



ICB

International Choral Bulletin

Textes français

1

Le Mot du Président (p 5)

12 août 2013

Chers amis,

Bienvenue dans le premier "*Mot trimestriel du Président*"! Le bureau des directeurs et moi-même avons décidé d'utiliser ceci comme désormais un nouveau mode de communication vers nos membres au sujet de ce qui se prépare à la FIMC et, je vous l'assure, ce n'est pas peu de chose!

Pour commencer cette rubrique, je voudrais **faire une mise au point**. Tellement souvent, des gens m'ont abordé en disant: "*Si je peux faire quelque chose pour la FIMC, faites-le-moi savoir!*" ou: "*Je voudrais aider: comment?*", ou encore "*J'ai une certaine expérience en ... (remplissez la case blanche) que je voudrais mettre au service du progrès de la FIMC*". Voilà surtout pourquoi, en mon temps, j'ai débuté à la FIMC: mes débuts consistèrent à assister dans son travail notre Secrétaire Général d'alors, Walter S. Collins. Cela a évolué en une bonne occasion dans toutes sortes de directions et m'a permis de "**réaliser mon rêve**".

C'est l'auberge espagnole: Nous commencerons par prendre contact et recevoir les informations, sous la direction du gestionnaire de projet **Francesco Leonardi**, de Legano en Italie (leonardifra@yahoo.it).

Cette séance d'informations réunira des gens qui souhaitent consacrer bénévolement leur temps à la FIMC. Si vous lui écrivez et lui signalez comment vous pensez pouvoir vous rendre utile, quelles sont vos compétences, et comment entrer en contact avec vous, lui et le Comité Exécutif de la FIMC exploiteront ces informations pour mettre les gens en contact et "répartir le travail". Dans l'état actuel de notre monde (économique, politique et culturel), le rôle de la FIMC s'accroît, de sorte que ceux qui actuellement aident la FIMC **atteignent la saturation**. Je pense que cette auberge espagnole contribuera à créer un équilibre, de sorte que nous puissions aider de plus en plus de chefs, d'éducateurs, de chercheurs, de chœurs, de nouveaux organismes aussi bien que ceux qui existent déjà.

Dans des articles à venir, je partagerai avec vous l'information sur des projets actuellement en cours, ceux qui sont prévus, et notre avenir. Ce que j'espère, c'est qu'à partir de ceci vous trouverez votre créneau et comment vous pouvez aider. Par exemple, le *Bulletin Choral International* est tellement beau et professionnel, plein d'informations utiles, et traduit en quatre langues (français, allemand, espagnol et chinois); ce ne serait pas possible sans une armée de traducteurs, d'auxiliaires d'édition, d'artistes de la mise en page, de l'impression et d'une aide juridique. Chaque trimestre, mes remerciements saluent l'Éditeur responsable ainsi que toute son équipe. C'est vous qui faites en sorte que la FIMC brille!

Il y a tellement plus à vivre que le travail: pourquoi ne pas aider d'autres à réaliser quelque chose que vous appréciez? La FIMC, ce sont les **contacts: impliquez-vous!**
Meilleures amitiés!

Dr. Michael J Anderson, Président

Traduit de l'anglais par Jean Payon (Belgique) ●

Dossier: Musique Chorale en Russie

Naissance et Evolution de l'Art Choral en Russie De l'expansion du christianisme dans la Russie ancienne à la fin du X^e siècle jusqu'à l'effondrement de l'empire au début du XX^e siècle (p 7)

Claudia Nikol'skaya-Beregovskaya

LA CULTURE CHORALE DE LA RUSSIE ANCIENNE

En matière d'évolution du chant choral russe, l'histoire n'a laissé aucune source à propos de la culture musicale slave avant l'adoption du christianisme en Russie. Cela dit, le chant folklorique transmis oralement de génération en génération prouve que le chant russe avait atteint à cette époque un niveau artistique assez élevé.

Le chant slave se passait généralement d'accompagnement, sauf parfois d'instruments à vent comme la flûte slave *zhbaleyka*, la cornemuse et le *toot* (une sorte de cor), de percussions tels le tambourin et le tambour, ou des cordes tel le *gusli*,

Pendant la longue période consécutive à l'adoption du christianisme, qui s'étendit dans la Russie ancienne du palais princier aux huttes paysannes, l'art musical demeura fondé sur le cérémonial de "l'antiquité païenne".

En 988, après la christianisation de la Russie Kievienne, l'église russe adopta le credo byzantin dans la forme conservée par les Grecs eux-mêmes. Voyons quel fut le gain de la Russie nouvellement christianisée en matière de chant sacré.

D'abord un ensemble de matériau textuel disponible et entièrement fixé, traduit en langues slaves en vue du rituel annuel des offices — tâche accomplie jusqu'à la fin du X^e siècle par les slaves des Balkans. Ensuite, on disposait de psalmodies dans les huit modes (structures tonales dénommées *hlasy*) de l'Orient orthodoxe, écrites dans la notation *stolp* des recueils de musique liturgique, et également des manières de solos et de chœurs d'église en usage en Orient. Nous devons à présent mettre de côté les tendances occidentales, musicales et vocales, et envisager exclusivement la nature mélodique vocale en même temps que le point de vue patristique quant aux fonctions du chant sacré.

En outre, les chants en notation *stolp* (c'est-à-dire *Znamena*, signifiant "signes", ou *Kryuki*, signifiant "crochets") de l'église grecque parvinrent en Russie et furent plus tard transformés en chants russes. Les signes (*Kryuki* ou *Znamena*) n'indiquaient ni la hauteur absolue ni la durée d'un son, mais figuraient seulement la montée ou la descente de la voix, l'accentuation des certains mots ou segments et le motif vocal du texte liturgique.

En développant l'art du chant, les Russes établirent un style distinctif qui définit les fondements des écoles vocales et chorales nationales. Le respect du texte caractérisait le chant avant toute chose. Il est bien connu que paroles et musique se marient dans les chants populaires russes. On ne reconnaît pas le chant sans les paroles, et les lignes mélodiques peuvent être répétées autant de fois qu'un chant le demande.

Les airs de chant sacré et ceux du chant populaire servaient à mettre le texte en musique. Le chanteur était censé connaître des centaines de phrases mélodiques spécifiques, les *popevki*, symbolisant une image du texte liturgique. Cela dit, les conventions des marques en crochet permettaient aussi certaines libertés mélodiques et autorisaient des modifications créatives. Les textes grecs servaient de canevas sur lequel les chanteurs "brodaient" un motif mélodique selon leur goût esthétique. Comparer les psalmodies byzantines aux russes dégage une

certaine indépendance propre à ces dernières.

Le développement des rapports féodaux conduisit à la désintégration de "Kievan Rus", et la formation de principautés de diverses étendues. Dans les capitales des principautés, chaque cathédrale avait son propre chœur et sa psalmodie. Selon Nikolai Uspensky, un des meilleurs connaisseurs de la musique sacrée russe, "*l'émergence d'une plus grande littérature et de ces centres de culture chorale... permit d'écarter les éléments de culture byzantine héritée par la "Kievan Rus" et de développer des caractéristiques distinctement russes. Un des aspects importants de ce processus fut le développement des huit modes spécifiquement russes.*" [N. Uspensky, "Ancient Russian singing art", M., 1971, p. 69]

La Russie se constitua au cours de la première moitié du XVI^e siècle. Il se créa une monarchie centralisée, avec Moscou pour capitale. Découlant de la fusion des principautés, une culture nationale littéraire, architecturale et chorale se développa, enrichie par l'interaction entre les écoles de Novgorod, de Vladimir et d'autres villes.

En 1551, la domination de la cathédrale de Moscou contraignit le clergé à créer localement des écoles publiques où s'enseignaient la lecture, l'écriture et le chant sacré. En outre, le roi Jean IV (le Terrible) établit dans la colonie d'Alexander une sorte de lycée dédié à l'art du chant. Il commença d'y inviter les meilleurs artistes qui fondèrent l'école de chant de Moscou. On dénombre parmi eux des noms célèbres: les frères Rogov, Théodore le Chrétien et d'autres.

Il y avait à Novgorod au milieu du XVI^e siècle une manécanterie. Marcellus A-Beardless qui, selon la légende, mit en musique le psautier, compte parmi ses fameux représentants. Les maîtres de Novgorod conduisirent aussi à un haut niveau d'excellence l'art de la variation des psalmodies de *popevsky* ou *znamenny*.

LA NAISSANCE DE LA POLYPHONIE

Viktor Belyaev, chercheur sur l'art du chant d'autrefois, suggère que le chant polyphonique a dû exister en Russie avant les XII^e et XIII^e siècles sous la forme d'une hétérophonie épisodique.

A Novgorod et Pskov pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, l'Hymne de la "grande doxologie", psalmodie comportant des voix d'accompagnement, était chanté lors des offices matinaux et vespéraux des journées particulièrement solennelles. Lors d'un séjour dans ces villes, Ivan le Terrible attira l'attention sur cet aspect de la musique. En 1551, à la cathédrale de Moscou, il ordonna l'usage du chant polyphonique à Moscou et partout en dehors de Moscou.

Il exista plusieurs variétés de polyphonies sacrées russes anciennes. Les plus connues sont le contrepoint et la très solennelle *demesvenny* polyphonie. Elle alterne les passages dissonants et ceux plus harmonieux et homophones. Grâce à la créativité des maîtres, la polyphonie *demesvenny* atteignit des niveaux artistiques élevés.

LE CHANT A PLUSIEURS VOIX

Le chant monodique ne s'établit pas durablement et fut supplanté par le chant à plusieurs voix venu de Pologne et Ukraine.

Des groupements fraternels du sud-ouest créèrent dans les monastères orthodoxes des écoles où l'apprentissage du chant choral sacré était obligatoire. Le répertoire choral consistait en des mélodies monophoniques de Kiev arrangées pour chœur selon le modèle occidental. Les slaves russes du sud, passés maîtres dans cette pratique, s'installèrent dans l'État moscovite, apportant un nouvel art de chant choral jamais entendu en Russie auparavant.

En empruntant certains éléments de la monodie, le chant

polyphonique russe perdit la rigueur du contrepoint harmonique (note contre note). Il s'associa également à des caractéristiques nationales - partir de l'unisson, poursuivre avec des voix séparées et le récitatif d'une ligne de basse amplifiant la vocalisation. En adoptant, pendant la seconde moitié du XVII^e siècle, l'harmonie occidentale, les maîtres russes conservèrent des éléments essentiels du contrepoint, préférant l'écriture polyphonique russe reposant sur l'appel de la voix soliste et le répons.

Le patriarche Nikon (1605-1681) contribua beaucoup au développement du chant à plusieurs voix. Il aimait les offices brillants, impensables pour lui sans un accompagnement musical approprié. Ainsi introduisit-il le chant à plusieurs voix dans le chœur du patriarcat de Moscou ainsi que dans les monastères.

