



La musique orchestrale

de

ALAN HOVHANESS

(1911-2000)

Dispensateur de générosité

Plan

Pourquoi et comment Alan Hovhaness ? [Introduction]	2
La traduction symphonique de la pensée d'Hovhaness [Essai]	3
Quelques aspects caractéristiques de la musique orchestrale d'Alan Hovhaness. Structure générale des œuvres symphoniques. [Synthèse]	7
Le symphoniste du cœur et de l'héritage musical traditionnel [Etude]	9
Autres œuvres orchestrales [Présentation 1]	33
Musique non orchestrale pour d'autres découvertes [Présentation 2]	49
Une vie et un style à connaître [Chronologie]	50
Propos du compositeur [citations]	66
Un immense corpus pour une longue vie de création [catalogue orchestral]	70
Varia	75
Une mine de chefs-d'œuvre à découvrir [Discographie]	79
Pour en savoir plus [Sources]	84

Pourquoi et comment Alan Hovhaness ? [Introduction]

Il y a une vingtaine d'années à l'époque de la sortie de ma biographie consacrée à la vie et à l'œuvre de Carl Nielsen je fus invité à présenter mon livre et à proposer quelques extraits musicaux sur une petite radio parisienne appelée Radio 20/20. L'émission se déroula un dimanche matin et comme souvent en pareilles circonstances je fus présenté aux animateurs et l'on me fit visiter les locaux et les installations techniques de la station. L'émission elle-même se concentra évidemment sur le compositeur danois dont la notoriété semblait enfin vraiment sortir de son anonymat têtu grâce en grande partie à de nombreux enregistrements discographiques de qualité internationale. Mais dans les minutes qui précédèrent et qui suivirent la diffusion elle-même, je fus amené à connaître un homme d'une quarantaine d'années tout à fait passionné par la musique et fort désireux de la diffuser sans compter. Son enthousiasme était communicatif et il parlait de ce qu'il aimait avec passion et fougue. Au cours de la conversation à bâtons rompus il lança : « Vous connaissez Alan Hovhaness ? ». Je confessais mon ignorance totale. Il n'en fallut pas plus pour qu'il s'élance dans une défense passionnée de ce compositeur dont je n'avais probablement jamais entendu la moindre note. A l'entendre, il s'agissait d'un créateur majeur et tout à fait incontournable. J'acquiesçais docilement ne trouvant aucun commentaire à formuler en dehors de mon intention d'entrer en contact avec cette musique dès que possible. Très aimablement il proposa de m'enregistrer quelques cassettes audio. J'acceptais volontiers puis nous nous quittâmes très cordialement. Quelques jours plus tard j'installai les enregistrements reçus et découvris des extraits symphoniques d'Alan Hovhaness. Jacques Passelergue, c'était son nom, ne s'était pas trompé tant la musique me toucha au cœur dès l'écoute entamée. Je venais de découvrir une infime partie du vaste catalogue d'Alan Hovhaness. Aujourd'hui encore il n'est pas facile ni possible sans doute d'écouter l'ensemble de son très vaste catalogue dont certains opus n'ont pas encore été enregistrés. Mais les années passant, les découvertes s'accumulant, la musique d'Alan Hovhaness est en quelque sorte devenue mienne par un phénomène bien connu d'appropriation tout à fait explicable et légitime. Merveilleux en tout cas ! Maintenant je prends à mon tour grand plaisir à reposer la même question faussement innocente : « Connaissez-vous Alan Hovhaness ? »

On entend hélas souvent cette réponse étonnante : « Non, pourquoi il est connu ? » Comme si le seul fait de la notoriété suffisait à assurer la qualité. Comme si la confidentialité signifiait la médiocrité !

La musique d'Alan Hovhaness, notamment sa musique orchestrale (symphonies, concertos, pages diverses...), contient des joyaux dont la découverte offre à l'auditeur curieux des satisfactions insoupçonnées. Son immense richesse mélodique, son amour et sa maîtrise des rythmes (souvent extrême-orientaux) et sa capacité merveilleuse à faire passer son amour et ses sentiments dans ses partitions entraînent son public vers des sommets de sensations et de félicité. Sans aucun doute Hovhaness n'appartient pas à l'avant-garde institutionnalisée, au modernisme forcené, aux cénacles furieusement fermés et abscons... Non, il exprime des émotions beaucoup plus simples et sincères A ce titre sa musique nous touche, nous ravit et nous élève vers des sommets de délectation spirituelle plus que gratifiants.

La traduction symphonique de la pensée d'Hovhaness [Essai]

L'écoute de la musique orchestrale d'Alan Hovhaness révèle plusieurs niveaux créateurs, complémentaires ou distincts, s'enrichissant les uns les autres et traduisant à l'évidence la présence d'un compositeur tout à fait singulier et dispensateur de jouissances auditives jamais rencontrées à ce degré chez ses multiples collègues.

Sa musique façonne régulièrement avec un étonnant naturel une atmosphère de mystère, de contemplation, de nostalgie, d'exotisme, de mysticisme ainsi qu'une certaine tristesse emplie de dignité. Cette musique inhabituelle et extrêmement communicative dénote la proximité d'une personnalité unique, réussissant à faire fusionner certains aspects archaïques de son art et d'autres issus de la proche modernité. Globalement, on peut avancer que la richesse mélodique et la variété rythmique dominent sa musique. La découverte spontanée d'un authentique « *feeling* » mystique et religieux prouve qu'il existe bien un « *son Hovhaness* ». Plus, son style vocal est particulier, même là où il n'y a pas de voix !

La mise en avant fréquente d'une ligne soliste prégnante sur un continuo de cordes (comme par exemple dans *Prayer of Saint Gregory*) prouve l'excellence d'une musique généreuse, souvent gouleyante, très communicative, parfois aussi, mais plus rarement, rude. Pour autant, la musique d'Hovhaness qui sans artifices intellectuels ou techniques alambiqués touche sans détour la sensibilité première de l'auditeur, ne saurait être assimilable à de « *l'easy listening* ». Néanmoins convenons qu'elle est assez facile à écouter. C'est là une qualité majeure !

De l'Orient et de l'Occident, il réalise une synthèse unique, une sorte de réconciliation, spirituelle et triviale, bien avant que cela ne devienne la mode. A cet égard, le cross-over esthétique mondial devrait s'avérer profitable à la diffusion de son œuvre. Divers traits constitutifs de son catalogue annoncent les œuvres à venir et si populaires de Arvo Pärt et John Tavener, par exemple. Mais encore de Henryk Gorecki, Giya Kancheli, Einojuhani Rautavaara (pour certaines de leurs périodes créatrices seulement) dont le succès est postérieur à la plupart des créations d'Hovhaness.

Hovhaness écrit sa première symphonie à l'âge de 25 ans, la seconde à 40 ans et la dernière à 81 ans !

Dans ce registre, il est patent qu'il appartient à cette petite famille de créateurs poussés par le besoin de s'exprimer, de lancer au monde leur voix, fut-elle imparfaite, capables aussi de ne pas se courber docilement pour plaire absolument, certains ou presque d'apporter leur vérité, décidés à ne pas suivre les courants musicaux majoritaires. Ainsi, Alan Hovhaness a-t-il reçu des critiques acerbes de la part de l'avant-garde musicale américaine mais aussi, et heureusement, le soutien d'afficionados conquis et admiratifs.

Son regard perçant et profond, témoin d'une grande spiritualité intérieure et d'une intense volonté, traduit une véritable et authentique extase face aux mystères de la création. Les puissantes rivières, les nobles et hautes montagnes, les temples lointains, les forêts brumeuses, les myriades d'étoiles... tous ces mondes impressionnantes et fascinantes apportent leur contribution spirituelle et idéalisée au tissu sonore inventé par Alan Hovhaness. De passionnantes voyages lointains le fascinent, l'inspirent et l'unissent intimement aux aspects si variés d'un même monde hautement respecté. Tant de stimuli finissent par fusionner dans son esprit comme dans sa musique qui les absorbent, les digèrent et accouchent de la manière si personnelle et constamment renouvelée, preuve qu'il ne perd pas son enthousiasme, sa

curiosité et le bonheur égoïste de coucher sur le papier tant de beauté ressentie et rejoignant sur l'auditeur.

Hovhaness garde aussi en lui cette touche d'expérimentation étonnante guidée avec sûreté. On songe à cet égard au surprenant *And God Creates Great Whales* de 1970. Pour autant Hovhaness surprend encore profondément dans sa grande maturité, probablement pas de manière absolue, mais en offrant toujours cette illustration de la beauté et de la profondeur interrogative que génèrent ces jeux de cuivres et de cloches, ces climats richement alimentés, ces atmosphères de toute beauté et suffisamment puissantes pour transporter l'auditeur vers des horizons nouveaux et fructueux.

Cet homme de grande taille, filiforme mais apaisant et gracieux, réputé pour sa gentillesse et son hospitalité, trouve la paix dans son idyllique demeure à Cascade Mountains. Charismatique au regard tendre et empathique, impression renforcée par une barbe de sage barde, il dégage une aura hors du temps et de la matérialité de son époque. Il ressemble à une sorte de réincarnation de Lincoln, timide, porteur d'une impression de charme et de douceur. Si l'on peut espérer un jour une ère d'éclectisme, de curiosité et de romantisme... la musique d'Hovhaness a toutes ses chances de rayonner sur l'humanité !

Relativement isolé durant sa longue carrière, il ne sera jamais solitaire ou totalement ignoré. Ainsi, parmi les grands chefs d'orchestre qui ont défendu sa musique on trouve par exemple Fritz Reiner, Leopold Stokowski, Robert Shaw, Andre Kostelanetz. Sans doute eurent-ils la chance d'y déceler précocement son contenu et son pouvoir.

Si Hovhaness reste fidèle à la tonalité traditionnelle, il la sert avec intelligence et urgence intérieure, même s'il est régulièrement moqué par l'avant-garde atonale dont certains membres insistent en l'appelant par exemple « C-majorish ».

En dépit de ces infortunes incontournables il allait devenir un des compositeurs contemporains les plus prolifiques de l'histoire américaine mais aussi un des plus souvent joués en concert parmi tous ses contemporains... sans doute dubitatifs et envieux.

Car manifestement, composer aura été la grande aventure de son existence, cela depuis l'enfance où interdit de musique il composait malgré tout en cachette, la nuit et cachait le jour son travail sous la baignoire ! Il conservera sa vie durant cette habitude de composer très tard la nuit, allant souvent jusqu'au lever du jour. Rien de figé avec lui car de nombreuses compositions, encore inédites, restent à découvrir et à nous ménager de belles surprises. C'est un peu comme s'il composait encore !

Sa célébration sincère de la nature, surtout des montagnes (« des endroits de rencontre symbolique entre la banalité et le monde spirituel »), est l'un de ses thèmes privilégiés parcourant régulièrement sa musique. D'autres stimuli variés canalisent et caractérisent son inspiration. Lesquels ?

La nature, la Bible, les Proche, Moyen et Extrême-Orient... la dévotion religieuse... la mystique chrétienne... l'amour de la beauté... la sensibilité spirituelle exacerbée... enrichissent l'intégrité du personnage, maintiennent son indépendance vis-à-vis des nouveaux courants de son époque, le fidélisent à ses conceptions et croyances... Il se voit condamné à poursuivre sa route musicale en quasi solitaire.

De plus, la musique religieuse arménienne du 7^e siècle, la musique classique du Sud de l'Inde, la musique orchestrale de la dynastie Tang de Chine, le Ah-ak de Corée, le Gagaku du Japon, les opéras et oratorios de Haendel, de grands pans de la musique occidentale... entretiennent fébrilement son excitation créatrice et humaine. Il est une autre source d'influence non négligeable, c'est l'univers bien américain (notons qu'il se sent authentiquement américain) de la Nouvelle- Angleterre à travers les œuvres écrites magnifiques de Ralph Waldo Emerson et Henry Thoreau (et les transcendalistes)... pour lesquels la nature est l'expression vivante de l'esprit et de l'intelligence universelle, non séparée de Dieu.

Hovhaness loin de s'enfermer intégralement dans son seul acte créateur lit beaucoup, se cultive tous azimuts et observe avec intérêt des peintures.

En permanence habité par la musique qui se déroule dans son cerveau il transporte avec lui un cahier de notes sur lequel il couche ses idées n'importe où, que ce soit en voyageant en train, en écoutant des discours, assis dans un café... Pas étonnant donc que sa musique traduise une sympathie et une compréhension bien davantage qu'elle n'étaie des montages intellectuels alambiqués.

N'est-il pas une sorte de saint mystique contemporain construit sur un mélange de résignation orientale et un dynamisme occidental ? De sa musique sourdent des impressions positives, nobles, hautement spirituelles.

Hovhaness cultive un style de composition particulier, hybride, non systématique, ouvert et généreux. Il aime les longues lignes mélodiques en arche, nettes et consonantes, modales le plus souvent, s'enrichissant en cours de route de tout son bagage musical qu'il vienne de l'Est ou de l'Ouest. Il absorbe et régénère des lots entiers de la musique de la Renaissance polyphonique et du Baroque instrumental. Un bon exemple de ses longues lignes mélodiques est la *Symphonie 8* sous-titrée « Arjuna ». Néanmoins, il sait négocier certaines dissonances sans souhaiter choquer de principe. Il en résulte parfois une impression de splendide et noble musique byzantine.

Ecouter, découvrir et pénétrer l'univers de ce créateur singulier a de grandes chances de faire de vous un « hovhanophile » convaincu et enthousiaste. Témoignages, propos, photos, films nous renseignent davantage sur le personnage : charmant, réfléchi et profondément bienveillant. Celui que l'on surnomme « l'Américain tranquille » en Angleterre, ou « l'Arménien errant » au Japon ou en Inde, occupe en réalité une place bien à lui au sein du vaste et protéiforme monde de la musique dite sérieuse. Il sait trouver des satisfactions et une liberté intime dans la pratique de l'esprit et de la musique de l'Extrême-Orient tout en négligeant ostensiblement la musique élaborée mécaniquement ou selon des règles mathématiques froides.

Alan Hovhaness commence sa carrière en partant à bord d'un cargo pour la Finlande dans l'optique affichée d'entrer en contact avec son modèle absolu de l'époque : Jean Sibelius. Il le rencontre et lui joue une de ses premières sonates pour piano mais le vieux maître ne s'en souvenait plus vraiment. Le principal point commun entre les deux hommes est cette croyance intime et vraie en rapport avec le message qu'ils souhaitent adresser au monde : une musique revisitée par leur être entier. Ce sont des constructeurs individuels, hautement respectables et entièrement dédiés à leur volonté créatrice. L'un et l'autre ont accepté d'emprunter la voix la plus difficile, celle de la solitude, en attendant qu'elle soit appréciée, reconnue et démultipliée.

Les documents qui le figurent nous montrent homme très alluré, plein de compassion dans les yeux. Végétarien, très social, auto-discipliné, acceptant ses privations, il s'avère très centré sur la marche de son âme intérieure. Une telle authenticité ne fait de lui ni un snob ni un élitiste que ce soit en matière de production musicale ou dans son comportement humain. Conscient qu'il doit remplir sa part, sa mission auto-désignée, il n'hésite pas à signifier haut et fort qu'il n'a rien à faire avec la musique de son siècle, qu'il peut tout à fait aisément s'en passer, ne pas la connaître et encore moins la reconnaître. Il affirme qu'il peut se dispenser de la pollution de la nature et des villes, des gratte-ciel, et surtout de la pollution du son.

Il souhaite, pas si modestement que cela, que sa musique ouvre sur un regard cosmique des choses et de la destinée. Destinée de la vie en général, destinée individuelle également.

Sagement à ses yeux, il demeure à distance des milieux intellectuels par conviction intime, pour ne pas modifier son propre regard sur la vie. Comment mieux cultiver son propre chemin vers l'amour et la beauté ? Sûr de la marche à suivre, il insiste sur son besoin d'indépendance créatrice et le plus souvent possible s'impose de ne pas céder aux sirènes du succès facile ou contraire à sa manière intime, à son éthique.

Somme toute traditionaliste et amoureux d'un ordre panthéiste accepté, il regrette que tant de gens soient contaminés par la science et par son intrusion dans tous les aspects de l'existence quotidienne et des arts sous toutes leurs formes. Il admet que beaucoup d'autres créateurs pensent intimement comme lui mais que pour d'évidentes raisons contingentes, ils négocient pour pouvoir être joués et reconnus.

Afin de conserver l'essentiel, il pense que tout ce qui se rapporte à l'intellect doit s'associer à l'amour et à une vision supérieure pour ne pas risquer de devenir dangereux. N'est-il pas un panthéiste un peu à la manière de Jean Sibelius ? Grand voyageur, penseur honnête, méditatif non démonstratif, tout concourt pour l'aider à façonner de si belles mélodies et à activer des rythmes si fascinants.

Lou Harrison, compositeur et grand ami de Hovhaness, déclarera en été 2000, peu après sa mort qu' « il était l'un des plus grands mélodistes du 20^e siècle ». On le qualifia également une fois comme une sorte de « Monsieur Rythme ». C'est exact !

L'hybridité indéniable du style Hovhaness, produit d'un créateur authentique, signe sa manière inimitable et propose une musique qui, bien que raillée par Lukas Foss, Leonard Bernstein et Aaron Copland, a tracé un profond sillon dans l'histoire de la musique du 20^e siècle. La musique d'Hovhaness, très accessible, se laisse apprêhender sans résistance et investit l'auditeur de manière fort agréable et souvent spirituelle autant que mystique. Cette simplicité assumée a rallié à sa cause de nombreux auditeurs non sophistiqués, non snobs ; elle assure et assurera à cette splendide musique sa pérennité. Simplicité, sans doute, facilité délibérée, probablement pas.

Quelques aspects caractéristiques de la musique orchestrale d'Alan Hovhaness. Structure générale des œuvres symphoniques. [Synthèse]

A de nombreuses occasions dans le cours d'un déroulement orchestral, qu'il soit vif ou retenu, le compositeur laisse apparaître et s'exprimer un solo de trompette, apaisé, épique ou exaltant. Cette apparition, véritable voix céleste, figure merveilleusement l'élévation mystique et spirituelle de la musique, l'auditeur restant confondu face à l'impression communiquée. Par exemple, au début de *The Holy City* ou encore dans *Prayer of Saint Gregory* et dans *Haroutiun*.

On retrouve ce sentiment lyrique intense et rempli d'émotion communicative lors de certains passages dévolus aux cordes à l'unisson. Ses longues mélodies souvent empreintes de compassion se développent au-dessus d'un bourdonnement, une sorte de ronronnement statique, très contrastant. A n'en pas douter on trouve-là un avant-goût de la future école minimalisme qui éclora dans le cours des années 1960. S'y illustreront, entre autres, Steve Reich, Philip Glass, John Adams, Arvo Pärt et Einojuhani Rautavaara. Quelques musiciens supputèrent cette évolution, eux-mêmes non directement concernés, à savoir John Cage, Lou Harrisson et Colin McPhee.

On rapprochera de cette manière si touchante les grandes sections mélodiques confiées à divers solistes instrumentaux.

Le travail très diversifié, parfois complexe, sur les rythmes, caractérise par ailleurs un pan entier et majeur de la musique d'Hovhaness. Les élans rythmiques et l'exploitation très diversifiée des rythmes signent une partie de sa production.

Rythmes occidentaux. Le catalogue énorme d'Hovhaness ménage une part non négligeable à la musique occidentale y compris à différents aspects de sa rythmique. Ainsi dans la *Symphonie n° 3* par exemple et dans les dernières symphonies.

Rythmes orientaux. On le sait, notre compositeur a beaucoup voyagé en Orient et auparavant encore, aux Etats-Unis, il a été influencé par la musique arménienne entendue dans sa jeunesse. D'où, de nombreuses partitions directement ou moins nettement marquées par ses contacts avec les rythmes extra-occidentaux (Inde, Corée, Japon, Chine).

Sa musique offre l'occasion d'une rencontre fructueuse entre l'Ouest et l'Est dont il distille et exploite, avec le talent que l'on sait, l'humanité et la fraternité communes par le moyen d'une sensibilité qui habite presque chacune de ses partitions. Le sentiment religieux colore de nombreuses pages sans jamais devoir être confondu avec une illustration étroite de la religion.

Si Hovhaness se range parmi les traditionalistes et les mystico-lyriques, certains aspects de son écriture appartiennent davantage à son époque qu'au passé. Il s'agit de pointes de modernité sous forme de passages authentiquement aléatoires, de dissonances, d'agitation orchestrale inconnue chez ses maîtres d'hier.

Ces choix n'interdisent en rien la manifestation du plaisir qu'il prend à développer des passages basés sur l'épique et le rhapsodique.

Qu'est-ce que le « spirit murmur » ? Le premier de toute l'histoire de la musique, Hovhaness met au point une musique orientale aléatoire (oriental aleatory) ou murmure spirituel (spirit murmur). Il s'agit, notamment à propos des cordes, d'une multitude de notes en général brèves, dissociées et indépendantes, simultanées, concourant à donner une sorte de brouhaha sous-jacent novateur. C'est avec *Lousadzak* de 1944 ou encore avec *Dawn of Light* qu'il introduit cette technique innovante et radicale avec sa structure quasi-aléatoire (les interprètes répètent leurs phrases sans être synchronique) contribuant à façonner une sorte de nuage sonore, de vibration sonore assez mystérieuse. Là encore, il préfigure (avec plus de quinze ans d'avance) les techniques similaires de Lutoslawski et de Ligeti dans les années 1960, sans oublier d'évidents points communs avec un certain « indéterminisme » utilisé par son ami John Cage. Hovhaness est donc le créateur de la musique aléatoire. « Je l'ai appelé « murmure spirituel » et plus tard « chaos contrôlé », précise le compositeur. Ensuite les autres compositeurs ont baptisé ce principe d' « aléatoire ». Cette technique sera ultérieurement largement imitée. Nous sommes alors en 1959-1960.

Dans quelle mesure les mouvements axés sur le panthéisme d'Hovhaness avec pour titres des noms de montagnes, de volcans, de rivières, sont-ils réellement influencés par eux ? Il est fort possible, cela a été avancé, que le compositeur choisissait ses titres une fois l'œuvre achevée. Mais est-ce certain ? Et combien même l'ambiance ressentie à leur évocation mentale ou à leur contact physique a très bien pu colorer certaines de ses partitions. De grands maîtres du passé comme Franz Liszt et Claude Debussy ont procédé de la sorte. D'après un aperçu global de l'œuvre d'Alan Hovhaness la nature a manifestement laissé des marques indélébiles.

Les instruments solistes chez Hovhaness. Qu'il s'agisse de la voix ou d'instruments solistes, Hovhaness prend plaisir à écrire pour eux. On appellera ses concertos pour harpe, violon... Un exemple du traitement réussi de la flûte soliste ou encore d'une voix de ténor, ici et là dans une atmosphère brumeuse et calme, sûrement aussi religieuse, se trouve dans *Sherpherd of Israël*.

Hovhaness ne rejette aucunement la dissonance dont il fait un usage judicieux dans un environnement tonal ou modal. Elle lui permet souvent de procéder à la résolution habile de certaines tensions.

En ce qui concerne le genre symphonique, c'est dans le contexte orchestral baroque qu'Hovhaness trouve son inspiration avec ses nombreux mouvements, bien davantage qu'au sein de la musique classique au niveau des structures formelles. Ce manipulateur de sonorités excelle à forger le monde musical conforme à ses ressentis. Il fait usage souvent d'une structure contrapuntique ou inspirée par le choral. Cela n'empêche pas de retrouver dans sa musique une atmosphère richement romantique, avec un traitement modal, une inspiration marquée aussi par la musique chorale de la Renaissance.

Plus, Hovhaness affiche et exploite un certain éclectisme musical fusionnant génialement, mais toujours au service du sentiment et du respect de son auditoire, sans compromission répréhensible, au profit d'une synthèse si fascinante, que son relatif écartement, trente ans après sa disparition, constitue un mystère. Ce mystique au calme intérieur communicatif irradie une douceur rare en même temps qu'une passion chaleureuse et contagieuse. Son évident plaisir dans l'acte créateur rend compte de l'abondance de son catalogue.

Le symphoniste du cœur et de l'héritage musical traditionnel [Etude]

Nous n'avons bien sûr pas de commentaires particuliers sur les symphonies écartées par le compositeur. Il en aurait rejeté environ sept dont l'une a remporté le prix Samuel Endicott en 1933.

Pour les premières œuvres dont nous disposons, l'ordre chronologique n'est pas toujours évident. Cela devient source de confusion lorsque l'on se réfère à l'évolution esthétique d'Hovhaness. Pour cette raison simple il vaut mieux se rapporter à la liste des symphonies par année de composition. A cet égard, voici l'ordre chronologique des premières symphonies d'Hovhaness, premières car par la suite l'ordre chronologique de composition et l'ordre de publication correspondent beaucoup plus régulièrement.

- 1936 : n° 1 *Exile* op. 17/2
- 1944, rév. 1965 : n° 10 *Vahaken* op. 184
- 1947 : n° 8 *Arjuna* op. 179, pour piano et orchestre
- 1949 : n° 9 *Saint Vartan* op. 180, répertoriée aussi comme op. 80
- 1953, rév. 1963 : n° 5 op. 170
- 1954, rév. 1960 : n° 13 op. 190
- 1954 : n° 45 op. 342, à l'origine désignée comme concerto
- 1955 : n° 2 *Mysterious Mountain* op. 132
- 1956 : n° 3 op. 148
- 1958 : n° 4 op. 165, pour orchestre de vents
- 1959 : n° 6 *Celestial Gates* op. 173, pour petit orchestre
- 1959 : n° 7 *Nanga Parvat* op. 178, pour orchestre symphonique de vents
- 1960, rév. 1969 : n° 11 *All Men Are Brothers* op. 186, dans le premier mouvement se trouve incorporée de la musique des années 1928/1932
- 1960 : n° 12 *Choral* op. 188, pour chœur SATB, orchestre & bande

Symphonies abandonnées, détruites ou écartées. Vers 1933-1943. On ne sait pas exactement combien de symphonies de jeunesse Hovhaness a rejeté. On en a cité au moins sept ; mais il est probable qu'il en a réutilisé certaines parties ou des idées dans des pièces ultérieures, en totalité ou en partie. Il a composé des symphonies à partir de 1933 (il a 22 ans) dont une jouée, en trois mouvements, au New England Conservatory, qui a remporté le Samuel Endicott Prize.

On suppute, mais sans certitude absolue, que certaines ont probablement porté les traces de son idole Jean Sibelius

► **Symphonie n° 1** « Exile Symphony », **1936**, op. 17 n°2, 20', 3 mouvements : I. Andante espressivo, Allegro (7'30) ; II. Grazioso (4') ; III. Finale : Andante, Presto (8'30).

Première symphonie officielle du compositeur, elle témoigne de sa manière avant l'adoption définitive du style qui le caractérise typiquement aujourd'hui. L'œuvre fut dénoncée par un Léonard Bernstein goguenard et pas toujours charitable comme une musique de ghetto, pourrie, dégoûtante. Les persécutions et l'exil forcé des arméniens de Turquie (dans les années 1930) inspirent la démarche du compositeur.

Hovhaness manifeste ici sa solidarité et sa compréhension envers ceux qui ont souffert ou ont péri. Il en illustre la tragédie et témoigne de sa colère. On remarquera les rappels soulignés d'éléments orientaux au niveau des mélodies, des liens avec des tonalités modales reliées aux civilisations anciennes, des fanfares surprenantes. Les fugues et chorals du finale témoignent au mieux de sa compassion pour le cruel destin de ses ancêtres. Cette espèce de fanfare récurrente reviendra dans la *Saint Vartan Symphony* en 1950 qui commémore également les persécutions arméniennes.

Le 3^e mouvement est épique, avec une musique de bataille interrompue par un hymne patriotique récurrent qui finit par aboutir à une fugue dansée. Les mouvements extérieurs s'achèvent d'une manière équivalente avec simplement la clarinette jouant une seconde inversée de l'accord tonique. Cela suggère la délivrance ou l'espoir pour les persécutés, traits originaux à travers une symphonie modale retenue harmoniquement.

La *Symphonine n°1* est donnée en création à la BBC (Angleterre) en 1939 sous la baguette du chef anglais Leslie Heward à la tête du BBC Symphony Orchestra. Heward, champion de notre compositeur, attira l'attention sur Hovhaness en déclarant que cette symphonie était : « puissante, virile et musicalement très solide ». Et de préciser, prophétique : « C'est un génie, il créera encore de grandes œuvres ».

Dans la version originale, l'œuvre dure 18' et se compose de 3 mouvements : 1. Lament, 2. Conflict, 3. Triumph. En 1970 Hovhaness remplace le mouvement central Conflict pour un nouveau, Grazioso, tandis que les mouvements extrêmes n'ont plus de qualificatifs pour leur tempo. L'enregistrement de Stokowski nous permet d'en apprécier la première mouture.

Hovhaness a souvent reconnu sa dette immense envers Leopold Stokowski et ses sincères encouragements. Son action au profit de nombreux jeunes compositeurs (il a donné plus de 2000 créations !) est unique. Hovhaness a indiqué : « Leopold Stokowski a été un miracle dans ma vie... Il n'y a pas de mots pour exprimer ma gratitude envers ce grand homme ». C'est lui qui en effet la donne aux USA le 6 décembre 1942. Il proposera encore aux auditeurs américains les *Symphonies n° 2* (qu'il commande), 3 et 15. Le chef devint un « ami très secourable et très intéressant », selon les termes du compositeur.

Cette *Symphonie de l'Exil* abrite en plus certaines sonorités devant à la musique baroque, des textures contrapuntiques ou de type choral, certaines sonorités richement romantiques et une modalité rappelant la musique chorale de la Renaissance.

► **Symphonie n° 2** « Mysterious Mountain », op. 132, **1955**, 17', 3 mouvements : I. Andante con moto (6'), II. Double Fugue (5'30), III. Andante espressivo (5').

La symphonie ne fait pas explicitement référence à la montagne Ararat (5165m) située à l'ouest de la capitale de l'Arménie, Erevan. Ararat ne reviendra jamais dans le giron de l'Arménie et demeure donc en territoire turc. L'intention d'Hovhaness vise donc plutôt les montagnes en général. Autrement dit, le monde de l'imagination et de l'imaginaire domine car il ne s'agit jamais de musique descriptive et aucun programme littéraire, géographique ou

politique identifiable ne s'y trouve. Mais bien sûr tout un chacun est loisible d'y inventer ou d'y retrouver éventuellement des images ou des expériences personnelles vécues.

Le succès de la partition lance vraiment la carrière symphonique du compositeur depuis les années 1960. « Je sais que j'ai eu vraiment une merveilleuse réaction du public avec *Mysterious Mountain*. Les gens hurlaient, se tenaient debout, pleuraient et ainsi de suite. Bien sûr tout cela est contre les règles parce que c'est très émotionnel, mais je ne dirais pas que j'étais émotionnellement actif lorsque je l'ai écrite. J'ai composé selon mes propres règles. »

Le chef de la création est une nouvelle fois Leopold Stokowski alors qu'il fait ses débuts avec l'Orchestre symphonique de Houston (octobre 1955). Elle est ensuite enregistrée par Fritz Reiner et l'Orchestre symphonique de Chicago pour RCA, ce qui contribue à renforcer sa notoriété sur la scène internationale.

Rapidement elle devient son œuvre la plus souvent jouée. Le compositeur lui-même la donne sur la radio nationale NBC et en retire un grand succès. Ensuite, on la programme pour les orchestres symphoniques de Cincinnati, Cleveland, Detroit et Boston. De son côté Stokowski l'emmène dans sa tournée européenne en 1958 et la donne à Moscou, Leningrad et Kiev.

Stokowski aurait demandé un titre pour cette œuvre, ce qui pouvait contribuer à sa diffusion. Ce point semble contesté. Le chef lui demanda aussi de lui accorder un numéro d'opus afin de montrer qu'Hovhaness composait régulièrement. Le numéro 132 choisi par le grand chef est loin de correspondre au numéro chronologique exact.

Mysterious Mountain, musique d'une grande beauté, d'une réelle douceur dépourvue de mièvrerie, se pare d'une distinction et d'un pouvoir expressif intenses où semble dominer en maître un sentiment d'amour.

Le travail mélodique, coloré, plutôt modal que tonal, emploie le contrepoint fugué traditionnel. Certains commentateurs ont trouvé une possible parenté en ce qui concerne le discours des cordes avec une œuvre remarquable de Ralf Vaughan Williams : *Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis*.

La riche texture orchestrale au service d'une grande sérénité et de vastes arabesques exposent des sonorités éclatantes soudaines, des mesures fournies de la harpe, des imitations libres des mouvements de l'eau... Ces sonorités mystiques à n'en point douter constituent une synthèse personnelle des mondes musicaux de l'Orient et de l'Occident. Tous ces paramètres contribuent à forger et surtout à illustrer la philosophie de la nature du compositeur, son monde spirituel également. « Les montagnes sont des symboles, comme les pyramides, de la tentative de l'être humain de connaître Dieu. Les montagnes sont des endroits de rencontres symboliques entre les mondes terrestre et spirituel. » Pour Hovhaness, cette *Montagne mystérieuse* correspond soit à des sommets fantomatiques immesurables bien supérieurs à l'Everest, soit à des sommets solitaires dominant un paysage (Fujiyama, Ararat, Monadnock, Shasta, Grand Teton...).

« Les premier et dernier mouvements sont des hymnes et lyriques, utilisant des formes métriques irrégulières. Le premier sujet du second mouvement, une double fugue, est développé dans un style vocal lent. Le second sujet, rapide est joué par les cordes, avec son propre contre-sujet et avec des épisodes en canon stricts pour quatre voix et des épisodes de triple contrepoint... »

Et de préciser encore : « Dans le dernier mouvement un chant en 7/4 est joué doucement avec des cors et des trombones bouchés. Une énorme vague s'élève vers un sommet et se retire... Une mélodie médiane est chantée aux hautbois et clarinettes dans une mesure à 5 temps. Les

violons en sourdine reviennent avec un chant antérieur, lequel progressivement s'étend à tout l'orchestre. »

Cette texture travaillée et cette inspiration radieuse débouchent sur une immense beauté, une grande douceur, une expression musicale marquante et fortement prégnante.

► **Symphonie n° 3**, op. 148, **1956**, 28', 3 mouvements : I. Andante maestoso-Presto (9'30), II. Andante (7'30), III. Allegro molto (11'). Pour grand orchestre (bois par trois, cinq cors, trois trompettes et trois trombones, tuba, timbales, célesta, harpe et cordes).

L'énorme succès de la *Symphonie n° 2* décida en grande partie probablement de la carrière symphonique du compositeur. Laquelle se tient à distance respectueuse de l'omniprésence de la tradition austro-germanique. Pas de titre cette fois. La *Symphonie n°3* a souffert d'une obscurité quasi-totale jusqu'au moment de son enregistrement récent réalisé en Corée à la demande d'Hovhaness en 1996 qui estimait qu'il s'agissait-là d'une de ses meilleures symphonies.

La création en revient à Stokowski à la tête du *Symphony of the Air* à Carnegie Hall en octobre 1956.

« Une contribution à la forme sonate classique mozartienne », selon les mots du compositeur. On y rencontre en effet une grande maîtrise de la forme classique occidentale en dépit d'un soubassement redevable de la musique orientale.

