainsi qu'il faut concevoir le jeu d'ensemble: au même titre qu'un chœur – et Jonathan Harvey a beaucoup écrit pour chœur, y compris des musiques quasi fonctionnelles – l'ensemble instrumental représente une communauté d'officiants grâce à laquelle s'ouvrent des espaces temporels et des espaces de sens qui constituent une expérience existentielle et tendent à une forme de révélation. | 9

Philippe Albèra

Clarinet Trio

Cette œuvre brève, dont la formation rappelle Bartók, présente une particularité dans l'utilisation du piano: celui-ci est en effet joué clavier fermé dans les première et dernière parties. Le compositeur a noté les doigtés des figures rythmiques frappées sur le couvercle du clavier, de sorte que les sons percussifs soient variés dans leur timbre; la partie est écrite pour les dix doigts, avec précision. Au centre de la pièce, le pianiste ouvre le couvercle et joue des figurations dans l'extrême-aigu qui réalisent les spectres harmoniques produits par les sons multiphoniques de la clarinette et par les sonorités du violon. Clarinette et violon, dans les deux parties extrêmes, échangent des phrases mélodiques très ornées, dans un type d'écriture qui fait aussitôt penser à une tradition mélodique fondée sur les musiques orales que l'on trouve chez Stravinsky, Messiaen ou Boulez, avec une grande importance donnée aux petites notes et des phrasés irréguliers. Par moments, les deux instruments jouent dans des sortes de quasi-unissons mélodiques ou rythmiques. Cette pièce jubilatoire, composée en octobre 2004, résulte d'une commande du Verdher Trio, qui en assura la création en 2005, et de l'Université du Michigan.

Death of Light, Light of Death

Cette œuvre pour harpe (jouant du tam-tam), hautbois (cor anglais), violon, alto et violoncelle, s'inspire de la Crucifixion extraite du *Retable d'Issenheim* peint par Matthias Grünewald. Elle résulte d'une commande conjointe de l'Ensemble Intercontemporain et du Musée d'Unterlinden pour le concert du vendredi saint joué devant le *Retable* (la création eut lieu le 10 avril 1998 avec les musiciens de l'EIC). Elle est dédiée à la mémoire du père de Jonathan Harvey. Le compositeur a lui-même commenté son impression face au chef-d'œuvre de Grünewald: «On ressent véritablement dans cette peinture qu'une catastrophe s'est produite, ce qui lui donne un attrait particulier pour les sensibilités de notre temps. Sans doute, aucune crucifixion n'a-t-elle jamais semblé aussi dévastatrice, la Lumière même a disparu». Les cinq personnages du tableau sont décrits les uns après les autres par la musique et ont déterminé la formation instrumentale pour cinq musiciens. Nous reprenons ci-après le commentaire de Michel Rigoni:

1/ Jésus crucifié

Le corps sur la croix porte les horribles cicatrices d'une terrible torture physique. Le style est expressionniste avec des moments de lyrisme intense du hautbois et des sons âpres de la harpe. Le rôle du hautbois est prépondérant, soliste figurant la souffrance du Christ. Le compositeur utilise les sons multiphoniques criards du hautbois. Les instruments à cordes jouent des glissandi et des trémolos acides. Des sons plaintifs et des cris aigus du hautbois concluent ce premier tableau.

2/ Marie-Madeleine

Agenouillée, penchée en arrière pour regarder Jésus, passionnément, d'un air fou, les mains implorantes.

L'écriture des cordes est agitée et la harpe esquisse une danse au rythme régulier qui fait contraste avec le contexte général. L'incarnation lyrique du personnage central, Marie-Madeleine, est représentée par le cor anglais. La pièce est précipitée vers sa fin par les sonorités de harpe dans le grave et un effet de masse dans l'aigu des cordes.

3/ Marie, mère de Jésus

Pâle, évanouie, presque morte, épuisée.

On entend un son de glas régulier exécuté par la harpiste sur un tam-tam. La déploration du hautbois est soulignée par les glissés. Les quarts de ton mélodiques sont particulièrement sollicités parmi tous les instruments. Ce sinistre assemblage alterne avec des glissandi furtifs des cordes suggérant un effet de souffle qui évoque ainsi une atmosphère étrange et vide. La disposition homorythmique entre hautbois et harmoniques suraigus des cordes crée un timbre global saisissant.

4/ Jean l'apôtre

Tenant le corps inanimé de Marie, pleurant désespéré.

Le jeu vélocé des cordes en sourdine fait contraste avec le mouvement précédent. De par son caractère ductile et preste, la musique paraît curieusement aérienne. Le hautbois dansant au début se fait plus intensément mélodieux en évoluant sur le vent léger et tourbillonnant des cordes.