LA CHAPELLE DE LA COUR DE SAINT-PÉTERSBOURG

Les chœurs de haut niveau et les manécanteries les plus admirés étaient la chapelle de cour de Saint-Petersbourg et le Chœur Synodal, dépendant de l'école du Synode où le chant choral était enseigné à Moscou.

L'apparition de ces chœurs remonte au règne de Ioann III, pendant lequel la cathédrale de l'Assomption fut établie à Moscou en 1479. Un chœur composé des clercs chantants du souverain y fut créé. Un patriarcat russe fut établi en 1579, au sein duquel fut fondé le chœur des clercs patriarcaux. Ce chœur fut plus tard renommé *Chœur Synodal de Moscou*, et le chœur des clercs du souverain fut transféré à Saint-Petersbourg en 1703 sous Pierre Ier; il devint la chapelle de la cour. Le renom des deux chœurs grandit en particulier parmi les étrangers. La beauté de leurs pupitres alto et basse surprenait les auditeurs. Les chœurs jouissaient de nombreux privilèges et étaient financés par l'État.

L'ambition des premiers chœurs professionnels était de participer aux offices de la chapelle de la cour et autres distractions pour le roi des festivités. Ils donnaient alors une soi-disant "*musique séculière*", c'est-à-dire des chants populaires russes.

La musique vocale italienne commença de pénétrer en Russie dans les années 1730. Des musiciens invités d'Italie jouèrent d'abord lors de brefs interludes et, à partir de 1737, représentèrent des opéras auxquels les chœurs russes participaient. Ces chœurs d'opéra étaient très renommés auprès du public en raison de leur effectif nombreux et de leur excellente qualité sonore.

L'accès de personnes de diverses classes sociales à l'apprentissage du chant choral sacré permettait la sélection de choristes pour les chœurs professionnels. Rien de surprenant à ce que les choristes de la Chapelle de la Cour soient riches d'un talent naturel. L'apprentissage vocal et musical était aussi pris au sérieux par la Chapelle. Les chanteurs construisaient une maîtrise vocale leur permettant de prendre en charge, en cas de besoin, les parties de soliste de l'opéra italien.

Les maîtres italiens ne se contentèrent pas de mettre en scène des opéras. Ils enseignaient aussi le chant aux choristes doués de la Chapelle. F. Araya (1709-ca. 1770), B. Galuppi (1706-1785), D. Sarti (1729-1802), and V. Manfredini (1737-1799) servirent tous de maîtres de chapelle.

La Chapelle de la Cour excella particulièrement sous la direction du célèbre compositeur Dmitry Bortniansky (1751-1825). A en croire les écrits de l'époque, le son de la Chapelle était doux, égal, et d'une exceptionnelle pureté. Mais l'orgue était le trait le plus étonnant du chœur qui caractérisa ensuite cette équipe.

La Chapelle de la Cour acquit une réputation pan-européenne à partir du XVIII^e siècle. Les visiteurs reconnaissaient ne jamais avoir entendu rien de semblable ailleurs en matière d'habileté, de richesse et de niveau artistique. Après une visite à Saint-Petersbourg en 1847, Hector Berlioz écrivit: "*C'est le meilleur*

chœur qui existe, ou ait peut-être jamais existé, parmi les institutions similaires en Europe".

LE DEVELOPPEMENT DES PRESTATIONS CHORALES EN RUSSIE AU XIX^e SIÈCLE

Une forte tendance à lutter contre la domination étrangère s'est développée à partir de la fin du XVIII^e siècle. Cette tendance s'est manifestée en chant choral par une tentative de raviver la tradition nationale. Il en découla le développement de chœurs privés, de chœurs d'étudiants, d'amateurs, de paysans et même d'ouvriers au milieu du XIX^e siècle.

Il exista, vers la fin du XIX^e siècle, des chœurs célèbres soutenus par des mécènes nobles, par exemple celui du comte Sheremetev, dirigé par des chefs renommés Stepan Degtyarev (1766-1813) et Gabriel Lomakin (1811-1885), et la Chapelle du Prince Golitsyn.

La victoire contre Napoléon, en 1812, raviva le sentiment national, et la création d'une école de composition contribua activement au développement du chant choral.

L'œuvre du fondateur de la musique classique russe, Mikhail Glinka (1804-1857), s'appuya sur l'art populaire et le chant religieux. Glinka se persuada en outre que l'harmonisation de chants d'église russe et les compositions originales destinées à l'église ne devaient pas se fonder sur les règles du contrepoint occidental mais sur les anciens modes d'église. De nombreux autres compositeurs du XIX^e siècle comme Moussorgsky, Tchaïkovsky, et Rachmaninoff, partageaient cette opinion.

Le savoir de l'école russe de chant choral fut essentiel pour le développement de la pensée théorique en matière d'apprentissage vocal. La parution, en l'espace de trente ou quarante ans, des "*Exercices*" de Glinka et du "*Cours complet de chant*" de Varlamov le prouve. Les auteurs y développèrent un entraînement vocal fondé sur des airs de chants populaires typiquement russes.

En 1862, le directeur du chœur du comte Sheremetev, Gabriel Lomakin, ouvrit à St-Petersbourg, en association avec le compositeur Mily Balakirev (1837-1910), l'*Ecole Gratuite de Musique* destinée à la formation de professeurs de chant. La seconde moitié du XIX^e siècle fut marquée par un désir commun parmi les intellectuels: consacrer leur connaissance dans tous les domaines scientifiques et artistiques à la noble cause de l'éducation populaire. L'Ecole Gratuite de Musique chorale, de même que les écoles gratuites de chant choral de Moscou et St.-Petersbourg établirent le contact entre diverses couches de la population et la pratique du chant choral académique. La fin du XIX^e siècle vit apparaître des ensembles d'amateurs de très haut niveau: le chœur *Arkhangelsky*, les cours du chœur d'ouvriers *Prechistensky* à Moscou, le chœur *Rukavishnikov* de Nizhny Novgorod, le chœur *Kastorsky* à Penza, les chœurs de cantonnements militaires, des ouvriers portuaires d'Arkhangelsk, et beaucoup d'autres.

Certaines tendances dans l'art du chant populaire se développèrent aussi alors. Un magnifique chœur rural, dirigé par Ivan Molchanov (1808-1881), eut un rôle important dans le développement du chœur populaire. Molchanov, enseignant doué, associa des enfants au chœur et leur apprenait aussi la théorie de la musique et la notation musicale. Le "*Collège choral*" fut institué au niveau national afin de former une galaxie virtuelle de choristes et de chefs de chœur dédiée au chant populaire. Parmi les chœurs populaires du XIX^e siècle, ceux de Dmitry Agrenev-Slavyansky (1836-1908), Peter Yarkov (1875-1945), et Mitrofan Pyatnitsky (1864-1927) sont à mentionner.

L'ECOLE SYNODALE MOSCOVITE DE MUSIQUE SACRÉE

L'école synodale de Moscou et son chœur sont devenus le plus grand centre de recherche sur la musique sacrée et d'enseignement

destiné à la formation d'enseignants et de chantres qualifiés. Ses directeurs et organisateurs, venus de centres culturels et spirituels renommés, furent de grandes figures de la culture russe comme Stepan Smolensky (1848-1909), Vasily Orlov (1856-1907), et Alexander Kastalskiy (1856-1926). Ils réformèrent l'instruction religieuse et créèrent une forme nouvelle et absolument unique d'organisation vocale, avec kle chœur synodal.

Vasily Orlov entreprit d'attirer l'attention sur la tentative de faire revivre l'ancienne musique sacrée pour chœur, avec des techniques et des outils de composition nouveaux. Les meilleurs talents musicaux furent engagés dans cette entreprise: entre autres, Peter Turchaninov, P. Tchaïkovsky, Victor Kalinnikov, Alexander Gretchaninov, Sergei Rachmaninoff. La polyphonie du chant sacré russe avait longtemps été polychorale, avec de doubles et même triples divisions internes aux pupitres, quelquefois jusqu'à vingt-quatre voire plus. Dans une de ses lettres, Stepan Smolensky écrivit à son ami Nicholas Findeyzen: "*Le croiras-tu? J'ai trouvé rien qu'un dodéca chœur (48 voix) donné deux fois par Yaroslavl au XVII^e ou au début du XVIII^e siècle. Ces gens étaient de sacrés Russes!*".

Cet intérêt pour le chant polychoral est attribuable à la recherche d'un timbre choral d'une beauté particulière. Les compositions polychorales se distinguent par une texture à plusieurs étages permettant un rythme différent pour chaque voix et un jeu entre les couleurs du timbre.

En observant le savoir-faire artistique des choristes à l'église, Smolesky et Orlov envisageaient leur progrès dans la perspective d'une sorte "*d'orchestre choral*". Pour obtenir de la diversité dans les couleurs du timbre, Orlov délaissa la structure habituelle du chœur, divisé en segments "légers" et "lourds", chaque segment étant alors divisé en "*pupitres*" (comme dans un orchestre). Chaque pupitre regroupait quatre ou cinq chanteurs dont les voix avaient un ton semblable. Cela permettait au chef d'utiliser la bonne couleur dans un segment donné, et d'enrichir la palette sonore de l'ensemble. Avec l'obtention d'une diversité spectrale, Orlov surprenait les auditoires en créant des effets sonores inhabituels.

Après la mort d'Orlov, son successeur, Nikolai Danilin (1878-1945) devint le directeur général et le chœur synodal et atteignit de nouveaux sommets. Sous la direction de Danilin, le chœur synodal donna la première de "Vêpres" de Sergei Rachmaninoff. Pendant une des tournées européennes du chœur, la presse allemande commenta: "*Cette merveilleuse façon orientale de chanter a un caractère authentiquement russe —savant mélange d'éléments anciens à demi barbares et d'une culture mature... Un magnifique matériau vocal ne saurait à lui seul produire cet effet unique, détaché des traditions séculaires, de la parfaite formation de l'Ecole Synodale et d'un chef comme Nikolai Danilin.*".

APRES 1917...

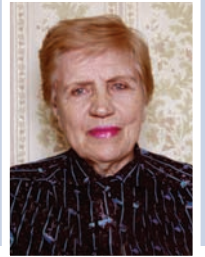
Après la révolution de 1917, la Russie devint un nouvel État dont le mode de vie changea profondément la vie spirituelle.

L'art choral, le plus répandu de tous, se montra particulièrement sensible aux exigences du temps. Les compositeurs de ces années-là, Alexander Davydenko, Reinhold Glière, Isaac Dunaevskii et d'autres, dédièrent leur attention au chant pour le grand public, dont le contenu était davantage tourné vers la société civile.

