

# Voix Multiples: La nouvelle polyphonie dans la musique chorale anglo-américaine du XXI<sup>e</sup> siècle, deuxième partie

Graham Lack

*compositeur*

*(Photo ci-dessus reproduite avec l'aimable autorisation du Chapitre de la Cathédrale de Wells)*

## Résumé

La première partie de cet article a fourni une brève histoire de la plus ancienne polyphonie vocale utilisée dans l'église occidentale, de l'organum jusque et y compris les œuvres de John Dunstable, a abordé le développement de l'imitation et du contrepoint, et a montré comment ce passé peut agir comme base de prolongements et développements dans la musique chorale contemporaine. Au fur et à mesure que le XXI<sup>e</sup> siècle avance, un certain nombre d'éminents compositeurs de musique chorale continuent d'écrire dans une veine manifestement polyphonique et plusieurs jeunes représentants de l'art du contrapunctique apparaissent au premier plan. Une distinction claire a toujours existé entre la polyphonie et le contrepoint : tout contrepoint est polyphonique, mais toute polyphonie n'est pas contrapunctique. La deuxième partie de cet article passe en revue les œuvres chorales écrites par les compositeurs britanniques John McCabe, David Mathews, Alec Roth et Judith Weir. Faute d'un critère plus clair, ces figures marquantes sont traitées par ordre chronologique de leur date de naissance dans l'espoir que des tendances nettes puissent néanmoins surgir. Les octaves sont numérotées selon Helmholtz (Ndlr: le la du diapason étant la<sub>3</sub>).

On ressent rarement un sentiment d'excitation, cher lecteur, lorsqu'on rencontre pour la première fois le terme *méthodologie analytique*. Néanmoins, soyez persévérant, résolu, et observez pendant un certain temps ce qui suit ici. Afin de mieux comprendre le rôle des voix et des parties vocales dans

ce que nous avons appelé la Nouvelle Polyphonie dans la musique chorale contemporaine, diverses techniques de composition établies ont été extrapolées comme paramètres pour mesurer exactement ce qui se passe dans une partition en particulier. Ces outils sont plus qu'une simple liste: tension et détente résultant de techniques de suspension, motifs reconnaissables, variation de motifs, contours mélodiquement intéressants, rôle de la voix principale, sens elliptique, harmonie à deux et trois voix, rencontres d'ornements, traitement de la dissonance (hiérarchie de la dissonance, dissonance comme évitement de la monotonie, semi-dissonance, dissonance symphonique différenciée), exploration de nouveaux timbres, approches différentes des contrapuntistes et des harmonistes, canon et hétérophonie, imitation libre et stricte, hommage et pastiche, clusters au clavier, nouvelle simplicité et désynchronisation de texte. En fait, il n'y a pas besoin de sauter d'un terme à l'autre, la plupart de ces dénominations sont soit bien connues, soit explicites, soit les deux. Telles des pièces de monnaie que l'on ne connaît pas encore, elles se devinent par le contexte. Il suffit de lire ...

S'il y a bien une œuvre qui démontre dans le contexte actuel à quel point les compositeurs écrivent de la musique sur de la musique, c'est *La Nativité du Christ* de John McCabe (1939-2015), pour double chœur SATB et orgue. On aperçoit ici tout de suite et de façon précise ce qui distingue le compositeur de nombreux contemporains: un langage musical qui est tonal, et en quelque sorte sériel, mais qui reste lyrique dans son constructivisme délibéré. Le compositeur décrit comment il avait *passé beaucoup de temps à écouter de la musique d'église anglaise ancienne* et mentionne comme étant ses mentors, pour ainsi dire, William Byrd, Thomas Tallis, Christopher Tye et Robert Whyte, ajoutant que cela pourrait bien avoir influencé *la texture de la musique, notamment les aspects contrapuntiques*.