Le *Asahi Evening News*, à propos de sa *Symphonie n°3* commente : « Il n'y a aucune note de brutalité dans la symphonie d'Hovhaness. Lors des moments rapides brillants, il s'arrange pour délivrer un sentiment d'exaltation sans avoir recours au désagréable ni au sarcasme. A cet égard il est positivement le seul parmi ses collègues. »

La réception critique resta plutôt neutre. Toutefois lorsque Hovhaness et le Symphonique de Denvert en donnèrent la seconde interprétation en 1962 les critiques furent plus nombreuses et nettement plus positives. L'œuvre reçut même une standing ovation. Après cela elle disparut pendant une trentaine d'années ! Elle constitue un rare et typique exemple de cet investissement dans le legs symphonique occidental pur. Le mouvement central dans une forme rondo modifiée est entouré de deux mouvements extérieurs de forme sonate complète avec récapitulation. Manifestement ici se trouve plus d'ambition formelle que dans la précédente *Mysterious Mountain*. En dépit de son orchestration expansive et mélodieuse on peut lui reprocher un certain manque de puissance et de personnalité. Il en résulta un désintérêt durable envers cette symphonie qui sombra, on l'a dit, dans l'oubli pendant très longtemps ?

L'introduction Andante commence avec un tuba solo sur un murmure de timbales et de cordes. Vient un thème soutenu, dansant qui annonce l'exposition elle-même. Le développement débute avec un court canon polytonal aboutissant rapidement à un contrepoint classique. Récapitulation. Le second mouvement est un très bel Andante, « musique de compassion » selon Hovhaness. Le final est un puissant allegro-sonate, noté Allegro molto, basé sur une opposition de rythmes. Le contrepoint domine le développement.

► **Symphonie n° 4**, pour orchestre symphonique de vents avec harpe et percussions, op. 165, **1958-1959**, 20', 3 mouvements : 1. Andante (Hymn & Fugue) (8'), 2. Allegro (Dance-Trio-Dance) (4'), 3. Andante espressivo (Hymn & Fugue) (7'22). Composée pour l'American Wind Symphony de Pittsburgh (Hovhaness composera sept autres symphonies pour vents).

La création se déroule en plein air devant 6000 auditeurs. Elle nécessite un grand orchestre symphonique avec une forte section de vents ; elle est connue par son enregistrement chez Mercury avec l'Eastman Symphonic Wind Ensemble.

Le compositeur de manière assez énigmatique parle des « influences spirituelles des compositeurs Yegmelian, Gomidas Vartabed et Haendel ». Il aime, non sans modestie et naïveté mêlées, évoquer tout ce qui l'inspire. A propos de cette œuvre le compositeur confie : « J'admire la mélodie géante des montagnes hymalayennes, la musique religieuse arménienne du 17^e siècle, la musique classique de l'Inde du Sud, la musique orchestrale de la dynastie Tang de Chine autour de 700 après Jésus-Christ, les opéras et oratorios de Haendel. »

Dès l'écoute de la *Symphonie n° 4* il paraît évident que son auteur bénéficie d'un immense métier, d'une réelle maîtrise de la forme du concerto grosso, de la mise en évidence flatteuse de divers instruments solos, d'un goût prononcé pour la couleur, d'une réussite patente en ce qui concerne les effets en général très beaux et efficaces, mystérieux aussi parfois, d'une assurance incontestable dans la combinaison ingénieuse des percussions et des vents.

Les mouvements extérieurs débutent par des hymnes solennels qui mènent à une fugue majestueuse. Le mouvement central est de forme danse-trio-danse. La première danse est assurée par un solo de marimba, deux sections trios suivent avec bois, harpe puis bois et vibraphone. La seconde danse avec le xylophone s'inscrit dans l'ouverture solo du marimba. Superposition métrique et aussi sections de rythmes libres et nombreux passages en 7/4 et 11/4. Dans le dernier mouvement on note des effets originaux reliés à une phrase aux trombones graves accompagnés de glissandi croisés avec des trombones plus aigus. Dans les années 1960 les glissandi sont souvent utilisés par Hovhaness. Le final s'achève sur un Allegro maestoso en 7/4, un hymne et fugue décidés dominant des sonorités de cloches.

On ne manquera pas de noter l'effet produit par les solos étendus à la clarinette basse, au contrebasson, au couple marimba-xylophone, au hautbois et cor anglais. Pas plus que les beaux passages dus aux quatuors de cors et trombones dans le premier mouvement. Les mélodies des sections solistes sont modales et l'harmonie de caractère tonal est basée sur d'inhabituels accords majeurs et mineurs. Les cloches, surtout dans le final, sont atonales.

► **Symphonie n° 5**, op. 170, 1953, durée : 11', comprend 3 brefs mouvements contemplatifs de 4, 5 et 2 minutes. La *Symphonie n° 5* se place chronologiquement entre la *Symphonie n° 9* (1950) et la *Symphonie n° 13* (1954) et avant la célèbre *Symphonie n° 2* (1955).

Au début des années 1950 la musique d'Hovhaness connaît une transition après avoir célébré les origines arméniennes durant les années 1940. Il accepte volontiers des commandes pour grands ensembles ; il regarde et cherche dans de nouvelles directions comme le montrent les *Symphonies 5 et 13*.

Le premier mouvement est caractéristique du compositeur du début des années 1950 avec ses mouvements polymodaux. Des éclats mystérieux de percussion et des pizzicati ponctuent les austères bois et trompettes, avec parfois des poussées menaçantes de « gongs » profonds des bois. L'accompagnement est plutôt statique avec des cycles de lignes rythmiques strictes. Le second mouvement débute par une lente fugue, inhabituelle chez le compositeur, avec des cordes en sourdine. Plus loin une mélodie idyllique à la flûte (avec pizzicati des cordes et harpe) se voit perturbée par des clusters menaçants de trombones. Elle s'achève par une procession en canon resplendissante avec les trompettes dominantes, tout cela rappelle l'atmosphère et la texture de la procession finale de la *Symphonie Saint Vartan*.

► **Symphonie n° 6** « Celestial Gate », op. 173, **1959**, pour petit orchestre (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, timbales, cymbales, harpes et cordes) et en un seul mouvement, 20'30. Commande de Eward B. Benjamin.

Nous sommes au contact d'une partition inspirée par le peintre mystique grec Hermon di Giovanno (véritable maître spirituel du compositeur), dont les tableaux ornaient les murs des appartements d'Hovhaness tout au long de son existence. C'est lui qui au début des années 1940 l'avait guidé dans les mondes anciens de la Grèce, de l'Egypte et de l'Inde et l'avait encouragé à étudier davantage en tenant compte de son héritage arménien. Hovhaness reconnaît di Giovanno comme : « mon maître spirituel, celui qui m'ouvrit la porte de la dimension spirituelle ».

Cette symphonie affiche les qualités exceptionnelles de mélodiste d'Hovhaness. On n'insistera jamais assez sur la beauté intrinsèque des mélodies qu'elle renferme. Elle figure parmi les plus jouées et aimées de son vaste cycle et a été enregistrée trois fois. *Celestial Gate* constitue un sommet de son art. Certains éléments qui la structurent proviennent du début des années 1940.

Début sombre avec une mélodie chromatique serrée au basson jouant au-dessus d'un pizzicato bavard des cordes. Le climat devient plus brillant avec un beau thème principal apaisé s'étendant sur 21 mesures. On y entend la clarinette au-dessus d'une contre-mélodie à l'alto, les cordes accompagnent des motifs pizzicati provenant d'une section dansée. Ensuite réexposition partielle du thème (avec un traitement en fugue de la première phrase) et de brefs interludes utilisant des éléments de l'ouverture. De part en part cette section est ponctuée de passages rythmiques libres aux cordes aboutissant à un changement d'atmosphère. Suit une partie qui retient l'attention, les cordes avancent en parallèles, jouant ostinato, un accord de quarte aux cordes se déplaçant au-dessus du jeu des trompettes proposant un thème mélancolique. Des éclats de timbales et de cloches tubulaires surgissent plus ou moins régulièrement. On assiste à un retour rapide de la musique en rythmes libres ce qui nous ramène à l'ouverture. Cependant, virement un nouvel hymne apparaît aux cordes, utilisant un trait typique d'Hovhaness. Des sections hymniques contemplatives achèvent l'œuvre, comme souvent chez Hovhaness, ici avec des élans lyriques aux vents. Cette section harmoniquement statique de nouveau propose un jeu de contrebasses chuchotant une danse en pizzicati.

Si l'œuvre commence dans les profondeurs des cordes graves et des bassons, elle s'achève dans une tessiture flottante aiguë con sordini de clusters de violons... Cet effet transporte l'auditeur de notre monde humain vers un monde fait de sérénité éthérée. C'est un peu comme si une nouvelle dimension apparaissait à nous au moment de franchir la *Porte céleste*.

► **Symphonie n° 7** « Nanga Parvat » pour orchestre symphonique à vent (plus une harpe), op. 178, **1959** (composée du 16 au 28 novembre), 14', 3 mouvements : 1. Con ferocita (5'30), 2. March (in isorhythmic form) (3'30), 3. Sunset (5'). Commande de l' American Wind Symphony Orchestra de Pittsburgh (qui commanda aussi les *Symphonies n° 4* et *14* et le *Concerto pour trompette*).

Cette *Symphonie n° 7* s'inscrit plus largement dans le cadre d'un renouveau de la musique pour vent en Amérique au cours des années 1950 et 1960. La partition fut composée en une quinzaine de nuits en novembre 1959. Il s'agit d'un portrait musical de l'inhospitalière montagne Nanga Parvat (montagne du Kashmiri, sommet de l'ouest de l'Himalaya, au Pakistan, haute de 8126 m), dont le nom signifie « sans arbres ». On l'imagine volontiers grandiose, impressionnante et distante, mais aussi terrifiante lors des orages, glaciale, déserte et terriblement dangereuse lors de son ascension.

Les sonorités et matériels proposés par Hovhaness ne sont pas typiques de l'idée que l'on se fait de l'écriture pour symphonie de vents. Pour autant les trois mouvements qui la constituent sont-ils la description de la montagne comme « sereine, majestueuse, solitaire, terrible dans l'orage, toujours froide avec sa neige, dépourvue d'arbres » ? Certains passages violents décrivent ou plutôt illustrent sans doute ces traits extrêmes.

Le début *Con ferocita* est brutal, avec de puissants et bruyants tambours, il est sensé représenter « la férocité du tigre des montagnes himalayenne ». La rythmique est variée. Dans le second, *Marche*, à travers un travail complexe sur les rythmes, « les sons évoquent des marches de village improvisées et sauvages aux bois éraillés et à l'unisson des cuivres faux [ce terme pour Hovhaness signifie des choix mélodiques parallèles résultant de la bimodalité]. Ces sonorités sauvages sont organisées dans des formes strictes incluant des canons iso-rythmiques en polymodalité aux bois. La percussion joue en rythmes avançant et rétrogrades ; les timbales jouent un rythme se contractant et s'étendant. La marche est une structure isorythmique. » Une fois les orages passés, le troisième mouvement, *Sunset*, décrit la montagne selon les termes employés supra par le compositeur. On assiste à une procession héroïque accompagnée d'éclats de cloches. Le mouvement finit avec un ostinato de harpe descendante supportant des clusters de bois chatoyants, représentant des « traits de lumière à travers les sommets rocailleux ».

► La *Symphonie n° 8 « Arjuna »*, op. 179, **1947**, pour bois, cor, timbales, piano et cordes. Durée : 30'.

Cette partition à l'origine conçue comme un double concerto pour piano, timbales et petit orchestre est publiée comme « symphonie » plutôt que comme concerto. Elle est une œuvre majeure de la période arménienne, « une musique linéaire, de style arménien, avec des lignes mélodiques... », précise le compositeur. D'abord intitulé *Ardos*, selon une montagne en Arménie située près du lac de Van, elle se compose d'une association de traits mélodiques arméniens et indiens. D'après Hovhaness lui-même, la pièce ne fut jamais correctement jouée parce que les Arméniens n'étaient pas prêts pour cela. Plus tard, il l'emporta en Inde, en changea le titre pour *Arjuna* et remplaça les timbales par le mrdangam. La musique parée de son nouveau titre fut « créée » au festival de musique de Madras le 1^{er} février 1960 sous la direction de Handel Manuel avec Hovhaness au piano.

Une certaine critique nota que l'œuvre datait d'une époque à laquelle le compositeur « écrivait de la musique arménienne avec une perspective indienne ». Nous sommes ici dans le mode indien « nata bhairavi ».

Cette partition essentiellement mélodique, sans tentative d'harmonisation ni de modulation, dénote une assimilation personnelle des différentes cultures abordées. Louée lors de la création, elle appartient à une certaine radicalité typique de la fin des années 1940. Le timbalier joue comme un accompagnateur de tabla et a un rôle très important, plus que dans les œuvres antérieures. Par certains aspects la musique présente des traits minimalistes. Son ami le compositeur américain Lou Harrison la loua.

► *Symphonie n° 9 « Saint Vartan »*, **1949-1950**, op. 180, durée : 45', deux parties : I. (26'), II. (17'). Pour petit orchestre, traité dans l'esprit de la musique de chambre, avec une abondante utilisation soliste des instruments au-dessus d'un accompagnement de cordes. Cordes et timbales sont aussi utilisés dans les habiles mouvements de danse.

La *Saint Vartan* est un des grands triomphes de la période arménienne d'Hovhaness. Il en dirige lui-même la première exécution à la tête du Philharmonique de New York le 11 mars 1951 à Carnegie Hall.

La symphonie est écrite à la mémoire du martyr arménien du 5^e siècle, le saint-guerrier Vartan Marmikonian, qui conduisit bravement, en 451, l'armée arménienne vaincue par les forces de l'envahisseur perse quatre fois plus nombreuses. Elle commémore donc le 1500^e anniversaire de l'événement. L'Arménie, premier Etat chrétien, avait refusé d'adopter la foi de Zoroastre des conquérants perses. Quelques années après la bataille, les Perses durent lui accorder une liberté religieuse afin de maintenir leur contrôle sur l'Arménie. Les bénéfices du concert inaugural allèrent rejoindre des fonds destinés à la construction de la cathédrale arménienne de New York. La musique de Hovhaness vise à souligner la victoire spirituelle des Arméniens.

Nous sommes en présence d'une musique partiellement programmatique (un des mouvements s'intitule *La mort de Vartan*) où l'on retrouve les fanfares en colère de la *Symphonie Exil* (qui également est inspirée par la persécution des arméniens), cette fois avec le piano dialoguant avec les lamentations du trombone.

Quelques années plus tard le compositeur dédie sa musique à son ami Hermon di Giovanno décédé. Il le décrit comme son « maître spirituel » et prouve ainsi le rôle reconnu de cet artiste sur son propre développement.

Un commentateur, Edward Cole, lui a accolé justement les caractères suivants : elle « s'impose comme l'un des chefs-d'œuvre authentiques d'Hovhaness... une œuvre hautement colorée, intensément émotionnelle... »

Constituée de plusieurs courts tableaux formant une sorte de mosaïque, la symphonie se compose de 24 courts mouvements, sorte d'avancée progressive selon Hovhaness. Il existe un effet cumulatif des mouvements au plan de l'intensité émotionnelle qui culmine dans une sorte de procession triomphante et frénétique. Cette musique pourrait être qualifiée de néo-archaïque comme beaucoup de ses partitions des années 1949-1951.

On y trouve l'assimilation du Tapor (procession arménienne), du Yerk (chant arménien), de formes musicales du Moyen Age comme l'Estampie française et le Bar germanique...

Deux parties :

I. 1. Yerk (song/chant), pour trombone, percussion et cordes ; 2. Tapor (procession, canon pour 3 trompettes et percussion), cette section retravaillée provient d'une *Ouverture* de 1950 écrite pour la suite « Is There Survival ? » ; 3. Aria pour cor et cordes ; 4. Aria pour trompette et cordes ; 5. Aria pour cor et cordes ; 6. Bar (danse) pour timbales, violons et contrebasses ; 7. Tapor (procession) pour trompette, vibraphone et cordes ; 8. Bar (danse), canon pour timbales, percussion et violons ; 9. Bar (danse), canon pour timbales, percussion et violons, d'après un mouvement de la suite « Is There Survival ? » ; 10. Estampie pour timbales et cordes ; 11. Bar (danse), canon pour cordes ; 12. Bar (dance), canon pour timbales, vibraphone et cordes ; 13. Aria pour trompette et cordes ; 14. Lament (Mort de Vartan) pour trombone et piano ; 15. Estampie, double canon pour 4 trompettes, timbales, percussion et cordes.

II. 16. Yerk (chant) (To Sensual Love), pour saxophone alto, timbales et cordes, section retravaillée de la suite sus-mentionnée ; 17. Aria (To Sacred Love), pour trombone et cordes ; 18. Estampie pour timbales et cordes ; 19. Bar (danse), canon pour timbales, vibraphone et cordes ; 20. Aria pour trompette et cordes, d'après un mouvement de la suite « Is There Survival ? » ; 21. Bar (danse), canon pour timbales et cordes ; 22. Bar (danse), canon pour

timbales, percussion et cordes, d'après un mouvement de la même suite ; 23. Bar (dance) pour timbales et cordes ; 24. Finale (Estampie, double canon) pour 4 trompettes, timbales, percussion et cordes, d'après un mouvement de la suite « Is There Survival ? »

L'utilisation remarquable du vibraphone et du saxophone est en fait un héritage de la musique de ballet de janvier 1950 intitulée *Is There Survival ?* dont 5 sections ré-arrangées viennent enrichir les mouvements de la *Symphonie Vartan* (pas de cordes, mais saxophone et vibraphone). Le ballet lui-même sera rebaptisé *King Vahaken* à ne pas confondre avec *Vahaken* la *Symphonie n° 10*.

To Sensual Love, un mélisme d'une longue mélodie confiée au saxophone évoque une influence jazz à l'auditeur, mais en fait correspond à une donnée d'écriture d'Hovhaness qui l'utilise aussi pour d'autres instruments avec influence arménienne (exemple le piano dans *Ludsadzak* ou encore la flûte dans *Arevakal*).

Cette symphonie offre une grande variété de tons grâce aux tempos, à la monodie et à la polyphonie, ainsi qu'à diverses combinaisons d'instruments. Les arias, de nature contemplative, toutes confiées au cuivre soliste, contrastent avec les tapors et bars, polyphoniques et plein de vie. Les bars reçoivent une écriture en canon stricte, plusieurs toutefois ne sont pas à l'unisson et ont des entrées à intervalles, plus réminiscentes de la fugue. Les intervalles mélodiques originaux sont conservés à l'identique. Notons la fascinante forme polymodale associée à des superpositions de clés. Ces effets sont remarquables et fascinants par les entrées, pas toujours à la mesure mais à demi-mesure stretti.

Le final, Estampie en double canon, affiche une certaine complexité. Le premier canon est un mode avec 4 voix. Le second canon suit en 3 modes avec trois voix. Ensuite un double canon apparaît à 8 voix. En plus de cette polyphonie se trouve une ponctuation rythmique complexe avec percussion, dont la pulsation se télescope en permanence avec la pulsation alternativement expansive et régressive.

Cette écriture polymodale et en canon unisonal montre comment Hovhaness retravaille les simples techniques archaïques afin de créer une musique sonnant comme nouvelle et d'une certaine manière radicale comme aucun de ses contemporains attirés par l'atonalité et la série.

« ... la Symphonie n° 9 est tout à fait originale avec sa structure en 24 courts mouvements qui tous sont corrélés et se déroulent dans le même temps », précise l'auteur qui délivre un message de vitalité et de louange immense, parfois contemplatif, parfois joyeux, parfois encore violent, toujours figurant une véritable marche vers les sommets de la spiritualité.

► **Symphonie n° 10 “Vahaken”, op. 184, 1945, rév. 1965.**

Vahaken vient de l'ancien arménien, c'est un dieu païen « Vahagn », le symbole du vent, de la force et du courage. Composée autour de 1945 à l'époque où Hovhaness utilise des modèles arméniens et indiens, surtout indiens ici. Influence renforcée lors d'un voyage en Inde en 1959-1960. Il retravaille « Vahagn », non encore publiée, en Suisse et publie la *Symphonie n° 10 « Vahaken »* en 3 mouvements.

Les mouvements extérieurs faits de noblesse et d'héroïsme, en vrai style indie donc, traduisent une foi indestructible par le biais d'une mélodie sans fin, sans recours à l'harmonie et à la modulation. Cette vaste mélodie provient de nombreuses variantes mélodiques, elles-mêmes construites à partir de quelques motifs de base. Dans la section finale jhala, musique indienne classique, il n'y a pas de résolution des idées ; au lieu de cela, les permutations mélodiques et rythmiques provoquent un effet de stase et de tension cumulative. Dans le premier mouvement cette tension est dispersée tandis que le final construit un état de frénésie

qui trouve une fin brusque. Un bref moment de répit apparaît dans le mouvement central Intermezzo, un menuet tout à fait éloigné, par l'esprit et le côté ethnique, des deux autres mouvements qui l'entourent. Il fut sans doute composé quelques années avant.

► **Symphonie n° 11** “All Men Are Brothers”, pour orchestre, op. 186, **1960**, rév. **1969**, 32', 3 mouvements : 1. Andante appassionato (8') ; 2. Allegro Maestoso (12') ; 3. Andante con nobilita (11'30).

Ecouteons le compositeur : « Elle évoque finalement mon ancien style dans le sens que le premier mouvement provient du temps où je venais de recevoir une bourse pour le New England Conservatory et c'est avec une partie de cette symphonie que j'ai remporté le prix. Cela remontait à 1932. » Il compose le second mouvement vers 1960 et le troisième en 1969.

Hovhaness par ce titre affiche sa croyance et son espérance en un avenir meilleur du comportement de l'homme envers lui-même, envers la nature, une foi dans un amour universel cosmique, de notre petite planète...

Cette commande due Edward B. Benjamin pour le 25^e anniversaire du New Orleans Philharmonic voit sa création mondiale, avec cette même formation, sous la baguette de Frederick Fennell le 21 mars 1961 à la Nouvelle Orléans. Il en élabore une toute nouvelle version à Lucerne (Suisse) à l'été 1969. Le même orchestre sous la direction cette fois de Werner Turkanowsky en donne la création le 31 mars 1970. *All Men are Brothers* sera la première œuvre que le compositeur graverà pour son label Poseidon en dirigeant le Royal Philharmonic Orchestra. Cet enregistrement est aussi le premier réalisé sur Unicorn Records.

La symphonie bien que différente de ses voisines chronologiques (n° 6, 12, 7, 14), car beaucoup plus chromatique et développée (au moins dans la version révisée), présente néanmoins de nombreux passages rappelant quand même la musique antérieure du compositeur.

Le second mouvement amène à un sommet chromatique qui rappelle les climax de *Prelude and Quadruple Fugue* (1936, orchestration 1954) et de la section Double Fugue (1936, orchestration 1955) de *Mysterious Mountain*. Le côté martial de ce mouvement évoque aussi celui de la *Symphonie Exil* de 1936 et plus encore, son ouverture est très proche de l'Ouverture de *Anahid* de 1944, une fantaisie pour orchestre de chambre.

Nous voici en présence d'une écriture épaisse et touffue pour cordes, les expositions fuguées et la musique de bataille sont typiques des années 1960 ; on y trouve naturellement des tintements de cloches, des pédales de clusters aux violons, des glissandi de harpe, des tutti hymniques de cuivres mais aussi à l'occasion des sonorités exotiques et épiques. Ces paramètres renforcent les traits saillants d'une symphonie cohérente, unifiée et très accessible, aux sonorités très occidentales.

Le premier mouvement s'ouvre sur un thème d'amour de 13 mesures qui sera développé tout au long du mouvement. Une variation lyrique de 7 mesures conduit à un sommet où réapparaît avec l'orchestre entier la mélodie d'amour initiale. Le second mouvement expose une vaste mélodie (de forme rondo) dans l'esprit d'une procession de fête avec un interlude dansé et une vive fugue suivie d'une coda. Le troisième mouvement débute par un thème de 11 mesures louant l'amour universel tandis qu'une fugue centrale de 7 mesures conduit à un retour triomphal de la mélodie entendue au début du mouvement louant l'univers.

► **Symphonie n° 12** « Choral », op. 188, **1960**, texte : psaume 23, pour chœur (SATB), flûte, 2 trompettes, timbales, 2 percussions, harpe, cordes & ad.lib. tape of mountains waterfall (enregistrement de chutes d'eau dans la montagne), 4 sections : 1. Andante ; 2. The Lord is my shepherd ; 3. Bird of Dawn ; 4. He leaded me.

► **Symphonie n° 13**, op. 190, **1953**, en un mouvement, pour orchestre, révision de *Ardent Song*, une musique de ballet pour Martha Graham de 1945.

► **Symphonie n° 14** « Ararat », op. 194, **1960**, 14'30, en trois mouvements sans titre (respectivement 7', 4', 3').

Très proche de la *Symphonie Nanga Parvat* écrite l'année précédente, *Ararat* utilise également un orchestre de vents pour décrire la rudesse, la beauté et la majesté d'une montagne. Commande de l'American Wind Symphony Orchestra de Pittsburgh.

Le poète Isahagian a décrit le sommet du Mont Ararat : « Les éclairs infinis ont touché le glaive de diamant. » Le compositeur élabore là une musique souvent caustique, souvent abrasive. Le dernier mouvement est sans doute l'un des plus violents du compositeur. Pouvait-il en être autrement pour une symphonie inspirée par les sauvages éruptions volcaniques, les violentes avalanches des montagnes tremblantes, les terribles effondrements de pierres ?

Des sonorités évoquant de sombres bourdonnements de libellules aux clarinettes basses, cors, trombones et tambours introduisent le premier mouvement, puis survient un passage morose suivi d'une mélodie confiée aux clarinettes basses dominant des clusters de flûtes. Le basson chante une mélodie modale bruyante en nette opposition aux clarinettes. Une immense mélodie émerge enfin, chantée de manière antiphonique entre deux groupes de trompettes, suivies par les cors et les trombones en opposition aux clusters dissonants. L'intensité croît en puissance et en dissonance. Avec le second mouvement s'expriment des cloches dans des tempos différents tandis que les tambours se montrent bruyants. Trombones, clarinettes, bassons et cors sonnent en formations volantes, sombres et menaçantes. On entend les cloches, éclairées et tonnantes avec les piccolos, flûtes et les trombones inquiétants. La musique avance vers une sorte de cataclysme de sonorités. Le troisième mouvement éclate en un fracas de tambours en rythmes variés se prolongeant... Six trompettes lancent un cri à l'unisson qui éclate violemment (clusters) et dont la résolution se fera par le biais de tonalités simples. Les trompettes apparaissent au-dessus d'une mer de rythmes superposés de tambours. Cette partition n'utilise pas d'airs populaires ; des ragas et des modes traditionnels sont simplement suggérés car toutes les mélodies sont originales.

► **Symphonie n° 15** « Silver Pilgrimage », op. 199, **1962-1963**, 21', 4 mouvements : 1. Mount Ravana ; 2. Marava Princess ; 3. River of Meditation ; 4. Heroic Gates of Peace.

Elle résulte d'une commande de Leopold Stokowski (par le biais de The Watumull Foundation) et fait la part belle aux somptueuses sonorités des gongs, cloches et cuivres. Bien que composée tandis qu'Hovhaness était au Japon, grâce à une bourse Rockefeller, elle est de nature indienne. Sa création a lieu lors du Festival of Music and Art de l'Orchestre symphonique d'Honolulu sous la baguette de George Barite. Sans doute ponctue-t-elle une période de 6 mois passée comme compositeur en résidence au East-West Center de l'Université d'Hawaï en 1962. Peu de temps après, Stokowski, précisément le 28 mars 1963,

en donne la première américaine à New York à Carnegie Hall à la tête de l'American Symphony Orchestra.

D'une grande beauté s'exprimant hors du temps, elle affiche une franche individualité, la mystérieuse évocation d'une pensée personnelle et comme presque toujours chez notre compositeur l'expression musicale d'une grande sincérité.

La période de recherche d'Hovhaness en Inde, au Japon et en Corée datait des années 1960. Ici, il réalise une sorte de synthèse ethno-musicologique d'éléments provenant du gagaku japonais et des traditions indiennes. Le titre est inspiré par le roman *Silver Princess* de Justice M. Anantanarayanan. Le sujet : le pèlerinage d'un jeune prince indien de Lanka, Ceylan, à Kafhi Banaras. Chaque mouvement s'appuie sur un concept ou un mode déterminé dont les trois premiers modes sont issus de ragas indiens. Elle résulte des diverses influences qui sous-tendent cette partition exotique, d'écoute facile et immédiatement gratifiante pour l'auditeur.

Son premier mouvement, Mount Ravana, en trois sections, développe une atmosphère oppressante. Des quintuplets de timbales apparaissent toutes les dix- neuf mesures tout au long du mouvement. Dans les sections externes les cordes fournissent une mystérieuse toile de fond avec un usage judicieux des contrebasses, violoncelles, premiers violons puis seconds violons. Sur cette base, les altos expriment une mélodie lyrique. On assiste à une brève pause dans une sorte de section centrale quand le cor et les bois en clusters et les flûtes florissantes sont entendues au-dessus d'un ostinato de harpes insistant. Le mouvement suivant, plus ouvertement indien, est de nature lyrique et dansante suggérant la grâce féminine. Le mouvement 3, River of méditation, suggère l'esprit de la méditation religieuse d'un sage près de la rivière. On en appréciera les passages hypnotiques avec des glissandi efficaces. Le dernier mouvement, de nature plus occidentale, apporte l'esprit de la paix avec une musique rappelant l'esprit gagaku de la dynastie Tang, le contrepoint de la Renaissance et la longue ligne mélodique combinée à un hymne visant à l'universel.

C'est l'une des trois symphonies enregistrées par l'Orchestre symphonique de Louisville avec Robert Whitney (LP années 1960). En septembre 2001 nouvel enregistrement pour Koch Classics. [cf Discographie]

► **Symphonie n° 16**, pour cordes et percussions coréennes, op. 202. Crédit : **1963**. Utilisation de groupes d'instruments inhabituels, outre harpe, timbales, 2 percussions, cordes, on trouve 6 instruments coréens : kayakeum (à 12 cordes, similaire au koto, sorte de cithare), janggo (tambour sur bâtons), zwago (tambour suspendu), 3 pyunjong (cloches de bronze).

► **Symphonie n° 17** « *Symphony for Metal Orchestra* », op. 203, **1963**, 22', nécessite : 6 flûtes, 3 trombones et percussions métalliques (5 joueurs). Commandé pour une convention des industries métallurgiques à Cleveland. Crée à cette occasion. Ultérieurement elle sera enregistrée. En 4 mouvements : Andante (4'30), Largo (5'), Allegro (4'), Adagio (6'30). L'année précédente le compositeur a étudié la musique gagaku au Japon et en Corée ; il a étudié une musique très ancienne venue de Chine et de Corée dans les années 700. Cet esprit ancien est figuré par les trombones jouant avec les percussions, par des sonorités brillantes amenant à des clusters de flûtes très denses où les 6 flûtes fonctionnent comme un seul instrument pendant un long moment. Elles imitent la sonorité du sho, une sorte d'orgue à bouche japonais qu'Hovhaness avait étudié en 1962 quand il travaillait avec les musiciens locaux.

Pour certains il s'agit d'un exemple de musique fonctionnelle (Gebrauchmusik). Elle contient de nombreux canons à l'unisson, une marque de fabrique du compositeur dans les années 1960. Son atmosphère sombre et porteuse d'un mauvais pressentiment ne manque d'impressionner l'auditeur. Les trombones associés aux percussions produisent une musique évoquant à propos l'ancienne musique orchestrale. Les cuivres interviennent aussi au plan mélodique. Le canon à l'unisson (comme dans *The Holy City*), les dissonances aux flûtes, les nombreux passages en rythmes libres (vitesse de jeu indépendante des instrumentistes), les percussions libres rythmiquement... témoignent à la fois de l'originalité intrinsèque du créateur et des multiples et profondes marques laissées par de ses lointains voyages (1959 et 1962).

► **Symphonie n° 18, op. 204, 1963.**

A l'origine il s'agit d'une musique de ballet pour la Martha Graham Dance Company qui fut entendue pour la première fois au Prince of Wales Theatre, à Londres, le 6 septembre 1963. Elle repose sur une histoire de Graham basée sur la rencontre d'Ulysse avec la sorcière Circe. La danse explore « la jungle de l'inconscient de l'homme ». Cette musique initialement plus épisodique que symphonique, Hovhaness la retravaille légèrement pour la salle de concert. Il augmente la section des vents, propose deux percussionnistes au lieu d'un seul et ajoute un célesta. Ballet et symphonie durent 20' environ. On donna encore le ballet avec la même compagnie à New York en avril 2004.

► **Symphonie n° 19 "Vishnu", op. 217, 1966, 30'.** En un seul mouvement.

Création le 2 juin 1967, enregistrée par la radio aussi. Commande du New York Philharmonic pour la saison Promenade en 1967 au Philharmonic Hall (maintenant Avery Fisher Hall), direction André Kostelanetz, qui hélas effectua des coupures et des ré-agencements malheureux. Avec lui la durée théorique de 30' fut réduite lors de la première à 11' !! Heureusement Hovhaness en dirigea un enregistrement complet pour sa société Poséidon au début des années 1970.

Elle fut composée pour partie à Lucerne (juillet-août 1966), pour partie à Seattle lorsque le compositeur était en résidence auprès de l'orchestre de la ville.

Vishnu Symphony est l'une des œuvres orchestrales les plus originales du 20^e siècle et à ce titre elle mérite d'être largement connue. D'une grande inventivité, d'une franche audace au regard de l'exploration des limites des sonorités offertes par la technique aléatoire du « senza misura ». Hovhaness pratique le « chaos contrôlé » (déjà commencé dans *Loudsatzak*).

Il développe un hymne d'adoration de l'univers, portrait mystérieux, magnifié et cosmique, stimulé par les qualités attribuées au dieu indou Vishnu qui préserve les mondes infinis de l'Univers et les systèmes solaires sans fin... On y rencontre une musique aux sonorités mouvantes avançant vers un sommet majestueux, une musique jouée à des vitesses différentes, parfois encore une musique délicate et mystérieuse où tantôt les cloches, les trombones et les trompettes atteignent un climax de libre sauvagerie... « Vishnu symbolise les forces créatrices des galaxies. La symphonie suggère le concept de circulation des énergies divines à travers l'univers. Sauvages mais contrôlés, les éclats chaotiques éclatent aux cuivres et aux percussions dans des passages aux rythmes libres, suivis par les cloches. Cela figure sans doute des explosions... »

Logiquement la symphonie renferme de nombreux traits caractéristiques de cette période avec notamment une belle et longue mélodie d'adoration de l'immensité et du sublime de l'univers

sans fin. Cette grande ligne mélodique non-harmonique mais uni-sonore ou solistique en appelle aussi aux cloches, tambours et faux-bourdons. Plusieurs sections sont dévolues à cette splendide mélodie. Des éclats nuageux volcaniques, célestes, nébuleux complètent le tableau à travers divers choix de groupements instrumentaux...