Baucoup de chœurs de l'ancienne Russie furent dissous. Le *Chœur Synodal* cessa également d'exister. Il y avait besoin de chœurs capables de chanter leur répertoire au même haut niveau professionnel, mais sur des sujets différents. En 1936, par exemple, on créa le *Chœur d'État de l'URSS*, dirigé par Nikolai Danilin à partir de 1937. En revenant sur cet exceptionnel chef de chœur, un de ses disciples, Moses Nahimovskiy, passé maître dans

la direction de chorales d'amateurs, écrivit: "*Je ne sais comment Nikolai Danilin prit la révolution d'octobre. Mais comme les Castalsky, n'imaginait pas vivre loin de la Russie et du chant choral russe, même si beaucoup des événements ne s'accordaient pas avec ses vues...*" [*Memory NM Danilin Letters. Memories. Documents. Moscou, 1987. S. 174*]

Nikol'skaya-Beregovskaya Claudia Philippovna (1922-2011) fut chef de chœur, enseigna, fit de la recherche dans le domaine du chant choral russe. Elle étudia sous la direction de Nikolai Mikhailovich Danilin, éminent chef de chœur, chanteur du *Chœur Synodal de Moscou* et chef du *Chœur d'État de l'URSS*. Elle fut l'auteur de publications scientifiques bien connues et de manuels sur l'histoire et la théorie des concerts vocaux et chorals.



Traduit de l'anglais par Claude Julien (France) ●

Représentation des Chœurs Amateurs et Professionnels dans l'Union Soviétique (1922-1991) (p 12)

Boris Tarakanov, chef d'orchestre et écrivain

Anton Fedorov, compositeur, chef d'orchestre et écrivain

LE CHŒUR, SYMBOLE D'UN ÉTAT PUISSANT

La direction Soviétique était bien consciente qu'un pays fort est un pays vocal. Disons simplement que durant la *Grande Guerre Patriotique* (Front de l'Est dans la Seconde Guerre Mondiale), le gouvernement s'est concentré non seulement sur le renforcement des capacités militaires, mais aussi sur le perfectionnement des représentations des chœurs professionnels. En 1942, juste après avoir difficilement repoussé les Allemands de Moscou, l'État décida de réorganiser plusieurs chœurs, créant le *Chœur Académique National de la Chanson Russe*, le *Chœur a Capella Républicain Russe* et le *Chœur National du Folklore Russe*. Après les bombardements allemands de Stalingrad et de Leningrad, le *Chœur du Folklore Russe d'Oural*, le *Chœur du Folklore Russe de Sibérie* et d'autres chœurs sont apparus. En 1943, dans la ville dévastée de Stalingrad, la première reconstruction n'a pas été une entreprise sidérurgique ou un complexe d'habitation, mais... la création d'un chœur a cappella!

La plupart des autorités soviétiques ont jugé très important de créer le "*chœur parfait*" (celui qui serait une référence pour les groupes amateurs et professionnels du pays). Curieusement, le choix n'a pas été porté sur un chœur d'une grande organisation déjà existante, mais sur le cercle musical de la Radio de l'Union. Dans un premier temps, la mission du groupe fut de propager la musique soviétique, alors activement diffusée dans des genres variés: des cantates et oratorios aux chants et aux chorales-modèles. Cependant, afin d'acquérir une dimension supplémentaire, une place importante dans le répertoire du chœur était laissée aux œuvres chorales classiques russes et étrangères, rendant le groupe quasiment universel.

LE CHŒUR ACADÉMIQUE NATIONAL DE SVESHNIKOV

La date de fondation du 'Chœur Académique National de l'URSS' est considérée comme étant 1936. La direction de la chorale fut confiée à deux musiciens exceptionnels: Alexander

Sveshnikov (1890-1980) et Nikolai Danilin (1878-1945). Selon des témoins, le 26 février 1937, le premier concert du Chœur National de l'URSS, qui s'est déroulé à la Chambre Syndicale de Moscou, remporta un succès exceptionnel.

Sveshnikov n'avait qu'un seul souhait: que son chœur soit unique. Et il a réussi. Selon le célèbre chef de chœur russe Claudiy Pritza, *"si d'autres chœurs étaient considérés comme du vieux vin dans de nouvelles bouteilles, le Chœur Académique était comme une toute nouvelle variété de vin, avec un bouquet très complexe"*.

Le Chœur Académique a créé de nombreuses œuvres de Georgy Sviridov et Dmitri Chostakovitch. Vissarion Shabalin et Rodion Shchedrin ont dédié de nombreuses œuvres chorales au chœur et en particulier pour Sveshnikov.

Après la mort d'Alexander Sveshnikov, de prodigieux chefs de chœur se succédèrent à la tête du légendaire chœur russe: Igor Agafonnikov, Vladimir Minin, Eugene Tytyanko, Igor et Boris Tevlin Raevskii. Depuis août 2012, le chœur est dirigé par un étudiant de Tevlin, Evgeny Volkov, qui a essayé de continuer dans le style de Tevlin, en conservant les traditions du chœur. Site du chœur: www.goschorus.ru

LE CHŒUR ACADÉMIQUE NATIONAL RUSSE D'YURLOV

Lorsque l'on évoque le chant choral professionnel de la période soviétique, nous ne devons pas oublier le *Chœur Républicain Académique Russe*, à un moment considéré comme un concurrent direct du *Chœur National*, en dépit du fait qu'il était soumis aux autorités républicaines et non à l'Union.

L'histoire de ce groupe a ses racines au tournant des XIXe et XXe siècles, dans un petit ensemble choral formé par Ivan Yukhov (1871-1943). Il surmonta avec succès les cataclysmes sociaux du début du siècle, et occupa une place importante dans la vie culturelle du pays durant l'époque soviétique. La désignation, en 1958, d'Alexander Yurlov (1927-1973) comme chef fut un événement marquant dans la vie de la collectivité. Diplômé de l'Université Chorale de Moscou, ami et élève de Sveshnikov, Yurlov a rapidement pris par les cornes la "vache sacrée", l'a rebaptisé "Chœur Cappella Républicain" et a amélioré son niveau en quelques mois. Sous la direction d'Alexander Yurlov, le chœur est devenu l'un des principaux chœurs de collectivités du pays, concurrençant avec succès le Chœur Académique National et le Chœur Académique de Leningrad créé par M. Glinka. Le chœur a eu fréquemment des tournées à travers l'Union Soviétique, certains groupes d'amateurs participaient même à ses concerts. Le rassemblement des chœurs amateurs et professionnels fut une démarche audacieuse instaurée par Yurlov. Un autre service exceptionnel pour l'estime du musicien fut le retour de la musique sacrée russe du XVIe au XVIIIe siècle de l'église vers la scène de concert. Dans les années de propagande athée, cet engagement d'Alexander Yurlov fut une véritable prouesse patriotique.

L'activité créatrice de la Cappella est notamment liée au grand compositeur russe Georgy Sviridov. Yurlov est ainsi devenu le premier interprète de nombreuses œuvres de Sviridov: entre autres le poème symphonique vocal *"En mémoire de Sergei Yesenin"*, l'*"Oratorio pathétique"* et les *"chants de Koursk"*.

Après la mort d'Alexander Yurlov, la Cappella fut dirigée par ses élèves et partisans Jury Ukhov (1937-2007) et Stanislav Gusev (1937-2012). Depuis 2004, le chef de la Cappella est le célèbre chef de chœur et d'orchestre russe Gennady Dmitryak (né en 1947), élève d'Alexander Yurlov. Le chœur a un site: www.choir-capella.ru

LES CHŒURS DE CHAMBRE

En 1970, quelque chose de nouveau est apparue dans l'art choral soviétique: les chœurs de chambre. Cet engouement pour

les chœurs de chambre fut inspiré en 1962 par la visite en Union Soviétique du Chœur de Chambre Américain, sous la direction de Robert Shaw. Le concept des *"grands chœurs russes"* a quasiment été anéanti du fait de la prospérité des représentations des chœurs de chambre. En outre, la création de grands groupes est rapidement devenue irréaliste sur le plan économique. À travers la Russie, les chœurs se sont par conséquent réduits à des ensembles de chambres d'une trentaine de participants.

Le premier chœur de chambre professionnel en Union soviétique à être officiellement reconnu fut le Chœur de Chambre Académique de Moscou (www.choir.ru), créé en 1972 par Vladimir Minin (né en 1929). À ce jour, il reste l'un des plus célèbres chœurs de chambre russes, au niveau national et international.

Le Chœur de Chambre National du Ministère de la Culture de l'URSS fut créé en 1980 sous la direction de Valery Polyansky (né en 1949), et le Chœur de Chambre Philharmonique Régional de Novossibirsk, dirigé par Boris Pevzner (né en 1940), en 1981. Le Chœur de Chambre de Valery Polyansky a fini par devenir l'Orchestre Symphonique National Cappella de Russie (www.gaskros.ru), et en 1991 Boris Pevzner a dirigé le Théâtre Lyrique de Moscou (www.bpct.ru).

D'importantes contributions dans le domaine de la musique de chambre ont été faites par le Chœur de Chambre du Conservatoire de Moscou, créé par le chef d'orchestre et pédagogue exceptionnel Boris Tevlin (1931-2012). La représentation de la musique contemporaine est devenue l'objectif principal de cette innovante activité collective.

LES CHŒURS AMATEURS

L'art vocal est l'activité dominante des amateurs: cette évidence qui ne requiert pas de preuve. En 1936, Moscou a accueilli le Premier Concours Choral de l'Union, largement médiatisé; le public a réalisé que le chant choral était un genre d'art des plus démocratiques. Certains groupes qui ont pris part à la compétition étaient des amateurs.

Quand un certain nombre de chœurs amateurs a commencé à apparaître spontanément dans tout le pays, le Centre de Coordination des Ressources pour les représentations de chœurs en Russie a été fondé, et en 1958 il fut décidé de créer la Société globale des Chœurs Russes. Le premier président de cette Société fut Alexander Sveshnikov, à ce moment Héros du Travail Socialiste, Artiste National de l'URSS et Lauréat du Prix Académique de l'URSS et de la RSFS de Russie... La tâche principale de la société était de promouvoir par tous les moyens le développement de l'activité vocale et chorale des amateurs, d'améliorer les connaissances musicales de la population. La Société a parfaitement relevé ce défi. Des sociétés de chœurs et des groupes musicaux similaires ont rapidement vu le jour dans d'autres républiques soviétiques.

Selon le "Règlement des chœurs amateurs et des groupes musicaux", approuvé par le Ministère de la Culture de l'URSS, les chœurs amateurs ont reçu un soutien financier considérable pour leur développement. En particulier, l'équipe remportant le titre national a eu le droit d'employer du personnel, y compris un directeur artistique, un chef de chœur, un accompagnateur et même un chorégraphe. Le statut du chœur amateur a ainsi été officialisé au niveau national, ce qui a contribué à la formation de chœurs amateurs dans divers milieux professionnels et secteurs sociaux. A cette époque, parmi les chœurs Russes, des groupes amateurs ont commencé à apparaître, comme par exemple le "Feu vert" le Chœur d'hommes des chauffeurs de taxi de Moscou, qui a même eu son propre logo, ou encore le chœur des employés de l'aéroport d'Irkoutsk, où les pilotes et les personnels de bord

chantaient ensemble ...