John McCabe composa des œuvres de nombreuses formes, fut

pianiste virtuose, écrivain et directeur du *London College of Music*. Il a suivi une formation de musicien à l'Université de Manchester, l'ancien *Royal Manchester College of Music*, où se trouvait la génération universitaire qui a succédé à Birtwistle, Goehr, Ogdon et Maxwell Davies, ainsi qu'à la *Hochschule für Musik und Theatre* de Munich. Dès le début, il était évident qu'il y avait ici un compositeur qui était en contact avec les grandes tendances de la musique du XXème siècle pour inclure le jazz, mais qui n'était pas envoûté par les modes avant-gardistes.

Dans la *Nativité du Christ*, McCabe met en scène deux poèmes de Henry Vaughan qui décrivent la gloire de Jésus et son effet sur le royaume des mortels; le compositeur ne montre aucun scrupule à utiliser des contrastes audacieux et dramatiques pour obtenir des effets polyphoniques directs, tels que les accords massifs fortissimo de *The Sun* à la mes. 34 et, aux mes. 35-37, les duolets de croches en 9/8 sur "*doth shake*" – exemple remarquable de figuralisme digne de Haendel.

This musical score is for a SATB choir and piano accompaniment. It consists of nine staves. The top eight staves are for the vocal parts: Soprano 1 (S.1), Soprano 2 (S.2), Alto 1 (A.1), Alto 2 (A.2), Tenor 1 (T.1), Tenor 2 (T.2), Bass 1 (B.1), and Bass 2 (B.2). The bottom two staves are for the piano accompaniment. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'Andante' and features a long melodic line for each voice part, with piano accompaniment chords. The second measure is marked 'Trio' and continues the vocal lines. The third measure is marked 'Fin' and concludes the piece. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal harmonies.

Exemple musical n°1: "La Nativité du Christ", John McCabe, mesures 31-38

Le traitement de la dissonance est hiérarchisé: le deuxième accord de la mes. 31 (sur *-wake* de *awake*) superpose les quartes justes sol#-do#'-fa#' sur la basse mi, le ré#' ajouté du soprano se comprenant par ellipse de la quarte juste sous lui, sol#''; l'octave la-la' sur *The* de la mesure 33 est la somme d'une quinte juste et une quarte juste, le ré#' étant promu au grade de quarte augmentée lydienne par rapport à la basse; sur *Sun*, à la mesure suivante, l'accord de mi mineur a un rôle symphonique et agit comme une clé de voûte après ces accords complexes.

La réponse compositionnelle à l'imagerie magique du texte de Vaughan témoigne d'un sentiment d'immédiateté, et garantit que cette œuvre de 12 minutes résonne dans l'esprit du public pendant un certain temps. Comme le note David Lindley dans le numéro de septembre 2015 de *Organists' Review*, "*le langage harmonique est ... astringent, les lignes vocales souvent rythmiquement complexes et mélodiquement anguleuses*". Quant à l'orgue, il fournit un commentaire qui lui est propre et renforce l'activité contrapuntique en appuyant ces duolets des voix. *La Nativité du Christ* a été commandée par le *Chœur de Hallé* et créée en 2014 à *St Peters de Hallé* sous la direction de Madeleine Venner.

Pour les lecteurs qui ne connaissent pas la musique chorale de David Matthews (né en 1943), quelques éléments bruts permettront de situer sa musique. Il a travaillé à partir du milieu des années 1960 comme apprenti dans le studio de Benjamin Britten, et bénéficie d'une formation inestimable, même s'il ne se trouve pas assez audacieux pour lui montrer sa propre musique. Britten n'a pas enseigné, pas plus que le "*vrai héros de l'époque*" de Matthews, Michael Tippett, qui lui