Les préludes et les interludes appartiennent au « chaos contrôlé » sous forme de nuages ou brouillards de sonorités avec aboutissement de mélodies, d'hymnes et de chants d'amour libérateurs. La verve du compositeur se trouve stimulée par une écriture inspirée par la nature, la végétation, les forêts, l'eau, les montagnes, les planètes, les soleils et les galaxies. On se trouve confronté à des mouvements d'énergie très impressionnantes. Les éclats violents (aux cuivres et percussions, rythmes libres, cloches...) finissent par être maîtrisés lors de miraculeux moments d'élévation spirituelle si propres à notre compositeur, véritables miracles de l'esprit humain sous forme de développements de grandes mélodies d'amour sublimées. Un des sommets de l'art symphonique d'Alan Hovhaness.

► **Symphonie n° 20** “Three Journeys to a Holy Mountain”, op. 223, **1968**, 20'30, 3 mouvements : I. Andante espressivo (9'), II. Allegro moderato (5'), III. Andante maestoso (7'). Commande de Ronald Soccarelli et The Ithaca New York High School Band.

Le « Grand Final Processional » de la *Symphonie n° 20*, d'une durée de 7', troisième mouvement de la symphonie, est parfois considéré indépendamment du reste de la partition. Il se présente sous forme d'une grande marche de pèlerinage sous forme d'un prélude choral fugué. Cette musique trouve son inspiration dans une autre montagne : Mount Blackomb.

Partition écrite en style vocal avec un effectif copieux, elle produit un effet impressionnant tandis que les parties solistes sont confiées au cor anglais, saxophone alto, clarinettes et hautbois. Elle repose sur trois marches différentes de pèlerins. Ecouteons le compositeur : « Le premier mouvement est dans l'esprit de la musique religieuse arménienne avec trois grands arcs mélodiques, le dernier ayant le caractère d'un *spiritual* ». L'ouverture s'opère avec un chœur de clarinettes (figurant un paysage stérile) sur une devise harmonie orientale rappelant un bruit de fond de vol de libellules : harmonies et accords consonants expriment périodiquement des dissonances. Le premier arc commence par un noble hymne à la trompette, les clarinettes réapparaissent ensuite avec leur discours consonant-dissonant. Le second arc démarre avec un solo de cor anglais qui énonce une marche lente, chaleureuse, développée, pleine de révérence. Nouveau retour du bourdonnement du vol de libellules entre les arcs, ici avec l'ajout de flûte conduisant à une mélodie finale en arc aussi dans le style d'un *spiritual* noble. Clarinettes et flûtes reviennent encore une fois et achèvent le mouvement.

Le second mouvement s'appuie sur une longue ligne mélodique dans un style oriental. Le solo de saxophone alto joue une sorte de danse, bientôt rejoints par d'autres saxophones et la percussion ostinato. Quant aux cymbales elles annoncent un grand unisson aux trompettes figurant le sermon de la prière qu'elles ponctuent d'éclats primitifs. La section finale est une danse attrayante avec un solo de hautbois et de clarinette avant que ne se fassent entendre timbales et tambours dans le grave.

Le troisième mouvement a la forme d'un choral et fugue. Au sommet de la fugue, le thème du choral revient puissamment...

► **Symphonie n° 21** « Symphonie Etchmiadzin », pour 2 trompettes, timbales, 2 percussions et cordes, op. 234, **1968**, 17', 3 mouvements : 1. Andante maestoso, (6'), 2. Pavana (2'30), 3. Introduzione-Largo maestoso (9').

Composée vers la fin de la période orientale du compositeur le sujet en est une nouvelle fois arménien. Cette symphonie religieuse, selon les propos du maître, puisque Etchmiadzin « est la capitale religieuse de l'Arménie », d'où sans doute sa nature solennelle de part en part. Commandée par Haik Kavookjian, patriote arménien dévoué, en l'honneur de sa sainteté Vaskan I Catholicos de tous les arméniens. Par les sonorités et modes employés elle sonne comme venant de bases indiennes pour des oreilles occidentales. En tout cas il s'agit d'une véritable symphonie sacrée.

Succinctement précisons que le premier mouvement rappelle un cérémonial religieux avec tambours et cloches. Le deuxième mouvement s'apparente à une danse statique intitulée Pavana. Le troisième mouvement commence par une évocation musicale du Mont Ararat, puis avance vers une procession solennelle. La troisième section du mouvement dessine l'héroïsme des prieurs d'Etchmiadzin, qui, avec entêtement demeurent dans leurs églises pendant la guerre pour sonner les cloches conférant ainsi à l'armée la puissance indispensable pour défaire l'ennemi envahisseur.

Hovhaness précisera à cette époque : « Je pense que chacune de mes 21 symphonies a sa propre place. Elles sont très différentes les unes des autres, très différentes en ce qui concerne le style. »

► **Symphonie n° 22** "City of Light", op. 236, **1970-1971**, 30', 4 mouvements : I. Allegro moderato (10'), II. Angel of Light [Largo] (4'), III. Allegro grazioso (2'30), IV. Finale [Largo maestoso] (13'). Commandé de l'Orchestre symphonique de Birmingham (Alabama), pour les célébrations du centenaire de la ville. Le père de la femme du compositeur de l'époque avait dirigé cette phalange. Néanmoins la ville ne s'approprie pas le titre car selon Hovhaness il pensait aux millions de lumières d'une cité imaginaire...

Dans le premier mouvement une musique scintillante, majestueuse et apaisée se veut la représentation de l'éternelle ville au-delà des limites physiques, temporelles des villes, tandis que le second mouvement, Angel of Light, est le souvenir d'une expérience dans l'enfance où il est question de la fascination de l'enfant impressionné au moment de Noël. Le troisième mouvement, un scherzo, repose sur une mélodie de danse tirée de l'opéra de jeunesse du compositeur intitulé *Lotus Blossom*. Le final est un « hymne de louanges » avec son esprit d'exultation. Comme tant d'autres partitions de ce maître romantique elle touche au cœur.

► **Symphonie n° 23** « Ani », op. 249, **1972** (écrite entre le 1^{er} et le 18 janvier), 34', en 3 mouvements : I. Adagio legato espressivo (11'), II. Allegro grazioso (7'), III. Adagio con molto espressione (16'). Pour grand orchestre avec chœur de cuivres antiphonaires ad.lib. Composée pour le Smithtown Central High School Symphonic Band et son chef Lawrence Sobol qui en ont passé commande.

Dans cette œuvre Alan Hovhaness rend hommage à Ani la capitale de l'ancienne Arménie (connue comme « la ville des mille et une églises »), alors une des villes les plus peuplées de la Terre. Il n'en reste plus aujourd'hui que des ruines.

Le premier mouvement, *Adagio*, suggère l'esprit de l'imposante cathédrale. Des sonorités de cloches donnent l'impression de nombreux chants d'oiseaux et de bruits de la nature. Le compositeur développe ensuite une fugue aboutissant à une fin majestueuse. Le second mouvement, *Allegro Grazioso*, sorte d'humoresque, propose des sonorités de gamelan (orchestre de cloches)... Là encore on entend distinctement des chants d'oiseaux. Le troisième mouvement, *Adagio*, est un chant élégiaque, allant s'amplifiant progressivement en puissance et en provocation. Il s'achève avec une fugue victorieuse réjouissante et avec encore de tumultueux sons de cloches.

Le Hovhaness website estime que cette œuvre manque du caractère dramatique des deux symphonies suivantes (n° 24 et 25). On y rencontre quand même de belles sections hymniques et de la solennité.

► **Symphonie n° 24** « Majnun », pour ténor, chœur mixte (SATB), trompette, violon et cordes, op. 273, **1973** (juillet), en 9 parties : 1. Majnun, pour violon et trompette solos et cordes ; 2. Letters in the Sand, pour chœur, trompette et cordes ; 3. The Distracted Lover, pour ténor solo, trompette et cordes ; 4. The Sword-Wind, pour cordes ; 5. Majnun Answered, pour chœur, trompette et cordes ; 6. The Beloved, pour trompette et cordes ; 7. The Celestial Beloved, pour violon solo et cordes (ou ténor, voix, trompette et cordes) ; 8. Majnun's Love, song, pour ténor solo, voix, trompette et cordes ; 9. The Mysterious Beloved, pour chœur, trompette et cordes. Durée : 45', en 2 sections principales. L'œuvre repose sur un texte du poète perse Jami intitulé *Salman et Absal* (1400) dans une traduction anglaise d'Edward Fitzgerald. Commande : International Center for Arid and Semi-arid Land Studies For Focus on the Arts Series at Texas Tech University de Lubbock, Texas. Hovhaness en dirige la création à Lubbock, Texas, le 25 janvier 1974. Il l'enregistre plus tard à Londres pour son label Poseidon.

La partition repose donc sur la célèbre histoire d'amour de Majnum et Layla de Perse et du Proche-Orient (sorte de Roméo et Juliette). A ce titre l'œuvre se rapproche peut-être davantage d'une cantate que d'une symphonie. Chaque moitié de l'œuvre commence par un pizzicato frappant, qui retient l'attention, de type *senza misura*, tandis que le reste de la musique s'avère plus conventionnel.

Une section baptisée *The Celestial Beloved*, comme au tout début de l'œuvre, met en avant des solos de violon de toute beauté. Majnum exilé et éloigné de son amour ère dans le désert, entouré de chacals ; il écrit le nom de son aimée sur le sable. Alors qu'il en trace les lettres, son âme entre en transe et voit approcher son amour divin. Les sonorités de la trompette chantent son amour passionné pour Laya, l'amour au loin.

► **Symphonie n° 25** « Odyssaeus » (Ulysse), op. 275, **1973** (achevée le 24 novembre), 36', pour petit orchestre (bois et cuivres par un), en un mouvement comprenant 2 parties : I. (14'), II. (22'), création sous la direction du compositeur au Queen Elizabeth Hall, à Londres, avec le Polyphonia Orchestra, le 10 avril 1974.

Odyssaeus se rapproche plus du poème symphonique que de la symphonie, elle est représentative d'une nouvelle tendance des années 1970 où Hovhaness écrit des parties de musique procédant d'un apaisement plus net qu'avant. On y trouve un style plus proche du chromatisme néo-romantique. Choix critiqué par certains à Londres lors de la première. Joan Chissel, *The Times* (Londres), le 11 avril 1974, dans son compte-rendu, loua les formules magiques faites d'amour et de désir mais aussi d'orages et de spiritualité... tout en déplorant que cette musique vienne beaucoup trop tard ! Hovhaness ne décrit pas l'*Odyssée* d'Homère

mais évoque son retour vers la bien-aimée Pénélope. Certaines sections évoquent le violent orage en mer essuyé par Homère, tandis que d'autres illustrent les chants d'amour de Pénélope. D'autres encore figurent le travail de Pénélope et son annulation itérative en attendant le retour de l'aimé. Il s'agit avant tout chez le compositeur de l'évocation d'un voyage spirituel. Il est des passages où l'on remarque le travail harmonique et son évolution typique du début des années 1970. Les cordes sont parfois traitées selon un chromatisme sensuel proche de Wagner et des post-romantiques, donc bien éloigné du statisme harmonique oriental du milieu des années 1960. Des passages en canon aux violons figurent le tissage de la toile de Pénélope ; la nuit elle détisse et la musique évoque les distances, les océans et leurs colères. On découvre aussi la musique d'amour, la musique du retour. Le compositeur reconnaît avoir composé là une musique globalement d'expression romantique. On notera la présence de trois mélodies d'amour qu'ultérieurement Hovhaness dédiera à sa chère femme Hinako.

Des vagues de rythmes libres et mystérieux évoluent autour d'une note en forme d'introduction ; un bref thème d'amour sur un pizzicato murmurant des cordes conduit vers un canon avec trois solos de violons dont les mélodies sonnent le tissage de Pénélope. Suit un chant d'amour passionné précisé par une trompette et une flûte. Puis, vient une danse sauvage aux cuivres, accompagnée par des passages orageux aux cordes avec des rythmes fermes aux tambours conduisant vers une délicate chanson d'amour aux cordes, flûte, hautbois et clarinette. Se dessinent une bacchanale, sorte de musique de danse, puis un canon dans la section médiane avec des vagues aux violons, une sombre danse aux altos et tambours... Le compositeur en a dirigé une belle version en 1974 à Londres pour Poseidon (sortie aussi en Angleterre pour le label Unicorn).

► **Symphonie n° 26**, op. 280, **1975**, donnée par l'Orchestre symphonique de San José en octobre 1975.

« Cette symphonie serait plus ou moins dans le style, je pense, de certaines de mes premières symphonies que j'ai rejetées... Mais le style qui lui est très probablement apparenté est *Mysterious Mountain* qui est souvent jouée... », confie le compositeur, qui ajoute : « C'est une symphonie d'amour de la tragédie vers peut-être la plus haute extase... d'un amour qui peut être aussi un amour cosmique... pas uniquement personnel ; du personnel au cosmique. »

► **Symphonie n° 27**, op. 285, **1976**. En 6 mouvements, durée : 35'.

Cette symphonie est bâtie dans un esprit de dévotion et de piété dans le prolongement des mélodies de style vocal, plus ou moins basée sur des modes arméniens, elle se termine dans un final majestueux. La création se déroule (sous la baguette d'Hovhaness), avec la *Symphonie n° 28*, le 23 avril 1977, à Los Angeles, par l'Armenian Symphonic Music Association pour un concert commémoratif au Dorothy Chandler Pavilion au Los Angeles Music Center. Environ 3000 personnes se rendirent à cette journée du martyr arménien. Le concert est naturellement dédié à la mémoire d'un million et demi de victimes du génocide arménien perpétré par les turcs en 1915-1923 ainsi qu'à toutes les victimes de toutes les brutalités et de tous les génocides.

► **Symphonie n° 28**, op. 286, **1976**. Crée juste après la *Symphonie n° 27*, par l'Orchestre symphonique de l'Association musicale symphonique arménienne, formé par un certain nombre de musiciens provenant du Philharmonique de Los Angeles. On lui a accolé le

qualificatif de « Symphonie de l'amour », époque à laquelle Hovhaness venait de rencontrer sa future nouvelle épouse. Elle fait grand usage d'instruments à vent solistes, créant une sorte de canevas religieux en toile de fond. Durée : 25', en 5 mouvements. Le second provient d'une œuvre antérieure intitulée *Kohar*, datant de 1946 et donc de l'époque arménienne du compositeur.

Lorsque le Seattle Youth Symphony l'interpréta au début des années 1980, le compositeur s'adressa ainsi à l'orchestre : « Cette symphonie, je la dédie à ma grand-mère qui mourut il y a longtemps – ma grand-mère arménienne. Elle traversa les massacres et semble-t-il portait une photo de moi, quand je suis né... Ainsi lui suis-je redevable. »

► **Symphonie n° 29**, pour cor baryton (ou trombone) et orchestre (band), op. 289, **1976**, 25', 4 mouvements : I. Andante religioso (9'30), II. Adagio espressivo (2'), III. Lento-Allegro moderato-Presto (5'), IV. Finale : Maestoso (9'). Commande : Henry Charles Smith and C.G. Conn Ltd, pour le 50^e anniversaire du National Music Camp à Interlochen. Première mouture (septembre 1976) : pour orchestre et soliste. Création par Charles Smith (cor baryton) avec l'Orchestre du Minnesota. Seconde mouture (mars 1977) : pour vents et soliste en création avec encore Charles Smith au National Music Camp de Interlochen.

Le compositeur trouve son inspiration une nouvelle fois dans la nature. Deux montagnes retiennent particulièrement son attention ici : Mount Baker et Mount Rainer (ce dernier est Tahoma en indien). Grand marcheur Hovhaness avait été conquis lors d'une excursion aux belles et grandioses Cascades dont il reporte les impressions dans son œuvre.

► **Symphonie n° 31**, op. 294, **1976-1977**, série de 7 mouvements pour orchestre à cordes, durée : 22' environ.

Elle se compose d'un Andante comprenant un passage à l'alto dans le style des troubadours, d'un Presto dansant, d'un Lento sous forme de chanson d'amour (love song) qui est une fugue stricte bien que vivante, d'un Allegro vivace dansant, d'une chanson d'amour notée Andante et d'une fugue marquée Presto dans le style d'une gigue. Les mouvements dansés présentent une note sonore baroque. Enregistrée en LP pour Fujihara Records : Northwest Chamber Orchestra, dir. Louis Richmond.

► **Symphonie n° 34**, op. 310, **1977**. Durée : 25'. Cette œuvre orchestrée pour trombone basse et cordes résulte d'une commande effectuée par le tromboniste David Taylor. Création : au Alice Tully Hall, New York avec David Taylor en soliste, le 17 janvier 1980. L'instrument soliste est traité de manière lyrique et se trouve souvent en première ligne. Il s'agit vraiment d'un concerto.

► **Symphonie n° 35**, pour 2 orchestres, op. 311, **1978**.

Commande du gouvernement coréen pour l'ouverture du Centre d'Art de Séoul le 9 juin 1978. Il s'agit d'un geste unique pour un compositeur occidental.

Orchestre (1) avec instruments coréens ah-ahk : sageum, daegeum, piri, haegeum, kayageum ad. lib., keomongo ad. lib., ahjaeng, janggu, jwago, pyeon kyeong, pyeon jong ; orchestre (2) : orchestre symphonique occidental.

► **Symphonie n° 38**, op. 314, **1978** (en juin et juillet), 55'. Pour soprano coloratura, flûte, trompette et orchestre à cordes. L'effectif propose une partie vocale conséquente pour soprano coloratura (le texte est écrit par Hovhaness en collaboration avec sa femme la soprano Hinako), trompette, flûte et orchestre à cordes. 5 mouvements.

Le premier mouvement démarre sur un court motif de deux notes. Il associe des éléments de la forme sonate classique et des principes du 'jo-ha-kyu' japonais. Suit une ligne mélodique mélismatique croissante proche de la dévotion raga dont le motif est donné à la trompette dans le style d'une prière de type cantique. Une grande fugue aux cordes se développe sur le même motif avec des épisodes en canon strict à quatre parties. Vers un sommet stretto de la fugue, retour de la trompette avec sa mélodie magnifique de style adoration et avancée vers une nouvelle sorte de raga plus exotique encore. Le tambura, instrument indien à cordes pincées, sert d'accompagnement musical vocal sacré. Vers la fin du mouvement les cordes basses bourdonnent avec une ornementation basée sur le motif du mouvement qui est rappelé par le tambura. Pour finir, les cordes adoptent un rythme libre provoquant un effet de « spirit murmur » comme un accompagnement à la longue mélodie dans une atmosphère orientale.

Le second mouvement commence par un motet à trois parties pour violons et altos. Un chant d'amour au violon solo, d'après l'échelle religieuse arménienne populaire 'kim tzar', amène à une danse notée presto dans un nouveau tala... qui se trouve aussi dans 'kim tzar'.

Le troisième mouvement est une cantate « My Soul is a Bird ». Une courte procession aux cordes sert de prélude ; arrivée d'une nouvelle mélodie de type raga de vénération confiée à la trompette, puis d'une mélodie imitative d'un chant d'oiseau à la flûte. La soprano coloratura chante un court récitatif : « My soul is a bird, flying to the distant, cloud-covered mountain ». Un duo sous forme d'une brillante fugue pour soprano et flûte conduit à la fin.

Le 4^e mouvement « Lullaby » est un court prélude lyrique aux violons amenant à une chanson pour la soprano... La flûte fait écho avec des traits brillants de légèreté.

Le 5^e mouvement ressemble à un motet pour trompette et cordes avec une courte introduction fuguée et un interlude aux cordes conduisant à une prière chantante de la trompette qui développe une atmosphère de cantique.

► **Symphonie n° 39**, pour guitare et orchestre, op. 321, **1978**, 41', 4 mouvements : I. Adagio (19'), II. Allegro (7'), III. Andante (11'), IV. Allegro (3'30). Commande (et dédicace) : Michael Long (musicien qui étudia aussi la tradition musicale du Japon). Enregistré sur un CD Koch Classics (+ Symphonie n° 46).

Adagio. Ouverture sous forme d'alternance d'un thème statique (débuté aux cordes) et d'une intervention de la guitare. Le soliste joue une musique inspirée par l'Orient lointain. Une brève section contrapuntique aux cordes avance vers une partie plus mélodique pour le soliste. Remarquable, la partie associant la guitare solo et le cor anglais (avec roulement d'accords à la guitare). S'achève par un traitement contrapuntique statique du thème du début du mouvement.

Allegro. Ressemble à une danse pastorale. Pour guitare solo, bois et pizzicato des cordes. Brève senza misura pour guitare et cordes pour conclure.

Andante. Fait alterner guitare solo et orchestre. Duo pour guitare solo et bois. Se termine par une sorte de marche (cordes, bois, percussion, guitare solo).

Allegro. Plusieurs sections en canon aux cuivres avec accompagnement de cordes et timbales.

► **Symphonie n° 40**, op. 324, 1979.

Le manuscrit original de la symphonie fut perdu peu avant que le compositeur ne le confie à l'imprimeur. Le manuscrit fut dérobé dans la chambre d'hôtel du couple tandis qu'il dinait dans un restaurant. Il n'en existait pas d'autre copie ! Hovhaness en prépara une nouvelle version en février 1980. Elle est orchestrée pour quintette de cuivres, timbales et cordes et est dotée de trois mouvements.

La musique est dépourvue de tout exotisme, il s'agit d'une manière d'hymne et de danse dans une écriture fuguée et en canon.

► **Symphonie n° 45**, op. 342, 1954. En réalité, nous sommes tout prêts d'une musique proche du concerto grosso pour orchestre avec deux pianos. Son titre original : *Concerto n° 10*, op. 123 n° 3. Les deux pianos prennent surtout part aux tutti. En 1988, un autre *Concerto n° 10*, op. 433, pour piano, trompette et cordes voit le jour, ce qui conduit Hovhaness à proposer un autre titre à la présente œuvre (alors non publiée et non jouée) qui devient la *Symphonie n° 45*. S'agit-il exactement de l'op. 342, ? S'agit-il d'une version révisée ?

La musique est composée pour le duo de piano Vera Appleton-Michael Field qui ne la jouera jamais. Elle restera inédite pendant un demi-siècle !

Cette partition rassemble et mixte un certain nombre de caractéristiques du compositeur au cours des années 1950 : polyphonie néo-Renaissance, mélodie et rythmique indiennes, polytonalité, dissonances. Le premier mouvement rappelle la musique gamelan. Le hautbois joue une mélodie construite comme une fugue et conduit à un hymne noble qui avance vers un climax, les pianos lancent de rudes notes sous forme de clusters (peut-on y voir l'influence du compositeur Henry Cowell ?). Le second mouvement après son tout début s'appuie sur une allusion au sérialisme avec 12 notes ascendantes puis offre une sorte d'improvisation raga où le piano imite le kanun, cithare jouée principalement dans l'ancienne Arménie (maintenant située à l'est de la Turquie). Le troisième mouvement associe une écriture hymnique et contrapuntique pour l'orchestre avec des épisodes de piano dans de style 'jhala' indien. Jhala est une culmination rapide et intense d'improvisation classique indienne où des permutations habiles à la fois de raga (échelle) et de tala (cycle rythmique) résultent de l'altération rapide de notes de la mélodie avec des répétitions bourdonnantes.

► **Symphonie n° 46** « To The Green Mountains », op. 347, 1980, 28', 4 mouvements : I. Prelude, II. Aria, Hymne & Fugue (8'), III. River and Forest Music (6'30), IV. Mountain Thunderstorm and Thanksgiving Music (10'). Dédicace : Orchestre symphonique du Vermont. Cette formation en assure la création en mai 1981.

Mouvement I. De courts solos de voix conduisent à une Lamentation pour orchestre en 7/4. Mouvement II. L'Aria est une longue mélodie pour la flûte solo avec une saveur de l'Extrême-Orient. Avec accompagnement d'un solo de harpe, vibraphone et pizzicato de cordes. L'Hymne en 7/4, s'ouvre par les bois et les cordes puis ensuite les cuivres. Une fugue étendue notée Allegro appassionato domine aux bois et cordes dans un esprit religieux. Tous les cuivres reviennent à la fin du mouvement avec le retour de l'Hymne. Mouvement III. En deux sections principales. La première offre une sorte de thème populaire bien mémorable au hautbois. L'accompagnement comprend le second hautbois, la harpe et les pizzicati des cordes. La seconde partie est en forme de danse et met en scène deux flûtes. Musique contrapuntique avec accompagnement de cordes en pizzicato. Un bref rappel de l'ouverture de la mélodie au hautbois conclut le mouvement. Mouvement IV. Passage pour 2 trompettes

et cordes, une section de tempête intervient. On y entend le *senza misura* dans un tempo précis donc. Ici chaque instrumentiste des cordes durant la tempête joue sa partie sur des tempos indépendants jusqu'à ce que le chef donne l'ordre d'en finir. Répétitions des modèles rythmiques avec présence marquée des percussions superposées. On entend ainsi les timbales, la grosse caisse, le tam-tam géant et le piccolo. Le *Thanksgiving Hymn* avec les bassons et les cordes. Utilisation de quart de notes Les solos expressifs des bois conduisent à un deuxième hymne et mènent vers un achèvement dans un esprit de grandeur spirituelle.

► Sa *Symphonie n° 50* « Mount Saint Helens », op. 360, composée en **1981-1982**, 31', trois mouvements : I. Andante (10'), II. Spirit Lake [Allegro] (7'30), III. Volcano [Adagio-Allegro] (14'). Le point final est porté le 24 janvier 1982.

La musique de *Mount Saint Helens* lui est inspirée pour célébrer la puissance du volcan qui avait connu une éruption trois ans plus tôt (18 mai 1980). Le violent boom sonore de l'explosion secoua sa maison et longtemps après continuait à résonner en lui. Cette œuvre est considérée comme la plus connue de la dernière série des symphonies du compositeur, par ailleurs lancée aussi grâce à un enregistrement du label Delos. Commandée et publiée par C.F. Peters qui s'occupait des partitions d'Hovhaness pendant la période 1958-1972.

Le programme musical est rarement relié à un événement concret chez Hovhaness. C'est pourtant le cas ici. La montagne Sainte Hélène et les Cascades qui l'entourent n'ont pas manqué d'impressionner fortement et durablement le compositeur extrêmement sensible à son environnement naturel. Il semble que deux orchestres aient souhaité en assurer la création. La primeur en reviendra à l'Orchestre symphonique de San Jose dirigé par George Cleve, en Californie, le 2 mars 1984, grâce à un pile ou face départageur ! Un superbe succès public est au rendez-vous. Le dernier mouvement Volcano allait connaître une belle carrière au cours des années 1980.

Le premier mouvement en forme de prélude et fugue ambitionne de nous faire palper l'imposante montagne avant l'éruption. Le thème d'ouverture s'élève aux cors, puis se font entendre de longues lignes mélodiques lyriques, le discours sonore prend le chemin d'une grande fugue de louanges pour la montagne Sainte Hélène. Suit un second mouvement qui est une évocation du Spirit Lake avant que le lac ne soit rayé de la carte par l'explosion. De douces vibrations, des sonorités liquides aux cloches dans le style de Jhala Taranea (ou vagues d'eau) évoluent vers une mélodie expressive au cor anglais et aux autres vents solistes. Un duo lyrique pour flûtes se perd dans les vibrations des cloches. S'agit-il d'une évocation du Paradis à jamais perdu ? Un passage assuré par les percussions rappelle le souvenir d'un lac paradisiaque définitivement perdu.

L'ardent mouvement Volcano conclut la symphonie.

Le matin même de l'éruption est d'abord figuré par un hymne tranquille de l'aube naissante (cors au-dessus d'un murmure mystérieux des cordes basses), ensuite le calme précaire (figuré par la flûte solo) est brisé par un violent coup des tambours. Une musique exprimant la destruction et la violence du phénomène se développe faisant intervenir des glissandi de trombones, des cordes enragées et un triple canon de 20 voix aux cuivres et cordes, suivi par la percussion. Enfin l'hymne de l'aube réapparaît triomphalement.

On rencontre encore une fois les influences conjuguées de l'Occident, du Baroque notamment, de l'Orient, de la musique contrapuntique et de splendides lignes mélodiques.

► **Symphonie n° 53** « Star Dawn », op. 377, **1983**, 14', en deux mouvements pour orchestre à vent. I. Maestoso sostenuto-Allegro (9'), II. Moderato sostenuto con molto espressione (5'). Commande de Charles D. Yates pour sa formation le San Diego State University Wind Ensemble. Création en février 1990 par le Yale University Concert Band sous la direction de Thomas Duffy.

Son titre provient d'un texte de Dante (notamment la troisième partie intitulée « Paradiso »). Dans sa jeunesse Hovhaness avait lu cet auteur. D'ailleurs, la mélodie confiée à la clarinette solo dans le premier mouvement est empruntée à une petite pièce pour piano non publiée de 1933 dont le titre était également *Star Dawn*. Cela montre qu'un demi-siècle plus tard il avait encore la musique soit dans sa tête soit encore écrite donc sauvegardée. La musique évoque le voyage spatial. Les cloches figurent les étoiles et les mélodies ondulantes le voyage lui-même tandis que les chorals symbolisent l'espèce humaine. « Ma passion pour l'astronomie a nourri l'idée et l'espoir que nous pourrons coloniser Mars. Avec la surpopulation de la Terre nous serons probablement confronté à cette solution. Mars, bien que froide, semble avoir un climat qui nous le permettrait », rêve le créateur humaniste. Bien sûr ce concept de départ et de voyage n'est pas que physique, il s'agit bien évidemment aussi de l'idée d'un voyage spirituel.

Le 1^{er} mouvement décrit un voyage à partir de la Terre. On y rencontre un passage chromatique remarquable au vibraphone. Le thème d'ouverture puissant suggère le grand départ. Des clarinettes en fugue figurent le froid de l'espace. Un hymne de délivrance de l'espèce humaine commence (comme une âme solitaire avec solo sinueux de clarinettes), il évoque le passage à travers les étoiles (cloches et cymbales). Aux cieux, disparition de la gravité (accords ondulants de clarinettes), mélodie flottante de trompette amenant à un état d'apesanteur. Retour du thème d'ouverture, triomphant, traduisant la réussite de l'atterrissement.

Le court 2^e mouvement, c'est l'arrivée de l'Homme sur une planète lointaine. Le solo de saxophone figure un homme tentant de s'adapter à l'apesanteur de la nouvelle planète. Bref choral symbolisant la réussite de l'ascension vers les cieux, avec grâce et légèreté. Brutalement les étoiles brillent dans le nouveau ciel. On avance vers la conclusion majestueuse du mouvement.

Dawn star est bien davantage que le lever d'une étoile, c'est la traduction d'un renouveau, d'une nouvelle vie, de nouvelles options, d'une nouvelle quête spirituelle. Elle est basée sur une imagination occidentale certes (avec son contexte baroque) mais aussi sur des influences de musiques orientales. Il est probable que la symphonie a été initialement conçue en trois mouvements mais...

► **Symphonie n° 60** « To The Appalachian Mountains », op. 396, composée en novembre et décembre **1985**, 33'30, 4 mouvements : I. Adagio doloroso (11'), II. Allegro (9'30), III. Senza misura : Adagio (3'), IV. Finale : Andante-Allegro (10').

A cette époque le compositeur précise qu'il étudiait de nombreuses chansons des montagnes Appalaches mais qu'il n'en cite aucune dans ce travail, à l'exception toutefois dans le troisième mouvement. Il indique de plus qu'il s'est plutôt mis dans l'esprit de ces chansons et dans l'atmosphère de cette culture locale (idiomes, mode de vie, chants religieux, balades de la région, contes de toute nature...). Il emploie notamment des échelles majeures altérées et pentatoniques mineures.

Commande : Martin Marietta Energy Systems, Inc., Kenneth Jarmolow, President... en reconnaissance du 'Homecoming 86', une manifestation pour l'héritage culturel de l'Etat du Tennessee. Création : avril 1986, Tennessee, avec l'Orchestre symphonique de Knoxville. Le

compositeur reprocha le manque de répétitions (au profit d'une œuvre de Brahms). La nuit même dans sa chambre d'hôtel il composa un court prélude pour flûte, clarinette et harpe à jouer au début de la symphonie. La création ne se déroula pas au mieux de ses espérances à cause du manque évident de préparation. L'exécution du lendemain fut de meilleure qualité (en l'absence cette fois des officiels) mais il avait perdu le soutien de la compagnie qui abandonna l'idée d'en faire un enregistrement. Hovhaness qualifia son œuvre d'« *Americana* ».

Mouvement 1 : un Andante dans l'esprit d'un hymne de foi, chanté par les cors et les trompettes. Une majestueuse procession sous forme de fugue (échelle pentatonique) se développe et atteint un climax puissant, véritablement de toute beauté, d'un souffle généreux et d'une élévation spirituelle prenante.

Mouvement 2 : cet Allegro offre une sorte d'air de violoneux des montagnes. Développement d'une longue ligne mélismatique aux violons au-dessus de rythmes de tambours. Sorte de danse... La section médiane, Adagio con molto espressivo, est proche d'un chant dans le style de ballade des montagnes Appalaches, assez tragique, chanté par le cor anglais, suivi par un passage dramatique aux cuivres et l'ensemble de l'orchestre. L'air de danse revient, avec un canon retentissant. Sa résolution s'opère par un canon pentatonique dans la tonalité de départ et s'achève avec tout l'orchestre.

Mouvement 3 : Adagio. Mouvement librement varié, basé sur une vieille chanson populaire anonyme « *Parting Friends* », antérieure à 1820. Notons que toutes les autres mélodies sont originales. Hovhaness offre avec un hautbois solo un air plaintif au-dessus d'un murmure pizzicato des cordes basses. C'est de nouveau l'expression du « *spirit murmur* » selon les termes du compositeur. S'exprime une fugue de forme quasi-vocale lors d'un bref développement suggérant des voix lourdes... Le mouvement s'achève avec le retour du hautbois solo au-dessus du « *murmure spirituel* ».

Mouvement 4 : Le Final commence sur un hymne pentatonique en 7/4 joué par l'ensemble de l'orchestre. Une section fuguée suit, développant un motif issu de l'hymne. Une danse (Allegro) est jouée aux bois accompagnés par un pizzicato des cordes. Puis la section des cordes met en place un canon dans le caractère d'une musique dansée montagnarde. L'hymne qui ouvrait le final revient dans un grand sommet avec des cloches sauvages et le plein orchestre.

► ***Symphonie n° 61*, op. 397, 1986, 15'.**

A l'époque où il compose sa *Symphonie n° 61*, et peu avant sa création, il confie au *New York Times* : « J'aime composer. Je pense orchestralement, et j'entends très souvent la musique dans ma tête. Je passe au moins une heure par jour à travailler activement et lors de mon temps libre je fais des exercices de contrepoint afin de conserver mon esprit actif. Je suis capable de composer alors que d'autres musiques sont jouées dans la pièce. »

► ***Symphonie n° 63* « *Loon Lake* », op. 411, 1987-1988, 26'.** Divisée en deux parties : I. (Prelude) Largo solenne, andante pastorale (4'), II. Andante misterioso, maestoso, presto, allegro giusto, allegro moderato, andante maestoso (22'). Mais on la considère comme une symphonie en un seul mouvement. Commande du New Hampshire Music Festival (septembre 1987). Partition achevée le 11 janvier 1988. Elle requiert un orchestre plutôt modeste.