Un rôle primordial dans le développement du mouvement des chœurs amateurs était de promouvoir fréquemment des spectacles et des festivals de chant amateur dans les quartiers, les villes, au niveau régional, zonal et national, ainsi qu'au niveau de l'Union.

Le nombre de chœurs amateurs a augmenté au *tempo allegro assai*, débouchant peu après sur un important manque de personnel. Afin de changer la situation au plus vite, à l'initiative de la Société des Chœurs Russes, de nouvelles facultés et départements musicaux et pédagogiques ont été créés, des cours express effectués par les chefs de chœur ont été introduits dans les écoles de musique, et même la structure de l'enseignement par correspondance à l'Université Populaire des Arts a été développée. Dans les années 1960, les institutions d'enseignement supérieur, qui n'avaient aucun équivalent dans le monde, sont apparues en URSS: les institutions de la culture. Elles fournissaient une formation pour les gestionnaires de groupes amateurs, dont les chœurs.

Le chœur des amateurs dans les établissements d'enseignement est une filiale distincte et indépendante de l'art choral. Évoquons maintenant certains chœurs d'étudiants qui ont joué un rôle important dans le développement de la tradition chorale.

Le plus ancien chœur amateur universitaire est considéré comme étant l'Chœur Académique de l'Université d'Etat de Moscou, nommé M. Lomonossov (www.choir.msu.ru) et créé au début des années 1870. Ce groupe prodigieux est perçu aujourd'hui comme un chœur amateur de niveau professionnel et est dirigé par un musicien de talent, Mirza Askerov. D'autres chœurs d'étudiants russes ont également de niveaux élevés de performance et un riche historique: le Chœur de Chambre "Gaudeamus" de l'Institut Académique Technique à Moscou créé par NE Bauman (www.gaudeamus.bmstu.ru) sous la direction de Vladimir Zhivov; le Chœur d'hommes de l'Institut National de Recherches Nucléaires (www.choirmephi.ru), qui est maintenant dirigé par Nadezhda Malyavina, et le Grand Chœur Académique de l'Université Russe des Sciences Humaines (www.hor.tarakanov.net), dont Boris Tarakanov est directeur artistique .

AU TOURNANT DU SIÈCLE ...

La créativité des chœurs russes dans les années 1990 est devenue à la fois un retour vers le passé et une démarche expérimentale vers le futur. D'une part, les chœurs se sont tournés vers les "racines" de la culture musicale nationale: la musique d'église russe. D'autre part, ils ont activement exploré la variété de styles de la musique chorale contemporaine. La "diversité" des approches esthétiques, les traditions et les genres de prestations chorales exigeaient une approche conceptuelle pour former le profil créatif du chœur, provenant des dirigeants de chaque groupe, en s'assurant qu'une seule philosophie et qu'un seul microcosme unissent spirituellement tous les artistes. Ce fut un tel support dans la vie créative des groupes qu'ils sont désormais capables de réaliser des projets uniques dans les plus prestigieuses salles de concerts, interprétant au service annuel de Pâques dans différents pays du monde avec les plus grands orchestres et étoiles d'opéra internationaux et se produisant également dans les stages choraux à travers le monde.

Depuis les années 1990, les chœurs d'églises ont fait leur apparition dans toute la Russie. Avec la bénédiction du clergé de l'Église Orthodoxe Russe, beaucoup d'entre eux accomplissent un œuvre missionnaire non seulement dans les lieux de culte, mais aussi au-delà. Les messes, les vêpres, les services de prière, les mariages, les funérailles et les acathistes sont évidemment inclus, mais également les représentations sur les scènes de concert avec des programmes comprenant des chants folkloriques russes, des

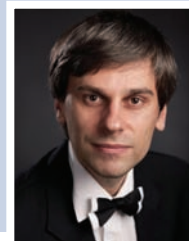
chants classiques, et des projets musicaux d'un seul auteur. Les groupes suivants sont devenus des chœurs d'église mondialement connus: le Chœur Synodal de Moscou, dirigé par Alex Puzakov (www.mossinodhor.ru), le Chœur d'hommes du Monastère de Sretensky dirigé par Nikon Zhila (www.bestchoir.ru), le Chœur Festif d'hommes du Monastère de St Daniel dirigé par George Safonov (www.danilovchoir.ru), le Chœur du Temple du Christ Sauveur dirigé par Ilya Tolkachov (www.xxc.ru/ru/chœur), et bien d'autres.

Il ne faut pas être surpris par les compétences professionnelles de ces groupes, comme de nombreux diplômés des conservatoires de la direction et des services de chœurs et autres grandes écoles de musique de Russie travaillent désormais dans les chœurs d'église. L'Église Orthodoxe Russe reste à ce jour le plus gros employeur de chanteurs et chefs de chœur professionnels.

Boris Igorevich Tarakanov (né le 02/02/1968) est chef de chœur, écrivain, membre de l'Union Russe des Journalistes et professeur. Avant 2012, il était un manager renommé à la Banque Centrale de la Fédération de Russie. Depuis 2004, il est directeur artistique et chef d'orchestre du Grand Chœur Académique de l'Université Russe des Sciences Humaines. Il est le créateur de la plus grande archive gratuite en ligne de partitions de musique. Depuis 2009, il préside le Mouvement des Chœurs Unis. Il est également l'auteur de romans de science-fiction "*le Cercle du Temps*" et "*Des roues dans le parc désert*", écrit en collaboration avec Anton Fedorov. Courriel: boris@tarakanov.net



Anton Vyacheslavovich Fedorov (né le 08/11/1974) est compositeur, écrivain et lauréat de concours internationaux. Il est chef du Grand Chœur Académique de l'Université Russe des Sciences Humaines. En 2004, en collaboration avec Boris Tarakanov, il a écrit un roman fantastique musical "*Des roues dans le parc désert*". Courriel: hcab@ya.ru



Traduit de l'anglais par Frederique Noble (Royaume-Uni) ●

Du Chœur du Lycée de Moscou à l'Académie d'Art Choral (p 16)

Anatoly Kiselev, compositeur

Durant l'été 1955, plus de cinq cents garçons originaires de différentes villes à travers l'Union Soviétique sont venus passer une audition pour le Lycée Choral d'État de Moscou. Cet établissement était dirigé par le fameux chef de chœur russe et recteur du conservatoire de Moscou, Alexander Sveshnikov (1890–1980), et ceci était la principale explication du niveau élevé de la compétition. J'ai eu la chance de faire partie des douze garçons retenus à ce moment-là, après un examen draconien, dans la célèbre usine à gaz de l'art choral en Russie.

Les premiers chœurs professionnels en Russie – Clercs chanteurs souverains et patriarches – étaient composés

exclusivement d'hommes, puis, plus tard, ils ont été complétés par des garçons qui devaient recevoir une éducation spécifique. Les célèbres chœurs russes qui ont suivi – le *Chœur Synodal* à Moscou et le *Court Cappella* à St-Petersbourg – ont également associé représentations (sacrées et profanes) et activités pédagogiques. Ce système éducatif pour chanteurs et chantres en Russie, qui s'est développé au cours des siècles, s'est terminé en 1917 suite à la dissolution simultanée du chœur synodal et de l'école synodale (1918).

Au cours de l'année difficile de 1944, en temps de guerre, Alexander Sveshnikov a fondé le Lycée choral d'État de Moscou, qui aujourd'hui porte son nom, en invitant des professeurs de renom du conservatoire de Moscou pour y enseigner aux côtés de trois diplômés de l'école synodale de Moscou (A. Sergeev, A. Grebnev, N. Demianov). Grâce à cela il a assuré la continuité de la tradition chorale russe. Sveshnikov avait un lien direct avec l'école synodale: il était parrainé par le chantre célèbre Nikolai Danilin, le premier interprète des *Vêpres* de Sergei Rachmaninoff, et il a obtenu un diplôme de l'école en tant qu'étudiant externe.

Petit à petit, la structure du lycée choral s'est complexifiée: son activité a été élargie, avec des classes primaires réservées aux garçons de sept ans ou plus afin que les élèves puissent recevoir non seulement un enseignement musical secondaire mais aussi un enseignement de base. Le processus historique de croissance de cet établissement d'enseignement unique s'est complété par la création, en 1991, du *Choir Art Academy (Académie de l'Art Choral)* par le professeur Victor Popov (1934–2008), diplômé du MSCC qui porte aujourd'hui son nom. Le *Choir Art Academy* accueille des garçons des niveaux à la fois primaire et secondaire (sur une période de onze ans), ainsi qu'un niveau plus élevé (pendant cinq années) d'enseignement professionnel. Des filles pouvaient être accueillies au dernier niveau.

Contrairement à la plupart des chœurs pré-révolutionnaires en Russie et aux écoles associées, le *Choir Art Academy* est une école musicale laïque. Néanmoins, son répertoire ne se limite pas à la musique profane, mais s'étend également à la musique classique sacrée.

L'université chorale, et plus tard aussi l'académie, sont devenues la source véritable de main-d'oeuvre musicale en Russie. Les chefs de chœur et les pédagogues les plus importants y ont étudié, comme Alexander Yurlov, Vladimir Minin, Viktor Popov, Andrey Kozhevnikov et Boris Kulikov, aussi bien que des compositeurs tels que Rodion Shchedrin, Alexander Flyarkovsky, Rostislav Boyko, Vladislav Agafonnikov, Alery Kikta et Eduard Artyemyev. À l'Académie de l'Art Choral, au fil du temps, une école vocale très importante s'est développée, donnant au monde beaucoup de chanteurs renommés, qui ont honoré les scènes de nombreux pays. On peut citer Dmitry Korchak, Vasily Ladyuk, Nikolai Didenko, Ekaterina Lekhan, George Vasiliev, parmi beaucoup d'autres.

En plus de fournir une éducation au son, l'un des fondements de la formation complète pour musiciens est l'activité de concert. Pendant les premières années de leur existence, les chœurs de l'académie (chœurs de garçons, de jeunes, chœurs d'hommes, mixtes, se composant de plus de deux cents chanteurs) se sont présentés en tant que groupes exceptionnels de concert, exécutant des programmes solos exigeants et participant à des interprétations de grande échelle, des compositions vocales-symphoniques accompagnées par des orchestres russes et étrangers de premier plan.