a tout de même recommandé comme professeur un jeune compositeur: Anthony Milner. Matthews a ensuite étudié avec Nicholas Maw, dont il admirait aussi beaucoup la musique, et explique comment il a commencé à acquérir la confiance nécessaire pour écrire comme il le voulait, au lieu de penser qu'il devrait "*essayer de composer comme Boulez ou Stockhausen, qui dominaient la scène musicale à ce moment-là*", ajoutant qu'il ne se sentait "*pas destiné à suivre l'avant-garde actuelle, mais à continuer sur une voie similaire à celle que suivaient Britten et Tippett, également enracinée dans les classiques viennois, Mahler et les modernistes du début du XX<sup>e</sup> siècle Stravinsky, Schönberg, Berg et Bartók*". Matthews a donc toujours su qu'il ne devait jamais abandonner la tonalité, mais essayer de réconcilier le présent avec le passé. Sa musique, et ses œuvres chorales en particulier, sont moulées dans des formes traditionnelles rigoureuses, le langage musical mûr mais qui ne commence pas encore à pourrir. Il a toujours maintenu un engagement ferme envers une musique fondée sur le chant et la danse, et connectée à la langue vernaculaire.

Un bel exemple de ceci est son *La Clé du Royaume*, basé sur la comptine anonyme "*Ceci est la Clé du Royaume*", pour chœur SATB avec orgue ad libitum et sur le premier poème de l'anthologie de Walter de la Mare pour enfants intitulé *Viens ici*. Il s'agit en fait d'un verset mystérieux, qui agit comme une sorte de sortilège, ou de mandala, ses lignes multiples conduisant progressivement à la découverte en son centre d'un moment d'immobilité, avant que le sort ne s'inverse. Matthew édifie ici à de lourds blocs de polyphonie, considérée ici comme signifiant de nombreux sons par opposition aux nombreuses voix plus littérales en soi, montant fièrement par des figures simples de triolets ascendants de noires en mesure 4/4 aux voix aiguës contre des motifs de noires – deux croches aux parties inférieures se terminant sur un long accord tandis que les sopranos et les altos reprennent leur envol.

11

Musical score for measures 10-19, system 1. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: "I have the key to the kingdom". The piano part includes a bass line and chords.

12

Musical score for measures 10-19, system 2. It continues the four vocal staves and piano accompaniment from the previous system. The vocal parts have lyrics: "I have the key to the kingdom". The piano part continues with bass line and chords.

Exemple musical n°2: "La clé du royaume", David Matthews, mesures 10-19



Ce qui souligne si efficacement le texte, c’est, en termes polyphoniques, l’utilisation d’un mouvement similaire, parallèle et contraire dans les voix, qui s’observe clairement aux mesures 10, 11 et 12. Et par l’emploi de passages vocalisant sur “ah”, une certaine désynchronisation du texte est obtenue. L’œuvre fut commandée par Barbara Wakelyn, et sa première représentation a été donnée en 2007 à *St Mary of Charity*, Faversham, Royaume-Uni par le *City of Canterbury Chamber Choir* dirigé par George Vass.

N’en déplaise aux accusateurs déchaînant leur courroux quand un compositeur autre qu’Olivier Messiaen utilise comme source d’inspiration le chant des oiseaux, ils ont permis à cet écrivain de désamorcer toute “situation” concernant une autre œuvre de David Matthews, son *Dawn Chorus*. Comme le titre l’indique clairement, le compositeur cherche ici l’inspiration dans ce que l’humanité a vraisemblablement toujours considéré avec admiration: le son progressivement accéléré et souvent assez tumultueux des animaux à plumes de la classe Aves, qui commence généralement bien avant le lever du soleil. Mais l’histoire de la musique est parsemée d’exemples d’œuvres basées sur des sons, et parfois des airs clairs, émis par des oiseaux: du *Chant des Oiseaux* de Clément Janequin au *Cygne de Tuonela* de Jean Sibelius (qui a dit un jour que “l’appel de la grue” était le “*Leitmotiv*” de sa vie), pour n’en citer que deux.

Dans l’œuvre de Matthews, écrite pour chœur mixte SATB avec solistes a cappella, il est tentant de voir dans les longs accords *tenuto* – notez qu’ils sont marqués *pianissimo* – du chœur comme un paysage imaginaire, sur lequel sont projetés des chants d’oiseaux en solo, une technique presque à la Ives.