5/ Jean-Baptiste

Par contraste, complètement impassible, solennel, contemplant un autre monde, tandis que de l'autre côté de la peinture, il désigne son sujet, Jésus. Une marche lente à la régularité imperturbable suggère l'attitude dédagée de Jean-Baptiste. La harpe et le tam-tam jouent en synchronie, et le cor anglais est la voix soliste. L'œuvre entre ici dans la sphère du détachement spirituel. Présence de plus en plus marquée des coups de tam-tam. L'écriture des cordes tassées en accords aigus rappelle la musique du gagaku japonais. Enfin, le *la* répété de la harpe se perd dans le silence. « Jean-Baptiste montre que, malgré les apparences, les évangiles sont écrits – il les tient dans sa main – et désigne ainsi la mort de Jésus comme un « message d'espoir. Dans la mort elle-même, la signification ultime peut être prophétiquement trouvée par ceux qui ont des yeux pour voir – un message pour toutes les religions, croyances et non-croyances », dit Jonathan Harvey à propos de ce dernier mouvement. (Michel Rigoni, notice de l'enregistrement de l'œuvre sur disque)

Lotuses

«Chez les Bouddhistes, le lotus padma symbolise la multiplicité du monde des formes à travers lequel brille la lumière de la vérité. Un lotus montre qu'un objet singulier favorise plus qu'un concept l'éveil de la pensée». Cette réflexion de Jonathan Harvey est sans doute le meilleur commentaire de l'œuvre. D'emblée, une phrase mélodique utilisant des notes non tempérées est jouée à l'unisson par les quatre instruments; non pas un unisson parfait, mais un unisson coloré par des quarts de tons; cette phrase possède son rythme propre, irrégulier, qui naît de sa structure interne, fondée sur les rapports variés entre anacrouse, accent et désinence. Elle est reprise une première fois par la flûte, harmonisée aux trois cordes, puis une seconde fois à l'alto et au violoncelle, dans une tessiture plus grave et dans un nouveau contexte. Ce sont trois aspects de la même idée, qui laissent place, sans transition, à une sorte de danse utilisant des rythmes double-pointés, que la flûte et le violon jouent dans l'aigu. La construction de la pièce s'apparente dès lors à une improvisation en dessous de laquelle existerait une structure cachée, qui paraît évidente lors des reprises de certains éléments: elle oscille entre des mouvements rêveurs, où le temps semble suspendu, et des mouvements pulsés, où le temps est compté. Le caractère discursif, qui provient de la construction mélodique, s'égare par moments dans un jeu avec les sonorités, qui s'apparente à des échappées dans l'imaginaire pur. Ces allers et retours dans des configurations temporelles divergentes, comme le passage de la flûte au piccolo, puis à la flûte basse, qui détermine des mondes sonores différents, crée un climat propice au rêve. Des images récurrentes apparaissent, telle la mélodie initiale, sans que l'on puisse discerner quelle fonction architectonique elle remplit. L'œuvre semble viser cette aura du phénomène – son ou lotus – qui s'offre à notre méditation. Elle résonne après coup dans notre tête comme l'empreinte d'une luminosité trop forte sur la rétine. La simplicité des figures, la transparence de l'écriture, l'absence de toute dimension psychologique dans le rapport entre les idées ou les instruments au profit d'une homogénéité et d'une expressivité qui se situent au-delà de l'individu, conduisent l'auditeur, d'une certaine manière, à s'identifier au son, à entrer en contact avec l'âme du son, à être le lotus.

(On pourrait citer le poème de Tagore: «Le jour que la fleur de lotus s'ouvrit, hélas! mon esprit errait à l'aventure et je ne le sus pas...»)

Lotuses, achevé de composer en juillet 1992, est une commande du Nash Ensemble (avec le soutien d'IBM), qui en assura la première exécution à Londres en septembre de la même année.