L'un des principaux accomplissements des chœurs de l'académie est leur participation fréquente aux festivals musicaux internationaux: "*Bregenzer Festspiele*" (Autriche, 1995, 1996), "*Festival de Colmar*" (France, régulièrement, depuis 1998), "*Rheingau Musikfestival*" (Allemagne, tous les ans depuis 1994),

et, naturellement, à Moscou ("*Automne de Moscou*", "*Festival de Pâques à Moscou*", "*Forêt de cerisiers*", "*Mocertiana*" et d'autres). Les chœurs de l'académie ont participé à un certain nombre de premières mondiales: l'oratorio "*La vie et mort de Jésus-Christ notre Dieu*" par Edison Denisov au "*Alte Oper*", Francfort (1994, chef d'orchestre A. Katz), les "*chants de longue vie à Saint Daniel, prince de Moscou*" de Krzysztof Penderecki (Moscou, 1997), donnés de nombreuses fois en Russie et à l'étranger, les "*Vêpres*" de Sergei Rachmaninoff, les 3^e et 8^e symphonies de Gustav Mahler, le "*Requiem*" de Giuseppe Verdi, les "*Chichester Psalms*" de Leonard Bernstein, la "*Symphonie de Psaumes*" d'Igor Stravinsky, et d'autres compositions. Je suis fier que durant la vie de Viktor Popov mes compositions "*Liturgie*" et "*Vêpres*" aient été parmi les premières mondiales du chœur de l'académie, avec un certain nombre de concerts de chœur.

Depuis le début du XXI^{ème} siècle, l'Académie a lancé avec succès un certain nombre de projets créatifs uniques: le Festival international de chœurs d'enfants "*Les enfants de la planète sont des amis*", le festival russe de chœurs de garçons, le festival "*Jeunes voix de la Russie*", le "*Concours moscovite des chefs de chœur*" et d'autres événements culturels significatifs.

Anatoly Ivanovich Kiselev (né le 18 février 1948) est un compositeur russe, arrangeur, membre du Conseil de l'Union des Compositeurs Moscovites, et collaborateur d'honneur des arts de la Russie. Entre 1975 et 1988, il a été le directeur artistique du groupe instrumental et vocal *Dobry Molodtsy*. Il est l'auteur de musique symphonique, instrumentale, vocale et chorale ainsi que de musique de chambre, musique pour le théâtre et pour des films et de compositions chorales sacrées. En 2006, il a reçu la récompense russe de "*trésor national*". Il a remporté le concours de l'Eurovision avec le générique *Golden Antenna* (musique d'une émission TV pour enfants). Courriel: kisselei@mail.ru



Traduit de l'anglais par Barbara Pissane (France) ●

Fédération de Russie: la Société Chorale Russe et l'Éducation de Masse des Enfants au Chant au Cours de la Seconde Moitié du XX^{ème} siècle (p 18)

Elena Shchapova

La deuxième moitié du XX^{ème} siècle a été marquée, dans la Fédération de Russie, par un certain nombre d'accomplissements significatifs dans la représentation de chorales d'enfants. Grâce à l'activité de la Société chorale russe (1957-1987), un grand succès a été remporté dans les domaines à la fois de la science et de l'application pratique de la connaissance théorique engrangée.

Tout d'abord, dans le domaine de l'enseignement professionnel, le réseau des universités et des enseignants d'éducation musicale préparant les professeurs de chant et les chefs de chœurs d'enfants s'est élargi, et les cours du soir se sont créés dans les universités se spécialisant dans des études culturelles. Jusqu'au milieu des années 1980, le pourcentage des enseignants spécialistes dans les écoles à travers la Russie avait plus que doublé. Par exemple, à Magnitogorsk, au cours de cette période, il y avait 134 chœurs d'enfants dans 57 écoles municipales, et au

8 festival 'Chant de mai' en 1986 le grand chœur qui s'est produit comprenait pas moins de dix-mille écoliers. L'ACS a appliqué ces méthodes à tous les centres régionaux: Vladivostok, Novosibirsk, Petrozavodsk, Sverdlovsk, Suzdal et à d'autres villes.

Pour populariser la nouvelle connaissance scientifique et les méthodes à jour d'éducation des enfants, l'ACS a prévu des programmes développementaux au moyen de sections d'instruction de leurs branches, qui ont dirigé, notamment, des chœurs d'enfants. Dans la branche de la région de Moscou, un club de discussion, "*Diapason*", a été créé pour des chefs de chœur, des compositeurs et des enseignants sous la direction du célèbre compositeur et chef de chœur Georgy Struve. "*Diapason*" est devenu plus tard une initiative nationale. Pour développer l'activité chorale extra-scolaire, l'ACS a assuré le soutien technique et pédagogique des associations chorales d'enfants aux écoles publiques et aux écoles de musique, aux établissements extra-scolaires, aux clubs et aux maisons de la culture. L'expérience des ateliers de chorales d'enfants fut considérée comme la plus prometteuse et la plus appropriée du point de vue du processus éducatif. L'Atelier de chœur d'enfants "*Pioneriya*" a été fondé par Georgy Struve en 1953 à partir d'un chœur scolaire. Il est devenu un laboratoire créatif et un modèle pour les associations semblables dans tout le pays.

Plusieurs années après la création de l'ACS, ses filiales avaient déjà établi 38 ateliers et près de 200 écoles d'enfants de musique chorale, qui sont devenues des centres régionaux et locaux pour l'application pratique de nouvelles méthodes pédagogiques pour développer les capacités vocales des enfants. Les pédagogues des ateliers ont soutenu les écoles rurales et urbaines secondaires, et ont tenu des cours ouverts ainsi que des master classes, et ont organisé des concerts. La vie créative des ateliers de chœur d'enfants se démarquait par une grande expérience quant à la participation aux concerts, aux visites et aux colonies d'été autour de la musique chorale.

Ce cadre scientifique et pédagogique fort a fourni à de nombreux ateliers à succès des activités pérennes qui ont aidé à surmonter les temps difficiles de la transition du pays à un nouveau système économique et à se développer rapidement. Certains des ateliers formés pendant ces années-là continuent à ce jour à offrir des activités éducatives et musicales. Des douzaines d'ateliers choraux à travers toute la Russie se sont transformés plus tard en écoles de musique et d'art.

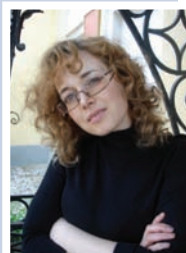
La haute qualité d'interprétation des chœurs d'enfants a également stimulé le travail des principaux compositeurs russes. La gamme et la complexité du répertoire choral pour enfants a sensiblement augmenté: des cycles et des chants choraux pour films et dessins animés aux oratorios, cantates, opéras et contes musicaux pour enfants. Des festivals de musique chorale pour enfants, des concours russes ou de la fédération de chœurs d'enfants, des expositions et des concours de chœurs scolaires se sont tenus, et d'importants festivals de chansons pour enfants ont été organisés à Kazan, Perm, Vladivostok et Moscou.

Vers la fin des années 1970, l'URSS avait plus de 600 écoles et ateliers spécialisés dans la musique chorale. Les années 1980 pourraient s'appeler l'essor de l'éducation musicale des enfants, car sa popularité s'est développée de manière significative au cours de cette période. Dans les 64 168 écoles de la Fédération de Russie, il y avait environ 18 000 organismes de premier ordre de l'ACS, et un grand nombre de chœurs d'enfants avait le plus haut niveau de maîtrise. L'un des plus célèbres était le chœur d'enfants de l'Institut d'Éducation artistique de l'Académie des Sciences pédagogiques de l'URSS (dirigée par Vladislav Sokolov), le chœur d'enfants de la télévision et de la radio de Léninegrad (chef: Yuri Slavnitsky), le chœur élargi des enfants de la TV et de la radio d'URSS

(dirigé par Victor Popov), le chœur de garçons "*L'alouette*" de Magnitogorsk (chef: Marina Nikitina), et l'ensemble "*chant et danse*", dirigé par Vladimir Loktev de l'hôtel de ville de Moscou de jeunes pionniers et écoliers sur les collines de Lénine. En raison d'une augmentation marquée de la qualité de l'éducation, l'art choral russe pour enfants a été fortement évalué à la neuvième Conférence Internationale de l'ISME (International Society for Music Education - Société internationale pour l'éducation musicale) en 1970.

La représentation de chœurs d'enfants en URSS ne pourrait pas avoir atteint de tels niveaux impressionnants sans une étude très détaillée de la culture des voix des enfants par des physiologistes, des phoniatres et des éducateurs, ainsi que la promotion et l'intégration de ces accomplissements dans des programmes d'enseignement. Ceci peut s'observer dans les résultats que les accomplissements scientifiques de cette période conservent en égard à leur pertinence et à leur valeur actuelle.

Shchapova Elena Vladimirovna (née en 1971) est chef de chœur et une militante sociale. Elle est titulaire d'un doctorat en science artistique. Elle est vice-recteur du département de concerts et des relations publiques à la *V.S. Académie Popov d'art choral*. Elle est l'auteur de publications sur l'histoire et la théorie de l'art choral, et de l'ouvrage "*Société chorale russe: Regard sur le passé*" (2013). Courriel: elenas5@yandex.ru



Traduit de l'anglais par Barbara Pissane (France) ●

Russie: Éducation Chorale pour Enfants Aujourd'hui (p 20)

Tatyana Zhdanova, chef de chœur et professeur

Malgré le fait qu'au cours des années 1990, en Russie, le nombre d'écoles et d'élèves spécialisés en chœur a diminué, le niveau de beaucoup d'autres groupes a continué à augmenter: on en trouve les preuves dans les critiques rédigées par des experts russes et étrangers et dans les résultats des festivals internationaux choraux européens eux-mêmes, dans lesquels les chœurs d'enfants et de jeunes de Russie ont commencé à prendre une part active.

Les programmes actuels pour le développement de représentations de chœurs d'enfants sont mis en application par des écoles d'enseignement supérieur. Bon nombre d'entre elles avaient hérité et passé ensuite plusieurs années à reconstituer les traditions merveilleuses de leurs prédécesseurs, telles que les ateliers de chœur, qui existaient sous la protection de la société chorale russe. Tout au long de ce temps-là, ils ont perpétué les principes d'éducation de l'atelier, en utilisant différents types d'activités extrascolaires, en aidant les étudiants à former des alliances et à améliorer leurs qualités sociales grâce à des colonies de vacances "chorales" et à des visites touristiques, et en augmentant le nombre de concerts et d'activités éducatives effectuées par les enfants. Aujourd'hui c'est particulièrement d'actualité étant donné que, en Russie, les leaders sociaux et politiques semblent apprécier les avantages que les traditions vocales chorales ont pour les valeurs morales et sociales de la culture russe et ils sont prêts à soutenir l'éducation chorale de masse.