Ces appels sporadiques ne sont pas des transcriptions strictes à la Messiaen, mais des approximations qui utilisent des hauteurs précises, le but du compositeur étant simplement d'évoquer auditivement chaque espèce particulière. Le premier solo de soprano, trois mesures après la lettre C dans la partition, en est un exemple clair, et il faut noter les quarts justes vers le bas (qui dans l'environnement naturel seraient sûrement plus proches des tritons), ainsi que les quintes justes ascendantes encadrant une quinte diminuée et une tierce majeure.

Harmoniquement, l'accord à la lettre C défie une analyse significative par les intervalles et doit donc être compris comme non fonctionnel. Ce que l'on peut dire, cependant, c'est qu'il combine mi mineur et la majeur, dans un certain type de relation tonique / dominante ou tonique / sous-dominante. Pour ajouter une touche rythmique au chant des oiseaux, des appoggiatures sont utilisées, par ex. six mesures après C, et précèdent chaque son répété avec insistance. Certaines sections de Dawn Chorus sont ainsi ornées, nous l'avons remarqué, et si elles ne sont pas aléatoires, ces appoggiatures autorisent au moins des répétitions ad libitum.

Le traitement de la dissonance revêt deux champs d'application distincts: local et global. Les chants d'oiseaux sont sporadiques: à peine un soliste a-t-il prononcé un cri, que le suivant est audible, il y a peu de chance d'y percevoir une rivalité ou une concorde; les accords à huit voix sont tellement atténués que des frottements internes spécifiques peuvent être entendus à volonté le long d'une ligne de temps lorsque la partition est réalisée sous forme de son choral. Il s'agit bien sûr d'une réponse mimétique assez directe au monde sonore naturel, mais la polyphonie doit être comprise non pas comme des appels de l'oiseau *in campo aperto*, mais comme leur relation abstraite avec les harmonies de fond presque statiques.

11

System 11: Treble clef, 2/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of whole notes: G3, B2, D3, F2, G2. A dashed line above the staff indicates a continuation of the melody.

12

System 12: Treble clef, 2/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of whole notes: G3, B2, D3, F2, G2. A dashed line above the staff indicates a continuation of the melody.

13

System 13: Treble clef, 2/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of whole notes: G3, B2, D3, F2, G2. A dashed line above the staff indicates a continuation of the melody.

The image displays two pages of a musical score for "Dawn Chorus" by David Matthews. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and a vocal soloist. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. The first system (top) shows the vocal line and the beginning of the instrumental accompaniment. The second system (middle) continues the vocal line and the instrumental accompaniment. The third system (bottom) shows the vocal line and the instrumental accompaniment. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The vocal line is written in a soprano clef, and the instrumental parts are written in various clefs (treble and bass). The score is divided into two systems, with a double bar line indicating the end of the first system. The second system begins with a repeat sign. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The vocal line is written in a soprano clef, and the instrumental parts are written in various clefs (treble and bass). The score is divided into two systems, with a double bar line indicating the end of the first system. The second system begins with a repeat sign.

Exemple musical n°3: "Dawn Chorus", David Matthews, p. 2 et 7

Pour Dawn Chorus, Matthews a enregistré *“de nombreux cris au printemps, en particulier des merles noirs et le chant de grives”* depuis sa maison du nord de Londres, et en a tiré des *“phrases chantables”*. Neuf solistes sont répartis dans l'espace de représentation, leur matériel vocal basé sur les cris d'une grive, une calotte noire, une mésange charbonnière, des merles, un pigeon ramier, une colombe à collier et enfin d'un coucou. La grive commence la pièce par un solo, et Matthews raconte comment *“un certain nombre de matins de mai”*, il était constamment *“réveillé à 4 heures du matin”*. Comme il l'explique, à l'issue de ce petit morceau aux sonorités du mot naturel, *“tous les oiseaux, avant qu'ils ne soient coupés pour laisser un dernier accord silencieux du refrain, chantent ensemble pendant environ une minute”*. Cela fait bien sûr de nombreuses voix.