Song Offerings

Ce cycle mélodique composé pour soprano et huit instruments (flûte, clarinette, quatuor à cordes, contrebasse et piano) à partir de poèmes de Rabindranath Tagore qu'il a lui-même traduits en anglais, fut écrit en 1985 après la grande pièce pour ensemble et électroacoustique intitulée *Bhakti*, dont elle reprend certains éléments. Les deux œuvres ont une même source d'inspiration orientale, un même souci de la quête spirituelle qui s'exprime par la forme et par le travail sur le son. Dans *Song Offerings*, toutefois, l'élément spirituel est directement lié à une dimension sensuelle et érotique, l'amant céleste se confondant ici avec l'amant terrestre. Cette puissance du désir se réalise dans une écriture vocale somptueuse et tendue, qui n'est pas sans se souvenir de l'écriture vocale de certaines œuvres de Britten – une sorte de romantisme sublimé –, et dans une écriture harmonique colorée, subtile, sensible, à travers laquelle on peut ressentir physiquement les sentiments exprimés par le narrateur. Si, dans le premier chant, l'écriture de la voix s'apparente à une sorte de récitatif soutenu par des harmonies flottantes, recourant largement aux micro-intervalles, dans le deuxième, elle éclate dans une danse joyeuse où les instruments articulent des suites harmoniques plus différenciées, dominées par l'intervalle de tierce. Mais c'est dans le troisième chant que la fusion s'effectue, à l'intérieur d'une forme plus complexe et extrêmement lyrique, l'écriture harmonique riche en mouvements intégrant des accords presque classiques, où le concept de consonance est élargi et repensé. Le compositeur semble avoir voulu exprimer dans ce chant la plénitude de la joie qu'évoque le poème. La quatrième partie, la plus longue du cycle, nous plonge subitement dans la mort, qui apparaît comme ultime extase, et qui conduit la musique vers des régions plus étranges, avec ses sons de cloches et de crotales, ses harmoniques et ses ostinatos. Le temps semble alors se creuser, et au lyrisme encore directionnel des morceaux précédents, le compositeur substitue un parcours erratique, mystérieux, intérieur, jusqu'à la rencontre avec le Seigneur « dans la solitude de la nuit ».

Harvey a choisi quatre poèmes tirés de l'*Offrande lyrique [Gitanjali]* de Tagore, une suite de 103 chants dont André Gide, son traducteur en français, relevait le caractère disparate. L'ouvrage de Tagore parut d'abord en bengali, et le poète le traduisit en anglais plus tardivement, passé l'âge de cinquante ans.

Cette œuvre écrite en 1985, fut commandée par l'Ensemble Spectrum, et exécutée pour la première fois par ses musiciens sous la direction de Guy Protheroe en mars 1985 à Londres.

1/

La nuit s'est presque tout écoulee en vain à l'attendre. Je crains qu'au matin il ne vienne soudain devant ma porte, alors qu'épuisé de fatigue je serai tombé endormi. Oh! Laissez devant lui la route libre. Amis, ne le repoussez pas!

Si le bruit de ses pas ne m'éveille, oh! Laissez-moi devant lui la route libre. Amis, ne le repoussez pas!

Si le bruit de ses pas ne m'éveille, oh! Laissez-moi dormir, je vous prie. Puisse ne troubler mon sommeil ni le clamareux chœur des oiseaux, ni la jubilation du vent dans la gloire de la clarté matinale. Laissez que je repose en paix, même si mon Seigneur, soudain, se présente à ma porte.

Sommeil! Ô mon précieux sommeil! Qui seulement attend son attouchement pour me fuir. Yeux clos, que ne découvriront mes paupières qu'à la lumière de son sourire, quand il se dressera devant moi comme un songe surgi de l'ombre du dormir.

Qu'à mes regards il apparaisse comme le premier des rayons et comme la première des formes! Que le premier tressaillement de joie au réveil, mon âme le doive à son regard! Et revenir à moi, que ce soit revenir à lui! (47)

2/

Lumière! Ma lumière! Lumière emplissant le monde, lumière baiser des yeux, douceur du cœur, lumière!

Ah! la lumière danse au centre de ma vie! Bien-aimé, mon amour retentit sous la frappe de la lumière. Les cieus s'ouvrent; le vent bondit; un rire a parcouru la terre.

Sur l'océan de la lumière, mon bien-aimé, le papillon ouvre son aile. La crête des vagues de lumière brille de lys et de jasmins.

La lumière, ô mon bien-aimé, brésille l'or sur les nuées; elle éparpille à profusion les pierreries.

Une jubilation s'étend de feuille en feuille, ô mon amour! Une aise sans mesure. Le fleuve du ciel a noyé ses rives; tout le flot de joie est dehors. (57)

3/

C'est ainsi que la joie que tu prends en moi est si pleine. C'est ainsi que tu es descendu jusqu'à moi, ô Seigneur! maître de tous les cieus, si je n'existais pas, où serait ton amour?

Tu m'as pris comme associé de ton opulence. Dans mon cœur se joue le jeu sans fin de tes délices. Par ma vie prend forme incessamment ton vouloir.

Et c'est pourquoi, toi, Roi des rois, tu t'es revêtu de beauté afin de captiver mon cœur. Et c'est pourquoi ton amour se résout lui-même dans cet amour de ton amant; et l'on te voit ici où l'union de deux est parfaite. (56)

4/

Ô toi, suprême accomplissement de la vie, Mort, ô ma mort, accours et parle-moi tout bas!