Études de plus près, par exemple, l'un des événements du calendrier social de la Russie. Au cours de l'automne 2012, à l'initiative du directeur artistique du théâtre Mariinsky, le chef d'orchestre Valery Gergiev et de la vice-premier ministre Olga Golodets, la décision a été prise de rétablir les sociétés chorales en Russie. Une des tâches principales de l'organisation sociale était de rendre obligatoires les leçons de chant dans toutes les écoles d'État de la Fédération de Russie. L'étape suivante fut, pour le Ministre de la culture, de développer des programmes éducatifs de musique dans les écoles maternelles et primaires; ceci a été discuté le 17 juin de cette année, lors de l'audience de la chambre publique de la Fédération de Russie. Un certain nombre d'établissements sociaux et publics en Russie soutiennent pleinement les plans pour rétablir les sociétés chorales russes dont, entre autres, l'Église orthodoxe russe, la chambre publique de Russie, l'union des compositeurs soviétiques,

Heureusement, le travail pour rétablir l'éducation publique chorale ne requiert pas de méthodes extraordinairement alambiquées. D'excellents chœurs et pédagogues ont été préservés. Tout ceci participe à favoriser le succès de beaucoup d'initiatives culturelles et éducatives fonctionnant avec des enfants, qui ont été commencées par des chefs de chœur russes, pas plus tard que dans la seconde moitié du XXème siècle. Depuis le début de 1990, grâce à une initiative du Département d'Éducation de Moscou, les représentations par des chœurs d'enfants ont eu lieu au festival "*Jeunes Talents de Moscou*". Chaque année, plus de 6000 écoliers de Moscou participent aux représentations. L'école de chœur d'enfants de Radost (actuellement le centre du développement créatif et de l'éducation esthétique-musicale pour enfants et jeunes), qui a été fondée en 1980 et depuis lors a confirmé la pratique de l'éducation chorale de masse, est devenue le superviseur et le coordonnateur du travail choral de masse à Moscou. Par l'initiative de Radost le Département d'Éducation moscovite a déclenché la création de nombreux chœurs d'enfants.

Le festival international moscovite des chœurs d'enfants et de jeunes "*Sons de Moscou*" a été lancé en 1990. Jusqu'à présent, ce festival a été le plus grand forum choral international et non-commercial de jeunes de la Russie. Tous les deux ans, au printemps, plus de 10 000 amateurs de musique chorale de différents pays et villes à travers le monde se réunissent au festival. Parmi ses participants figurent des chœurs d'Autriche, d'Arménie, de Biélorussie, de Bulgarie, d'Allemagne, de Hong Kong, de Géorgie, d'Italie, de Chine, de Lettonie, de Lituanie, de Moldavie, de Pologne, des États-Unis, de Thaïlande, d'Ukraine, de France, d'Estonie, du Japon et d'autres pays. Pour les chœurs qui découvrent le festival, le comité d'organisation prévoit des programmes d'excursion spécifiques, pour les aider à être au courant de l'histoire, de la culture et de l'art de la capitale russe, mais aussi ses monuments, son architecture, ses points d'intérêt et ses banlieues, qui confèrent tous au festival un statut spécial dans le domaine de la communication interculturelle. Les informations sur le festival "*Sons de Moscou*" peuvent être trouvées sur les sites Web: www.radost-moscow.ru et www.choirsofmoscow.ru

Depuis janvier 2000, pour les écoles chorales de Moscou, un concours-festival de chœurs d'enfants et de jeunes pour la meilleure représentation de la "chanson de Noël" s'est tenu (en tant qu'élément du festival international de musique orthodoxe en Russie). Habituellement, plus de 100 chœurs (totalisant plus de 5000 chanteurs) participent au festival, en plus d'un chœur composé entièrement d'écoliers de Moscou; ce chœur véritablement unique rassemble plus de 3000 élèves des écoles de Moscou qui, pendant les festivals de chant en public, exécutent des compositions du répertoire commun.

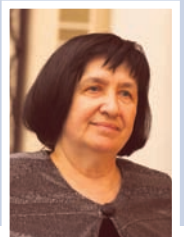
À l'automne 2010, l'école Radost a décidé de tenir un show musical supplémentaire: un concours ouvert pour les œuvres créatives d'enfants et de jeunes, intitulé "*terre musicale de Moscou*". Il s'agissait d'une étape importante, pour stimuler des partenariats entre les chœurs d'enfants de différents départements: le Département d'Éducation, celui de la culture, les municipalités locales et d'autres institutions.

Quelques-uns des événements les plus importants compris dans les festivals de chœurs d'enfants étaient les rencontres entre les participants et quelques-uns des plus fameux compositeurs russes de musique pour enfants tels que Yevgeny Krylatov, Gregory Gladkov, Valery Kalistratov, Anatoly Kiselev et bien d'autres.

À l'automne 2012, le Département d'Éducation moscovite a opté en faveur d'un programme d'enseignement complexe pour les jeunes, appelé "*Les enfants de Moscou chantent*", qui associait les caractéristiques les plus importantes du développement de l'art choral pour enfants, y compris les expositions créatives mentionnées ci-dessus. Plus de 60 concerts et compétitions inscrites au programme ont eu lieu pendant l'année scolaire 2012-2013; ceci a non seulement confirmé sa grande valeur sociale et le besoin de cet aspect du travail créatif des enfants, mais a reçu des éloges dans l'environnement professionnel également, influençant manifestement la vie culturelle globale à la fois de la ville de Moscou et de la Russie dans son ensemble.

C'est ainsi que nous avons aujourd'hui des raisons d'espérer que le gouvernement et les institutions sociales de la Russie essayeront de créer les conditions qui produisent du soutien pour les chœurs de jeunes et le développement de la coopération dans tout le réseau, y compris à un niveau international. Nos collègues, les chefs de chœur eux-mêmes, qui travaillent avec les chœurs d'enfants, ont produit beaucoup d'efforts pour faire de ces merveilleux projets la réalité de la Russie.

Zhdanova Tatiana Aramovna (née le 23 avril 1940), chef de chœur, militante sociale, directrice du festival international des chœurs d'enfants et de jeunes de Moscou et d'autres festivals musicaux russes, est l'une des artistes les plus respectées de Russie. En 1980 elle a fondé l'atelier de chœur d'enfants Radost (aujourd'hui Centre Radost du développement créatif et d'éducation esthétique-musicale) qui est actuellement le plus grand établissement moscovite d'enseignement supérieur et qui a des programmes de musique à grande échelle et d'éducation esthétique. Courriel: radost@radost-moscow.ru



Traduit de l'anglais par Barbara Pissane (France) ●

Congrès Voix Méditerranéennes

5^{ème} Congrès Choral Multiculturel et Ethnique de la FIMC, Girona, 2013 (p 25)

Theodora Pavlovitch, Vice-Présidente de la FIMC, chef de chœur et professeur

Mare Nostrum (Notre mer): c'est ainsi qu'on appelle depuis des lustres la mer Méditerranéenne. Ce terme romain a toujours exprimé le penchant des peuples pour la beauté, le côté coloré et insolite, rempli de contrastes, de l'endroit. "Pour les trois quarts du globe, la Mer Méditerranée constitue l'élément d'unification et le centre de l'histoire du monde". (Georg Wilhelm Friedrich Hegel "The Philosophy of History", p. 87, Dover Publications Inc., 1956). Sa position unique entre trois continents: l'Europe, l'Afrique et l'Asie (Moyen Orient), le climat agréable et la terre luxuriante autour d'elle a fait de la Méditerranée le berceau de plusieurs civilisations, un point de rencontre de riches cultures et une route importante pour le commerce et l'échange culturel entre les peuples de la région. Les traditions culturelles et musicales de cette zone géographique sont cruciales pour comprendre l'origine et le développement de plusieurs phénomènes culturels, et il n'est pas étonnant qu'un coin de cette région très particulière ait été choisi pour le 5^{ème} Congrès Multiculturel et Ethnique de la FIMC. Une fois sa conception musicale et scientifique mise en place, l'événement a reçu un bon support financier du Programme Culturel de l'Union Européenne ainsi que du Département Culturel du Gouvernement de Catalunya (*Generalitat de Catalunya*) grâce aux efforts de l'*European Choral Association – Europa Cantat* (membre fondateur de la FIMC), du *Moviment Coral Català* (l'organisation chorale 'parapluie' de Catalogne, qui était l'un des hôtes du congrès) et le Bureau Méditerranéen de Chant choral.

Le programme du congrès avait été prévu de façon à embrasser le plus de cultures musicales possible. Avec la participation de 22 pays issus de 3 continents et de 3 groupes religieux principaux (Chrétiens, Musulmans et Juifs) + leurs branches avec des différences énormes sur le plan économique et politique et une immense diversité culturelle dans la région, la mise au point de cet événement unique a représenté un vrai défi! Et le résultat fut vraiment exceptionnel: au fil des quatre jours de l'événement, les participants et invités officiels ont eu la possibilité d'assister à 9 concerts, 7 séances plénières, 3 séances sous le titre "Découverte du répertoire Méditerranéen" et 3 séances de projection documentaires (préparées par Dolf Rabus, Directeur du Festival International *Musica Sacra* et membre du Comité Artistique de MVC).

Le programme de concert de l'événement témoignait de la diversité dans les pratiques et traditions de chant de cette région particulière. Au début il y avait une 'peinture' sonore magique, "*The Voice of the Bells*" (La Voix des Cloches) réalisée par le compositeur Llorenç Barber, une musique splendide et miraculeuse interprétée par les cloches de toutes les églises de Gérone. Elle apporta une atmosphère étincelante de festivité joyeuse pour les gents présents à Gérone: les participants à l'événement, les habitants et les touristes. Sous le titre "Balcon de la Mer" débuta le premier concert nocturne avec des prestations magnifiques de deux chœurs de Gérone. *Cor de Cambra de la Deputacio de Girona* (dir. Pablo Larazz) et le chœur de jeunes

Claudefaula Youth Choir (dir. Quim Bonal): un cadeau de bienvenue offert par la ville d'accueil, suivi par le Chœur *Fayha* (dir. Barkev Taslakian) venant du Liban, une chorale qui a très activement donné des prestations pendant le congrès. Unissant des chanteurs musulmans et chrétiens, cette chorale se distingue par son répertoire spécifique et de grande qualité mais aussi par sa conception spirituelle et humaine. Venant d'un pays où les chorales n'existent que depuis quelques années, Fayha n'est pas seulement une chorale: c'est un message aux nations, aux différents groupes ethniques et religieux; un message de paix et de compréhension mutuelle. Et le chef Barkev Taslakian s'est arrangé pour faire quelque chose que des générations de diplomates et de politiciens ne peuvent toujours pas concrétiser.