Richard Bratby, écrivant dans le numéro de mai 2018 de The Spectator, affirme qu'il s'agit de *“quatre minutes de l'art qui cache l'art, pendant lesquelles les voix humaines imitent le chant des oiseaux avec une précision hallucinante”*. L'œuvre a été commandée par le *Lichfield Festival and Arts Council England*, recevant sa première représentation en 2015 par *Ex Cathedra* sous la baguette de Jeffrey Skidmore à la cathédrale de Lichfield.

*Eclectique* est la meilleure façon de qualifier le patrimoine et l'éducation musicale d'Alec Roth (né en 1948). Né près de Manchester, il est d'origine germano-irlandaise et a étudié la musique à l'Université de Durham, la direction d'orchestre avec Diego Masson et Rafael Kubelik, et le gamelan à l'*Academy of Indonesia Performing Arts* de Surakarta, dans le centre de Java. Ses collaborations avec l'écrivain indien Vikram Seth

comprennent les cycles de chansons *Chinese Gardens* (commande du *Chester Festival 1998*) et *Romantic Residues* (commande du *Bury St Edmunds Festival 2003*).

Dans *Night Prayer (Te lucis ante terminum)* pour SSATBB a cappella, Roth place le vénérable hymne ambrosien du VII<sup>ème</sup> siècle pour les Complies (à la fin de la journée), un texte qui a inspiré tant de compositeurs, de Thomas Tallis à Peter Maxwell Davies. Selon Alec Roth, l'œuvre de Tallis l'a tenu "sous son charme" depuis qu'il l'a chantée pour la première fois dans sa jeunesse, ajoutant que "sa mélodie en plain-chant a été une obsession récurrente" et apparaît dans beaucoup de ses œuvres, "généralement cachée sous la surface". Un chant monophonique peut être une bénédiction déguisée: il est remarquablement résilient mélodiquement, et reste immédiatement reconnaissable aussi obscur que puisse être un traitement de *cantus firmus*; mais il s'avérera une bête têtue quand on essaiera de découvrir de nouvelles implications harmoniques. En supposant que l'on adhère à l'école de Solesmes et non à l'école mensurale de l'interprétation des chansons simples, *Te lucis ante terminum* offre dans sa beauté tranquille peu de possibilités de développement rythmique. Roth résout ces problèmes en s'inspirant – de toute évidence, pourrait-on dire – de sa formation au gamelan. (Il a occupé le poste de directeur artistique du *Royal Festival Hall Gamelan Program* de 1987 à 91). Aux mesures 10-11 de *Night Prayer*, les polyrythmes entre les voix aiguës et les voix basses rappellent fortement le son du gamelan, se révélant être des motifs mélodiques similaires rendus dans différents tempi: à la mesure 11, les quatre croches pointées en 3/4 des sopranos et les altos pourraient bien sûr être notées comme des quartelets (4 pour 3), si peut-être pas aussi clairement au point de vue visuel. Les motifs sont reconnaissables et admettent une imitation stricte, même si cela frôle la simple alternance de mesures comme aux mes. 16-17 et 18-19. La pratique est inversée à la mesure 25, avec les valeurs pointées chez les ténors et les bases, et les croches

régulières aux deux voix d'alto. Un fort sentiment d'activité contrapuntique est engendré dans la représentation, mais reste dans un cadre harmonique serré qui frôle volontairement le statisme. *Night Prayer* a été commandé par ORA100 pour Suzi Digby et ses *ORA Singers*, qui en ont donné la première représentation publique à Cutty Sark, Greenwich, en 2017.

no. 1082

2. *Andante*

muscle for our good and large as  
 from our day we do not let us

muscle for our good and large as  
 from our day we do not let us

*f* *f* *f* *f*

*f* *f* *f* *f*

*f* *f* *f* *f*

no. 1083

*Andante*

*mp* *Andante*  
 Through our day we do not let us

*mp* *Andante*  
 Through our day we do not let us

*f* *f* *f* *f*

*f* *f* *f* *f*

*f* *f* *f* *f*

*f* *f* *f* *f*

*f* *f* *f* *f*



10

Two systems of musical notation, each with five staves. The first system contains measures 10-14. The second system contains measures 15-19. The music is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "From dawn and on - till - at the night with - hold - from - us / The - Wrath - of - Thy - God - O - Lord".