Jour après jour j'ai veillé pour t'attendre; pour toi j'ai supporté les joies et les angoisses de la vie.

Tout ce que je suis, tout ce que j'ai, et mon espoir et mon amour, tout a toujours coulé vers toi dans le mystère. Un dernier éclair de tes yeux et ma vie sera tienne à jamais.

On a tressé les fleurs et la couronne est prête pour l'époux. Après les épousailles l'épouse quittera sa demeure et, seule, ira dans la nuit solitaire, à la rencontre de son Seigneur. (91)

Traduction de l'anglais par André Gide (Edition Gallimard)

(les numéros entre parenthèses renvoient au numéro des poèmes dans la version anglaise)

Ricercare una Melodia

Cette pièce fut écrite en 1985 pour trompette et électronique, puis transcrite notamment pour différents instruments. La mélodie recherchée prend corps vers la fin de la pièce grâce au regroupement de fragments entendus antérieurement. L'électronique représente une autre idée du mot recherche. Ricercare renvoie aussi au genre musical qui consiste en une écriture imitative. Le système quadriphonique de tape-delay répète quatre fois et à trois secondes d'intervalle ce que joue le trompettiste, formant une sorte de fugue ou de canon élaboré. Après quelques brèves ornements à mi-parcours, les répétitions électroniques deviennent deux fois plus lentes. Chaque répétition successive baisse d'une octave, entraînant les sonorités et les cadences vers leurs limites inférieures. (Jonathan Harvey)

Nataraja

Nataraja, nous dit le compositeur, est le nom donné à Shiva sous la forme d'un danseur dont les mouvements créent et détruisent la matière à travers l'éternité. Son image a donc inspiré Jonathan Harvey.

La structure acoustique de la flûte – ses notes les plus élevées sont les harmoniques des doigtés nécessaires aux notes les plus graves – suggère des séries harmoniques parallèles entre flûte et piano; le piano, par exemple, jouant les fondamentales des sons harmoniques de la flûte. La capacité de la flûte à jouer des sons inharmoniques complexes (les sons multiphoniques) est ainsi exploitée et reflétée dans le piano avec l'idée d'unifier « tuyaux » et « marteaux ». L'œuvre, écrite en 1983, provient d'une commande de la Nicholas Yonge Society avec des fonds de la South East Arts Association; c'est Phillippa Davies qui en donna la première exécution en 1983. (d'après Jonathan Harvey)

Album

Ce recueil de petites pièces pour quintette à vent s'apparente à un portrait de l'artiste dans son milieu: on y trouve un portrait de Dominique, âgé de 11 ans, écrit dans un style de chanson, un morceau intitulé « Angela's Problem », beaucoup plus agité et tendu, mais aussi beaucoup plus développé (une référence aux enfants de Harvey?), un autre se souvenant des années d'étude du compositeur à Cambridge, « Cambridge (memories) », où les mêmes structures se répètent entre deux et six fois chacune, un autre encore dédié à Brian Ferneyhough, « Brian's Fancy », où Harvey reprend certains traits de l'écriture de son collègue, un morceau intitulé « Angelus », qui témoigne de son goût pour les sonorités de cloches, si souvent travaillées dans ses œuvres, enfin une « Horn Melody » dont on ne sait pas vraiment à quoi elle se réfère dans la biographie du compositeur. Un album de

famille en quelque sorte, avec ses références privées, son caractère ludique, dans l'esprit des anciennes sérénades pour instruments à vent, un album dont les pièces peuvent être jouées dans n'importe quel ordre, en totalité ou partiellement.

Tombeau de Messiaen

Cet hommage au compositeur français mort en 1992, un compositeur qui a exercé une certaine influence sur Jonathan Harvey, est écrit pour piano et bande (la bande utilise des sons enregistrés de piano et de gong). Le son électronique transforme celui du piano dans l'idée d'une unité supérieure. Les sons du piano sont en effet étalonnés selon la série des harmoniques, donc une structure non tempérée, créant des harmonies singulières, de type spectral. On y retrouve les éléments d'une écriture pianistique qui provient de Messiaen: grappes d'accords, mélodies chargées de petites notes, utilisation des résonances, succession d'accords complexes en parallèle, rythmes pointés... La partie finale, jouée fortississimo, effectue une chute vertigineuse de l'extrême-aigu à l'extrême-grave, joué *tutta forza*. L'œuvre dégage un caractère puissamment rituel.

Commandée par Philip Mead, qui la créa en novembre 2004 à Cambridge, cette pièce fut composée en août de la même année.

Notices sur les œuvres de Philippe Albèra (sauf indication contraire)