Un authentique sommet du programme de concert, et la plus grande surprise pour nous tous, fut *Cor Jove Nacional de Catalunya*, la toute nouvelle Chorale Nationale de Jeunes de Catalogne créée il y a juste quelques semaines. Ses 'parents', le *Moviment Coral Català* et *De Corals Joves de Catalunya* (la *Fédération Catalane de Chœurs de Jeunes*) annonça: "*Le Cor Jove Nacional de Catalunya a un double objectif: offrir aux jeunes chanteurs et aux étudiants en chant l'occasion de travailler sur un projet pédagogique avec un environnement de musique chorale de haut niveau et avec les meilleurs chefs d'Europe. Le deuxième objectif est de donner à notre pays un outil nouveau et utile, qui aidera à l'amélioration de la situation, du prestige des chœurs et du chant choral parmi les jeunes et les adultes, ainsi que de tous les chœurs de Catalogne*". Deux chefs de niveau mondial ont été choisis pour travailler avec le chœur: Vytautas Miskinis (Lituanie) et Xavier Puig (Catalogne, Espagne). A l'occasion du premier concert du chœur ils ont préparé un programme musical attrayant et de haut niveau, comportant des œuvres de Vytautas Miskinis lui-même en première partie, et dans la deuxième partie une sélection de chants traditionnels Catalans influencés par la musique arabe et arrangés par divers compositeurs.

Plusieurs autres chorales et groupes présentèrent leurs traditions nationales dans le cadre du Congrès des Voix Méditerranéennes: le magnifique groupe marocain *Els mediadors de Deu* (dirigé par Abdelaziz Benabdeljalil), La *Chorale Samaritaine Israélite* (dirigée par Benyamin Tsedaka) originaire d'Israël, le *Nova Euterpe Vocal Ensemble* (dirigé par Jaume Ayats) originaire de Catalogne, et le groupe *Cant D'Estil* (Valence) de l'Espagne, *Gruppo Spontaneo Trallalero de Liguria* (Italie), le *Chœur de Chambre de Novi Sad* de Serbie (dirigé par Bogdan Djakovich).

Une brillante sélection de chanteurs-étoiles donnèrent l'occasion de se rapprocher des traditions vocales espagnoles uniques: Antonio Campos et Juan Antonio Suarez "*Cano*", un duo andalou, Mateu Matas "*Xuri*" de Majorque, Josep Antoni Aparicio "*Apa*" et Josemi Sanchez de Valence. Ce fut un concert profondément émotionnel suivi par un concours de chant spontané à la fin de ce concert-marathon inoubliable!

La partie scientifique du Congrès des Voix Méditerranéennes fut composée de sept Séances Plénières qui eurent lieu dans les locaux du Département d'Éducation et de Psychologie de l'Université de Gérone. Les thèmes 'Traditions monodiques dans le chant sacré' présenté par Youssef Tannous (Liban), Juan Carlos Asensio (Espagne) et Fethi Zhgonda (Tunisie) et 'Chant polyphonique dans la tradition sacrée et séculaire' par Ignazio Macchiarella (Italie) furent suivis par 'Chants dans les îles', (Ignazio Macchiarella, Jaume Escandell, Francesc Vicens et Jordi Alsina), 'Chant pour dire, chant improvisé' (Josemi Sanchez et Jaume Ayats), 'Ressons de l'al-Andalus' (Xavier Puig et Fethi Zhgonda), 'Chant de prière' (Abdelaziz Benabdeljalil et Bogdan

Djakovic) et les voix ibériques (Jaume Ayats). Tous les sujets, très bien préparés, démontrèrent la connaissance et le haut niveau scientifique des exposés.

Les séances Découverte du répertoire Méditerranéen amenèrent les participants à différents styles musicaux - des morceaux de maîtres catalans tels Carles Gumi et Lluís Guzmán (présenté par Xavier Boulies et Montserrat Cadevall, Président de la *Federació Catalana d'Entitats Corals*) aux nouveaux arrangements d'anciens chants populaires catalans inconnus (pres. Xell Montserrat) par des compositeurs originaires de différents pays méditerranéens: Carlo Pavese (Italie), Edward Torikian (Liban) et Thomas Louziotis (Grèce), une idée originale du *Secrèteriat de Corals Infantils de Catalunya*. Au cours de la dernière séance, les compositeurs présentèrent quelques-uns de leurs derniers morceaux et le *Chœur Fayha* interpréta la musique bien vivante d'Edward Torikian et Barkev Taslakian (chef de la chorale).

Une vue nouvelle sur les traditions variées et les tendances modernes, sur les influences et réflexions spécifiques de la culture vocale dans les pays entourant la mer Méditerranée: autant de moments magiques de découvertes, d'inventions et de connaissances plus précieuses les unes que les autres. *Muchas gracias*, Catalunya, Moviment Coral Català, Président Marti Ferrer i Bosch et votre équipe, pour l'hospitalité accueillante, l'excellente gestion et l'esprit fantastique de l'événement! Certainement, ce ne sera pas le dernier Congrès de Voix dans cette zone spectaculaire. A bientôt, peuples de la *Mare Nostrum!*

Traduit de l'anglais par Pierre Peterson (Haïti) ●

La Fondation Chœur Mondial des Jeunes - Août 2013: Actualités (p 28)

Vladimir Opačić, Serbie, Directeur du projet La Fondation Chœur Mondial des Jeunes, La Haye, Pays-Bas

Le nouveau Président de la Fondation Chœur Mondial des Jeunes a été élu

La Fondation Chœur Mondial des Jeunes a le plaisir d'annoncer que Mr Håkan Wickström, représentant de la Fédération Internationale pour la Musique Chorale (FIMC) et trésorier de cette organisation mondiale, a été élu nouveau Président de la Fondation Chœur Mondial des Jeunes. Mr Wickström succède au président Blasko Smilevski, Secrétaire Général des Jeunesses Musicales Internationales. Les membres du Conseil d'Administration ont remercié M. Blasko Smilevski pour son travail constructif favorisant la consolidation de la Fondation pendant ses deux premières années.

Le Conseil d'Administration et le Comité artistique de la Fondation Chœur Mondial des Jeunes se sont réunis le 29 juin 2013 à Grožnjan, en Croatie, "la veille" de l'adhésion de la Croatie à l'Union Européenne. Le nouveau président élu sera assisté par les autres membres du Bureau, dont quelques membres ont été élus pour des missions nouvelles. Daphne Wassink, Pays-Bas (Membre du Bureau de la ECA-EC et trésorière de la JMI) -réélue comme secrétaire-trésorière, Sonja Greiner, Allemagne (Secrétaire générale de la ECA-EC), Blasko Smilevski, Macédoine (Secrétaire général des JMI) et Arne Salubeer, Estonie (Membre du Conseil de la FIMC). Le Bureau sera soutenu également par le Comité artistique, dont Theodora Pavlovitch, Bulgarie (FIMC) en tant que directrice, Tonci Bilic, Croatie (JMI) et Carlo Pavese, Italie (ECA-EC).

Le nouveau Bureau et le Comité artistique travailleront au développement continu de la Fondation, aux possibilités d'augmentation des ressources, à l'amélioration des procédures de recrutement et des relations avec les partenaires et à l'élaboration d'une transparence et d'une campagne publicitaire dans tous les domaines de ses activités.

Chœur Mondial des Jeunes: la session 2014 est annoncée, c'est en Croatie que nous nous verrons!

La réunion a eu lieu en Croatie en vue des préparatifs de la session d'été de 2014 prévue en Croatie, organisée par les Jeunesses Musicales de Croatie et par la Fondation Chœur Mondial des Jeunes, en coopération avec plusieurs organismes partenaires en Europe du Sud et de l'Est, et dans le cadre des festivités célébrant le 25ème anniversaire du Chœur Mondial des Jeunes. Une tournée en Croatie et dans d'autres pays de la région suivra la session (d'autres détails seront communiqués à la fin de 2013).

- **Dates:** minimum 3 semaines en juillet 2014 (à confirmer avant la fin de 2013).
- **Répertoire et chefs de chœurs:** 2 parties différentes, répertoire choral "classique" avec un chef originaire d'une autre région de l'Europe ou du monde, et une partie "ethnique" (musique inspirée par les Balkanes de l'Ouest (académique et folklore) avec un chef croate; les noms et détails seront communiqués avant la fin de 2013).
- **Auditions pour 2014:** Une mise à jour permanente concernant les procédures de recrutement et l'appel aux auditions 2014 seront disponibles en automne 2013 et communiqués directement à nos partenaires; ils apparaîtront également sur le site www.worldyouthchoir.org/Audition2014/GeneralInfo.aspx. Restez branchés!

Merci pour votre intérêt et votre appui envers le Chœur Mondial des Jeunes, et rendez-vous en Croatie en 2014.

Traduit de l'anglais par Maria Bartha (France) ●

Bienvenue à Séoul! (p 30)

Si vous avez faim parcourez donc les rues en vogue du centre de Séoul, où une foule de restaurants, depuis le petit établissement de charme jusqu'aux maisons prestigieuses qui s'enorgueillissent de chefs réputés, servent les meilleurs plats de la cuisine séoulienne dans toute sa variété de goûts et de styles. Peu importe la table à laquelle vous vous arrêterez et le menu que vous choisirez: l'aventure vous ravira.

Après avoir dégusté à satiété, en route pour l'exploration de la capitale! Si vous aimez l'art et la culture, pourquoi ne pas commencer par un des nombreux musées? Ils sont 137, petits ou grands, qui regorgent de témoins de 600 ans d'histoire de la ville et de la vie quotidienne contemporaine, alors que 67 galeries d'art de diverses tailles exposent la création artistique de Séoul. Ne manquez pas de prévoir deux heures pour assister à l'un des spectacles locaux de comédie musicale mimée.

Si vous souhaitez acquérir à un prix raisonnable des souvenirs et des cadeaux, vous trouverez les meilleurs articles de luxe dans un magasin *duty free* ou un grand magasin, et des objets d'artisanat uniques sur un marché traditionnel ou dans les échoppes qui ourlent les rues du centre.

Les palais de Séoul offrent des oasis de sérénité et de calme. Les visiteurs y trouveront le silence et la beauté architecturale reconnus par l'UNESCO.

Le fleuve *Hangang* est l'endroit idéal à Séoul pour contempler le coucher de soleil. Louez une croisière ou visitez un observatoire sur un pont pour assister au coucher de soleil sur le fleuve et les gratte-ciel de Séoul.

Le soir, un restaurant avec vue nocturne sur la ville est un *must*. Séoul possède plus de 7000 restaurants italiens: un verre de vin, dégusté en accompagnement d'un mets fin servi avec charme, s'harmonise parfaitement avec le spectacle.

La vie nocturne de Séoul commence. Vous avez envie de musique, de danser? Entrez dans un des clubs que fréquentent des célébrités: Paris Hilton, Beyoncé Knowles ou David Beckham.

Et pourquoi ne pas souper à minuit dans un restaurant ouvert 24 h sur 24?

Votre chambre confortable et cossue vous accueillera à votre retour d'une nuit en ville. La vaste gamme d'hôtels de Séoul est couronnée par 21 établissements cinq étoiles. Dormez bien, avant une nouvelle journée exceptionnelle à Séoul!