Cette musique est écrite en connexion avec la Loon Preservation Society qui demanda spécifiquement l'utilisation du cri du loon dans la partition. On trouve beaucoup de ces oiseaux aquatiques, proches du canard plongeur, de la famille des Gaviidae, autour des lacs du New Hampshire. La création a lieu le 18 août 1988, le New Hampshire Music Festival Orchestra étant dirigé par Thomas Nee. Plus tard il révisera la fin de la symphonie avec un brillant obligato de trompette basé sur le chant du hermit thrush avec l'ensemble de l'orchestre vers la fin. La nouvelle version est créée lors du New Hampshire Festival, le 2 juillet 1991.

L'œuvre est structurée en 8 sections jouées sans pause. Deux d'entre elles sont sans mesure (*senza misura*) avec des passages assurés par le piccolo imitant deux cris différents d'oiseaux (ceux de la grive solitaire des montagnes, un oiseau vivant dans la campagne du New England et ceux du loon). Le piccolo en assure la reproduction sonore. La technique du *senza misura* est aussi utilisée dans un passage pour harpe et contrebasse. Les bois assurent également de nombreux passages solistes. Plus généralement la symphonie repose sur plusieurs mélodies jouées successivement par des instruments solistes (flûte, hautbois, cor anglais, cor, clarinette, trompette et trombone) accompagnés par l'ensemble de l'orchestre. Des clusters assurés par l'orchestre décrivent les activités du lac et de ses alentours. La harpe et les percussions (timbales, cymbales, glockenspiel) nous font imaginer les mouvements incessants de l'eau du lac.

► ***Symphonie n° 66 « Hymn to Glacier Peak », op. 428, 1992.***

Le Glacier Peak est un volcan rocheux recouvert de neige dans Cascade Range qu'Hovhaness pouvait voir et observer depuis la fenêtre de son salon lorsque le temps était assez clair. Lorsque le Seattle Youth Symphony commanda une symphonie le compositeur pensa comme une évidence à une œuvre qu'il intitula « *Hymn to Glacier Peak* ».

Composée dans le style tardif du compositeur, simple et adaptée à un orchestre de jeunes. Le mouvement 1 commence avec un hymne en 7/4, un rythme très apprécié du maître. Les cordes dominent avec l'entrée de trompette doublant la mélodie hymnique. Un trombone intervient, brièvement ajouté, apportant sa part de nouveauté, suivi d'un court solo de cor anglais. Le tout avance vers un crescendo de tout l'orchestre. Plus loin, le cor et la trompette conduisent les cordes vers une reprise. Suivent les flûtes et les timbales sous forme d'une courte danse elle-même prolongée par une section tendue, plus lente, en canon. L'hymne revient avec les forces orchestrales soutenues par la harpe. La musique ici fait vraiment songer à celle de la *Symphonie Mont St Hélène*.

Le mouvement 2 est un chant d'amour rapporté directement « à Hinako », sa dernière femme (d'après ses notes). Courte partie dont le sommet revient au hautbois et à la flûte s'exprimant au-dessus d'un pizzicato des cordes.

Le mouvement 3 choisit un grand élan musical, impressionnant, dans la lignée de ses passages prélude-fugue et hymne. Il commence largo maestoso, le tissu orchestral rappelle les moments de plein orchestre du premier mouvement et les cordes ouvrant le second mouvement. Une section plus tranquille suit avec une clarinette solo accompagnée par les timbales et des trémolos de cordes. Dans une troisième section le climat dramatique revient avec un passage lourd de sens, inquiétant, dans une sonorité asiatique qui conduit vers une fugue orgueilleuse. L'écriture fuguée revient en canon et la symphonie finit avec un court hymne triomphal. La mélodie et la couleur orchestrale restent simple et ne semblent guère impliquées dans les développements motiviques et harmoniques.

Autres œuvres orchestrales [Présentation 1]

► *Celestial Fantasy*, 1935, orchestration 1944, op. 44, 7'30.

Un rythme oriental encore mal défini et assez vague aux cordes se répète par trois fois avec davantage d'ampleur et d'insistance. On assiste à l'élaboration d'un lent crescendo avec un premier sommet à 2'38 (version Dorian) suivi d'un second peu après. Les cordes graves finissent par dominer le thème qui subit de minimes modifications. A cet égard la musique répétitivo-minimaliste est proche tout en flirtant nettement avec l'esprit baroque et en accueillant des éléments occidentaux et orientaux. Dans cette partition, une fugue à quatre voix basée sur un motif arménien, il réutilise une partition sauvée de l'oubli lors de la destruction de ses musiques antérieures à 1943. Cette partition notée « noble et héroïque » est dédiée au saint, mystique et poète arménien Nerses Shnorhali, chef de l'église arménienne autour de 1100.

► *Concerto pour violoncelle et orchestre*, op. 17, 1936, 32', 3 mouvements : I. Andante-Maestoso, II. Allegro, III. Andante (12').

Survivant des destructions massives opérées par le compositeur dans son déjà vaste catalogue en 1940, ce concerto fait usage de modes anciens. Il est dépourvu de pensée contrapuntique en dépit d'un vif intérêt pour la musique polyphonique de Haendel et Bach. Cette musique demeura néanmoins dans l'ombre pendant presque quatre décennies, soit jusqu'en 1975, date à laquelle, mû par une légitime curiosité, Hovhaness souhaita savoir comment sonnait cette musique ancienne. Il en organisa donc une exécution à la tête des étudiants de la Western University de Bellingham, Washington, avec le violoncelliste Barton Frank. Il s'agissait d'un concert libre et gratuit à l'intention des étudiants. L'enregistrement qui en a été réalisé en constitue vraiment la première gravure mondiale. Déjà, l'intérêt du maître pour la musique non-occidentale est évident avec ses mélodies orientales succulentes, notamment dans ce passage où l'on entend jouer ensemble la flûte et le violoncelle. Sa manière de mélanger ces différentes sources aboutit à un langage personnel attachant. Là encore on peut avancer qu'il préfigure le minimalisme à venir (années 1960).

► *Prelude and Quadruple Fugue*, 1936, rév. 1954, 7'30.

Dans cette œuvre comme dans plusieurs autres d'Hovhaness l'influence de la technique contrapuntique de la période baroque est manifeste et typique. Le compositeur et ami Roy Harris stimula ce travail lorsqu'il défia son ami de composer une double fugue. Ce dernier releva le défi en doublant la mise. Le court et lyrique Prélude précède l'apparition maîtrisée de quatre fugues séparées aboutissant in fine à une conclusion exubérante. Rappelons que *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach s'achève aussi par une quadruple fugue.

Dans la version de 1936, la partition est réservée aux cordes, dans la version révisée dix-huit ans plus tard, elle en appelle à un orchestre complet. La dédicace revient alors au compositeur Howard Hanson et à l'Orchestre symphonique de l'Eastman-Rochester. Le compositeur a décrit les quatre sujets de sa partition.

► *Psalm and Fugue*, op. 40a, 1941, 7'30, 2 parties : I. Andante (3'), II. Fugue. Allegretto (4'). Composé au Sharof Coffee Shop de Boston situé entre son domicile et la bibliothèque où il se rendait fréquemment.

Dans cet Andante, Hovhaness excelle à magnifier de courtes cellules rythmiques ou mélodiques avec une grande économie de moyens. Il commence par un hymne modal et alterne avec un choral par l'ensemble des cordes. Une section confiée à l'alto emprunte une voix de cantique. Nous sommes ici assez proches du concerto grossso à la manière de Haendel. La Fugue expressive suivante déploie une musique digne, peu encline au lyrisme malgré son ardeur et son allant optimiste ; elle s'avère communicative par le biais d'une forte présence physique et spirituelle. L'alto expressif s'oppose à l'arrière-plan orchestral dominant. Hovhaness a souvent utilisé cette musique comme partition d'ouverture de ses concerts, notamment durant la Deuxième Guerre mondiale afin de ramasser de l'argent pour la cause arménienne.

► ***Alleluia and Fugue, pour orchestre à cordes, op. 40b, 1941-1942, 9', comprend : I. Alleluia, Andante (6'), II. Fugue, Moderato (4'30).***

La première section fait intervenir les cordes aiguës à l'unisson avec un développement de courtes cellules répétées avec en fond les cordes plus graves qui reprennent le thème en alternance. Une atmosphère éthérée mais ferme dénote un très beau maniement des cordes dont l'aspect répétitif est une évidence bien que l'on ne puisse parler ici de musique minimaliste. Lyrique en soi cette musique en forme de canon reste réservée et en même temps rêveuse. On pense à la manière de certains compositeurs britanniques comme William Alwyn ou Lloyd George et plus lointainement à la polyphonie de la Renaissance.

Le second mouvement, une fugue à cinq voix, adopte une atmosphère proche en son début (aux violoncelles) avant que plus d'animation ne se manifeste à 1'41 (version Amos). A 2'53, le climat de la musique baroque et victorienne se précise. Un sentiment d'intemporalité correspond bien à l'univers intime du compositeur lorsque les altos chantent la dernière ligne mélismatique. On pense à un autre britannique en la personne de Ralf Vaughan Williams et au climat de sa *Fantasia on a Theme of Thomas Tallis*.

► ***Korean Kayageum, pour percussions coréennes et cordes. Influence de l'Orient certes mais pas au point d'annuler une manière individuelle d'écrire sa musique.***

► ***Khrimian Hairig, pour trompette et orchestre à cordes, op. 49, 1944/1948 (composé en octobre 1944 ; révisé le 29 mai 1948), 8'. En un mouvement, Andante.***

Le nom de l'œuvre est en relation avec le prêtre arménien héroïque qui soutint son peuple lors de terribles événements. Œuvre écrite au cours de la période dite arménienne du compositeur qui commence en 1942 et dure jusqu'au début des années 1950.

Cette très belle partition commence dans le calme par un solo de cuivre avec un accompagnement alterné de lignes mélodiques. Vers le milieu l'atmosphère s'intensifie avec trompette et cordes. La fin adopte le ton d'une procession. Le violon et la trompette jouent la même chose.

Cette musique réussie n'a jamais connu le succès qu'elle mérite à la différence de la populaire *Prayer of Saint Gregory*. Dans sa partition pour trompette et vents *Return and Rebuilt The Desolate Place* (1959) Hovhaness utilise pratiquement sans modification, en tant que second mouvement, sa pièce *Khrimian Hairig* jusque-là totalement demeurée dans l'ombre à sa grande désolation.

Cet hymne mélismatique chante à la mémoire des bâtisseurs du temple avec les sonorités de la trompette figurant l'officiant ou le messager. La mélodie proche de la prière apparaît sous forme de trois arcs sonores : 1. Le Calice de sainteté, 2. Les Ailes de la compassion, 3. Le Triomphe de la foi. Description : elle commence par 6 mesures d'introduction aux cordes, puis la trompette solo s'annonce avec une mélodie de type obligato qui prend son essor sur les cordes, faisant écho à la trompette. Tous contribuent à construire l'atmosphère d'une cathédrale. La mélodie principale ne trouve pas d'achèvement (à la différence de *Prayer of St Gregory*). Mélodie de compassion, elle est confiée à la trompette ... Tout concourt à rendre cette partition noble et héroïque.

► ***Return and Rebuild the Desolate Places***, concerto pour trompette soliste et orchestre symphonique à vent, op. 213, **1944**, rév. **1965**, 10', 2 mouvements : I. Andante (2'30), II. Adagio (6'30). Commande de l'American Wind Symphony Orchestra de Pittsburgh.

Le premier mouvement, sorte de court prélude, laisse sonner des clusters mystérieux, des solos de trompette proche d'une prophétie du malheur. Suivent de violents et furieux éclats amenant vers la fin à de rudes glissandi de trombones gémissants. Le second mouvement, inspiré par un portrait du poète héroïque Khrimian Hairig et les nombreuses persécutions des Arméniens, offre un hymne mélismatique aux bâtisseurs du temple suivant un solo de trompette (fonction du cantor). La mélodie, d'essence religieuse, proche de la prière est construite sur trois arcs comme précisé supra : 1. le Calice de la sainteté, 2. Les Ailes de la compassion, 3. Le Triomphe de la foi.

► ***Elebris*** (Dawn God of Urardu), pour flûte solo et orchestre, op. 50, **1944**, 10'.

Pour la civilisation pré-arménienne Urardu, sise près du lac Van, autour de 800 avant Jésus-Christ, Elibris est le nom du Dieu de l'Aube. Hovhaness une fois de plus excelle, par l'invention de sonorités mystérieuses de la flûte, à figurer le tout début de l'aurore dans une sorte d'appel à l'élévation vers les sommets. Les délicats pizzicati mélodiques des violons évoquent un arrière-plan nuageux. Arrivée d'une musique majestueuse de nature processionnelle aux altos et violoncelles tandis que persistent les aspects pastoraux évoqués. Les altos et les violoncelles illustrent l'aube tandis que les cordes aiguës subissent la domination. Le tempo s'accélère. Et le tissu musical devient plus complexe de part l'intrication simultanée de plusieurs lignes mélodiques dansantes. Bientôt cette musique dansante est parcourue par une ligne d'essence religieuse.

► ***Anahid***, op. 57 n°1, **1944-1945**, 14'.

Anahid est le nom de la déesse la plus populaire de l'Arménie pré-chrétienne. On la fêtait au printemps et à l'automne lors de cérémonies populaires. Le compositeur imagine ces réunions ferventes, à la fois sacrées et séculaires, et donne à sa musique des atours très évocateurs.

Cette partition en forme de canon, commence par une musique majestueuse, une musique de procession à l'unisson s'enflammant dès l'abord avec l'irruption de coups de cymbales sur une belle présentation aux cordes avec au lointain des cloches. Après un crescendo orchestral vient un passage pizzicato apaisé rappelant le luth aux violoncelles et aux basses. L'atmosphère est orientale.

A 3'17 (version David Amos) cuivres et cordes s'unissent dans un court crescendo avec, à 3'45, apparition du cor anglais soliste (avec toujours en arrière-plan le murmure pizzicato non invasif des cordes) dans un climat pastoral. La flûte soliste le rejoint peu après en jouant le même thème. La musique de procession est donc revenue ensuite avec encore une fois la survenue tonique des cloches et des contrebasses. S'élève ensuite une supplication passionnée (à 6') des violoncelles et des basses ensuite rejoints par la trompette, les altos, les violons et les cloches. Cette section est typique du compositeur. Quelques dissonances s'intègrent parfaitement au discours. Voilà un long crescendo impressionnant, puissant, insistant et décidé. Survient de manière inattendue des tambours dans une sorte de danse effrénée et violente (en 7/8), témoignage de sauvagerie et de splendeur associées. Se présentent des rythmes complexes de tambour (3/16 et 5/16) constituant une sorte de rythme guerrier opposé à la danse en 7/8. Retour du beau et grave cor anglais (à 10'52). Une danse vivace à la flûte (12'29), pizzicati des cordes incantatoires et dansants puis des percussions (13'11) conduisent à un strict canon à 4 voix aux cordes. Un contrepoint libre et extatique de flûte et cordes en notes piquées réactive un énergique finale.

► **Armenian Rhapsody n° 1** (Rhapsodie arménienne n° 1), op. 45, **1944** (avril), 6'. Jouée lors d'un concert de musique d'Hovhaness sous la baguette du maître le 17 juin 1944 à Boston.

Les trois *Rhapsodies arméniennes* s'appuient sur des airs villageois des montagnes d'Arménie. Hovhaness emprunte donc cette fois à la musique folklorique authentique. Sans doute fut-il inspiré ou tout au moins stimulé par le travail similaire de Bartók et Kodály en Hongrie et Roumanie. Les deux autres rhapsodies datent de la même année.

► **Rhapsodie arménienne** (Armenian Rhapsody) **n° 2**, op. 51, **1944**, 8'.

Cette *Deuxième Rhapsodie arménienne* est contemporaine de la suivante. Elle repose sur la mise en place d'un air arménien. A 2'25 (version Dorian) se déploie un rythme trochaïque avec des cellules thématiques superposées. A 3'50 survient une métamorphose limitée mais nette du thème. L'Orient se répand sur toute la musique et à 5'15 on note une accélération du tempo sur des bases inchangées. A 6'10 l'accélération s'intensifie aux dépens de la courte mélodie. Le rythme effréné s'achève brutalement en plein tourbillon. Hovhaness est inspiré par un festival d'église dans la cour d'un monastère après le service religieux.

► **Rhapsodie arménienne n° 3** (Armenian Rhapsody), pour orchestre à cordes, op. 189, **1944**, 5'30.

En cette année 1944 Hovhaness avait formé un orchestre amateur dans le but de lever des fonds pour des œuvres de charité en rapport avec la guerre. Leur premier concert se déroule le 17 juin 1944 avec deux pièces basées sur deux mélodies : une provenant du *Good Thursday Sird Im Sasani* (My Heart is Shattered) et une chanson populaire *Bagh Aghpiuri Mod* (By the Fountain). Plus tard il les repris avec un interlude basé sur un air chanté par son père. Le tout aboutit à cette *Rhapsodie arménienne n° 3*. Selon lui elle représente une histoire miniature de l'Arménie en trois arcs sonores : 1. Cry of the soul of the Armenian people, 2. Harp of exile whispers, softly touched in a distant land, 3. Dream of village fountain, fleeting, dissolving into nothingness.

Une brève cellule aux cordes est à plusieurs reprises répétée. Le matériau thématique reste bref et malaxé sans subir de nettes déformations. Le travail des cordes nous semble proche dans ce cas d'un certain Allan Pettersson dans ses concertos pour corde ou dans les passages les moins lyriques de *Mesto*. A 2'55 (version Dorian) surviennent des pizzicati dominants, puis reprise du thème des cordes à l'unisson et en canon. A 4', accélération du tempo, maîtrisé, puis bientôt dansant voire sautillant.

► ***Lousadzak*** (The Coming of Light), pour piano et cordes, op. 48, **1944-1945**, 17'. Création au Town Hall de New York en juin 1945.

La création de *Lousadzak* « a été ma plus proche expérience d'une de ces fameuses émeutes artistiques... », se souvient Lou Harrison. Il précise : « Dans le hall, les "chromatistes" et les "américains" hurlaient à pleins poumons. Ce qui avait tout déclenché, bien sûr, c'était le fait qu'on avait là un homme venant de Boston, dont la musique manifestement extraordinaire et magnifique n'appartenait à aucun des deux camps... »

Le même témoin précise : « Le plus souvent presque rien ne survient mais les mélodies à l'unisson et les basses très longues en bourdonnement sonnent très arménien. Elle est aussi très moderne dans son élégante simplicité et son intégrité modale formelle, elle est vraiment aussi forte et puissante que dans une œuvre à douze tons de type autrichien. Il n'y a pas d'harmonie non plus et la brillance et l'agitation des parties de piano sont dues essentiellement à la vigueur de l'idée... »

Lousadzak est la première œuvre d'Hovhaness à faire un usage novateur de la technique qu'il nomme « spirit murmur ». Cet exemple de musique aléatoire est inspiré par la vision d'Hermon di Giovanno. Les instruments sollicités répètent des phrases de manière non coordonnées produisant un « nuage » ou « tapis » de sonorités. Il s'agit d'une sorte d'improvisation libre mais circonscrite, avec utilisation de la modalité ou d'échelles tonales entières et de glissandi...

La première arménienne revint au pianiste classique américain Martin Berkofsky, qui allait à de nombreuses reprises défendre la musique pour piano d'Alan Hovhaness, ici avec l'Orchestre de chambre Alan Hovhaness d'Erevan en 2004.

Le piano ne joue pas d'accords mais toujours de simples notes répétées avec des ornementations. Le piano intervient à 1'26 (version Marcal) après une longue introduction aux cordes seules. Il domine quasi seul dans une présentation plutôt sévère, non thématique, presque sèche, ébauchant peu à peu un rythme extra-européen, de manière principalement percussive et ce jusqu'à 3'18 avec l'entrée des cordes pizzicati. A 3'54 se produit une accélération rythmique sous forme de notes brèves pointées avec des cordes identiques. A 4'34 l'Orient s'invite, union du piano et des cordes libérées, mais Hovhaness prend soin d'éviter toute facilité folklorisante. Le piano s'exprime seul à 5'27, énigmatique, volontaire et dominateur. A 6'27 le climat s'adoucit sur un tapis de cordes délicates dominant sur les notes brèves du piano au profit d'une impression orientale sans que jamais on ne s'y vautre. Piano et alto, complices, se partagent longuement la vedette jusqu'à 10'50, moment où les cordes orientalisantes prennent le dessus, elles dominent, bien que le piano se fasse quand même entendre et à l'occasion retrouve la suprématie. A 12'32 seul le piano parle, vif, allègre au-dessus du pizzicato des cordes. A 13'22 le flux redessine avec netteté un thème oriental typique ; le piano très dominant en impose par ses très courtes notes frappées, répétitives, que les cordes souvent adoucissent voire canalisent vers plus de tradition. Conflit ? Complicité ?

► **Tzaikerk** (Evening Song), pour flûte solo, violon solo, timbales et orchestre à cordes, **1945**, 10'30. Création sous la direction du compositeur le 10 mars 1946 dans la salle de concert de Boston.

Flûte, tambours et cordes jouent une sorte de danse polyphonique vivante. Une mélodie plus sombre au violon soliste apparaît, provocante, profonde, insistante, distante, refusant de s'intégrer au tissu sonore plus dansant des mélodies plus rapides, des contre-mélodies et contre-rythmes. Progressivement, les autres instruments se soumettent aux appels insistants et saisissants du sombre solo de violon. La musique devient plus lyrique et spirituelle. Les cordes se retirent dans un mystérieux chuchotement pizzicato formant un arrière-plan, puis une tendre sonorité ostinato confiée à la flûte brillante la domine. Le solo de violon a réduit au silence la danse opposée et chante une longue et méditative mélodie d'adoration faite de spirituelle sérénité.

► **Avak The Healer**, pour soprano, trompette et orchestre de chambre, op. 65, **1945**, 21', 6 mouvements : I. Overture (5'), II. Dawn (3'), III. He Strikes the Bells (3'), IV. Processional (2'), V. Strangeness (5'), VI. He Touches the Broken Heart (3').

► **Kohar**, op. 66 n°1, pour flûte, cor anglais, timbales et cordes, **1946**, 6'. Comprend : I. Moderato-Noble and Voice-like ; II. Allegro-Powerful, Dance-like, Rythmic.

Kohar est un mot arménien signifiant le nom d'une femme ou encore un bijou.

Les deux sections de la pièce sont jouées sans pause. Partie I : 8 notes aux cordes, pizzicati, produisent un effet hypnotique. Les vents jouent des lignes mélodiques d'une saveur exotique. Partie II : pour timbales et cordes, vive, dansante. S'achève dans un tourbillon de sonorités.

► **Concerto pour cor et orchestre à cordes « Artik », op. 78, 1948**, 18'.

Composé à l'intention des étudiants du Conservatoire de musique de Boston. Il se compose de 8 courts mouvements suggérant la forme spirituelle d'une messe avec de longues lignes mélodiques mélismatiques et des répons comme dans les motets. Toutes les mélodies sont originales. Le titre fait référence à une église arménienne octogonale du 7^e siècle avec un dôme central et quatre demi-dômes.

Structure de la partition :

1. Alleluia. Mélodie religieuse chantée au cor au-dessus d'un pizzicato des violons et s'achevant par un court passage de type motet destiné aux cordes.
2. Ballata. Le cor joue une mélodie expressive aboutissant à une sorte de motet par les cordes.
3. Laude. Le cor encore une fois donne une ligne mélodique dramatique accompagnée par le murmure en pizzicato des seconds violons tandis que les premiers violons jouent un pizzicato détaché et sautillant. Une sorte de motet aux cordes plus important se fait entendre.
4. Canzona : to a Mountain Range. Solo du cor sur une mélodie inspirée par les montagnes situées autour de North Conway, New Hampshire et que le compositeur avait pu

contempler lors d'un voyage en bus. La mélodie est suivie d'un court motet aux violons et aux altos.

5. *Processional*. Le style motet reçoit ici un traitement plus conséquent commencé par un solo du cor, puis passage en trio pour cors, altos et violoncelles s'achevant avec l'ensemble des cordes.

6. *Canon*. Basé sur trois clés, donc polytonalité. Le cor joue un air dansant en do majeur, les violons I un air en pizzicato en mi majeur, les violons II en la bémol, les violoncelles en do majeur et les contrebasses en mi majeur. Les altos en bourdon jouent en do majeur et sol majeur.

7. *Aria*. Les cors expriment un chant religieux exultant auquel répondent des cordes dans une manière d'hymne.

8. *Intonazione*. Le jeu dramatique du cor solo surmonte un murmure pizzicato des basses, suivi d'un court motet des cordes. Retour du cor avec sa mélodie dramatique sous-tendue par le murmure des cordes graves. Achèvement avec les cordes en motet.

► *Aria from Haroutium*, pour trompette et orchestre à cordes, **1948**, 3'30.

► *The Prayer of Saint Gregory*, pour trompette et orchestre symphonique, op. 62B, **1946**, Intermezzo de l'opéra *Etchmiadzin*, composé en mai de cette année là et créé par le compositeur à New York en octobre, durée : 4'30. Le compositeur conduit son opéra à New York en octobre de la même année.

Ce choral homophonique aux cordes abrite une plainte de la trompette soliste. On ne peut qu'évoquer à son écoute le célèbre *Unanswered Question* de Charles Ives. Ou encore l'esprit de l'*Adagio pour cordes* de Barber (sans trompette) mais avec beaucoup moins de sensibilité et, sans doute plus justement encore, la postérieure *Sunrise Serenade*, op. 63 (1989) du Finlandais Aulis Sallinen.

On assiste avec ravissement à une sorte d'élévation progressive vers les cieux. Saint Gregory, dit l'Enlumineur amena la chrétienté en Arménie autour de l'an 301. Saint Gregory avait été jeté dans le puits d'un donjon épreuve dont il survécut miraculeusement pendant quinze années après lesquelles il soigna la folie du roi !

A l'origine l'œuvre est conçue comme un Intermezzo pour l'opéra religieux *Etchmiadzin* (1946). Etchmiadzin est la capitale religieuse de l'église arménienne.

Le solo de trompette prend la fonction du cantor ou du prédicateur. Le grand orchestre de vent répond comme à l'église.

La version pour orchestre fut donnée pour la première fois en 1972 avec le trompétiste Gerard Schwarz et le North Jersey Wind Symphony sous la direction de Keith Brion. Il en existe aussi une belle version pour trompette et orgue.

► *The Flowering Peach*, op. 125, 15'. Musique de scène pour la pièce tragi-comique de Clifford Odets jouée à Broadway. Comprend les sections suivantes : 1. Ouverture, 2. *Lifting of Voices*, 3. *Building the Ark*, 4. *Intermezzo*, 5. *Rain*, 6. *Love Song*, 7. *Sun and Moon*, 8. *Rainbow Hymn*. Le thème est celui de l'Arche de Noé. Pièce donnée à partir du 28 décembre **1954**. La musique reprend les interludes de la pièce, certains passages ont été augmentés.

Le caractère de Noah, buveur visionnaire, est symbolisé par le saxophone dont le timbre mixte le religieux et l'ivresse. Percussion et harpe offrent une illustration avec leurs sonorités figurant l'élément aqueux et les inondations, de même que les coups de marteau sont en rapport avec la construction de l'arche.

L'Ouverture, rhapsodique, tantôt active tantôt réflexive met en place l'atmosphère. Les n° 2 et 3 laissent place à un hymne de louanges... L'Intermezzo suggère une berceuse. Dans Rain, timbales, glockenspiel et harpe évoquent la pluie mélancolique. Love Song représente l'amour du fils de Noah, Japoheht, pour Rachel qui deviendra sa femme. Rainbow Hymn accompagne la mort d'Esther, la femme de Noah...

► ***Shepherd of Israel***, pour ténor, flûte et orchestre, op. 164 n° 2, **1951-1952**, 15', dédicace : pour la fondation du nouvel Etat d'Israël. En six parties : Pastoral-Andante ; Hymn-Andante ; Hymn-Allegretto ; Dance-Allegro ; Hymn-Andante ; Hymn-Allegretto Maestoso.

Cette composition fait entendre des sonorités improvisées de la cornemuse du berger (jouée soit par une flûte, soit par une flûte à bec soprano) et une cantilène d'un chanteur de synagogue. Ces données sont intercalées avec des sonorités de cordes luxuriantes traitées en fugue et en technique contrapuntique. La première section Pastoral est un magnifique Andante laissant s'exprimer une flûte apaisée et presque détachée, voire rassurante, tandis que le tapis des cordes presque à l'unisson élabore un socle homogène. Dans les quatre Hymnes, un ténor domine, sans aucune agressivité, des cordes actives certes mais relativement en retrait. Une trompette placide s'exprime en accompagnement de la voix masculine dans l'Allegretto Maestoso final.

► ***Concerto n° 2 pour violon et orchestre à cordes***, op. 81 n° 1, **1951-1957**, 7 mouvements : I. Pastoral (3'), II. Aria (5'), III. Allegro (1'30), IV. Aria (2'30), V. Presto (2'), VI. Recitative and Lullaby (6'), VII. Hymn (6').

► ***Concerto n° 7 pour orchestre***, op. 116, **1953**, 20', 3 mouvements : I. Allegretto (6'), II. Allegro (Jhala-Scherzo) (4'), III. Double Fugue (11'). Dédicace : Orchestre de Louisville. Commencé à Cummington (Massachusetts) le 1^{er} août 1953 et achevé à New York City le 18 octobre 1953.

Premier mouvement. Il commence par une canzonna aux flûtes et s'achève avec les hautbois et les cors. Le développement aux cordes et cuivres en canon conduit à une culmination sous forme d'hymne aux cuivres. La récapitulation propose une nouvelle canzona avec clarinettes, bassons et hautbois.

Deuxième mouvement. Le mot jhala est emprunté à la musique classique de l'Hindoustan. Des tasses d'eau en porcelaine sont frappées avec une tige. Ce qui en ressort se nomme jhala. L'instrument dit jhala-tarranga signifie vagues d'eau. L'exposition figure un jhala pour xylophone. Le développement est un canon pour cordes, cuivres et bois tandis que la récapitulation est un nouveau jhala pour glockenspiel cette fois.

Troisième mouvement. L'introduction mène à une exposition du premier sujet aux cors. Le second sujet animé aux cordes est développé et combiné au premier sujet. Un canon aux bois conduit à une sorte de variation hymnique libre. Un rapide canon aux cordes est associé à une brillante variation en canon aux cuivres. Un dernier canon aux cordes et bois vient

accompagner une section finale dominée par les sonorités de cloches et les cuivres. Le mouvement se termine sur un bref épilogue intitulé « *Hymn to Louisville* ».

Le centre de l'œuvre se trouve dans la double fugue finale assurée par les cuivres et la section de cordes joviales. Après la fugue, superposition des sujets, épisodes en canon et avancée vers un climax orchestral extatique.

Les mouvements extrêmes s'appuient sur une polyphonie néo-Renaissance typique des années 1950 chez Hovhaness. Pizzicato cyclique et pointillisme des percussions produisent un certain exotisme. On y décèle aussi des éléments de musique d'Inde du Nord. Le concerto repose sur une ode Hindustai bhaivari. Les timbales ne sont pas étrangères aux principes du tala (cycles rythmiques) ; présence du tambour tabla indien et idiome jhala dans l'espèce de mouvement central proche d'un scherzo.

► **Concerto n° 8 pour orchestre, 1953**, 22', 5 mouvements : Andante (7), Moderato (3'30), Andante (4'), Allegro molto (2'), Andante (5').

« Le premier mouvement, andante, est une évocation religieuse de la nuit à l'aube et une fugue pour le lever du soleil ». Atmosphère pastorale de danse avec un interlude en pizzicato en forme de canon pour le mouvement suivant tandis que le troisième, Andante, « est vocal dans l'esprit, à l'image d'un motet de choral ». Si le quatrième morceau figure une marche vive, le dernier, de nouveau un Andante, propose une mélodie en forme de procession au trombone conduisant à un hymne et une fugue avec des sons de cloches. Cette dernière section « fut composée au cours d'un vol au-dessus des majestueuses montagnes du Groenland en 1953 », se souvient le compositeur.

Analyse.

L'Andante initial propose une musique dominée par les vents, d'abord la clarinette puis le trombone lointain sur des notes brèves aux cordes. Ces éléments se répètent sans climax notable jusqu'à 2'53 (version Telarc) où un thème plus chaleureux apparaît, dominé par la clarinette et la flûte et aussi par les cuivres ; puis les hautbois seuls se font entendre en alternance avec les autres bois. Les cordes se joignent sans hégémonie. Le mouvement s'achève dans un recueillement typique du compositeur fait de spiritualité et de force tranquille.

Le Moderato suivant s'avère plus mobile et sensuel. Les bois successifs en solistes traduisant l'intérêt que leur portait Hovhaness. Ils dominent le mouvement sur des pizzicati des cordes. Le thème inabouti bien qu'intéressant décline une ambiance orientale discrète où la beauté des timbres se suffit à elle-même. Le second Andante avec une trompette dès l'entrée, accompagnée du murmure des cordes et bientôt du carillon, dessine un beau thème retenu, recueilli, altier, long, typique de la spiritualité du maître. Il s'achève en canon aux cordes principalement, splendides. L'Allegro molto avec son rythme vif, oriental, entraînant, est bâti sur une unique et courte cellule répétée.

Andante. Le trombone solo (toujours sur un fond de cordes) construit un thème proche de celui du troisième mouvement, conduisant à la méditation. A 2' intensification du pizzicato des cordes puis retour à l'état antérieur (cordes, vibraphone et cuivres) avant un sommet orchestral contenu (3') et l'entrée du hautbois (3'20). A 4'20, nouvel élan plus généreux de l'orchestre qui avance vers une élévation spirituelle prégnante.

► **Psalm et Fugue**, op. 40A, **1958**, 9', deux mouvements : I. Andante (3'30), II. Allegretto (5'30).

► **Meditation on Orpheus**, op. 155, **1958**, 12', création assurée par Leopold Stokowski et l'Orchestre symphonique de Houston en 1985. Le public adora franchement l'œuvre ainsi qu'une partie de la critique bien disposée.

Meditation on Orpheus est une œuvre plutôt sombre qui illustre la légende grecque et la descente du héros dans le monde sous-terrain à la recherche de sa femme décédée et qui aboutit à sa propre mort. L'illustration du récit justifie la présence de gongs inquiétants, de harpes en vagues, d'élans aux cordes se ruant rapidement, de basses grondantes rauques et d'un crescendo final confié aux cuivres. Il s'agit « d'une fantaisie-rondo avec des interludes et des accompagnements en rythmes libres figurant le chaos, parfois murmurant mystérieusement, parfois s'élevant vers des sommets, sorte de tornade, menaçants de l'orchestre. La quête de l'amour symbolique d'Orphée se lamentant contre le vent diabolique du pays de Pluton apporte désastre et dévastation ».