11

Two systems of musical notation, each with five staves. The first system contains measures 20-24. The second system contains measures 25-27. The music continues in 3/4 time. The lyrics are: "we - plead - Thy - Love - that - we - may - not - be - brought - into - bondage - by - the - Wrath - of - Thy - God - O - Lord".

Exemple musical n°4 : "Night Prayer", Alec Roth, mesures 10-27

La musique de Judith Weir (née en 1954) n’aura heureusement pas besoin d’une longue introduction. Née de parents écossais à Cambridge, en Angleterre, elle a étudié la composition avec John Tavener, Robin Holloway et Gunther Schuller. Au milieu des années 1990, elle est devenue compositrice associée avec l’orchestre symphonique de la ville de Birmingham, directrice artistique du Spitalfields Festival, et a ensuite été Professeur invitée aux universités de Princeton, Harvard et Cardiff. En 2014, Judith Weir a été nommée *Master of the Queen’s Music*, la première compositrice à occuper ce poste. Elle a écrit plusieurs opéras, notamment *A Night at the Chinese Opera* (1987) et *Blond Eckbert* (1993). Ses *Deux Hymnes Humains* sont une œuvre incontournable pour de nombreuses chorales à travers le monde.

“*Sing*”, de *The Song Sung True*, pour chœur SSAATBB a cappella, est le n°1 des “*quatre chansons sur le chant*”. Il est marqué “*direct et franc*”. L’œuvre est un legs de Helen Sibthorp, une personne apparemment plutôt directe et vivante qui aurait souhaité que tout mémorial en son nom soit animé et original. Bien que Judit Weir ne l’ait jamais connue personnellement, elle a estimé que “*le lien entre nous tous est l’activité vivifiante du chant*”, et donc les quatre mouvements de *The Song Sung True* sont “*sur le chant, et mettent un accent musical particulier sur les mots “chanté”, “chantait” et “a chanté”*”.

D’emblée, “*Sing*” se révèle éminemment *chantable*. Le motif du triolet à la mesure 1, présenté comme des unissons d’octave, se déplace immédiatement de sa note finale pour former des secondes majeures, créant ainsi un niveau de semi-dissonance et un moment de micro-polyphonie. A la mesure 2 on trouve une

quinte juste plus aiguë, avant de tomber par une tierce mineure descendante. Cet intervalle archétypal se retrouve dans les chants pour enfants du monde entier et est une sorte de chant universel de "*Ur-Song*" qui se situe quelque part entre la parole et le chant, et qui imite fortement les sons de la nature tels que le chant des oiseaux et les cris d'animaux. Il s'ensuit une variation motivique astucieuse avec des contours mélodiquement enrichissants, dont la voix principale est caractérisée par ex. par les sopranos et ténors à la mesure 5 fortement teintée de mode lydien, qui se déplacent respectivement de ré' à mi " et ré à mi '.

# THE SONG SUNG TRUE

## I. SING

(Always a Certain Song)

Judith Weir  
©1998

Allegretto

♩ = 1st Direct and Fortnight

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The fifth staff is for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a dynamic marking of *f*. The vocal parts have lyrics underneath them, which are partially obscured but appear to be '...sing ... sing ... sing ... sing ...'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It consists of five staves. The vocal parts continue with the lyrics '...sing ... sing ... sing ... sing ...'. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern. The dynamic markings vary, including *f*, *mf*, and *ff*. The tempo and key signature remain the same as in the first system.

© Copyright 1998 by Thomas Nelson Ltd. (USA) Ltd. All rights reserved. Printed in England.