Howard Klein dans *The New York Times* assura que cette « œuvre est représentative de ce compositeur américain qui a suivi sa propre étoile pour son récent développement afin de trouver dans l'orientalisme un style original frappant ». Comme tant d'autres, il avoue avoir été saisi par les simples mélodies qui vous hantent, les passages vraiment hypnotiques... Son collègue du *Asahi Evening News* de Tokyo, Heuwell Tircuit, confirme le succès de l'œuvre et ajoute : « Vous ne pouvez imaginer combien une telle sonorité resplendit tant que vous ne l'avez pas entendue ». Dans l'*American* de Chicago il précise les qualités principales de la musique d'Hovhaness avec les qualificatifs suivants : simple, fondamentalement lyrique, énorme pouvoir dramatique, accessible...

► **In Memory of an Artist**, op. 163, **1958**, 10', suite pour cordes en 3 mouvements : I. Fantasy on a Fourth (3'30), II. Allegro vivo (1'30), III. Adagio Espressivo (5'). Tribut à la mémoire de l'artiste Sarah Berman.

« Fantaisie sur une quarte » débute sur une courte cellule thématique, répétée sur des pizzicati insistants des violons. Ce murmure pianissimo laisse ensuite parler le thème aux altos dans un thème ascendant. A 2'30 vient une ébauche de thème en notes un peu plus longues qui ne connaît pas de développement majeur mais abrite une atmosphère globalement orientale. L'Adagio espressivo propose un bourdonnement affairé des cordes en un crescendo modéré qui bientôt s'éteint. A 0'40, ébauche d'une section plus douce, plus chaleureuse avec comme souvent un thème au-dessus d'un fond grave (pizzicato et notes longues). A 3'35, agitation générale des cordes dans un chevauchement de notes brèves. A 4', retour de l'apaisement.

► **Magnificat**, pour solistes, chœur et orchestre, op. 157, **1957**, 29', 12 sections. Commande : The Koussevitsky Foundation.

Exploitation des textes bibliques, mystique, entousiaste, rythmes libres, brillant.

- I. Celestial Fanfare. Introduction par un passage murmurant aux basses ; élévation du climat vers un sommet et retour au calme du début. Trombone, cor et trompette donnent une longue ligne mélodique d'esprit religieux.
- II. Magnificat (chorus), pour chœur.

- III. Et Exsultatit (ténor), solo de ténor accompagné par un murmure pizzicato aux altos.
- IV. Quia Respexit (soprano). La soprano solo conduit à un chœur de femmes.
- V. Omnes Generationes (women's chorus), en 3 parties, accompagné par un murmure sans rythme des cordes basses et harpe.
- VI. Quia Fecit Mihi Magna (baryton and chorus), pour solo de basse et chœur accompagnés par un rythme libre aux basses... Passage orageux avec l'élévation des cordes vers un sommet actif et retour à un pianissimo.
- VII. Et Misericordia (soprano). Altos et violoncelles insistent sur un cluster de 4 notes. Les hautbois jouent une mélodie rapide relayée par une voix de soprano.
- VIII. Fecit Potentiam (alto). Un solo de trombone solennel présente le prélude et le postlude.
- IX. Esurientes Implevit Bonis (ténor and chœur d'hommes). Passage en rythme libre aux cordes allant du fortissimo au pianissimo conduisant à un chœur d'hommes. En style byzantin un ténor chante une mélodie colorée.
- X. Suscepit Israel (chœur de femmes). Hautbois, cordes et harpe accompagnent le chœur.
- XI. Sicut Locutus Est (baryton et chœurs). Introduction aux hautbois et cors vers un passage aux cordes. Entrée des chœurs, où chaque voix chante à son rythme (comme le murmure d'une grande foule). Nouveau passage identique aux cordes basses devenant l'arrière-plan pour un solo de basses. Plus loin, hautbois et cors amènent un passage rythmé aux violons. Retour du murmure du chœur vers un fortissimo en rythme libre et enfin retour vers un pianissimo.
- XII. Gloria Patri (chœur). Introduction au trombone solo accompagné par un murmure aux cordes basses, vers un sommet rythmé aux cordes. « Gloria » est chanté par les sopranos et ensuite par le chœur entier. Puis mélodie héroïque dans un style noble et gaillard aux trompettes et reprise par le chœur.

Selon les propos du compositeur, il s'agit « dans cette œuvre de suggérer le mystère, l'inspiration et le mysticisme de la chrétienté des premiers temps ».

► ***Fantasy on Japanese Woodprints***, op. 211, **1965**, 14'. Création à Ravinia Park en 1965 par l'Orchestre symphonique de Chicago sous la direction de Seiji Ozawa. Donné un peu plus tard la même année à Tokyo et Nagoya sous la baguette d'André Kostelanetz.

Le critique du *New York Times* après la création new-yorkaise constate que « le compositeur est parvenu à réaliser un amalgame efficace d'éléments musicaux japonais et occidentaux au profit d'une partition colorée pour grand orchestre. Bien qu'il y ait beaucoup d'activité musicale, elle demeure suspendue et apparentée à la musique traditionnelle du Japon ». La musique contient selon le compositeur lui-même des aspects humoristiques et bouffons. Il joue parfois à faire sonner l'orchestre occidental comme une formation traditionnelle avec des passages marqués par la microtonalité. Il évite toute utilisation franche de la musique populaire ou traditionnelle. « Il y a des évocations de [mon] amour du Japon, son art extraordinaire et sa vitalité. » Hovhaness trouve son inspiration dans les planches de bois imprimées de l'ancien Japon.

► ***Mountains and Rivers Without End***, pour orchestre symphonique de chambre (10 instrumentistes) : flûte, hautbois, clarinette, trompette, trombone, timbales, harpe et percussions, op. 225, **1968**, 23'30.

Comme pour de nombreuses œuvres de cette période l'influence de la musique de l'Extrême-Orient est manifeste. Ici, il s'agit de la peinture de paysage coréenne. On a évoqué l'illustration d'un voyage en montagne avec ses brumes et ses tunnels, près des rivières, montagnes, villages, églises...

Musique très colorée, notamment pour le trombone (avec une utilisation des glissements sonores de l'instrument). A noter certains passages en rythmes libres, aussi les bois jouant des chants d'oiseaux en passages en canon.

Musique en partie inspirée par l'un des opéras orientaux du compositeur, *The Leper King*, dont il n'avait pas été satisfait lors de la création (par manque de répétitions semble-t-il). Il le dirige lors d'un concert de sa musique à Munich.

► ***The Holy City***, pour trompette, carillon, harpe et cordes, op. 218. **1965**. 8'17/9'30.

Hovhaness imagine la Cité et son niveau spirituel élevé se heurtant sans gêne au paysage urbain moderne. Les glissandos aériens dessinent une sorte de monde intime d'une très haute élévation spirituelle auquel s'opposent des sections plus agitées. On notera un bref interlude avec présence d'un bourdonnement et d'un tourbillon aux cordes. A la fin de la partition des cellules mélismatiques enrichissent une atmosphère orientale bien distincte venant renforcer l'aspect mystique de cette musique aux pouvoirs évocateurs puissants.

Le violon lointain et des glissandi modérés, non dissonants, sont répétés au-dessus des pizzicati des cordes. A 2'07 (version Dorian) la trompette soliste apparaît avec ses thèmes lents et chaleureux. Un crescendo s'installe jusqu'à 2'50. Alternance des passages à la trompette et aux cordes seules. A 4'02 on entend les cloches, la trompette toujours associée aux cordes donnant un beau thème apaisé et lointain qui se produit plusieurs fois. Les cloches intensifient leur sonorité (à 4'53). A 5'05 les cordes s'affolent et construisent une sorte de brouhaha avant que ne s'amorce un decrescendo jusqu'à 5'30. Enfin, trompette, cloches et cordes s'unissent dans un acmé spirituel. Et toujours alternance des cloches, arpèges de harpe sur fond de cordes (jusqu'à 4'49). Suit un crescendo des cordes associé à des arpèges de harpe sur un tapis de cordes aiguës autour de 7'22. Le morceau s'achève dans un diminuendo. Une des plus belles œuvres du compositeur.

► ***Requiem and Resurrection***, pour chœur de cuivres et percussion, op. 224, **1967**, 15'.

Requiem and Resurrection commence par une procession funéraire solennelle de 7 mesures. Un passage sauvage type chaos aux trombones et percussions mène vers un hymne mystérieux et voilé de 5 mesures, puis survient un cérémonial religieux en dialogue antiphonaire entre le chœur de cuivres et les cors. Section agitée aux cloches vers un chant de foi dans la résurrection joyeux et serein. Les cloches résonnent encore sauvagement conduisant à un final. Notons la danse du temple extatique en 7 mesures.

La musique se veut une contribution à la tragédie du peuple arménien et à sa résurrection héroïque. L'idée de cette partition vint au compositeur après le problème de l'exécution de la *Symphonie n° 19 « Vishnu »* ; il souhaita y revenir par le moyen d'une œuvre plus courte et condensée

► ***Processional and Fugue***, op. 76 n° 5, **1967**, 5'30, comprend : I. Processional (3'), II. Fugue (2'30).

L'œuvre traduit encore une fois une grande habileté du maître dans le maniement des cordes. A 0'50, une trompette dominante s'exprime avec un beau thème presque sensuel assez typique d'Hovhaness de par sa grande élévation spirituelle. Cette intervention dure jusqu'à 2'46 (version Dorian). La section suivante fait intervenir d'abord les cordes seules en canon puis à 1'19 la trompette solo intervient, cette fois plus rythmée, plus chaleureuse avec un thème tonique toujours maîtrisé. Un bijou.

► ***Fra Angelico***, pour orchestre, op. 220, **1968**, 16'.

Commande de l'Orchestre symphonique de Detroit et du chef Sixten Ehrling. Ils en donnent la création le 21 mars 1968. Composé à Seattle en 1967 lorsque Hovhaness y était compositeur en résidence.

Il en effectue une interprétation complète lors d'une répétition avec l'Orchestre symphonique de Seattle. Démarche favorisée et encouragée selon ses souvenirs par le premier violon Henry Siegl, le chef Milton Katims et les musiciens de l'orchestre.

Hommage à Fra Angelico, cet artiste peintre du début du 15^e siècle qui peignit dans un style oriental ses visions des anges jouant les trompettes célestes. Comme souvent il fait chanter les trompettes, les cors et les trombones au profit d'une musique d'adoration. On notera que le beau et puissant thème de l' hymne d'adoration vint au compositeur dans une sorte de vision selon ses propres paroles. Il vit le magnifique et majestueux Mont Rainier (ou le Mont Tahoma selon le nom original indien).

► ***Lady of Light***, pour solistes, chœur et orchestre, op. 227, **1969**, 43', en 18 sections.

► ***And God Created Great Whales***, pour chant de baleines à bosse préenregistré et orchestre, **1970**, 12'. Commande du chef André Kostelanetz (Orchestre philharmonique de New York) passée en février 1970, un mécène fidèle et régulier du compositeur, dans le cadre de ses Promenade Concerts. « C'était une personne merveilleuse et il m'a toujours envoyé un télégramme ou autre à propos des succès qu'il a eu ici ou là avec ma musique. Il a toujours été encourageant... » La création new-yorkaise se déroule le 11 juin 1970 lors d'un Concert Promenade du Philharmonique sous la direction du commanditaire.

C'est assurément l'une des œuvres les plus célèbres du compositeur. On peut la rapprocher dans le temps et par l'esprit du *Concerto pour chants d'oiseaux enregistrés et orchestre* de Rautavaara (1972). Il devint en quelque sorte à la mode d'inclure des bruits provenant de la nature dans la musique mais ce n'était pas encore le cas lors de l'écriture des deux œuvres citées de Rautavaara et Hovhaness. Le compositeur confessa avoir trouvé ces chants « très beaux ». Les chants retenus lors de la création appartenaient à des baleines à bosse de l'Océan Atlantique. Lors de l'enregistrement réalisé par David Amos (Crystal Records, 2000) on a utilisé des chants de baleines à bosse du Pacifique, de baleines boréales et de baleines tueuses. Le compositeur associe de manière originale des chants venus de la nature et un arrière-fond à certains moments aléatoire.

Sur un murmure aléatoire des cordes, à 0'22 (version Amos) la trompette s'impose au-dessus d'un orchestre plus actif. A 0'57, le calme revient, la harpe se fait entendre et un thème répété et orientalisant aux cordes, allant crescendo et se précisant avec les cuivres en fond, se

manifeste. A 2'27, climax retenu, court. A 3'05, on entend les cris des baleines quasiment seuls (sur fond lointain, étouffé, presque indistinct des cordes). Ce climat dure jusqu'à 5'13. A 5'34, les cuivres (renforcés par les cloches) assurent une entrée qui, à 6'18, se transformera en glissandi des cuivres (en imitation des cris des cétacés ?). A 6'45, les sons des baleines, différents des précédents, reviennent seuls ou presque puis les timbales menacent. A 7'46, s'expriment les harpes lumineuses pendant quelques secondes, les cordes en fond laissent parler les cordes solistes en glissandi. A 8'46, coup de timbales, cris proches des cétacés menaçant ?, bruits hydriques et murmure des baleines s'opèrent sans musique. A 10'57, arpèges des harpes, puis cordes plus chantantes en accelerando, puis appel dissonants des cuivres. Dans la dernière minute de la partition s'associent un murmure spirituel, une plus grande présence des percussions et des cuivres, aboutissant à un sommet violent du crescendo et enfin réapparition des chants mélangés des différentes espèces de baleines et des instruments. Arrêt brutal du déroulement musical.

On aura apprécié ces mouvements et cet esprit de la mer figurés par des rythmes libres et rapides aux cordes indépendantes les unes des autres tandis que les trombones et le tuba suggèrent les montagnes sous-marines. Egalement ces petits animaux sous-marins évoqués par les passages staccato des bois étincelants en rythmes libres. Ensuite trombone et violon avec leurs glissandi imitent donc les chants des baleines. Une simple mélodie pentatonique jouée par les violons et la harpe figurent l'immensité des océans et les vagues inépuisables. Un élément naturel plus puissant que les autres (vague géante, orage ?) est évoqué par un rythme libre conduisant la musique vers la fin.

► **Concerto pour harpe et orchestre à cordes**, op. 267, **1973**, 17', 5 mouvements : I. Largo, maestoso e grave (4'30), II. Andante espressivo (5'), III. Allegretto (1'), IV. Dawn in Paradise: Adagio rubato (4'30), V. Adagio (3').

Le Largo initial débute par une ligne sérieuse aux violoncelles seuls au-dessus d'une série de notes très brèves et indéterminées aux basses sur quelques mesures. La harpe intervient, chantante, seule, avançant vers le grave, énigmatique. A 2'30 (version Telarc), le violoncelle revient seul bientôt suivi de l'instrument soliste. Ce dernier égrène des arpèges bien dessinés soutenus par le violoncelle et les cordes, le tout avançant vers davantage de lumière, tout en n'esquissant pas de véritable mélodie.

Dans le mouvement suivant, Andante, la musique commence par un choral lent et prégnant des cordes, quelque peu laconique ; il se poursuit avec l'intervention amortie de la harpe dispensant une mélodie orientale en arche. Les cordes répètent plusieurs fois une même cellule dans l'aigu. Entrée de la harpe à 1'38, très fragmentaire d'abord puis plus marquée à 2'06 avec ses arpèges détachés et les cordes sans thème ni élan particulier. A 3'49, discret changement de climat avec une musique plus présente dominée par les cordes tandis que les interventions du soliste paraissent plus modestes. Rien ne semble devoir changer.

L'Allegretto, un air de danse brillant à la harpe, s'oppose aux cordes encore une fois jouées pizzicato proches d'un murmure lointain.

Le mouvement suivant, Dawn in Paradise, affiche une ambiance apaisée et néanmoins expressive. Elle commence par une belle phrase aux cordes. A 0'43, la harpe se révèle relativement indécise, floue et discrète. A 1'08, le climat s'éclaircit mais conserve un ton blasé et nuageux. A 2'37, les cordes seules chantent un peu plus langoureusement. A 3'19, la harpe ne parvient pas à s'imposer, il ne se passe rien de très notable.

Le dernier mouvement débute et s'achève sous forme d'un hymne fait d'harmonies modales qui encadrent une délicate mélodie légèrement orientalisante du soliste (commencée à 1'48)

que les cordes accompagnent en rappelant les sonorités pizzicati entendues tout au long de l'œuvre.

Ce *Concerto pour harpe* nous laisse un peu sur notre faim, les ébauches de thèmes ne reçoivent pas de résolution satisfaisante avec leurs répétitions inachevées de cellules et avec un soliste très en retrait, une étude de timbres peut être !

► ***The Way of Jesus***, pour solistes, chœur et orchestre, **1974**.

► ***Fanfare for the New Atlantis***, op. 281, **1975** (achevée le 2 février) , 7'.

Atlantis, c'est l'île légendaire qui aurait existé au large de Gibraltar et qui aurait disparu lors d'un tremblement de terre. Le créateur fut sans doute aussi influencé par le titre éponyme de Bacon. Il était membre de la Bacon Society et croyait que Shakespeare était le nom de plume de Bacon.

On retrouve la séquence habituelle avec l'entrée en soliste de la trompette solennelle rejointe par les cloches, les cloches et les autres vents, le tout avançant vers un forte retenu et euphonique.

► ***The Rubaiyat of Omar Khayyam***, pour narrateur, accordéon et orchestre, op. 282, **1975**, 14'.

Pour la première placée sous la direction d'Andre Kostelanetz dans le cadre des «Promenades », Hovhaness est à New York. Il est alors membre de l'American Academy and Intitute of Arts and Letters.

► ***Khorhoort Nahadagats***, Mystery of the Holy Martyrs, sous-titre : *Seventeen Prayers*, pour oud, luth (ou guitare), quatuor à cordes (ou orchestre à cordes, sans contrebasse), op. 251, **1975-1976**, 38', en 17 sections.

Citons-les : Khorhoort Khorin ; Koya Yeroosaghem ; Norahrash (Nouveau miracle) ; Soorp, soorp (Holy, holy) ; Der Voghormia ; Amen Hayr soorp ; Yerk (chanson) ; Oorakh Ler (Chant de bonheur) ; Tapor ; Kahanayk ; I Verinn Yeroosaghem ; Yerk ; Hayr Mer (Prière du seigneur) ; Yerk ; Hrashapar ; Kerezman ; Harootyan. Commande du diocèse de l'église arménienne. Partition publiée par un éditeur important (Peer International) et cependant probablement jamais interprétée du vivant du compositeur.

Nous sommes en présence d'une partition globalement méditative et introspective basée sur des sources religieuses et ethniques, ce qui lui confère un climat mystique oriental patent caractéristique du catalogue d'Hovhaness. Les instruments solistes jouent le rôle d'officials religieux tandis que les cordes figurent le chœur. Chaque mouvement porte un titre mais il n'existe pas d'ordre liturgique. Plus, on trouve des titres appartenant au requiem aussi bien qu'aux cérémonies de mariage ou au culte de la semaine. Ces martyrs qu'évoque le titre sont le millier de chrétiens d'Arménie tués en 451 après J.C. L'Arménie avait été christianisée un siècle et demi plus tôt. Les envahisseurs perses considéraient cette religion comme un insupportable barrage à leur domination impitoyable. Ces exactions terribles eurent pour conséquence l'unification des peuples opprimés contre la Perse conquérante.

Plusieurs sections sont de nature processionnelle tandis que les Hayr Mer sont de brèves méditations personnelles placées entre les mouvements liturgiques. Oorakh Ler est utilisée lors des mariages tandis que Kahanayk et I Verinn Yeroosaghem proviennent du requiem et que Kerezman est uniquement chanté lors des enterrements. La dernière section Harootyan évoque la Resurrection.

► **Concerto pour guitare**, op. 325, **1979**, 32', 3 mouvements : I. Largo (14'30), II. Andante espressivo (9'), III. Allegro moderato (8'30). Œuvre composée à l'intention de Javier Calderon (guitariste virtuose d'origine bolivienne). Commande : SRO Production Performing Artist Management (en relation avec l'Orchestre du Minnesota). Hovhaness achève sa partition à 2h15 dans la nuit le 21 janvier 1979. Création par Calderon à l'été 1979 avec l'Orchestre du Minnesota dirigé par Leonard Slatkin.

C'est le soliste virtuose qui contacta Hovhaness et lui demanda de composer un concerto pour son instrument. Il ne cacha pas son admiration pour la musique d'Hovhaness depuis très longtemps. Les deux hommes échangèrent une correspondance au sujet de cette collaboration.

Premier mouvement. Il débute avec l'ensemble de l'orchestre, suivi par un senza misura, le solo de guitare est écrit en style percussionniste jhala.

Second mouvement. Mouvement romantique avec des mélodies continues, obsédantes, jouées par la guitare mais aussi par différents instruments solistes conduisant à une cadence de la guitare.

Troisième mouvement. La guitare joue une mélodie de 53 mesures accompagnée par l'orchestre, puis la cadence solo vient. Il existe aussi une autre mélodie pour la guitare avec de rapides changements de tempos. A l'origine le compositeur a écrit 3 cadences (et une autre optionnelle).

Un authentique « chant d'amour » selon la veuve du compositeur qui lui-même parlait d'une « immense mélodie ».

► **Concerto n° 2 pour guitare et cordes**, op. 394, (achevée en juin) **1985**, 26'.

Quatre mouvements : I. Andante, allegro vivace (6'), II. Allegro giusto (4'30), III. Andante misterioso con nobilita, andante maestoso (11'), IV. Adagio, allegro giusto (4'30).

Hovhaness et son épouse Hinako avaient rencontré le fameux guitariste espagnol Narciso Yepes, commanditaire de cette partition, lors d'une exécution en 1984 à Carnegie Hall (New York) de *Spirit of Trees* commandée par le célèbre harpiste espagnol Nicanor Zabaleta. Les deux hommes, Zabaleta et Yepes, la jouèrent à travers le monde entier. Création : 1990, au Festival de Grenade. Yepes devait disparaître peu de temps après.

Un début mystérieux avec un solo de guitare accompagné par un murmure sonore aux cordes est suivi d'une danse vive de nature arabe ou maure (originale cependant). Second et quatrième mouvements sont de nature dansante avec des rythmes changeant rapidement. Des pizzicatos aux cordes aiguës sur une section de basses aux archets créent une sonorité percussive rarement rencontrée chez Hovhaness. Très belle section dansante en forme de fugue. Troisième mouvement : mouvement lent, dans le style traditionnel du compositeur. La cadence du soliste se fait entendre vers la fin du mouvement.

► **Concerto n° 10**, pour piano, trompette et cordes, op. 413, achevé en avril **1988**, 6 mouvements : I. Andante espressivo (6'), II. Adagio espressivo (2'), III. Allegro (1'30), IV. Adagio cantabile (3'30), V. Andante maestoso (5'30), VI. "Wandering in Space", Andante misterioso (3'30). Commande : Center for the Creative Arts at Austin Peay State University.

Musique hymnique, musique de temple, riche thématique issue des anciennes musiques de l'Est et de l'Ouest. Sentiments impressionnistes, passages fugués avec réminiscence de chorals de Bach... tels sont les qualificatifs que l'on peut accorder à cette musique. Le dernier mouvement, « Wandering in Space », est incantatoire (avec montée d'arpèges au piano au-dessus de cordes tenues).

L'opus 413 n'est pas un concerto au sens traditionnel mais plutôt une suite en 6 mouvements.

Musique non orchestrale pour d'autres découvertes [Présentation 2]

► **Quatuor à cordes n° 1**, Jupiter, **1936**.

Cette œuvre qui comprend la version originale de son *Prélude et Quadruple Fugue* montre sa première manière.

► **Khaldis**, op. 91, Concerto pour piano, 4 trompettes et percussion, **1951**. Une œuvre qui ne donne pas dans la facilité.

► **Fantasy on Japanese Woodprints** de **1965** évoque les atmosphères mystiques de l'Extrême-Orient avec des glissements microtonaux, des échelles pentatoniques et une utilisation délicate du marimba. Beau solo de clarinette et hautbois vers le milieu de la pièce qui est aussi une citation note pour note du second mouvement de la *Suite pour accordéon* du compositeur (op. 166, 1959).

► **Sextuor** pour violon, timbales, tambours, tam-tam, marimba et glockenspiel, **1966**.

► Pièces pour chœur avec ou sans instruments associés :

A Rose Tree Blossoms, op. 246 n° 4, 2' ; *Jesus, Lover of my Soul*, op. 53b, 3' ; *Jesus Christ is Risen Today*, op. 100, n° 3b, 2' ; *The Lord's Prayer*, op. 35, 3'30 ; *Peace be Multiplied*, op. 259 n° 1, 2'30 ; *O For a Shout of Sacred Joy*, op. 161, 3' ; *Out of the Depths*, op. 142 n° 3, 2'30 ; *O God, our Help in Ages Past*, op. 137, 3'. Chœurs découvrir dans le CD consacré au *Magnificat* chez Delos.

► Parmi ses opéras, on en compte une douzaine, huit ont été écrits entre 1959 et 1969. Cette période correspond à l'intérêt d'Hovhaness pour la musique et le théâtre du Japon. De ses deux voyages au pays du soleil levant il a ramené beaucoup de connaissance et d'inspiration. Citons : *Etchmiadzin*, 1946 (dont est tiré la fameuse pièce pour trompette et cordes *Prayer of Saint Gregory*) ; *Blue Flame*, 1959 ; *Pilate*, 1963.

► Partition pour une production de Broadway ***The Flowering Peach***, 1954, avec des paroles de Clifford Odets. Déjà citée.

► Des pièces pour piano seul sur un CD enregistré par Wayne Johnson pour Crystal records CD 813 : *Macedonian Mountain Dance*, op. 144a ; *Mountain Dance n° 2*, op. 144b ; *Blue Job Mountain Sonata*, op. 340 ; *Mystic Flute*, op. 22 ; *Dance Ghazal*, op. 37a ; *Love Song Vanishing into Sounds of Crickets*, op. 327 ; *Sonata Ananda*, op. 303 ; *Fantasy*, op. 16.

► Un autre CD consacré au piano (Koch 3 -7195-2H1) sous les doigts de Marvin Rosen propose : *Dance Ghazal*, op. 37a ; *Slumber Song*, op. 52 n° 2 ; *Ach托mar*, op. 66 n° 1 ; *Fantasy on an Ossetin Tune*, op. 85 n° 6 ; *Orbit* n° 2, op. 102 n° 2 ; *Mountain Dances n° 2*, op. 144b ; *Macedonian Mountain Dances*, op. 144 ; *Sonata, Mt. Ossipes*, op. 299 n° 2 ; *Sonata, Fred the Cat*, op. 301 ; *Sonata, Prospect Hill*, op. 346 ; *Sonata, Mt. Chocorua*, op. 335.

► Enfin, pour découvrir divers aspects de son écriture pour le quatuor à cordes : *Bagatelles n° 1, 2, 3, 4*, op. 30 ; *Quatuor à cordes n° 1*, op. 8, « Jupiter » ; *Suite du Quatuor à cordes n° 2* (Gamelan in Sosie Style ; Spirit murmur ; Hymn) ; *Quatuor à cordes n° 3*, op. 288 n° 1 « Reflections on my Childhood » ; *Quatuor à cordes n° 4*, op. 208 n° 2 « The Ancient Tree ». The Shanghai Quartet enregistré sur Delos DE 3162.

Une vie et un style à connaître [Chronologie]

Alan Vaness Chakmakjian (futur Alan Hovhaness) naît à Sommerville dans le Massachusetts aux Etats-Unis le 8 mars 1911. Il est américain avec des origines arméniennes et écossaises.

Son père Haroutioun Hovhaness Chakmakjian, né à Adana, Turquie, est professeur de chimie à Tufts College (Tufts Medical School). Sa mère se nomme Madeleine Scott (Chakmakjian), elle est américaine, d'origine écossaise et anglaise, diplômée de l'Université de Wellesley. Tous deux sont des émigrés récents. Elle pensait que le deuxième nom arménien de son époux était trop compliqué à porter, trop étranger aussi pour son jeune fils, destiné à grandir dans une banlieue de Boston. Elle opta plus simplement pour Alan Hovhaness alors que son fils était encore très jeune. « Mon père et ma mère eurent un conflit à ce propos, ils choisirent Alan parce que Elam était le pays voisin de l'Arménie dans les temps anciens et parce que Alan est aussi écossais, ainsi trouvèrent-ils un compromis. »

En tout cas il semble bien que le père ait souhaité que son fils apprenne les traditions arméniennes et que lui-même l'ait éduqué à ce sujet.

Très jeune encore il aime faire de longues promenades dans les montagnes de la Nouvelle Angleterre. Les massives montagnes l'impressionnent et stimulent son imagination notamment au niveau de son écriture musicale.

Il est possible que ce soit à la mort de sa mère, survenue le 3 octobre 1930, qu'il adopte « définitivement » comme nom de famille Hovaness. Orthographe qu'il change en Hovhaness à la mort de son père (vers 1942) et en son honneur. A cette époque les craintes de sa mère n'ont plus de prises sur lui et ainsi montre-t-il fièrement ses origines arméniennes. Il justifie l'abandon du nom Chakmakjian pour des raisons de prononciations trop difficiles pour la plupart des gens. « Personne ne le prononçait correctement », selon ses propres termes. Il paraît aussi évident que cette transformation résultait d'un réel désir d'américaniser son nom, ainsi que l'a indiquée sa fille, Jean Nandi, qui précise qu'il finit par en revenir à l'orthographe définitive sous laquelle s'est faite sa réputation internationale.

Il rapporte : « Ma mère était d'origine écossaise. Elle venait d'une vieille famille, dont certains membres vivaient dans l'Etat de New York, tandis que d'autres étaient venus d'Ecosse. » Il précise étonnamment : « Ce n'est pour dire que les Ecossais sont un peuple excellent, mais il y eu toute sorte de gens... ainsi, mon grand-père fut un ministre-pasteur et une sorte de Protestant, et cela me déprime plutôt. »

Son nom original est donc Alan Vaness Chakmakjian qui accepte deux orthographies : Hovhaness ou Hovaness. Chakmakjian en arménien signifie fabricant d'armes à feu ! Il changera de nom au début des années 1930, entre autres à cause de la signification du mot et en dépit du fait que cela sonnait bien selon lui. Mais il regrettera cette modification car si Hovhaness est bien un nom arménien, il ne sonne pas comme tel, et de plus, il est d'origine turque, ce qui lui paraissait être singulier pour lui qui avait eu un arrière-grand-père faiseur d'armes et dont il avait fait en quelque sorte des objets d'art. Cela ne correspondait nullement bien sûr à sa farouche opposition à tout ce qui était en rapport avec le militarisme, d'où un certain dérangement vis-à-vis de son patronyme.

La légende familiale dit qu'il commence à être attiré par la musique dès l'âge de quatre ans. En tout cas sa mère possédait un petit orgue ou plutôt un harmonium sur lequel il pose précocement ses petits doigts et improvise. Personne ne pense à ce moment en faire un musicien.

Ses premières notes auraient été inspirées par une chanson de Franz Schubert. Il en tira une sorte de cantate dans le style italien ancien que la famille n'apprécia pas vraiment. Il veillait sans doute trop tard la nuit au grand dam de ses parents qui pensaient encore qu'il ne gagnerait sans doute pas correctement sa vie s'il devenait artiste.

Cette réaction négative le calme un temps et il s'intéresse ensuite à l'astronomie qui est déjà et sera une de ses grandes passions. Il donnera des noms (de planètes et d'étoiles) en rapport avec cette discipline, à un certain nombre de ses partitions ultérieures. Très rapidement son père tirera une fierté non feinte de la musique de son fils et sans tarder lui offrira des leçons de piano avec un professeur du voisinage. La famille acquiert à cette époque un piano droit. Néanmoins, et en dépit de ces avancées, Hovhaness témoignera que sa famille était très puritaire et très ennuyeuse.

Enfant, il n'entend que des hymnes baptistes qu'il n'apprécie pas outre mesure. Lorsque son père parle d'un musicien aveugle nommé Beethoven, sa mère rétorque qu'il n'était pas aveugle mais sourd... une dispute conjugale s'ensuit. Lorsque le gamin finit par demander ce que ce personnage avait fait ils répondirent qu'il écrivait de la musique. Il semble dès lors avoir commencé à écrire de la musique à son tour ! Il réalise un certain nombre d'ébauches, mauvaises à ses yeux, et sans doute pas uniquement aux siens, si bien qu'il abandonne l'écriture jusqu'à l'âge de sept ans. Il se rappelle : « Alors, je recommençais. Et cette fois soudainement je réalisai que je composais sans cesse. Comme j'étais très mauvais à l'école je devais cacher mes compositions car ma famille voulait faire de moi un doué en mathématiques et autres matières pour lesquelles j'étais très insuffisant. »

Notre jeune musicien se fait aussi quelque argent en jouant du violon et en l'enseignant à des enfants de son quartier. L'aide paternelle prolongée s'avéra importante matériellement mais surtout moralement. Plus tard lorsque sa musique fut jouée par le célèbre chef d'orchestre Serge Koussevitzky lors d'un concert, il fondit en larmes.

« Je suis né à Somerville, mais je ne m'en souviens pas beaucoup parce que nous en sommes partis pour Arlington lorsque j'avais cinq ans. Et c'est à Arlington que j'ai passé mon enfance. » Il semble que ce soit sa mère qui ait insisté pour le déménagement en raison de l'atmosphère discriminative qui existait à l'encontre des Arméniens à Somerville.

En réalité, son enfance fut tout à fait identique celle d'un jeune américain typique.

Avant même de prendre des leçons de piano, il improvise et rapidement commence à écrire de la musique en même tant qu'il apprend à la lire, à l'âge de sept ans. Il utilise une notation personnelle à défaut de connaître l'académique.

Rappelons qu'au tout début il compose dans le plus grand secret. « Ma famille pensait qu'écrire de la musique était anormal, aussi voulut-elle confisquer ma musique si elle me reprenait dans l'action ». Comme on l'a dit, la situation allait heureusement s'améliorer avec le temps.

Preuve de sa précocité ? A 13 ans, il a déjà écrit deux opéras : *Bluebeard* et *Daniel*, ainsi qu'un certain nombre de partitions moins ambitieuses. Ces deux opéras sont exécutés au lycée d'Arlington. Sa musique éveille alors l'intérêt du compositeur Roger Sessions.

A l'adolescence, il se fait remarquer pour son habileté à l'orgue et au piano lorsqu'il improvise sur des modes anciens. Et de rappeler : « J'étais beaucoup plus intéressé par l'orchestre que par le piano, mais j'étais devenu objectivement compétent comme pianiste et mes professeurs sentaient que j'avais du talent, ils souhaitaient que je devienne un bon pianiste de concert et que je gagne ma vie ainsi. » Face aux progrès réalisés, il apparut rapidement que l'intervention d'un enseignant de plus haut niveau était devenue une nécessité incontournable.

Ses premiers professeurs de piano se nomment Adelaïde Proctor (avec laquelle il commence à l'âge de 9 ans) et ensuite Heinrich Gebhard (lui-même élève de Theodor Leschetizky, lui-même élève de Carl Czerny et lui-même élève de Beethoven). Adelaïde Proctor était selon ses souvenirs une très bonne musicienne et une excellente personne, assistante de Heinrich Gebhard, le pianiste et le professeur en vue dans la région de Boston. Il joue beaucoup de quatre mains avec sa professeure.

Dès l'âge de 14 ans il opte vraiment pour la composition. A cette époque il a subi l'influence des enregistrements du compositeur arménien Gomidas Vartabed qui avait été témoin du terrible génocide. Cet homme perdit la tête autour de 1917 en raison des douloureux événements que l'on connaît. Hovhaness ne l'a pas donc pas connu personnellement. Il a enregistré les deux seules pièces pour piano de ce compositeur et a qualifié de « merveilleuses » les *Six danses* écrites juste avant l'apparition des troubles psychiques graves qui le conduisirent dans un asile à Paris où il décèdera en 1935.

Le jeune homme s'avère doué pour la lecture à vue. Il ne se lance pas dans une carrière de concertiste virtuose mais il joue quelques musiques en soliste et le plus souvent accompagne des chanteurs et des violonistes. Il pratique aussi en musique de chambre, se produisant même dans les hôtels...

Après le lycée dont il sort diplômé en 1929, il a 18 ans, il étudie avec Leo Rich à Tufts College Lewis.

La musique orchestrale d'Alan Hovhaness

Hovhaness débute ses études de composition et d'orchestration auprès de Frederick Converse, entre 1932 et 1934, au Conservatoire de musique de New England (New England Conservatory of Music) grâce à une bourse d'étude. Il continue le perfectionnement du piano avec le toujours recherché Gebhard.

Frederick Converse (1871-1940) n'était pas un inconnu du monde musical américain. Devenu doyen du conservatoire (1931-1937), docteur de l'université de Boston, sa musique reflète d'abord l'influence allemande avant qu'il ne modernise son harmonie et ne se rapproche de la musique d'Honegger (*Pacific 231*). Il laisse 4 symphonies.

En 1932 Alan Hovhaness remporte le prix de composition du conservatoire Samuel Endicott pour un travail symphonique intitulé *Sunset Symphony* (ou *Sunset Saga*).

De 1934 date son premier mariage (il se mariera six fois !) avec Martha Mott Davis. La même année, en compagnie de sa femme enceinte, il voyage en Finlande dans le but précis de rencontrer le compositeur Jean Sibelius dont il admire la musique depuis fort longtemps. Ils resteront en contact épistolar pendant une vingtaine d'années. A la naissance de son premier et unique enfant le 13 juin 1935, une fille, il la prénomme Jean Christa Hovhaness, d'après les prénoms de Sibelius qui étaient Jean Christian. Le maître finlandais accepta d'être son parrain.

Alan Hovhaness plusieurs années auparavant avait assisté totalement fasciné à un concert à Boston où l'on joua la *Symphonie n° 4* du maître finlandais.

Alan Hovhaness s'inscrit à la Sibelius Society et donne des conférences sur sa musique. Il précisera ultérieurement que son rejet de certaines de ses propres partitions n'était pas le fait d'une imitation de son héros finlandais comme certains l'ont cru mais bien secondaire à un jugement de valeur globalement négatif en ce qui concernait lesdites partitions. Par ailleurs, il vivait dans une petite chambre et la place venait à manquer cruellement. Avec le temps le couloir d'entrée était encombré de manuscrits fort gênants pour qui voulait monter dans les étages. Il se débarrasse donc d'un certain nombre de manuscrits dont tous ceux correspondants à ce qu'il nomme sa période néo-Mozart située autour de la fin de ses études secondaires. Il reconnaît qu'il aurait bien voulu en préserver certains comme deux belles sonates pour violon, une sonate pour 2 violons et piano entre autres... Il ira même jusqu'à imaginer, s'il les retrouvait, en éditer certaines sous un autre nom...

C'est à cette époque que certains articles le présentent comme le « Sibelius américain », qualificatif qu'il a toujours rejeté.

En 1936 il s'investit dans l'exécution d'un spectacle à Boston par les troupes indiennes de danse d'Uday Shankar dont l'orchestre est dirigé par Vishnudas Shitali. Le danseur Ude Shankar-Ravi n'est autre que le frère aîné du futur célèbre musicien mondialement connu. Ce contact exacerbe pour toujours son intérêt inaltérable pour la musique de l'Inde alors à peine connue en Amérique.

Au cours des années 1930 il compose surtout des chansons, de la musique de chambre et des pièces pour piano. Parmi elles, *Mystic Flute* (1937) que Serge Rachmaninov aurait interprété lors de ses tournées de concerts. Dès son *Quatuor à cordes n° 1* op. 8 de 1936, on remarque l'adresse du compositeur dans le domaine du contrepoint

Durant les années 1930 (jusqu'en 1939) Hovhaness est employé dans le cadre d'un projet fédéral de musique du WPA.

En 1939 la chance lui sourit comme il l'indique dans une interview donnée à Bruce Duffie. Leslie Heward, chef du BBC Midland Orchestra en Angleterre, entre en contact avec une de ses partitions (publiée à compte d'auteur), se montre très intéressé et la dirige en Angleterre. Il mourra peu de temps après. Il s'agissait de la *Symphonie n° 1*, son opus 17, titré *Exile*. Cette première exécution précède de peu l'interprétation de Leopold Stokowski de la même partition. Mais ensuite il se passera une dizaine d'années avant qu'un autre musicien de renom s'intéresse à sa musique. « J'étais connu comme le compositeur qui n'était jamais joué à Boston », rappelle-t-il, non sans une certaine ironie amère. C'est sur cette base qu'il décide de former son propre orchestre amateur lui permettant ainsi de proposer sa musique. « Les concerts avaient un grand succès. Et même rapportaient un peu d'argent. Je les faisais bénévolement pendant la guerre. Mais même ainsi ils laissaient encore de l'argent, assez pour m'aider à préparer le concert suivant. » Quel bonheur de se faire jouer ! « J'étais heureux d'être capable de diriger des concerts de ma musique. » Peu après, Stokowski s'installera à New York et défendra activement sa musique.

Toutefois, le tout premier à avoir interprété sa musique, d'après une interview, semble avoir été Joseph Wagner, chef et compositeur à Boston, avec une sorte d'orchestre amateur nommé The Civic Symphony. Mais les souvenirs du compositeur de son propre aveu sont très flous et vagues.

Un des moments clés de son existence se situe à l'époque où il gagne une bourse d'étude (Fonds Guggenheim) qui lui permet de se rendre à Tanglewood. Nous sommes en 1942 et il est âgé de 31 ans. Il doit suivre alors la classe de maître de Bohuslav Martinu. Ce lieu d'étude le fait aussi entrer en contact avec deux grands noms de la musique américaine : Aaron Copland et Léonard Bernstein. Quelle a été la nature de son contact avec le compositeur tchèque exilé ? Aucun ! Car peu de temps avant, au début de cet été-là, Bohuslav Martinu fait une chute assez sérieuse qui l'oblige à déclarer forfait. Les conférenciers qui le remplacent se nomment donc Aaron Copland et Léonard Bernstein. Deux incidents se produisirent alors. Tandis que l'on écoutait l'enregistrement de sa *Première Symphonie*, Copland parla fort en espagnol aux compositeurs latino-américains présents dans la pièce. Puis, une fois l'écoute achevée Léonard Bernstein se mit au piano jouant un air mélodique en mineur et lança : « Je ne peux pas tenir dans ce ghetto musical bon marché ». Meurtri, Hovhaness le fut terriblement à Tanglewood et son expérience en ce lieu s'arrêta net malgré sa bourse. Il partit sans tarder. N'étant ni homosexuel, ni juif, ni éduqué à Paris, ni soumis, personne ne le retient vraiment. Timide, isolé, compétiteur dépourvu d'agressivité et considéré comme réactionnaire, son cas n'intéresse pas. Après cette sévère déconvenue, il opéra encore la destruction d'un certain nombre de partitions. A n'en point douter, l'opposition frontale de Lukas Foss, Aaron Copland et Leonard Bernstein le désappointe mais en contrepartie contribue à forger sa personnalité musicale en renforçant sa détermination à continuer de chercher et développer sa propre voie. Il n'a pas eu de différend avec Martinu personnellement.

Parallèlement, il travaille avec les prêtres de l'église arménienne et les troubadours orientaux qui chantent encore les intervalles purs de leur ancienne musique. Il en découvre le plaisir d'écrire différemment les lignes mélodiques avec une nouvelle liberté vis-à-vis du tempérament égal des modes purs. Il fréquente alors, surtout à partir de 1942, l'église arménienne, ce qui n'avait pas été vraiment le cas dans son enfance, et se rapproche d'un chanteur de musique populaire, une sorte de troubadour dénommé Yenovk Der Hagopian, un chanteur de Sayat Nova de pur style qui aura une forte influence sur lui.

Nous sommes en 1943, il perfectionne son étude de la musique arménienne utilisant les divers modes et gagne une certaine renommée dans ce registre. Quelques artistes non négligeables lui manifestent leur soutien, on pense notamment à John Cage et à Martha Graham. Pendant ce temps il poursuit son travail d'organiste. Il écrira aussi des ballets pour Erick Hawkins.

En 1940, il détruit par le feu un millier de partitions comprenant plusieurs opéras et deux symphonies, justifiant son geste par un manque d'autocritique antérieure coupable. En une autre occasion, il donne le chiffre de 500 partitions ou travaux musicaux, soit environ 1000 pages au total. Il a précisé que les critiques de son collègue Roger Sessions l'avaient conduit à ce geste définitif. Et comment mieux redémarrer qu'en éliminant toute trace du passé ? Il a indiqué que cette destruction l'avait occupé pendant deux semaines ! Quittant Boston pour un plus petit appartement à New York, « je n'avais pas voulu m'encombrer de beaucoup de bagages », confiera-t-il un demi-siècle plus tard.

Il est encouragé dans sa démarche visant à illustrer la musique de ses ancêtres par la proximité du prêtre et compositeur, peu connu en dehors de l'Arménie, Komitas Vartabed (1869-1936) dont il a étudié les œuvres dès sa jeunesse. A New York, il reçoit l'aide de membres de la communauté arménienne immigrée qui lui organisent plusieurs concerts. Parmi ceux qui apportent leur concours il y a le Dr Elisabeth A. Gregory en tant qu'organisateur, le duo féminin Maro Ajemian (piano) et sa sœur Anahid Ajemian (violon) qui s'efforcent de le jouer le plus possible et aussi George Avakian du label Colombia Records, mari de Anahid Ajemian. Maro elle enregistra la quasi-totalité des disques faits entre 1946 et 1957. Tous ces amis le soutiennent par le biais du Comité musical des Amis de la musique arménienne en faisant jouer sa musique, en le faisant connaître des bonnes personnes et en l'aident financièrement à une époque où sa situation financière était catastrophique.

Très tôt, notre compositeur confesse son attachement au legs arménien et en contrepartie minimise totalement l'impact de ses racines écossaises. « Je me sens exclusivement arménien », avance-t-il sans hésiter. Et pourtant dans son enfance et son adolescence il grandit comme un petit américain et ne fréquente alors que très peu d'arméniens.

Il joue de l'orgue à l'église apostolique arménienne St. James à Watertown (Massachusetts) pendant une dizaine d'années (à partir du tout début des années 1940). Il joue aussi dans d'autres églises. Ces contacts lui permettent de connaître mieux ce qui se faisait dans d'autres lieux : musique classique, chœurs de Bach et Haendel mais pour autant il ne s'éloigne guère de la musique qui le transporte vraiment. Et le compositeur de préciser dans une conversation que le style arménien devait l'habiter depuis fort longtemps car son premier opéra (donné au lycée en 1925) était en réalité fortement influencé par cette esthétique.

Au milieu des années 1940 également, il rencontre fréquemment deux amis artistes très proches, Hyman Bloom et Hermon di Giovanno, avec lesquels il aime discuter de sujets spirituels et musicaux. Les trois hommes portent un grand intérêt à la musique classique indienne et participent à la venue à Boston de musiciens indiens connus (cf supra). C'est pendant cette période qu'Hovhaness apprend à jouer de la cithare en étudiant avec des musiciens indiens amateurs vivant dans la région de Boston.

Hermon di Giovanno est d'origine grecque, peintre et philosophe, mystique, que ses amis surnomment « le Socrate de Boston ». Il semble avoir eu une réelle et profonde influence sur Hovhaness en le guidant dans l'ancien monde de l'Arménie, de la Grèce, de l'Egypte et de l'Inde. Ensemble, ils discutent et lisent la philosophie orientale notamment le *Livre des morts*

tibétain et des textes philosophiques indiens sutras... des traductions des textes en sanskrit. « Ces choses m'apportèrent beaucoup de satisfaction », précisera-t-il ensuite. Il découvre davantage encore en analysant l'église arménienne (messe), les religions de l'Est, les significations métaphysiques.

Vers 1942, Hyman Bloom lui présente Yenovk Der Hagopian évoqué supra, un bon interprète de chansons arméniennes et de chansons de troubadours kurdes qui n'ont pas manqué de l'inspirer également.

Au milieu des années 1940 il dirige lui-même plusieurs premières de son catalogue où son originalité et son impact sur le public s'imposent comme une évidence. John Cage comptait parmi ceux qui aimaient sa musique, sans doute à travers ces aspects quasi-aléatoires dont on lui attribuera ensuite la paternité. Parlant des critiques favorables de Lou Harrison, Hovhaness reconnaîtra qu'il s'agissait « de la première bonne critique que j'aie eu... un grand encouragement ».

En 1946 donc, grâce à une commande d'une église arménienne locale de New York, il se met au travail sur *Etchmiadzin*, un opéra basé sur un thème arménien. La communauté arménienne de New York reconnaît sa stature et sponsorise plusieurs concerts de sa musique. « Les Amis du comité musical arménien » étaient dirigés par ses propres amis cités *supra*. L'aide de chacun aboutit directement à la réalisation de nombreux enregistrements de la musique d'Hovhaness, laquelle apparaissait pour la première fois au cours des années 1950 sur disques MGM et Mercury, contribuant nettement à le disposer en assez bonne place dans le paysage musical américain.

Dès 1947, à l'occasion d'un concert de sa musique à Carnegie Hall, Virgil Thomson écrit dans le *New York Herald Tribune* : « Sa fonction expressive est de façon prédominante religieuse, cérémoniale, incantatoire... La grande qualité de cette musique, la pureté de son inspiration, est mise en évidence par l'extrême beauté du matériau mélodique, qui est original et non du folklore collecté... Elle est tout à fait simple au niveau des sentiments, pure au niveau de l'esprit et noble. »

Un mot pour signaler le quatrième mariage d'Hovhaness en 1947 avec la danseuse Serafina Ferrante (18 ans).

En 1948, Hovhaness rejoint le Conservatoire de musique de l'université de Boston et y enseigne la composition et dirige l'orchestre des étudiants pendant trois ans. Puis, il voyage et compose intensément, s'intéressant de plus en plus à la musique arménienne. Un peu plus tard, il élargira son champ d'étude aux musiques populaires d'Asie et du Moyen-Orient. Parmi ses étudiants on peut nommer les musiciens de jazz Sam Rivers et Gigi Gryce (cf. *infra* Varia).

Au cours de la décennie 1950 sa réputation grandit sensiblement. Il compose davantage pour la radio, le théâtre, la danse et la télévision.

En 1951, il repart pour New York dans l'optique affirmée de s'adonner à la composition à plein temps. A partir du 1^{er} août 1951 il travaille à la Voix de l'Amérique (« Voice of America »), d'abord en tant que scénariste pour la section arménienne puis comme directeur de la musique, compositeur et conseiller musical pour le Proche-Orient et la section transcaucasienne. Il perdra ce poste, en même temps que de nombreux autres membres du personnel, lorsque Dwight D. Eisenhower sera élu président à la suite de Harry S. Truman en 1953.

Dès lors, il élargit encore son champ d'action et aborde diverses sources d'intérêt et d'inspiration. En 1951 il est admis à l'Institut national des arts et lettres et reçoit une bourse Guggenheim de composition en 1953 et en 1954.

Au début des années 1950 il se rend en Grèce et dans les îles environnantes.

En 1954 il écrit la musique de la pièce pour Broadway *The Flowering Peach* de Clifford Odets (succès et 135 soirées au Théâtre Belasco), un ballet pour Martha Graham (*Ardent Song*, 1954) et deux partitions pour des documentaires de la NBC sur l'Inde et l'Asie du Sud-Est (1955 et 1957). Au cours des années 1950 il compose pour des productions destinées au théâtre vivant (The Living Theater).

Sa grande percée, il la réalise en 1955 lorsque sa *Symphonie n° 2 Mysterious Mountain* est présentée en première par Leopold Stokowski lors de ses débuts (premier concert d'ouverture) avec l'Orchestre symphonique de Houston. L'œuvre n'a pas été commandée par cette phalange contrairement à ce qui est souvent avancé. MGM enregistre certaines de ses partitions en cette année-là. Cette *Symphonie n° 2* est gravée par l'Orchestre symphonique de Chicago dirigé par le réputé Fritz Reiner (avril 1958). Dès lors l'œuvre devient durablement populaire. Et Hovhaness de préciser : « Les montagnes sont des symboles, telles les pyramides, des tentatives faites par l'homme de s'approcher de Dieu. Elles sont des lieux de rencontres symboliques entre les mondes de la banalité et de la spiritualité. » De nombreuses autres partitions inspirées par les montagnes suivront dans la suite de son riche parcours créateur.

Entre 1955 et 1957 une vingtaine de ses musiques sont enregistrées sur disque LP pour MGM Records : *Khaldis*, *Lousadzak*, *Talin*, *Concerto n° 2 pour violon*, *Symphonie Saint Vartan*...

Entre 1956 et 1958 le compositeur Howard Hanson, grand admirateur de sa musique, l'invite à enseigner l'été à l'Eastman School of Music. Il est distingué docteur honoraire en musique par l'Université de Rochester en 1958 et par Bates College en 1959. On y insiste sur « la délicatesse de son imagination, sur son originalité et son individualité dépourvue d'excentricité... sur sa fusion de la vieille mélodie avec la technique et l'esprit de la modernité... en résumé, pour son élaboration musicale qui élève le cœur des hommes autant qu'il le peut », pour citer quelques appréciations officielles. « Des instants de traquillité au sein d'un monde chaotique », indique Oliver Daniel dans *Saturday Review* du 22 février 1958 à propos des œuvres du compositeur. La même année il reçoit de la Fondation Koussevitsky la commande du *Magnificat* qui sera sa partition la plus populaire pendant très longtemps. En 1959 il épouse Elizabeth Whittington dont il divorcera en 1977.

De 1959 à 1963 il effectue des voyages d'étude et de recherche en Inde, à Hawaï, au Japon et en Corée du Sud. Il se penche sur les musiques traditionnelles de ces pays et saura ultérieurement en intégrer certains éléments dans sa propre musique.

En 1959-1960 il se rend en Inde comme chercheur grâce à une bourse de recherche Fullbright (Fullbright Research Scholar). Il est alors invité à participer au festival annuel de musique de l'Académie de musique de Madras et compose plusieurs pièces pour l'occasion, en décembre 1959, dont la *Madras Sonata*. Ses recherches sur la musique carnatique dans cette ville l'amènent à rassembler plus de 300 ragas. Sur place il apprend à jouer du veena. On lui passe une commande qui sera exécutée par l'orchestre carnatique de Nagooran, musique inspirée par une visite au Dargah de Nagore. En conséquence, il écrit en janvier 1960 une pièce pour

instruments indiens nommée *Nagooran*, d'après le nom d'un saint familier des gens de Madras, saint qui vécut une centaine d'années plus tôt et qui a réalisé une sorte d'unité à partir de religion indoue et de religion musulmane. Les hommes des deux confessions venaient le consulter, il s'asseyait au bord de la rivière, entrait en transe et conseillait les individus à propos de leurs problèmes.

Hovhaness précise qu'il a choisi d'étudier la musique de l'Inde du Sud et non celle d'Inde du Nord parce qu'il l'avait travaillé au début des années 1940 avec divers musiciens qui s'étaient rendus à Boston. Lui et des amis peintres les avaient fréquentés souvent et appris d'eux tout ce qu'ils pouvaient ingurgiter. La plupart d'entre eux avaient étudié la musique en Inde dans leur jeunesse, avaient apporté leurs instruments avec eux et pratiquaient régulièrement la musique de l'Inde du Nord. Ainsi Hovhaness souhaitait-il apprendre surtout des sources originelles qu'il localisait dans le sud du pays.

La station de radio, All India Radio, qui lui avait commandé une œuvre pour un orchestre uniquement composé d'instruments japonais, *Nagooran* à l'instant mentionnée, la retransmet à la Radio de Madras mais aussi sur toutes les ondes indiennes, le 3 février 1960, avec l'Orchestre d'Inde du Sud. Il transcrira plus tard *Nagooran* pour violoncelle et percussions (occidentales) parce que personne ne pouvait jouer ces instruments indiens en Amérique. Cette lacune le conduisit à jouer lui-même certains instruments orientaux. Ces intenses et exaltantes explorations lui donnent l'impulsion pour écrire un livre sur les ragas qui malheureusement ne verra jamais le jour.

Au cours de ce voyage en Inde il dirige aussi la création de sa *Symphonie n° 8 « Arjuna »* qui utilise des jhalas et autres ostinati indiens.

L'année suivante (1960), au Japon, aimablement reçu par la presse et les photographes, il acquiert une certaine notoriété en s'immergeant dans l'univers gagaku (musique de l'ancienne cour du Japon) et le drame Noh qui lui inspirera plusieurs opéras. Pendant son séjour on donne pour la première fois *Fuji*, sa cantate pour chœur féminin japonais, flûte, harpe et cordes. Peu de temps après il est de retour vers les Etats-Unis.

Times magazine du 16 mai 1960 rapporte combien les Japonais ont été intrigués par la musique d'Hovhaness proche de la transe, par son souffle tranquille, par ses modèles dansants orientaux...

Il reviendra ensuite Japon, au printemps 1962, pour une année et parviendra non seulement à étudier avec les musiciens locaux mais aussi à faire jouer (et diriger) sa propre musique. Là, il apprend des instruments à vent comme le hichiriki, le shô et le ryûteki. Il se penche encore plus précisément sur la musique japonaise gagaku. Il étudie et joue aussi le nagauta (kabuki), le shamisen et le Joruri (bunkaru) shamisen.

Sa curiosité insatiable l'amène à étudier l'ancienne musique chinoise depuis longtemps disparue de Chine. C'est en séjournant aussi en Corée qu'apprend l'ancestrale musique venue de Chine mais aussi la musique ancienne vraiment coréenne. En Corée toujours, il écrit une symphonie pour le Nouvel An coréen 1963. Pour un concert de ce Nouvel An, retransmis à la radio, avec un orchestre à cordes, un orchestre occidental avec des instruments traditionnels coréens (dont le kyago, un koto coréen) les auditeurs découvrent la *Symphonie n° 16*.

Au Japon il joue dans divers ensembles orchestraux des instruments locaux.

Se rapprochant des USA, il devient compositeur en résidence pendant un semestre à l'Université d'Hawaï (printemps 1962) où il travaille auprès de Masatoshi Shamoto.

La musique orchestrale d'Alan Hovhaness

Une nouvelle bourse de la Fondation Rockfeller lui permet de retourner au Japon en 1962-1963 et de se perfectionner avec Masataro Togi. Il compose, en reconnaissance de son parcours extrême-oriental, sa fameuse *Fantasy on Japanese Woodprints*, op. 211 (1965), un concerto pour xylophone et orchestre.

Ses sujets d'intérêt sont les gagaku, bunraku et chïcuen biwa au Japon et le ah-ak en Corée.

Il compose une musique de ballet, la seconde, pour la danseuse et chorégraphe Martha Graham, *Circe*, en 1963. L'œuvre deviendra la *Symphonie n° 18*. Graham fera de nouveau appel à la musique du compositeur en 1973 pour un autre ballet intitulé *Myth Od A Voyage* dont la musique sera publiée sous le titre de *Dream Of A Myth*.

La même année, il lance son propre label discographique Poseidon Records dont le projet initial est d'enregistrer ses partitions et d'assurer leur diffusion. L'aventure dure plus d'une quinzaine d'années et produit une quinzaine de disques.

Au milieu des années 1960 Alan Hovhaness partage son temps entre la Suisse (Lucerne) et New York. A Lucerne, au cours de l'été 1966, il élabore des partitions essentielles comme par exemple la *Visnu Symphony* (*Symphonie n° 19*).

En 1965 il fait partie d'une délégation mise en place par le gouvernement américain pour visiter la Russie, la Géorgie et l'Arménie. A l'époque, bien sûr, tous ces pays étaient sous strict contrôle soviétique. Hovhaness n'aura pas d'autres occasions de fouler la terre de ses ancêtres. Sur place, il offre au musée d'art et de littérature d'Etat de Yeghishe Charents de Erevan des manuscrits de musique liturgique arménienne harmonisée par lui. Il se rend à Moscou, à Tiflis, Bakou et Erevan en Arménie, à Leningrad. En Géorgie il apprécie un certain nombre d'anciennes mélodies du 17^e siècle.

On le retrouve ensuite durablement installé comme compositeur en résidence auprès de l'Orchestre symphonique de Seattle en 1966-1967.

Il reçoit diverses distinctions et honneurs, à savoir le National Arts and Letters Award, deux fois le Guggenheim Fellowship, deux fois le titre de docteur honoraire en musique de l'Université de Rochester et de celle Bates College.

Il ne semble pas avoir été particulièrement impressionné par ces reconnaissances officielles pourtant non négligeables, allant jusqu'à écrire en 1949 qu'il lui paraissait plus judicieux de ne pas en faire trop mention dans la mesure où ses choix créateurs l'éloignaient sensiblement des critères esthétiques impliqués par ces références (qu'il s'agisse de ses professeurs comme des prix reçus). Il insistait nettement pour que la singularité de sa musique lui revienne entièrement.

Il s'inscrit dans le temps au sein de la génération des compositeurs placés dans la descendance des pionniers que furent Henry Cowell, George Gershwin, Virgil Thomson, Carl Ruggles, Aaron Copland... et Charles Ives, redécouvert depuis peu de temps. Il est donc grossièrement contemporain aussi de William Schuman, David Diamond, Lukas Foss, Leonard Bernstein...

En dépit de la proximité de tous ces créateurs Alan Hovhaness se positionne comme un franc-tireur au plan stylistique. Sa musique reflète un profond amour du contrepoint de la musique occidentale en même temps qu'une authentique fascination pour la musique indienne,

extrême-orientale et arménienne. Cette attirance s'avère être beaucoup plus intense et profonde que chez la grande majorité de ses contemporains.

En dépit de son fort intérêt pour la musique indienne ses compositions antérieures à la Seconde Guerre mondiale dénotent les influences conjuguées des structures de la musique baroque et de la mélodie post-romantique. A cet égard il voulait, on l'a déjà mentionné, une véritable vénération à la musique de Jean Sibelius. Rappelons qu'il travaille comme compositeur, critique et organiste à Boston entre 1940 et 1951, vivant dans une petite pièce où il compose. Il travaille comme accompagnateur et enseignant et gagne environ 4000 dollars par mois. Il devient bientôt, on l'a dit, organiste à l'église St. James à Watertown, Massachusetts, et y étudie la musique de l'ancienne église arménienne auprès des prêtres, des évêques et des diacres qui continuent de chanter dans les modes anciens avec une intonation intacte. Ses improvisations originales dans les modes anciens durant les services attirent de plus en plus de monde des villes plus lointaines. Durant sa vie à Worcester il étudie les anciennes notations arméniennes recueillies par le père Hagop Mkejian. C'est pendant cette période qu'il revisite à ses options compositionnelles.

Henry Cowell [*Musical Quarterly*, juillet 1951] écrit : « Les compositeurs occidentaux qui délibérément retournent aux styles de l'avant 16^e siècle évitent toute approche de la modernité et se qualifient eux-mêmes de ”néo-classiques”. Souvent leur musique semble inhibée, car leur choix représente un excès de conservatisme. La musique d'Hovhaness... sonne moderne (mais pas extrêmement moderne) d'une manière naturelle et désinhibée, parce qu'il a trouvé de nouvelles voies d'utilisation des matériaux archaïques desquels il part, en suivant leur courant naturel en direction de séquences modales et de la polymodalité. Ses innovations ne rompent pas avec les anciennes traditions. Sa musique est émouvante avec un souffle long, splendidelement écrite dans un style unique. Elle est un développement contemporain de l'esprit archaïque et sonne comme la musique de personne d'autre. »

Il semble bien avoir réagit de manière drastique aux critiques de son travail par Aaron Copland et d'autres créateurs pendant un séjour déjà évoqué à Tanglewood. Ce choc l'amènera à repenser en profondeur son écriture musicale.

L'influence du peintre mystique Hermon Di Giovanni laisse des traces dans la *Symphonie n° 6, Celestial Gate* (1959), influence notée pour la première fois dans son concerto pour piano et cordes intitulé *Lousadzak*. La majorité des compositions de cette période est pensée en fonction des instrumentistes amateurs et étudiants qui l'entourent.

En vérité, Hovhaness atteint sa maturité créatrice avec cette oeuvre pour piano et quatuor à cordes intitulée *Louzadzak* (Dawn of Light) de 1944 dans laquelle il adopte une écriture quasi-aléatoire (*senza misura* technique/technique d'écriture sans mesure). On la nomme parfois aussi : « Murmure spirituel ». Les sections individuelles de l'orchestre sont invitées à répéter en permanence un cycle de mélodie sans référence temporelle aux autres membres de l'ensemble. Cette technique qui lui appartient en propre est l'un des traits fondamentaux du « style Hovhaness » ; elle produit une magnifique rythmique « mystique » au sein de laquelle le piano solo de *Lousadsak* se détache lentement. On note aussi des traits émergents d'une musique proche du minimalisme qu'elle annonce (par exemple Terry Riley, John Adams) ainsi que de ce que l'on qualifie de musique *Ambient* ou *New Age*. Certains aspects de sa musique, sa technique *ad libitum*, seront repris plus tard par l'avant-garde musicale d'Europe avec notamment Ligeti et Lutoslawski au cours des années 1960.

La période arménienne d'Hovhaness atteint son apogée avec la *Symphonie Saint Vartan* de 1950. Ensuite, au cours de cette décennie 1950 son style tend à s'occidentaliser sans que les influences arméniennes et indiennes ne disparaissent pour autant.

De cette époque date la décision du compositeur de faire un feu de joie, un autodafé cathartique, d'une grande partie de la musique de ses débuts. Cette option, suivie d'autres semble-t-il, le caractérise en partie aux yeux des connaisseurs. On l'explique assez logiquement et simplement par la révision fondamentale de son style, l'ancien ne lui semblait plus viable ni digne de survivre à son évolution esthétique. Il répètera ce geste dramatique. On estime qu'environ un millier de partitions sont ainsi parties en flammes.

Toutefois il put probablement en recycler une partie dans des œuvres ultérieures. Ainsi le troisième mouvement Allegretto Grazioso de la *Symphonie City of Light* (*Symphonie n° 22*, 1970) provient d'une opérette écrite et jouée dans les années 1920. Cette dernière partition étant supposée avoir été détruite par le feu.

Hovhaness a sans doute progressivement fait évoluer son esthétique, plus qu'il ne l'a révolutionnée brutalement, cela sur plus d'un demi-siècle. Et si l'on reconnaît sa musique facilement cela n'empêche pas n'y percevoir des évolutions manifestes.

Hovhaness admirait de nombreux artistes comme Le Greco, Turner, Tobey, Hyman Bloom, Der Harootian... Sa fréquentation intime du peintre philosophe Hermon di Giovanno fut d'une grande importance pour l'affinement de son évolution. De même son travail pour sa femme actrice et danseuse, Serafina, que l'on peut qualifier de très psychique. Il dédie sa *Première Symphonie* à son idole Francis Bacon, le poète philosophe anglais.

On le répète, de grands voyages à travers l'Inde et l'Asie, impactent fermement sa musique des années 1950 et 1960. Ceci au niveau de la couleur, car l'on sait que ces influences n'ont pas fondamentalement transformé son écriture. Il a par contre transcrit en notation occidentale certaines pièces gagaku très anciennes et très complexes. Il aura été marqué par son abord des ragas indiens, du gagaku japonais et des sons issus de la nature. Hovhaness, lors de ses deux voyages au Japon, en 1960 et en 1962, se rendit fréquemment aux représentations de pièces Noh. Et de rappeler : « Le théâtre Noh est quelque chose que j'aime beaucoup. Quand j'étais au Japon j'avais l'habitude d'y aller chaque semaine pendant une période de presque une année... lorsque j'étudiais là-bas ». Compositeur en résidence à l'Université d'Hawaï en 1961, il prit des leçons particulières d'instruments de gagaku (ancienne musique de cour au Japon) et composa aussi pour ces instruments. L'art gagaku et noh ont forcément laissé leurs marques sur sa production, opératique notamment. Durant son séjour en Corée du Sud il se rapproche du ah-ka (musique de l'ancienne cour de Corée) dont sa *Symphonie n° 16*, contemporaine (1963), portera des traces puisque requérant des instruments occidentaux et orientaux. Il adore les timbres et les textures des instruments chinois, coréens et japonais. Il est un des premiers compositeurs occidentaux à écrire pour la cithare et d'autres instruments exotiques.

Au début des années 1960 Hovhaness et sa quatrième épouse, Elizabeth Whittington, fille du chef d'orchestre Dorsey Whittington, également pianiste et ancien élève de Mieczyslaw Horszowski, ont l'idée d'autoproduire un LP de musique du compositeur, démarche qui aboutira à la mise en place d'un label discographique indépendant dévolu à sa musique, Poseidon Society, vecteur inestimable de la diffusion de sa musique aux Etats-Unis et ailleurs dans le monde. Après un nouveau divorce, Elizabeth, propriétaire de Poseidon le revendit à Crystal Records. Ces enregistrements se vendirent très correctement au début des années

1970, époque où de nombreux concerts vivants furent aussi organisés. Les partitions elles-mêmes connurent des fortunes diverses parfois non négligeables (de quelques unités jusqu'à plus de 5600 copies). Il vivait maintenant de sa musique et recevait de plus en plus de commandes. Ses éditeurs furent Peters jusqu'en 1972 (soit pendant 17 ans) puis Peer (1972-1977) et AMP (1974). Enfin Fujihara Records administré par sa dernière femme édite entre autres les œuvres de sa dernière période dont les *Symphonies 31, 38, 40, 47...*

Au milieu des années 1960, puissamment attiré par les montagnes qui le fascinent toujours, il s'installe définitivement à Seattle tandis qu'à la fin de cette décennie, comme déjà annoncé, il séjourne à Lucerne (Suisse) d'où il visite Londres pour se rendre à des concerts et effectuer des enregistrements de sa musique orchestrale destinés à son propre label. Parlant de ses biens matériels, il précise : « J'ai mon unique appartement à Lucerne et c'est là que j'aie toute ma musique, mes peintures et mes livres. »

Aux yeux d'Hovhaness la musique enregistrée revêt une énorme importance pour la diffusion de son œuvre. Il pense, à juste titre, qu'en dehors de la musique vivante existe ainsi une seconde chance pour atteindre un immense public potentiel non habitué à fréquenter les salles de concert. Il estime que sa musique enregistrée, en tout cas sous sa baguette, est loin de manquer de spontanéité, reproche souvent adressé à l'atmosphère dégagée en général par le studio d'enregistrement. Il reconnaît qu'en présence de bons musiciens sachant lire leur partition à vue et bien dirigés, on peut rapidement graver de très bons témoignages.