Exemple musical n° 5a: 'Sing' from "The Song Sung True", Judith Weir, mesures 1-7

La chanson chantée vraie – Musique de Judith Weir – Texte d’Alan Spence © Copyright 2013 Chester Music Limited – Tous les droits sont réservés – Droits d’auteur internationaux garantis – Utilisé avec la permission de Chester Music Limited

Le simple couplet d’Alan Spence (né en 1947, un écrivain écossais qui a traversé les genres et couvert de nombreux thèmes, sa production se situant souvent quelque part entre la littérature et la philosophie, mais toujours traversée d’idées zen et de méditation contemplative) est associé à une musique simple, qui n’en est pas moins efficace grâce à des effets imitatifs qui se situent quelque part entre le canon et l’hétérophonie, les mesures 26 à 30 étant un bon exemple. Les mots “*tell the bell*”, avec un nouveau motif construit à partir de deux quarts justes descendantes, produisent un son choral retentissant, quasi un son de campanile, le tout étant plus grand que la somme de ses quatre parties séparément. (Judith Weir n’est pas un fan de *divisi*, semble-t-il).



Il est donc clair que ce n’est pas seulement l’appariement des voix, mais aussi le rapprochement des entrées (d’abord à deux temps, puis à un seul), qui crée une polyphonie aussi robuste. C’est une contrapuntiste sûre d’elle qui est à la manœuvre. La première du cycle *The Song Sung True* a eu lieu en 2013 à *St Lawrence Jewry* (Londres) par le *London Lawyers ‘Chorus* dirigé par Christopher Oakley.

*La troisième partie du présent article sera une discussion à propos de la musique chorale avec Francis Pott, Gabriel Jackson, Howard Moody, Roxanna Panufnik, Matthew Martin, Cheryl Frances-Hoad, Owain Park et Rhiannon Randle, avec des observations sur la musique de Thea Musgrave et Nico Muhly.*

**Graham Lack** a étudié la composition et la musicologie au *King’s College* et au *Goldsmiths’ College* de l’Université de Londres, de l’Université de Chichester et de l’Université technique de Berlin. De 1982 à 1994, il a été maître de conférences en musique à l’Université du Maryland. Sa percée a été avec le *Sanctus* à 12 voix, commandé par *Queens’ College* de Cambridge en 1998 et diffusé en direct sur la radio allemande de Cologne. Les *Two Madrigals for High Summer* (SSATB) ont été interprétés dans le monde entier. En 2008, *REFUGIUM*, basé sur des textes du poète croate Peter Hektorović, pour chœur, orgue et trois percussionnistes a été créé à Londres. Les commandes comprennent *Estraines* pour *The King’s Singers*, *Lullabies* pour *VOCES8*, *Demesnes* pour *Quartonal*, *A Sphere of Ether* pour *Les Jeunes Voix du Colorado* et *Wondrous Machine* pour le multi-percussionniste Martin Grubinger. Le trio à cordes *The Pencil*

*of Nature* a été créé à *musica viva* de Munich. Les œuvres orchestrales comprennent *Nine Moons Dark* et *Five Inscapes*. Les *Préludes* pour piano solo ont été créés par Lukáš Vondráček au *Queen Elizabeth Hall* de Londres, l'œuvre orchestrale *Sitherwood* par le *MonteverdiChor Würzburg*. Il travaille actuellement sur un concerto pour violon et un orchestre pour Benjamin Schmid, *The Windhover*. Vainqueur du concours international de musique nouvelle *Ortus 2015*. *The Legend of Saint Wite* (SAA et quatuor à cordes), lauréat du concours *BBC Music Magazine Competition 2009*. CD *Missa Dominica* (avec *Candlemas*) *Gramophone Recording of the Month December 2017*. *American Record Guide Critic's Choice 2018*, CD *REFUGIUM*. Depuis 2018 *Composer Fellow Trinity Boys Choir London*. graham-lack@t-online.de – [www.graham-lack.com](http://www.graham-lack.com) (Photo: Astrid Ackermann)

*Traduit par Matias ALVAREZ NOISEL et Barbara PISSANE (France),  
relu par Jean PAYON (Belgique)*