Dans une interview, il confie : « J'aime l'orchestre... Je veux que chaque note soit entendue... J'aime beaucoup tous les instruments et je souhaite faire des choses qui soient naturelles pour ces instruments... »

A partir du début des années 1970, période de sa « retraite », il se rapproche plutôt des modèles occidentaux. Il se rend à Venise pour la première fois en 1970. « Je n'y ai pas fait de musique mais j'en ai fait dans d'autres endroits. » Ce repos créateur ne dure qu'un temps et soudainement l'envie de composer devient impérieuse, il y cède bien volontiers et se trouve inspiré pour écrire pour la trompette.

Si son style, ou plutôt « le son Hovhaness », reste assez facile à reconnaître, tenter de le définir pose bien davantage de difficultés. Néanmoins le puissant sentiment mystique et religieux qui le façonne demeure une constante de sa musique de la maturité. On note aussi assez souvent que sa musique orchestrale semble destinée à être chantée, ce qui traduit une tendance à la mise en avant de lignes solistes au-dessus d'un continuo confié aux cordes.

Hovhaness sans être un authentique miniaturiste compose généralement des œuvres relativement courtes et, lorsqu'elles durent plus de quarante minutes, comme sa *Symphonie n° 24* (Majnum Symphony) de 1974, elles se subdivisent en plusieurs mouvements relativement brefs (neuf mouvements joués sans pause dans le cas évoqué). La *Symphonie n° 9 Saint Vartan* de 1950 comprend 24 sections.

D'une façon générale ses harmonies sont consonantes, s'appuyant sur la modalité et le chromatisme davantage que sur la tonalité. Il aime aussi les sonorités dépourvues de rythme de la « senza misura » (plus souvent dénommée murmure spirituel) avec un amour du contrepoint presque excessif. Cette technique inspirera largement certains compositeurs à venir. Ainsi Ligeti, Lutoslawski, Penderecki qui employèrent le terme de musique « aléatoire ». Des exemples de cette technique se trouvent dans *Meditation on Orpheus*, *Vishnu Symphony* (n° 19), *Fra Angelico*, *And God created Great Whales...*

Il est évident qu'Hovhaness ne souhaite pas proposer une musique très difficile à interpréter même si certaines pages supposent un grand art de la nuance et de la subtilité (par exemple les lignes solistes de *The Prayer of Saint Gregory*).

Son travail stimulé par les rythmes et les mélodies exotiques se voit amplifié par les nombreuses ressources instrumentales qu'il passe par le moule de son savoir et de son inspiration. Il intrigue habilement des rythmes a priori incompatibles. Son expression souvent lyrique est également riche d'harmonies.

« Il écrit d'après les techniques arméniennes médiévales et chrétiennes primitives ; peut-être même un tant soit peu dans la manière pré-chrétienne de ce peuple ancien et cultivé. Il étend les règles de la composition orientale pour y inclure, comme cela a pu très bien se produire au temps de la Grèce antique, des notes soutenues avec un contrepoint de mélodies fleuries qui s'y développent avec une aisance remarquable », résume correctement le *Herald Tribune* en 1947.

Hovhaness trouve régulièrement son inspiration dans le challenge de la *Gebrauchsmusik* (« musique utilitaire »). *And God Created Great Whales* appartient à cette catégorie dont on pourrait rapprocher *Cantus arcticus*, le Concerto pour oiseaux et orchestre, composé en 1972 par le Finlandais Einojuhani Rautavaara.

En définitive, il n'emprunte que lontainement aux mélodies médiévales, aux harmonies baroques, aux modes et à la monodie liturgique traditionnelle arménienne, aux musiques asiatiques. Il se distingue aussi en combinant des instruments peu usités au profit d'un tissu musical original et inspiré. De tout cela résulte, et c'est là l'essentiel, un réel plaisir pour l'auditeur qui se laisse porter par sa musique. Bon nombre d'entre eux deviennent rapidement d'ardents supporters.

Rappelons qu'au milieu des années 40 il fut l'un des tout premiers compositeurs occidentaux à revenir volontairement et délibérément à la tonalité qui plus tard verra l'arrivée du minimalisme et de la musique New Age.

Le compositeur américain Virgil Thomson écrira en 1947 : « Chaque partition est comme un long rouleau de papier peint fait à la main. Sa nature immobile est un peu hypnotique. Il existe là une ressemblance avec les premières pièces cérémoniales d'Erik Satie... Sa fonction expressive est majoritairement religieuse, cérémoniale, incantatoire, son contenu spirituel de la plus grande pureté. »

Aux Etats-Unis, Hovhaness est généralement considéré comme un compositeur populaire. Il y est joué tandis que dans les autres contrées on ne dispose que de sa musique enregistrée. Hélas, les orchestres non-américains l'ignorent encore presque totalement de nos jours.

Sa réputation sera toujours refoulée, parfois sans ménagement, par celles d'Aaron Copland et Léonard Bernstein. Mais il se pourrait qu'à l'avenir cette situation évolue au profit de notre compositeur. Par le biais de l'enregistrement matérialisé, par celui de la programmation musicale radiophonique et enfin par celui bientôt dématérialisé et universellement accessible gratuitement... Il est légitime et raisonnable de penser et d'espérer à une forte pénétration de son catalogue auprès de millions d'auditeurs.

Hovhaness assure que la musique est censée tirer des émotions, même si en soi elle n'est pas très émotionnelle, donnant comme exemple *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach qu'il

avoue avoir étudié très régulièrement tout au long de sa vie. A ses yeux cette œuvre extraordinaire qui ne cherche à aucun moment tirer des émotions des auditeurs a été écrite en pensant à Dieu et qu'à ce titre, chez lui, elle déclenche des sentiments emprunts d'émotion.

En 1971, en pleine guerre froide, lucide, il confie au journal d'Ararat : « Nous sommes dans une période très dangereuse. Nous sommes en danger de nous détruire nous-mêmes, et j'ai une forte crainte à ce sujet... La vieille génération gouverne de manière impitoyable. J'estime que c'est une menace terrible pour notre civilisation... Ce sont les énormes et cupides sociétés et les énormes organisations qui contrôlent la vie d'une manière brutale... Cela va de pire en pire, d'une façon ou d'une autre, parce que la physique nous a donné de terribles armes de destruction et que l'esprit humain a été détruit dans de si nombreux cas... »

Jusqu'à la fin de sa vie il demeure à Seattle où il a emménage au début des années 1971. Sa longue vie de nomade a pris fin. Il est heureux en mariage mais sa santé commence à décliner. Il se déplace beaucoup moins souvent à l'étranger. Néanmoins il continue de composer avec avidité. Avec les années 1990 la fatigue s'installe et la malade domine nettement à partir de 1996 environ.

Myth of a voyage, sa troisième et dernière musique pour un ballet de Martha Graham date de 1973. Entre 1973 et 1992, il compose pas moins de 37 nouvelles symphonies !

Pour la première de *Rubaiyat* (1975) il est à New York. L'œuvre est placée sous la direction d'Andre Kostelanetz dans le cadre des « Promenades ». Il est alors nommé membre de l'American Academy and Institute of Arts and Letters (1977).

Les *Trois Rhapsodies arméniennes* sont une exception (avec les *12 Armenians Folk Songs*) en ce sens qu'il y utilise directement des thèmes populaires dans ses mélodies, thèmes par lui collectés.

Son sixième et dernier mariage a lieu 1977 avec la chanteuse et actrice japonaise Hinako Fujihara. Ils vivront ensemble pendant 23 ans. Elle lui inspire un grand nombre de pièces. Il la rencontre pour la première fois lors d'une réception faisant suite à un concert de sa musique au Cornish College. Elle se souvient : « Il arriva à la porte et me vit, et je vis ses yeux faire des roulades. Lorsqu'il me signa un autographe, c'était très tremblant. Je n'avais pas espéré revoir ce fameux compositeur, mais la fois suivante, j'étais allée à un concert, j'ai levé les yeux et il était là. »

En 1981 à la demande de Lou Harrison, il compose deux musiques pour des instruments asiatiques, pour l'orchestre indonésien de gamelan ; elles furent créées par le gamelan de Lewis & Clark College sous la direction de Vincent McDermott.

En 1986 dans un programme de concert symphonique à Knoxville, le compositeur avance qu'il devient encore plus prolifique avec les années et que son succès actuel constitue une réelle surprise à ses yeux, rappelant que pendant la première moitié de sa vie il n'était que peu joué et n'avait pas eu beaucoup de chance jusqu'à ce que Leopold Stokowski le soutienne avec l'efficacité que l'on sait.

Le compositeur est élevé au rang honorifique de docteur en musique du Conservatoire de Boston en 1987.

A l'occasion de son 80^e anniversaire en 1991, l'Orchestre des compositeurs américains et l'Eglise apostolique arménienne d'Amérique organisent une soirée de gala à Carnegie Hall. Y participent le compositeur et chef d'orchestre Karel Husa, le clarinettiste Lawrence Sobol, le chanteur Richie Havens et Hovhaness lui-même à la direction pour la première et la dernière œuvre inscrite au programme qui comprennait entre autres la première exécution de la *Symphonie n° 65 op. 428*, intitulée *Artstakh*.

Lors d'un concert du pianiste Joel Salsman, le texte de présentation offre des indications sur la manière de composer de cet octogénaire prolixe : « Il écrit chaque nuit, de plus en plus inspiré comme la nuit avance. Lorsque l'aube point il est terriblement créatif ; composant d'une traite, il laisse les corrections et les révisions pour plus tard. Très souvent la partition entière, complète avec orchestration, vient en une seule fois. Sa production musicale totale est impressionnante, et même davantage encore si l'on pense qu'il a détruit des périodes entières de travail. »

En 1994, il compose encore et dit : « Je n'ai pas peur de mourir car j'ai de nombreux amis qui m'attendent de l'autre côté ». Jusque-là en bonne santé son état physique s'altère quelque peu en 1996, à tel point qu'il ne parvient plus à composer. Un cancer de l'estomac le ronge. Et, en dépit de trois années de soins intensifs, il ne vaincra pas la maladie.

Loué par les uns, critiqué par les autres, notamment de la part des musiciens professionnels, tout au long de sa carrière, il conserve le cap qu'il s'est imposé et poursuit son travail de composition à plein temps. Notons que le compositeur John Cage a longtemps défendu la musique de son collègue Hovhaness.

Si notre compositeur avoue beaucoup aimer diriger sa musique, notamment les premières exécutions, il convient volontiers que d'autres chefs d'orchestre sont tout à fait à même d'apporter leur regard et leur interprétation. Il insiste sur le fait que sa participation à la direction musicale de ses œuvres permet essentiellement d'éviter de grossières erreurs interprétatives et de souligner les points cardinaux sur lesquels il pense que ses partitions doivent s'appuyer.

Ce personnage singulier à l'allure d'un grand Lincoln émacié, au regard empli de bonté, décède à Seattle à l'âge de 89 ans, le 21 juin 2000. Il aura ainsi associé avec intelligence, singularité et urgence intérieure, des genres musicaux occidentaux et asiatiques au profit d'une écriture unique et ardente.

Le 8 mars 2001 devait fêter son 90^e anniversaire. « Other Minds » débute son septième festival par une contribution dédiée à sa mémoire. On donna *Khalis op. 91*, un Concerto pour piano, 4 trompettes et percussions (avec la soliste canadienne Eve Egoyan, la sœur du cinéaste Atom Egoyan) et l'Ensemble Other Minds dirigé par la compositrice canadienne installée à San Francisco, Linda Bouchard.

Sa dernière épouse, la soprano coloratura Hinako Fujihara Hovhaness, gère l'œuvre de son mari, notamment par le biais de la maison d'édition Hovhaness-Fujihara. Elle explore de nombreuses archives et partitions encore inconnues avec dévouement et découvre régulièrement des pages de musique qu'elle-même ne connaissait pas du tout (des expérimentations inabouties ou non, des esquisses, des partitions entières non publiées). Ainsi cette « Valentine pour Hinako », une petite pièce de 1980, et d'autres contenant des pensées

(musicales) de son défunt mari, des notes écrites privées à elle destinées. Elle en dresse avec dévouement un catalogue mais la tâche semble ardue.

Elle a organisé un concert hommage à ses frais avec l'Orchestre symphonique de Seattle (Celebration of Life Concert) sous la conduite de Gerard Schwarz, grand défenseur de la musique de son mari, le 23 avril 2001 au Benaroya Hall de la ville. La harpiste Yolanda Kondonassis y participe également. Plus tard, un autre concert se déroule à New York le 1^{er} novembre 2001 au Alice Tully Hall encore sous la direction de Gerard Schwarz à la tête du New York Chamber Symphony. Gerard Schwarz lut une lettre du compositeur Lou Harrison qui rappela qu'il considérait le défunt comme un des grands mélodistes du 20^e siècle et un grand maître vénéré. Dans un article du *Seattle Times*, le chef d'orchestre Schwarz indiqua « qu'il avait essayé d'ajouter de la beauté et de la sensibilité à ce monde ». Et de confirmer à son tour en guise de conclusion : « Il fut l'un des grands compositeurs de notre époque ».

Cinq ans après le décès du compositeur sa fille Jean Nandi est honorée lors d'un concert à Erevan. Le 1^{er} avril 2005 l'Orchestre de chambre Alan Hovhaness d'Arménie est dirigé par Merujan Simonian et Susanna Jamkochyan dans la salle de musique de chambre Komitas de la ville. Le concert proposait des œuvres de Gordon Rumson (*In Memoriam Alan Hovhaness*), Sibelius (*Impromptu*), David Sakoyan (*The Music*) et bien sûr Alan Hovhaness (*Prayer of Saint Gregory* avec à la clarinette solo Susen Khorozyan ; *Avak The Healer* avec comme soprano soliste Seda Odabashyan ; *Lousadzak*, le concerto pour piano et cordes avec en soliste Martin Berkofsky).

Sa ville natale d'Arlington depuis mai 2009 prépare le centenaire de la naissance (2011) du compositeur avec la programmation de plusieurs évènements. Entre autres, elle imprime une plaque commémorative rappelant que c'est là que tout a démarré, ses premières compositions comme étudiant et ses premières publications musicales sous le nom de Alan Scott Hovaness.

Un centre de recherche Alan Hovhaness existe à Erevan (Arménie) entièrement dédié à notre compositeur.

Propos du compositeur [citations]

« Il y a un certain nombre de compositeurs que j'ai toujours beaucoup admiré, mais j'ai toujours essentiellement admiré la nature ainsi que la musique de l'Orient ».

« Pour moi les centaines d'échelles et ragas possibles au sein des systèmes musicaux orientaux permettent à la fois de discipliner et de stimuler d'énormes possibilités de nouvelles créations mélodiques. Je suis davantage intéressé par la création de lignes mélodiques fraîches, spontanées et chantantes que par les modèles tonals tout faits, préfabriqués de la civilisation industrielle ou les barbouillages et projections de sons lancés au hasard sur une toile de silence imaginaire. Je m'ennuie avec la construction mécanique de la musique et je m'ennuie aussi avec la révolution mécanique d'une telle musique. Je n'y ai trouvé aucune joie. J'ai trouvé la liberté seulement au sein de la discipline sublime de l'Est ».

« J'ai fait toutes sortes de choses afin de gagner ma vie ».

« J'ai trouvé une plus forte identité avec mes propres émotions au sein de la culture arménienne comme j'avais en âge ; cela dès le commencement, cependant, je ne connaissais alors rien à son sujet ».

« La nature est ma grande inspiration ; je ressens que la nature est, disons, le vêtement extérieur de Dieu, si l'on peut appeler force de la nature 'Dieu' ».

« J'utilisais tout mon temps libre à grimper dans les arbres, à parcourir la forêt ou escalader les montagnes dès que je m'en trouvais à proximité. Cela était pour moi la chose la plus importante ».

« J'ai toujours considéré la nature comme le vêtement de Dieu ».

« Il est difficile pour moi de penser aux autres parce que je ne suis pas particulièrement en sympathie avec la musique de ce siècle ».

« Rien ne vaut la pratique ».

« Il y a eu des périodes où quelquefois j'ai fait des feux dans une grande cheminée ouverte qui duraient environ deux semaines, temps qu'il me fallait pour brûler mes compositions. Ainsi, il y a eu une effroyable quantité de musique que j'ai détruite ».

« Finalement, je n'étais pas le Sibelius américain. C'était une erreur, j'étais beaucoup trop américain pour être comparé à Sibelius ».

« D'une façon ou d'une autre, je ne prenais pas la musique au sérieux jusqu'à ce que j'entende ma première bonne pièce de musique ».

« J'ai composé mais je ne savais pas qui j'étais. Lorsque j'ai réalisé ce que c'était, ce que j'avais réalisé, j'ai commencé à prendre cela au sérieux ».

« Je n'utilise jamais un thème sans indiquer ce que j'ai emprunté comme matériau ».

« Pas avec Martinu personnellement, mais d'une façon où d'une autre j'ai eu des relations très conflictuelles avec l'Ecole de Copland et cela ne paraissait vraiment pas calculé ».

« Je propose de créer un modèle héroïque et monumental de composition assez simple pour inspirer toutes les personnes, complètement exempt des manies, manières artificielles et sophistications fausses, direct, puissant, sincère, toujours original mais jamais artificiel. La musique doit être libérée de la décadence et de la stagnation. Il y a eu trop d'emphase sur de petites choses tandis que les grandes vérités ont été négligées. Le superficiel doit être évité. La musique doit devenir virile pour exprimer de grandes choses ».

« Il... est dans mon propos d'inspirer toute l'humanité avec le nouvel héroïsme et la noblesse spirituelle. Cela peut sembler sentimental et impossible à certains, mais on doit se rappeler que Palestrina, Haendel et Beethoven ne considéraient pas le sentimental comme impossible ».

« Pour moi, l'atonalité est contre nature. Dans la nature tout a un centre : les planètes, le soleil, la lune et la terre ».

« Très peu de gens sont capables de juger une grande partition orchestrale en la lisant à vue ».

« Du public, je n'espère rien. Je suis heureusement surpris d'être encore en vie et apprécié autant que je le suis ».

« Je pense que l'étroitesse d'esprit des musiciens très académiques, dits intellectuels, est bien davantage un ennemi que le public ».

« Jouer d'un instrument suffisamment bien de telle sorte que vous puissiez gagner votre vie, parce que vous ne pouvez pas compter gagner votre vie en écrivant de la musique. Je pense que cela m'a pris la moitié de ma vie avant que je puisse vraiment vivre d'elle. J'étais mon propre sponsor. J'étais pianiste et j'ai fait toutes les sortes de boulots possibles. J'étais arrangeur de jazz et j'étais un écrivain fantôme pour les truqueurs qui voulaient avoir une pièce qu'ils avaient « écrite » mais ne l'avaient pas concoctée ».

« Je pense que si la musique ne provoque aucune émotion, elle est très ennuyeuse ».

« Je suis un très grand admirateur de la musique de Haendel. Je suis un immense admirateur de Sibelius et je ne suis pas comme Sibelius qui disait "Quand Sibelius écrit *Finlandia* il n'est pas bon", parce que *Finlandia* est une fichue bonne pièce ! C'est une œuvre populaire et elle a été écrite pour vaincre les Russes, et cela a marché ».

« Naturellement, j'aime Mozart, Schubert et Haydn, et tous les grands compositeurs ».

« Presque tous les titres de mes œuvres ont été donnés après coup, une fois l'œuvre terminée. Je n'ai jamais écrit une œuvre pour un titre ».

« J'écris pour mon public imaginaire... Je dois écrire et je dois mettre sur le papier ce que j'entends dans ma tête... J'adore ma musique et je suis heureux de l'écrire ».

« Le critique doit être un éducateur, je suppose. Il se situe entre le créateur et le public. Je pense qu'il devrait prendre son travail au sérieux ».

« Le fait est que beaucoup trop de compositeurs doivent gagner leur vie. S'ils trouvent quelque autre travail, alors il ne doit pas prendre tout leur temps et toute leur énergie ».

« John Cage : il était un bon compositeur quand il était jeune. Puis ensuite, il alla voir Boulez, et il dit : « la musique émotionnelle est écrite pour montrer comment le compositeur était émotionnellement quand il l'écrivit, et la musique intellectuelle est écrite pour montrer comment intellectuellement était le compositeur quand il l'écrivit, et de cette manière il a tout détruit ».

« Je crois en la mélodie, et pour créer une mélodie on a besoin d'aller en soi-même ».

« Je fus très touché lorsque John Cage a dit que ma musique était comme un chant intérieur ».

« J'ai toujours été un grand admirateur de Sibelius, particulièrement par la valeur spirituelle de sa musique ; sa force et son indépendance vis-à-vis de la mode. Il a créé son propre monde ».

« Il y a certains compositeurs que j'ai toujours admiré beaucoup. Mais j'ai toujours admiré la nature essentiellement et la musique de l'Orient. Cependant, des compositeurs comme Monteverdi et Haendel et beaucoup d'autres grands maîtres, comme Mozart, Beethoven et Schubert – tous des compositeurs classiques - je les ai énormément admiré dans leur art, et je n'ai jamais changé à ce propos. »

« J'ai aussi éprouvé des affinités avec quelques compositeurs de ce siècle – de Sibelius à Webern. Webern à cause de l'économie dans l'utilisation d'une seule note. Il existe une sorte d'esprit oriental, un esprit presque japonais dans les meilleures œuvres de Webern. Il utilise la série de manière idéale à mes yeux. Mais il n'en va pas de même avec Schoenberg ».

« Je ne souhaite pas m'appesantir sur les autres parce que je ne veux être influencé par quoi que ce soit. Je veux suivre mon propre chemin ».

« J'ai détruit une terrible quantité de ma musique. Je devais le faire ».

« J'ai toujours énormément écrit. J'écrivais sans doute tous les jours... ».

« La majeure partie de mon œuvre est basée sur mes propres thèmes mélodiques influencés par le matériau populaire disponible dans mon héritage arménien ».

« Certaines de mes partitions ne posent pas de problèmes particuliers, mais d'autres sont très difficiles à exécuter ».

« Je pense que [Julian Carrillo] est un des compositeurs les plus intéressants et les plus négligés de ce siècle. Il écrit en quart de tons et pour toutes sortes de divisions du son. Très belle musique. Elle est très difficile à jouer et c'est pourquoi nous ne la connaissons pas comme nous le devrions ».

« Presque tous mes opéras sont d'une certaine manière mes opéras Noh personnels ».

« Les œuvres de moi qui ont été enregistrées sont celles qui sont jouées le plus souvent ».

« Takemitsu... au Japon, ils ont un jeune compositeur Takemitsu. C'est le meilleur compositeur que je connais au Japon. Ozawa a dirigé certaines de ses œuvres avec le New York Philharmonic ».

« Ce que je cherche est une plus profonde vérité, une plus grande pénétration à l'intérieur de ce que j'ai déjà fait. Et dans ce que je ressens comme nécessaire en musique. Une compréhension émotionnelle plus profonde de l'univers ».

« J'utilise la forme stricte de la fugue ; je lui applique les modes. J'aime en développer les principes parce que je sens qu'ils sont universels. J'ai toujours été un grand admirateur de Bach et Haendel ».

Un immense corpus pour une longue vie de création [catalogue orchestral]

Le catalogue des œuvres d'Alan Hovhaness en dépit des destructions massives opérées volontairement à plusieurs reprises demeure très impressionnant puisque l'on compte environ 400 partitions à son actif (de 434 à plus de 500, si l'on tient compte de certains opus comprenant plusieurs œuvres). Cet impressionnant corpus abrite au moins 9 opéras, 2 ballets, 67 symphonies, plus de 100 pièces de musique de chambre...

Liste chronologique des symphonies : 67, sans doute 70, voire plus si l'on prend en considération des manuscrits inédits...

- = **Symphonie n° 1** « Exile », pour orchestre, op. 17 n° 2, **1936-1937, révision 1970**, 20'
- = **Symphonie n° 2** « Mysterious Mountain », pour orchestre, op. 132, **1955**, 17'
- = **Symphonie n° 3**, pour orchestre, op. 148, **1956**, 25'
- = **Symphonie n° 4**, op. 168, pour orchestre à vent, **1958**, 21'
- = **Symphonie n° 5** « Short Symphony », op. 170, pour orchestre, **1953, révision 1960**, 11'
- = **Symphonie n° 6** « Celestial Gate », pour orchestre de chambre, op. 173, **1959**, 20'
- = **Symphonie n° 7** « Nanga Parvat », pour orchestre de vents, op. 178, **1959**, 14'
- = **Symphonie n° 8** « Arjuna », pour piano et orchestre, op. 179, **1947**, 25'
- = **Symphonie n° 9** « Saint Vartan », pour orchestre, op. 80/180, **1949-1950**, 44'
- = **Symphonie n° 10** « Vahaken », pour orchestre, op. 184, **1944, révision 1965**, 18'
- = **Symphonie n° 11** « All Men Are Brothers », pour orchestre, op. 186, **1960, révision 1969**, 32'
- = **Symphonie n° 12** « Choral », pour chœur SATB, bande et orchestre, op. 188, **1960**, 25'
- = **Symphonie n° 13** « Ardent Song », pour orchestre, op. 190, **1954, révision 1960**, 22'
- = **Symphonie n° 14** « Ararat », pour orchestre à vent, op. 194, **1960**, 14'
- = **Symphonie n° 15** « Silver Pilgrimage », pour orchestre, op. 199, **1962**, 20'
- = **Symphonie n° 16** « Kayagum », pour six instruments coréens et orchestre de chambre, op. 202, **1963**, 16'
- = **Symphonie n° 17** « Symphony for Metal Orchestra », pour 6 flûtes, 3 trombones et 5 percussions, op. 203, **1963**, 23'
- = **Symphonie n° 18** « Circe », pour orchestre, op. 204a, **1963**, 18'
- = **Symphonie n° 19** « Vishnu », pour orchestre, op. 217, **1966**, 30'
- = **Symphonie n° 20** « Three Journeys to a Holy Mountain », pour orchestre à vent, op. 223, **1968**, 21'
- = **Symphonie n° 21** « Etchmiadzin », pour orchestre, op. 234, **1968**, 17'
- = **Symphonie n° 22** « City of Light », pour orchestre, op. 236, **1970**, 28'
- = **Symphonie n° 23** « Ani », pour grande fanfare de concert et ensemble de cuivres ad libitum, op. 249, **1972**, 35'
- = **Symphonie n° 24** « Majnum », pour ténor solo, chœur SATB et orchestre de chambre, op. 273, **1973**, 48'
- = **Symphonie n° 25** « Odysseus », pour orchestre, op. 275, **1973**, 35'
- = **Symphonie n° 26** pour orchestre, op. 280, **1975**, 38'
- = **Symphonie n° 27**, pour orchestre, op. 285, **1976**, 35'
- = **Symphonie n° 28** « Armenian II », pour orchestre, op. 286, **1976**, 23'

- = **Symphonie n° 29**, pour cor baryton et orchestre, op. 289, **1976**, 25'
- = **Symphonie n° 30**, pour orchestre de chambre, op. 293, **1976**, 20'
- = **Symphonie n° 31**, pour orchestre à cordes, op. 294, **1976-1977**, 30'
- = **Symphonie n° 32** « The Broken Wings », pour orchestre, op. 296, **1977**, 33'
- = **Symphonie n° 33**, pour orchestre de chambre, op. 307, **1977**, 35'
- = **Symphonie n° 34**, pour trombone basse et orchestre à cordes, op. 310, **1977**, 24'
- = **Symphonie n° 35**, pour deux orchestres (incluant des instruments coréens), op. 311, **1978**, 40'
- = **Symphonie n° 36**, pour flûte et orchestre, op. 312, **1978**, 37'. Commande du flûtiste français Jean-Pierre Rampal.
- = **Symphonie n° 37**, pour orchestre, op. 313, **1978**, 30'
- = **Symphonie n° 38**, pour soprano coloratura et orchestre de chambre, op. 314, **1978**, 52'
- = **Symphonie n° 39** « Lament », pour guitare et orchestre de chambre, op. 321, **1978**, 25'
- = **Symphonie n° 40**, pour orchestre, op. 324, **1979**, 18'
- = **Symphonie n° 41**, pour orchestre de chambre, op. 330, **1979**, 15'
- = **Symphonie n° 42**, pour orchestre, op. 332, **1979**, 20'
- = **Symphonie n° 43**, pour hautbois, trompette, timbales et orchestre à cordes, op. 334, **1979**, 18'
- = **Symphonie n° 44**, pour orchestre, op. 339, **1980**, 18'
- = **Symphonie n° 45**, pour orchestre, op. 342, **1954**, 24'
- = **Symphonie n° 46** « To The Green Mountains », pour orchestre, op. 347, **1980**, 35'
- = **Symphonie n° 47** « Walla Walla, land of many waters », pour soprano coloratura et orchestre, op. 348, **1980**, 50', textes : Hinako Furihara et John Muir.
- = **Symphonie n° 48** « Vision of Andromena », pour orchestre, op. 355, **1981**, 30'
- = **Symphonie n° 49** « Christmas Symphony », pour orchestre à cordes, op. 335, **1981**, 22'
- = **Symphonie n° 50** « Mount St. Helens », pour orchestre, op. 360, **1982**, 25'
- = **Symphonie n° 51**, pour trompette et orchestre à cordes, op. 364, **1982**, 17'
- = **Symphonie n° 52** « Journey to Vega », pour orchestre, op. 372, **1983**, 30'
- = **Symphonie n° 53** « Star Dawn », pour band, op. 377, **1983**, 12'
- = **Symphonie n° 54**, pour orchestre, op. 378, **1983**, 17'
- = **Symphonie n° 55**, pour orchestre, op. 379, **1983**, 20'
- = **Symphonie n° 56**, pour orchestre, op. 380, **1983**, 17'
- = **Symphonie n° 57** « Cold Mountain », pour soprano ou ténor solo, clarinette et orchestre à cordes, op. 381, **1983**, 37', poèmes de Han-Shan
- = **Symphonie n° 58** « Symphony Sacra », pour soprano et baryton solistes, chœur SATB et orchestre de chambre, op. 389, **1985**, 20', texte-arr. : Joseph F. McCall
- = **Symphonie n° 59**, pour orchestre, op. 395, **1985**, 40', écrite pour l'Orchestre philharmonique de Bellevue, Washington
- = **Symphonie n° 60** « To The Appalachian Mountains », pour orchestre, op. 396, **1985**, 30'
- = **Symphonie n° 61**, pour orchestre, op. 397, **1986**, 15'
- = **Symphonie n° 62** « Oh Let Man Not Forget These Words Divine », pour baryton solo, trompette et orchestre à cordes, op. 402, **1987-1988**, 33'
- = **Symphonie n° 63** « Loon Lake », pour orchestre, op. 411, **1988**, 26'
- = **Symphonie n° 64** « Agiochook », pour trompette et orchestre à cordes, op. 422, **1989-1990**
- = **Symphonie n° 65** « Artstakh », pour orchestre, op. 427, **1991**
- = **Symphonie n° 66** « Hymn to Glacier Peak », pour orchestre, op. 428, **1992**, 19'.
- = **Symphonie n° 67** « Hymn to the Mountains », pour orchestre, op. 429, **1992**

Liste des œuvres orchestrales (dont les concertos) par numéro d'opus.

Ne sont pas cités, sauf exceptions, les cantates, les chorals, les oratorios, les musiques de scène, les opéras, les musiques pour voix seule, voix avec piano ou avec accompagnement de chambre. Pour les symphonies *cf supra*. En l'absence de précision il s'agit d'un orchestre.

- = **Monadnok** (Fantasy), op. 2 n°1, **1936**, 5'
- = **Storm on Mt. Wildcat** (Fantasy), op. 2 n° 2, **1931**, rév. **1936**, 4'
- = **Tapor** (processional for band), op.14, **1948**, 5'
- = **Suite**, pour band, op. 15, **1948**, 10'
- = **Concerto pour violoncelle et orchestre**, op. 17 n°1, **1936**, publié en 1937 sous le n° opus 27, 30'
- = **Variations and Fugue**, op. 18, **1963**, 13'
- = **Psalm and Fugue**, pour cordes, op. 40a, **1940**, 6'
- = **Alleluia and Fugue**, pour orchestre à cordes, op. 40b, **1940**, 10'
- = **Celestial Fantasy**, pour cordes, op. 44, **1935**, orchestration de **1944**, 7', titre original : *Nerves Shnorhall*
- = **Armenian Rhapsodie n° 1**, pour cordes et percussion, op. 45, **1944**, 5'
- = **Lousadzak** (The Coming of Light/Dawn of Light), concerto pour piano et cordes, op. 48, **1944**, 18'
- = **Khrimian Hartig**, pour trompette et cordes, op. 49, **1944**, 9'
- = **Elibris** (God of Dawn of Urardu), concerto pour flûte et cordes, op. 50, **1944**, 10'
- = **Armenian Rhapsodie n° 2**, pour cordes, op. 51, **1944**, 5'
- = **Tzaikerk** (Evening Song), pour flûte, violon, tambours et cordes, op. 53/2, **1945**, 10'
- = **Anahid** (Fantasy) pour flûte, cor anglais, trompette, timbales, percussion et cordes, op. 57/1, **1944**, 14'
- = **Vosdan**, pour flûte, trompette, timbales et cordes, op. 57/2, **1945**, rév. **1948**, 7'
- = **Sharagan and Fugue**, pour chœur de cuivres, op. 58, **1947**, 6'
- = **Is there Survival ?** (King Vahaken), suite de ballet, pour orchestre, op. 59, **1949**, 15'
- = **Prayer of Saint Gregory** (Interlude de l'opéra *Etchmiadzin*, op. 62, 1946, pour trompette et cordes, op. 62b, **1946**, 4'
- = **Avak, the Healer**, cantate pour soprano, trompette et cordes, op. 65, **1945-1946**, 18'
- = **Kohar**, pour flûte, cor anglais, timbales et cordes, op. 66 n° 1, **1945-1946**, 5'
- = **Agori**, (concerto) pour flûte, cor anglais, basson, trompette, timbales et cordes, op. 66/2, **1946**, 10'. Basé sur le matériau de l'op. 62.
- = **Haroutioun** (Resurrection) (aria & fugue), pour trompette et cordes, op. 71, **1948**, 10'
- = **Artik**, concerto pour cor et cordes, op. 78, **1948**, 15'
- = **Janabar**, 5 Hymns of Serenity, pour violon, trompette, piano et cordes, op. 81, **1949**, 35'. In memory of Mr & Mrs Ajemian
- = **Arevakal** (Season of the Sun), Concerto pour orchestre n° 1, op. 88, **1951**, 25'
- = **Prelude and Quadruple Fugue**, pour orchestre, op.128, **1936**, révision **1954**
- = **Concerto pour violoncelle et orchestre**, op. 17, **1936**
- = **Sosi-Forest of Prophetic Sounds**, pour violon, piano, cor, timbales, grand tam-tam et cordes, op. 75, **1948**, 10'
- = **30th Ode of Solomon** (Cantata), pour baryton, chœur (SATB), trompette, trombone et cordes, op. 76, **1948**. Comprend : 1. Ouverture pour trombone et cordes ; 2. Processional and Fugue pour trompette/clarinette et cordes, 30', La Bible
- = **Zartik Parkim**, Concerto pour piano et orchestre de chambre, op. 77, **1948**, 15'
- = **Hymn to Yerevan**, pour grande formation, op. 83, 10'

- = **Concerto pour violon et cordes n° 2**, op. 89 n°1, 1951-1957, 20'
- = **Khaldis**, Concerto pour 4 trompettes (ou plus), piano et percussion, op. 91, **1951**, 18'
- = **Talin**, Concerto pour alto et cordes, op. 93/1, **1951-1952**, 16'
- = **Diran**, The Religious Singer, Concerto n° 3 pour cor baryton (ou trombone) et cordes, op. 94, **1948**, 10'
- = **Island Sunrise**, pour orchestre, op. 107, **1964**, 5'
- = **Partita**, pour piano et cordes, op. 98/1, **1952**, 12'
- = **Concerto pour orchestre n° 4**, Tel El Amama, op. 98/2, **1952**, 12'
- = **Concerto n° 5 pour piano et cordes**, op. 98/3, 15'
- = **Christmas Ode** (As on the Night), pour soprano, célesta et cordes, op. 100/2, **1952**, 5'
- = **The Beatitudes**, pour chœur (SATB), 2 hautbois, 2 cors, harpe, célesta et cordes, op. 100/3, **1955**, 7'
- = **Easter Cantata**, pour soprano, chœur (SATB), 2 hautbois, 2 cors, 3 trompettes, tam-tam, harpe, célesta et cordes, op. 100/4, **1953**, 16'
- = **Concerto pour harmonica** (ou flûte ou hautbois) et cordes, op. 114, **1953**
- = **Canticle**, pour soprano, hautbois, xylophone, harpe, célesta et cordes, op. 115, **1953**, 10'
- = **Janabar**, sinfonia concertante pour piano, timbales et orchestre, op. 179, **1947**
- = **Concerto n°7**, pour orchestre, op. 116, **1953**, 3 mouvements : 1. Allegretto, 2. Allegro (Jhala-Scherzo), 3. Double Fugue-Epilogue (Hymn to Louisville), 25'
- = **Concerto pour orchestre n° 8**, op. 117, **1957**, 20'
- = **Concerto n° 10 pour 2 pianos et orchestre**, op. 123 n° 3, **1954**, 20'
- = **Vision from High Rock**, pour orchestre, op. 123, **1954**, 10'
- = **Glory to God**, pour soprano, alto, chœur (SATB) et orchestre, op. 124, **1954**, 14'
- = **The Flowering Peach**, pour formation, op. 125, **1954**, 19'. Musique de scène pour la pièce de Clifford Odets.
- = **The Stars** (Henry David Thoreau, d'après *Walden*), pour soprano, chœur (SATB), cor anglais, harpe, célesta et cordes, op. 126, **1955**, 6'
- = **Prelude and Quadruple Fugue**, pour orchestre, op. 128, **1936**, révision **1954**, 7'
- = **Tower Music**, pour 9 vents, op. 129, **1955**, 10'
- = **The World Beneath the Sea n° 2**, pour clarinettes, timbales, cloches, harpe, contrebasse, op. 133 n° 2, **1963**, 15'
- = **Anabasis**, pour speaker, soprano, basse, chœur SATB et orchestre, op. 141, **1955**, 45'
- = **Ad Lyram**, pour soprano, alto, ténor, basse, double chœur et orchestre, op. 143, **1956**, 10'
- = **Macedonian Mountain Dance**, pour orchestre, op. 144b, **1964**, 5'
- = **7 Greek Folk Dances**, pour harmonica et cordes (ou piano), op. 150, **1956**, 7'
- = **Meditation on Orpheus**, op. 155, **1957-1958**, 14'. Révision de la fin vers 1970.
- = **Magnificat**, pour solistes SATB, chœur SATB et orchestre, op. 157, **1958**, 28'
- = **In Memory of an Artist** (suite), pour cordes, op. 163, **1958**, rév. **1968**, 7', comprend : 1. Fantasy on a Fourth ; 2. Allegro vivo ; 3. Adagio espressivo
- = **Shepherd of Israel** (Psalm 180), pour cantor ténor, flûte à bec soprano (ou flûte), trompette ad lib. & quatuor à cordes (ou orchestre à cordes), op. 164/2, **1953**, 12'
- = **Concerto pour accordéon et orchestre**, op. 174, **1959**, 11'
- = **Fanfare to the New Atlantis**, op. 281, 1975, 7'
- = **Wind Drum** (Dance Drama), livret du compositeur, pour voix d'hommes à l'unisson (ou voix de femmes ou voix mixtes), danseur solo (ou groupe de danseurs), flûte, timbales, 2 percussions, harpe et cordes, op. 183, **1962**, se compose de 21 sections
- = **Armenian Rhapsody n° 3**, pour cordes, op. 189, **1944**, 6', d'après la mélodie du Vendredi Saint *Sir Im Sasani* (My Heart is shattered) et le chant populaire *Bagh Aghpiuri Mod* (By the Cold Mountain)
- = **Mountain of Prophecy**, pour orchestre, op. 195, **1960**, 9'

- = ***Circe*** (ballet) pour orchestre, op. 204, **1963**, 18'
- = ***Meditation on Zeami***, pour orchestre, op. 207, **1963**, 14'
- = ***Floating World*** (Ukiyo), ballade pour orchestre, op. 209, **1964** 12'
- = ***The Holy City***, pour trompette, carillon (ou cloche en la mienur), harpe et cordes, op. 218, 10', **1965**
- = ***Fantasy on Japanese Woodprints*** (Han-ga Genso), pour xylophone et orchestre, op. 211, **1965**
- = ***Return and Rebuilt The Desolate Places*** (Concerto), pour trompette et orchestre à vent, op. 213, vers **1959**, 10'
- = ***Ode to the Temple of Sound***, pour orchestre, op. 216, **1965**, 11'
- = ***Fra Angelico***, fantaisie pour orchestre, op. 220, **1967**, 17'
- = ***Adoration***, pour voix (ou chœur de femmes avec soprano, ou chœur d'hommes avec ténor et basses) et orchestre, op. 221, **1967**, 21'
- = ***Requiem and Resurrection***, pour cuivres et percussion, op. 224, **1968**, 15'
- = ***Mountains and Rivers without End***, pour orchestre symphonique de chambre de 10 instrumentistes, op. 225, **1968**, 25'
- = ***Vibration Painting***, pour 13 cordes, op. 226, 12'
- = ***Lady of Light*** (Cantate), pour solistes, chœur et orchestre, op. 227, **1969**, 43', Oratorio mystique.
- = ***Shambala***, (concerto) pour violon, cithare et orchestre, op. 228, **1969**, 44'
- = ***And God Created Great Whales***, pour bande enregistrée (chants de baleines à bosse) et orchestre op. 229/1, **1970**, 12'
- = ***A Rose for Miss Emily*** (Ballet), d'après William Faulkner, pour orchestre, op. 229 n° 2, 30'
- = ***Three Improvisation pour band***, op. 248/2, 1952, 14'
- = ***Nagoora***, pour orchestre d'Inde du Sud (ou percussion), op. 237/1, **1960**, 10'
- = ***3 Improvisations for band***, op. 248/2, **1952**, 14'
- = ***Ruins of Ani***, pour cordes, op. 250/2, **1972**, 5'
- = ***Khorhoot Nahadagats*** (Holy Mystery of the Martyrs), pour oud (ou luth ou guitare) et orchestre à cordes (ou quatuor), op. 251, **1972**
- = ***Dream of a Myth*** (Ballet pour Martha Graham) pour orchestre, op. 260, **1973**, 25'
- = ***Concerto pour harpe et cordes***, op. 267, **1973**, 12'
- = ***Dawn on Mount Tahoma***, pour cordes, op. 272, **1973**, 5'
- = ***To the Cascade Mountains***, musique de film, suite pour orchestre, op. 278/1, 17'
- = ***Ode to the Cascade Mountain***, pour orchestre, op. 278 n° 2, 6'
- = ***Fanfare to the New Atlantis***, pour orchestre, op. 281/1, **1975**, 7'
- = ***Ode to Freedom***, pour violon et orchestre, op. 284, **1976**, 12'
- = ***Rubaiyat***, pour narrateur, accordéon et orchestre, op. 308, **1975**, texte : Omar Khayyam, 13'
- = ***Concerto pour guitare et orchestre***, op. 325, **1979**
- = ***Copernicus***, poème symphonique, op. 338, **1960**, 7'
- = ***Concerto pour guitare n° 1***, op. 325, **1979**, 30'
- = ***Greek Rhapsody 2***, op. 341, **1972**
- = ***Concerto pour harpe et cordes***, op. 267, **1973**
- = ***Concerto pour saxophone soprano et cordes***, op. 344, **1980**, 15'
- = ***Lalezar***, 4 songs pour basse et orchestre, op. 353 **1981**, 12'
- = ***Concerto pour guitare n° 2***, pour guitare et cordes, op. 394, **1985**, 26'
- = ***Concerto n° 9***, pour piano et cordes, op. 412, **1954**, 11'
- = ***Concerto n° 10***, pour piano et cordes, op. 413, **1988**, 22'
- = ***Concerto pour hautbois et orchestre***, op. 430, **1992**
- = ***Concerto n° 2 pour violon et orchestre***, op. 431, **1993**

Musique de chambre

On compte plusieurs centaines d'œuvres pour instruments solistes et de musique de chambre conçues pour instruments occidentaux ou orientaux. Nous les avons exclues volontairement puisqu'elles ne font pas partie du sujet de notre présentation. Signalons simplement quelques partitions mentionnées dans le texte.

- = ***Mihr***, pour 2 pianos, op. 60, **1945**, 8'
- = ***Upon Enchanted Ground***, pour harpe, flûte, violoncelle et grand tam-tam, op. 90 n° 1, **1951**, 4'
- = ***Khaldis***, concerto pour piano, 4 trompettes et percussion, op. 91, **1951**, 18'
- = ***Saturn***, pour soprano, clarinette et piano, op. 243, **1971**, 25'
- = ***Island Od The Mysterious Bell***, pour quatuor de harpes, **1972**

Les **Opéras** (ne sont pas étudiés ici)

Varia

- Le tout premier enregistrement de musique d'Alan Hovhaness fut réalisé en 78 tours associant sa pièce pour deux pianos *Mihr* et une pièce pour piano préparé de John Cage. Cet enregistrement signalé au compositeur par Charles Amirkhanian en octobre 1975 provoque la réponse du compositeur, agréablement étonné, qui précise qu'il recherche avec intérêt ce premier disque alors totalement introuvable.
- Autodafés. De tout temps, pour chaque créateur de renom, des évènements réels ou supposés alimentent la chronique de leur vie ou de leur art. Rappelons-nous de la *Symphonie* n° 3 du Norvégien Johan Svendsen jetée au feu par une femme jalouse et d'ailleurs sans raisons réelles. Il n'y reviendra jamais. Plus tard la fameuse *Symphonie* n° 8 de Sibelius dont on a tant parlé mais que personne n'a jamais vu. On sait également que lui aussi détruisit par le feu un grand nombre de musique lors d'une crise d'autocensure (ou dépressive) sévère. Pour Hovhaness il s'agit également de gestes irrémédiables concernant un grand nombre de partitions. Il jeta au feu une partie de son travail. Autocensure ? Jugement valide ? Geste rageur injustifié ? En tout cas le phénomène se produisit à plusieurs reprises. Il commence dès 1934 puis autour de 1940, recommence en 1943 et 1944 et une dernière fois en Suisse en 1960. Selon ses propres termes ces actions concernent un nombre très élevé de partitions, esquisses, essais, expérimentations et donc un énorme volume. Beaucoup de ces papiers se trouvaient dans le grenier d'une ancienne boutique de forgeron où il avait juste de quoi vivre avec un piano... et deux chats pendant une certaine période.
- L'impact profond creusé par la musique d'Hovhaness lui a valu de nombreuses inimités dont il serait intéressant d'analyser les causes, mais aussi des défenseurs. Parmi ces derniers on citera : Leopold Stokowski, Howard Hanson, André Kostelanetz, Milton Katims, C.F. Peters Corporation, des fondations comme Fullbright Rockefeller, Guggenheim, Fromm, Clifford Odets, Martha Graham....
D'autres encore ont créé certaines pièces. On pense à Sixten Ehrling (*Fra Angelico*), Seiji Ozawa (*Fantasy on Japanese Woodprints*), Andre Kostelanetz (*And God Creates Great Whales*), Mstislav Rostropovitch (*Symphony* n° 36 pour flûte solo et orchestre, avec Jean-Pierre Rampal en soliste)...

- Les cinq périodes créatrices d'Hovhaness selon le New Grove Dictionary of Music and Musicians. Article d'Arnold Rosner, Tome 8, p. 740-742, edited by Stanlet Sadie, 1980.

Les œuvres de sa première période ne portent pas encore les marques de ses futurs contacts avec la culture arménienne et orientale. Elles doivent à la musique de la Renaissance, notamment pour les partitions composées avant 1936. Langage harmonique rappelant le romantisme tardif.

Seconde période. En 1943 il repense son style maintenant marqué par ses méditations et sa grande déception lors de son contact à Berkshire avec l'Ecole de Copland où sa musique est violemment critiquée. Conséquence : la destruction volontaire d'une partie de sa production. Il étudie alors la musique arménienne qu'il n'avait pas vraiment abordée jusqu'alors. Activité musicale plus rythmée et plus contrapuntique mais pas de changements majeurs au niveau du vocabulaire harmonique et mélodique. Période arménienne : 1943-1951.

Dans les années 1950, sa réputation grandit sensiblement, il voyage beaucoup et avance vers sa troisième période stylistique. Elle abrite les éléments des deux premières périodes et y associe des traits expérimentaux et des choix non-occidentaux. Il « internationalise » sa musique en quelque sorte.

Une quatrième période se dessine, commençant autour de 1960 avec des éléments extrême-orientaux majorés, notamment par des apports dominants venus d'Inde, du Japon et de Corée.

Une cinquième période commence en 1971 marquée par un retour sensible à la musique occidentale. On y trouve des partitions richement orchestrées, avec des sonorités opulentes, de plus longue durée, plus amples et spacieuses. Généralement ces musiques sont moins vives, moins rythmées et moins actives.

En commun dans chacune des périodes la présence d'un sentiment religieux presque permanent, avec une grande variété d'expression psychologique s'appuyant sur la tranquillité, la peur, l'extase, le mystère, le chaos parfois. Les lignes mélodiques sont nettement définies, larges, généreuses... Il écrit depuis les échelles diatoniques jusqu'aux ragas exotiques. Ces derniers sont davantage utilisés dans la dernière période esthétique. Les harmonies sont le plus souvent consonantes, mais il évolue vers la modalité et le chromatisme plutôt que vers la tonalité. On trouve aussi des longs accords statiques (2^e et 4^e périodes). Parfois apparaissent de fortes dissonances (addition ponctuelle de demi-tons ajoutés à un accord consonant). On remarque l'utilisation régulière du contrepoint.

Constamment Hovhaness a à cœur que sa musique soit jouable pour le musicien et attractive pour l'auditeur, sans difficulté exagérée, sans pour autant qu'elle soit simpliste ou dénuée de substance. Il écrit rapidement. Il a produit aussi de la Gebrauchsmusik (*Symphony for Metal Orchestra*, 1963). Dans sa dernière manière, il écrit de la musique polyrythmique ou polymodale (tutti par accumulation de diverses couleurs plutôt qu'associations homogènes). Dans sa troisième période, surtout dans les symphonies des années 1950, des tutti romantiques sont parfois utilisés.

n.b. La période arménienne s'achève en beauté au tout début des années 1950 avec la *Saint Vartan Symphony*. Elle avait débuté en 1942. Ses œuvres reçoivent souvent des noms arméniens ou sont inspirés par l'histoire ou la géographie de l'Arménie.

La musique orchestrale d'Alan Hovhaness

- Des films lui ont été consacrés :
 - = *Alan Hovhaness*, de Jean Walkinshaw, KCTS-TV, Seattle, 1986
 - = *Whalesong*, de Barbara Willis Sweete, Rhombus Media, 1986
 - = The Verdehr Trio : The Making of a Medium. *Program 1 : Lake Samish Trio/Alan Hovhaness de Lisa Lorraine Whiting*. Université du Michigan, 1990
 - = A Tribute to Alan Hovhaness, *produit par Alexan Zakyan, Centre de recherche Hovhaness, Erevan, Arménie*. 2006

- *Films utilisant la musique d'Hovhaness* :
 - = Assignment : India. *NBC6TV documentary, 1955*
 - = Narcissus, *dirigé par Willard Maas, 1956*
 - = Assignment : *Southeast Asia. NBC-TV documentary, 1957*
 - = Pearl Lang and Francisco Moncion danse performance : Black Marigolds. *Programme télévisé de CBS Camera Three, présenté en coopération avec le département de l'éducation de l'Etat de New York, direction Nick Havinga, 1962*
 - = Nehru : Man of Two Worlds. *Séries The Twentieth Century, reporter : Walter Cronkite. Présentation pour CBS News. 1966*
 - = Tales From a Book of Kings : The Houghton Shah-Nameh, *New York, Metropolitan Museum of Art and Time-Life Multimedia, 1973*
 - = Cosmos, *avec Carl Sagan, dirigé par Adrian Malone, 1980*
 - = Everest North Wall, *dirigé par Laszlo Pal, 1982*
 - = Winds of Everest, *de Laszlo Pal, 1984*
 - = I Remember Theodore Roethke. *Produit et édité par Jean Walkinshaw, KCTS Public Television, Seattle, 2005*

□ Parmi les étudiants d'Hovhaness citons les plus notables.

Dominick Argento (York, Pennsylvani, 1927-), compositeur américain, fils d'émigrants italiens, a étudié au Peabody Institute, à l'Eastman School of Music. Prix Pulitzer en 1975 pour le cycle « From the Diary of Virginia Woolf ». Ecrit des opéras.

John Davison (1930-1999) compositeur et pianiste américain, né à Istamboul (Turquie) et ayant grandi à New York.

John Diercks (1927-), compositeur américain ayant aussi étudié avec Howard Hanson. S'est intéressé à la musique asiatique.

Robert Gauldin (1931-), compositeur américain et professeur à l'Eastman School of Music.

Gigi Gryce (1925-1983), saxophoniste, flutiste, clarinettiste, arrangeur, enseignant et compositeur américain. Etudie à Paris avec Nadia Boulanger et Arthur Honegger. Musicien de jazz et classique.

Sam Rivers (1923-), musicien de jazz et compositeur américain. Joue du saxophone, clarinette basse, flûte, harmonica et piano. Adepte du free jazz.

Mary Jeanne van Appledorn (1927-), compositrice américaine de musique classique, pianiste.

La musique orchestrale d'Alan Hovhaness

Robert Washburn (1928-), compositeur, pédagogue et chef d'orchestre américain.

William Francis McBeth (1933-), compositeur et chef d'orchestre américain.

John S. Hilliard (1947-), compositeur et chef d'orchestre américain connu. A vécu une douzaine d'années au Japon.

□ En 2004 fut annoncée la mise en place d'un Centre international d'études Alan Hovhaness à Erevan, Arménie, destiné à faire partie du Musée d'Etat des Arts et de Littérature. Le projet annonçait son souhait de réunir au niveau mondial la documentation relative au compositeur.

□ L'unique fille d'Alan Hovhaness, issue de son premier mariage, se nomme Jean Christina Hovaness (plus tard Nardi). Sa mère est Martha Mott. Elle est née à Cambridge, Massachusetts, en 1935. Ses prénoms sont calqués sur ceux de Jean Sibelius, son parrain, que ses parents visitent la même année. Ils divorcent en 1938. Elle ne reprendra contact avec son père que dans les années 1950. Diplômée en zoologie de l'Université de Californie, Berkeley. Plus tard elle enseigne et fait de la recherche en endocrinologie jusqu'en 1968. A Berkeley en 1957 elle rencontre et se marie avec Satyabrata Nandi, un biologiste et chercheur en cancérologie est-indien qui devient professeur en titre de l'université.

Dès son enfance Jean est attirée par la musique, soutenue et aidée par son père dans une complicité connue. Des ennuis de santé l'obligent à cesser ses activités physiques et elle finit par se retirer chez elle où elle enseigne et pratique le clavecin. Victime d'une dystrophie musculaire évolutive et inéluctable son autonomie se réduit progressivement. Au cours des années 1980 alors qu'elle ne se déplace plus qu'en chaise roulante elle défend la cause des droits des handicapés dans sa ville et leur vient en aide notamment grâce à ses capacités d'enseignante. Elle et son père, séparés par de grandes distances, restent néanmoins très proches l'un de l'autre. Il a composé de la musique rien qu'à son intention et ce depuis son enfance. Ils ont joué ensemble lors d'un concert à Berkeley en 1978. Elle a écrit plusieurs livres sur l'enseignement du clavecin et aussi une autobiographie *Unconventional Wisdom*.

□ Le célèbre chef d'orchestre Leopold Stokowski a très tôt pressenti la valeur de la musique de Hovhaness. Il introduisit auprès du public américain la Symphonie n° 1 « *Exile* » dès 1942. Le succès rencontré lui fit commander la Symphonie n° 2 « *Mysterious Mountain* » (1955). *Il dirigea aussi d'autres musiques* : Symphonie n° 3, *Meditation on Orpheus*, *Ad Lyram*, *Praise the Lord with Psaltery*, *Zeami*, Symphonie n° 15, *Magnificat*.

□ Une méconnaissance chronique ? Le dictionnaire de la musique paru chez Larousse sous la direction de Marc Vignal en 2005 le prouve amplement. Et c'est bien dommage et dommageable pour la renommée de notre compositeur. La preuve ? La minuscule entrée consacrée à Hovhaness propose un nombre de symphonies totalement erroné et ne donne aucune idée de tout ce que véhicule cette musique chaleureuse et rythmée.

Rappelons qu'il ne nous paraît pas justifié de condamner un créateur sous le prétexte qu'il ne colle pas à la modernité et ne fait pas siennes les acquisitions nouvelles des langages musicaux. Est-il honteux d'apprécier une musique sous le seul prétexte qu'elle est d'un abord facile, qu'elle renferme d'immenses beautés, qu'elle ne prétende avidement au qualificatif d'intellectuelle ?

□ Pour terminer cette présentation quelques aspects de la personnalité d'Alan Hovhaness.

On le décrit généralement comme affichant un comportement en apparence distant et courtois à la fois vis-à-vis des gens. Il aimait beaucoup la discussion dans le cadre privé et en petit groupe manifestant une grande intelligence dans ses propos. En dépit de ses cinq premiers mariages c'est avec le sixième seulement qu'il semble avoir trouvé un bonheur durable. Il n'aimait pas vraiment l'enseignement. Ses échecs conjugaux ont peut-être à voir sa priorité absolue de faire de la musique et son besoin de liberté créatrice. Un temps très sensible à la critique, il y est moins réceptif avec le temps. Son exigence en ce qui concerne les capacités de ses interprètes paraît ne pas avoir été vraiment négociable. Et ce d'autant moins que d'immenses artistes ont défendu ses œuvres.

Sa haute taille, sa minceur et ses grandes mains en imposaient sûrement. Dans ses pensées musicales, il ne s'intéressait pas beaucoup aux sujets quotidiens et triviaux. Curieux, depuis presque toujours il se montre curieux et attentif à l'art, à la littérature et à la philosophie. On a souligné son intérêt authentique pour la mystique et l'esprit religieux sans manifester de grande passion pour la pratique religieuse. La musique était sa religion. Il s'y consacra très vite à temps plein et posa sur le papier à musique à tout moment des dizaines de milliers de mesures avec une délectation sans faille.

Une mine de chefs-d'œuvre à découvrir [Discographie]

« Les partitions de moi que j'ai enregistrées sont celles qui sont jouées le plus souvent. »

Nous n'indiquons dans cette présentation que les enregistrements en notre possession que nous avons bien des fois écoutés et réécoutés avec délectation.



The Holy City, op. 218. 1965.

Alleluia and Fugue, op. 40b. 1941.

Armenian Rhapsody n° 3, op. 189. 1944.

In Memory of an Artist, op. 163. 1958.

Processional and Fugue, op. 76 n° 5. 1967.

Celestial Fantasy, op. 44. 1935, orch. 1944.

Armenian Rhapsody n° 2, op. 51. 1944.

Psalm and Fugue, op. 40a. 1941.

Slovak Radio Symphony Orchestra (Bratislava), dir. Kerry Stratton. 1997. **Dorian Recordings** DOR-93166.



Lousadzak (Coming of Light), pour piano et orchestre à cordes.

Saris, pour violon et piano.

Oror (Lullaby), pour violon et piano.

Shatakh, pour violon et piano.

Khirciz, suite. I. Variations, pour violon et piano.

A Khirciz Tala. II.

Concerto n° 2, pour violon et orchestre à cordes.

La musique orchestrale d'Alan Hovhaness

Annie Jodry (violon), Hasmig Surmélian (piano), Orchestre Léon Barzin, dir. Jean-Jacques Werner. 1995. **Marcal** MA951001.



Psalm and Fugue for string Orchestra.

Shepherd of Israel.

(+ œuvres de Norman Dello Joio et Arnold Rosner).

The Philharmonia Orchestra, dir. David Amos. 2002. **Kleos Classics**. KL 5119.



And God Created Great Whales.

Concerto n° 8 for Orchestra.

Elibris (Dawn God of Urardu).

Alleluia and Fugue.

Anahid.

Philharmonia Orchestra, dir. David Amos. Christine Messiter (flûte). 2000. **Crystal Records** CD810.



“Spirit of Trees”, *sonate pour harpe et guitare*, op. 374.

Concerto pour harpe et orchestre à cordes, op. 267.

« Upon Enchanted Ground », *pour flûte, violoncelle, grand Tam-tam et harpe*, op. 90 n° 1.

Sonate pour harpe, op. 127.

“The Garden of Adonis”, *suite pour flûte et harpe*, op. 245.

Yolanda Kondonassis (harpe), I Fiamminghi, dir. Rudolf Werthen. 1998. **Telarc** CD-80530-SA.



The Rubaiyat, op. 282.

Exile Symphony (Symphony n° 1), op. 17 n° 2.

Meditation on Orpheus, op. 155.

Fantasy on Japanese Woodprints, op. 211.

Michael York (narrateur), Seattle Symphony, dir. Gerard Schwarz. 1994. **Delos** DE 3168



Mysterious Mountain (Symphony n° 2)

Prayer of Saint Gregory.

Prelude and Quadruple Fugue.

And God Creates Great Whales

Alleluia and Fugue.

Celestial Fantasy.

Seattle Symphony, dir. Gerard Schwarz. 1993. **Delos** DE 3157.



Mystery of the Holy Martyrs, *pour guitare et cordes*, op. 251.

Symphony n° 3.

KBS Symphony Orchestra, dir. Vakhtang Jordania. Michael Long (guitare). 1996. **Soundest Recordings** SR 1004.



Symphony n° 4, op. 165.

Return and Rebuilt The Desolate Places, op. 213.

Symphony n° 20 "Three Journeys to a Holy Mountain", op. 223.

Symphony n° 53 "Star Dawn", op. 377.

John Wallace (trompette), The Royal Scottish Academy of Music and Drama Wind Orchestra, dir. Teith Brion. 2003. **Naxos** 8.559207.



Mountains and Rivers Without End, pour orchestre symphonique de chambre.

Prayer of Saint Gregory, pour trompette et orchestre à cordes.

Aria from Haroutiun, pour trompette et orchestre à cordes.

Symphony n° 6 « Celestial Gate ».

Return and Rebuilt the Desolate Places, concerto pour trompette et orchestre symphonique de vent.

Chris Gekker (trompette), Manhattan Chamber Orchestra, dir. Richard Auldon Clark. 1993.

Koch International Classics 3-7221-2H1.



Symphony n° 7 « Nanga Parvat », op. 178.

Symphony n° 14 "Ararat", op. 194.

Symphony n° 23 "Ani", op. 249.

Trinity College of Music Wind Orchestra, dir. Keith Brion. 2008. **Naxos** 8.559385.



*Saint Vartan Symphony (Symphony n° 9), op. 180.**

Artik, concerto pour cor et orchestre à cordes, op. 78.

National Philharmonic Orchestra of London, dir. Alan Hovhaness. *

Meir Rimon (cor), Members of the Israël Philharmonic Orchestra, dir. David Amos. 1974* et 1982. **Crystal Records** CD 802.



*Symphony n° 11 "All Men Are Brothers".**

Armenian Rhapsody n° 1.

Prayer of Saint Gregory.

Tzaikerk, pour flûte solo, violon solo, timbales et orchestre à cordes.

Royal Philharmonic Orchestra, dir. Alan Hovhaness.*

Thomas Stevens (trompette), Eudice Shapiro (violon), Gretel Shanley (flûte), Crystal Chamber Orchestra, dir. Ernst Gold.

1970*, 1975. **Crystal Records** CD 801.



Concerto n° 7 pour orchestre, op. 116.

Symphony n° 15, op. 199 "Silver Pilgrimage".

Magnificat for Four Solo Voices, Chorus and Orchestra, op. 157.

The Louisville Orchestra, dir. Robert S. Whitney. University of Louisville Choir, dir. Walter O. Dahlin. Audrey Nassama (soprano), Thomas East (ténor), Elizabeth Johnson (contralto), Richard Dales (baryton). 1953, 1961, 1965. **Fisrt Edition Music** FECD 0006.



Khrimian Hairig, pour trompette et orchestre à cordes, op. 49.

The Holy City, op. 218.

Psalm & Fugue, op. 40A.

Kohar, op. 66 n° 1.

Symphony for metal orchestra, op. 203.

1995. **Koch international Classics** 3-7289-2H1.



Requiem and Resurrection, for brass choir and percussion, op. 224.*

Symphony n° 19 "Vishnu", op. 217.

North Jersey Wind Symphony, dir. Alan Hovhaness.*

Sevan Philharmonic, dir. Alan Hovhaness.

Crystal Records CD 805.



Symphony Etchmiadzin (Symphony n° 21).

Armenian Rhapsody n° 3.

Mountains and Rivers Without End.

Fra Angelico.

Royal Philharmonic Orchestra, dir. Alan Hovhaness. 1971. **Crystal Records** CD 804.



Concerto for cello and Orchestra, op. 17.

Symphonie n° 22, op. 236 "City of Light". *

Janos Starker (violoncelle), Seattle Symphony, dir. Dennis Russel Davies, Alan Hovhaness*. 1999. **Naxos** 8.559158.



Majnun Symphony (Symphony n° 24), op. 273.

National Philharmonic Orchestra of London, John Alldis Choir, dir. Alan Hovhaness. Martyn Hill (ténor), John Wilbraham (trompette), Sidney Sax (violon). 1974. **Crystal Records** CD 803.



Symphony n° 25, op. 275 (Odysseus).

Symphony n° 6, op. 173 (Celestial Gate).

Prayer of Saint Gregory, op. 626.

John Wilbraham (trompette), Polyphonia Orchestra, dir. Alan Hovhaness. 1970. **Crystal Records** CD 807.



Armenian Rhapsody n° 1, op. 45.

Armenian Rhapsody n° 2, op. 51.

Armenian Rhapsody n° 3, op. 189.

Symphony n° 38, op. 314.*

Concerto n° 10, op. 413.

La musique orchestrale d'Alan Hovhaness

Hinako Fujihara (soprano coloratura), Martin Berkoisky (piano), Chris Butler (trompette). Seattle Symphony, dir. Gerard Schwarz, Alan Hovhaness*. 1992, 1996. **Koch Schwann** 3-7422-2H1.



Symphony n° 53 „Star Dawn“.

Symphony n° 29, for trombone and band.

The Flowering Peach. Incidental music to the Broadway plays by Cliford Odets.

Grand Final Processional from Symphony n° 20 “Three Journeys to a Holy Mountain”.

Christian Lindberg (trombone), The Ohio State Concert Band, dir. Keith Brion. 1993, 1994. Delos Records DE 3158.



Symphony n° 46 “To The Green Mountains”, op. 347.

Milyang Arirang (Korean Folk Song), arr. Kim Hee-Jo.

Symphony n° 39 for guitar and orchestra.

Michael Long (guitare), KBS Symphony Orchestra, dir. Vakhtang Jordania 1993. **Koch International Classics** 3-7208-2H1.



Symphony n° 50 « Mount St. Helens », op. 360.

*Symphony n° 22 « City of Light », op. 236.**

Seattle Symphony, dir. Gerard Schwarz, Alan Hovhaness*. 1992. **Delos** DE 3137.



Khrimain Hairig, op. 49.

Guitar Concerto, op. 325.

Symphony n° 60 “To the Appalachian Mountains”, op. 396.

David Leisner (guitare), Lars Ranch (trompette), Berlin Radio Symphony Orchestra, dir. Gerard Schwarz. 2005. **Naxos** 8.559294.



Fanfare for the New Atlantis, op. 281.

Concerto n° 2 for guitar and strings, op. 394.

Symphony n° 63 “Loon Lake”, op. 411.

Javier Calderon (guitare), Royal Scottish National Orchestra, dir. Stewart Robertson. 2007. **Naxos** 8.559336.



Magnificat, op. 157.

Psalm 23. Cantate from Symphony n° 12, op. 188.

8 Œuvres pour chœur.

The Choirs and Orchestra of St John's Cathedral Denver, dir. Donald Pearson. Eric Plutz (orgue). 1995. **Delos** DE 3176.

Pour en savoir plus [Sources]

La source principale des informations concernant Alan Hovhaness se trouve sur le site Internet : The Alan Hovhaness web site.

Les nombreux textes des présentations discographiques offrent des compléments variés souvent intéressants.

La plupart des dictionnaires et histoires de la musique du 20^e siècle (anglais-français) omettent de le présenter ou ne lui consacrent que de très courtes notices (cf. Varia).

Robert Layton dans *The Symphony* et *The Concerto* (Oxford éditeur) en propose quelques lignes intéressantes et synthétiques, sans plus.

Alan Hovhaness bénéficie de nombreuses entrées sur la toile, souvent en relation avec les sorties discographiques, avec diverses commémorations, son décès ou encore à propos d'autres présentations générales où l'on retrouve à peu près toujours les mêmes données biographiques ou musicales.

Bien que non universel, le succès populaire de la musique d'Alan Hovhaness se s'est jamais démenti. De quoi provoquer les réactions réductrices de jalouse d'une grande partie de la critique qui lui reprochait justement d'être trop populaire. Se pose alors la question fondamentale. Quelle est la fonction essentielle de la musique ? Satisfaire quelque chapelle élitiste et jalousement intellectuelle ou proposer des sensations, des voyages sensuels et spirituels à ceux qui l'écoutent ? Evitons de juger à l'emporte-pièce et assurons que la musique d'Hovhaness est incontestablement vectrice de beauté, d'élévation spirituelle, de rythmes entraînant empruntés au monde entier... Certes elle s'écoute plus avec le cœur qu'avec l'intellect... Qu'importe si la gratification spirituelle et sentimentale finit par l'emporter dans un monde de dureté, de violence, d'injustice et de prétention. Délectons-nous de ce beau chant d'amour fêtant sans complexe ni prétention la ferveur, l'humanité, la nature et l'immensité... Alan Hovhaness : dispensateur de générosité ? Assurément.

Jean-Luc CARON

La Guérinière, Île de Noirmoutier, août 2010

A la mémoire de mon beau-père,
Vahé (Jacques) Osganian (1921-2009)