Explorer Séoul par mots-clés

B-boy: les b-boys (*break-dancers*) coréens sont passés maîtres dans cette danse qui fait fureur. Assistez à une représentation puissante à Séoul.

Capitale de la Corée du sud: peuplée de plus de 10 millions d'habitants, Séoul est le centre politique, économique et culturel de la Corée.

Capitale du design: Séoul a obtenu le titre de "Capitale mondiale du design 2010" et un label "*UNESCO City of Design*" permanent pour ses efforts afin de préserver et d'améliorer l'infrastructure locale de façon agréable aux citoyens comme aux touristes.

Cuisine Royale: la cuisine royale de Corée se crée à partir d'ingrédients frais venant de tout le pays. Vous serez émerveillés des belles tables de plats insolites et multicolores.

Écovieille: grâce à la réhabilitation de la rivière Cheonggyecheon et au développement du *World Cup Park*, Séoul est devenue une écovieille de classe mondiale.

Food: plaisirs culinaires: Kimchi, Bulgogi, Bibimbap, et Galbi font partie intégrante de l'identité nationale coréenne. À Séoul, les visiteurs peuvent apprendre facilement à confectionner des plats coréens, non seulement délicieux mais aussi bons pour la santé.

Gourmet: Séoul compte de nombreux temples de la gastronomie, la ville est fière de la variété de ses délices. Et toute une gamme de restaurants tentants stimule l'appétit. Soyez gastronome à l'occasion, et explorez l'univers culinaire coréen.

Hangang Rivière: ses larges eaux claires coulent sous 26 ponts majestueux. C'est un signe distinctif de Séoul.

Informatique: à Séoul, vous trouverez et découvrirez *IT Super Power Korea*, un choix de produits informatiques tout nouveaux.

Korean Wave - Vague coréenne: le cinéma coréen captivant, les séries télé et la musique pop ont créé un intérêt pour la Corée que l'on appelle souvent "*la vague coréenne*". Cette sensation a commencé à Séoul et s'est diffusée dans toute l'Asie.

Patrimoine mondial de l'UNESCO: précieux sites du patrimoine culturel coréen. Du fait de leur beauté unique, *Changdeokgung Palace* et *Jongmyo Shrine* ont été désignés sites du patrimoine mondial de l'humanité.

Services linguistiques: une vaste gamme de services d'interprétariat est offerte aux locuteurs d'autres langues. Appelez simplement le 1588-5644: votre visite commencera en douceur.

Séjour médical: beaucoup d'étrangers visitent Séoul pour bénéficier de la médecine coréenne, de classe mondiale. Les cliniques de chirurgie esthétique, oculaire et dentaire sont les plus fréquentées.

Shopping: Séoul est un paradis du shopping 24 h sur 24 dans de nombreux grands magasins, magasins de marque et marchés traditionnels.

Théâtres de Comédie musicale sans paroles: plusieurs comédies musicales sans paroles de Corée ont été primées au Festival international d'Edinburgh. Ces théâtres de comédies musicales sans paroles se trouvent à Séoul.

The Five Royal Palace: les palais de la Dynastie Joseon se trouvent à Séoul. Ils présentent et représentent avec fierté l'élégance et la beauté raffinée de la Corée d'autrefois.

Traditionnel & tendance: Séoul est le lieu où tradition et modernité s'harmonisent. Vous y trouverez de la chaleur et du confort.

Les cinq grandes zones de Séoul

Quartier *City Hall*

L'expression "*capitale depuis 600 ans*" reflète la fierté de Séoul. Il y a plus de 600 ans que Séoul est devenue la capitale de la Dynastie Joseon. Cinq palais historiques de cette dynastie, dont le *Changdeokgung Palace* (un site du Patrimoine mondial de l'UNESCO) se situent dans cette zone. À côté de ces palais, on trouve les vieux villages *Hanok*, composés de maisons traditionnelles qui vous feront voyager dans le passé. La *Maison de la Corée* et *Samcheonggak* sont aussi des endroits incontournables pour découvrir authentiquement la culture traditionnelle et les modes de vie coréens.

Quartier *Yeouido*

Vu que la rivière *Hangang* sépare Séoul en *Gangbuk* au nord et *Gangnam* au sud, *Yeouido* est en plein centre. Il s'étend jusqu'à *Mapo*, le centre des affaires de Séoul, qui regroupe dans une concentration extrême les sociétés de finance et de médias ainsi que le bâtiment de l'Assemblée Nationale. Mais *Yeouido* est aussi le cœur de Séoul. Tout à côté, le quartier de *Hongik University* dégage une atmosphère toute différente. La culture de la rue et les clubs, studios et magasins de jeunes artistes illuminent les rues de *Hongik* de l'aube au couchant.

Quartier *Yongsan*

Le terme de 'village global' convient idéalement à ce quartier. Cet endroit est caractérisé par son mélange culturel unique de styles non seulement américain mais aussi européen et oriental. *Yongsan* est devenu l'endroit incontournable à Séoul pour les gourmets à la recherche d'une cuisine exotique internationale, les *fashionistas* à forte personnalité qui expriment leur individualité et les jeunes qui apprécient une culture club de style new-yorkais.

Quartier *Gangdong*

Gangdong n'est pas votre Séoul typique, ce qui en fait une destination intrigante. Les Séouliens se détendent en se promenant à travers le merveilleux *Séoul Forest Park*, un parc verdoyant et pittoresque ou le long de la rivière *Hangang* et des nombreux lacs.

Quartier de *Gangnam*

L'élégance de Séoul se cristallise dans cette zone, grâce à une vaste gamme d'objets tendance à des galeries marchandes luxueuses. Les grands magasins mettant en vitrine les marques de luxe de designers, les rues bordées de magasins, les boutiques sélect achalandées en produits d'importation et les magasins principaux sont assez remarquables pour lancer des modes. Enfin, la 'Grande Table', une association de restaurants et de clubs premium fréquentées par les célébrités coréennes, se trouve au même endroit. Visiter le quartier de *Gangnam*, c'est découvrir le côté chic et *stylish* de Séoul.

Comment profiter de Séoul si vous n'avez devant vous que quelques heures?

Où sont les sites du patrimoine mondial de l'UNESCO à Séoul?

Quartier de City Hall ...

- Changdeokgung Palace (Prospering Virtue Palace)
- Jongmyo Shrine
- Tombes royales de la Dynastie Joseon

Où trouver des produits artisanaux traditionnels Coréens?

Quartier de City Hall ...

- Maison de la Corée
- Marché Namdaemun (Great Southern Gate)
- Rue commerçante Ssamziegil

Près du quartier de Gangdong

- Seoul Folk Flea Market (marché aux puces populaire)

Où trouver un cadeau?

Quartier de Gangnam ...

- Hyundai Department Store (Apgujeong)
- Lotte Duty Free Shop (Coex)
- The Galleria

Quartier de City Hall ...

- Dongwha Duty Free Shop
- Lotte Department Store (Main Store)
- Lotte Duty Free Shop (Main Store)
- Shinsegae Department Store
- The Shilla Duty Free Shop

Quartier de Yongsan ...

- Galleria Concos
- Quartier de Gangdong ...
- Lotte Duty Free Shop (Lotte World)
- Walkerhill Duty Free Shop

Quartier de Yeouido ...

- D-Cube City
- IFC Mall
- Time Square

A voir absolument

Quartier de City Hall ...

- Cheonggyecheon Stream
- Cheongwadae (Blue House)

Quartier de Yongsan ...

- Hangang River Park
- Namsan Park
- N Séoul Tower

Quartier de Yeouido

- 63 CITY

Où trouver les délicieux et riches Hangwa (confiserie traditionnelle coréenne)?

Quartier de City Hall

- Insa-dong
- Namdaemun Market

Quartier de Gangdong ...

- Séoul Yangnyeongsi Market

Où trouver des livres rares ou de la lecture?

Quartier de Gangnam ...

- Coex Mall (Bandi & Luni's)

Quartier de City Hall ...

- Kyobo Book Centre
- Tongmungwan Bookstore

Quartier de Yongsan

- Foreign Book Store
- What the Book

Où voir des spectacles à couper le souffle de comédie musicale sans paroles?

Quartier de City Hall ...

- Action Drawing [Hero]
- Bibap
- DRUMCAT
- Fanta-Stick
- JUMP
- KARMA
- NANTA

Quartier de City Hall ...

- Ballerina Who Loved a B-boy

Quartier de Yeouido ...

- B-boy ville à Séoul "Kung"
- NANTA (Naru Art Center)

Où trouver le meilleur des arts traditionnels coréens?

Quartier de Gangnam ...

- Corée Cultural House

Quartier de City Hall

- Corée Furniture Museum (musée coréen de l'ameublement)
- Corée House (maison de la Corée)
- MISO
- The National Theater of Korea (théâtre national de Corée)

Où sont les points chauds de la culture séoulienne?

Quartier de Gangnam ...

- Apgujeong Rodeo Street
- Cheongdam-dong Luxury Street
- Garosu-gil

Quartier de Yongsan ...

- Itaewon Street

Quartier de City Hall ...

- Samcheong-dong

Quartier de Yeouido ...

- Hongik University District

Traduit de l'anglais par Sylvia Bresson (Suisse) ●

María Zugazabeitia Fernández: la nouvelle coordinatrice de l'ICB pour la langue espagnole (p 34)

Jutta Tagger, ancien Rédacteur en chef de l'ICB

Vous vous souviendrez peut-être que, dans l'édition d'automne de l'ICB (Vol. XXXI, n° 4, 4^{ème} trimestre 2012), nous présentions à nos lecteurs l'équipe "langues" de l'ICB, les personnes s'assurant que tous les articles de l'ICB soient publiés dans les quatre langues officielles de l'IFCM.

Helen Baines était alors la responsable de l'édition en langue espagnole. Pour des raisons personnelles, elle a dû renoncer à son rôle de coordinatrice; mais, heureusement pour nous, elle ne nous a pas quittés sans se trouver un successeur en la personne de María Zugazabeitia Fernández. Maria a répondu au même questionnaire que nous avons proposé à l'équipe l'année dernière. Ses réponses, ainsi qu'une courte note biographique, figurent ci-dessous.

Nous souhaitons la remercier d'avoir accepté cette tâche volontaire et espérons qu'elle en appréciera les nombreuses opportunités de se faire des nouveaux amis (généralement virtuels) et d'apprendre à connaître la musique chorale du monde entier. Nous souhaitons également remercier Helen pour tout le travail qu'elle a accompli pour l'ICB. Nous lui souhaitons d'avancer dans sa vie en bonne forme, spirituelle et physique, et de conserver son sens de l'humour fantastique.

1. Êtes-vous – où avez-vous été – de quelque manière que ce soit, impliquée dans la musique, en particulier dans la musique chorale?

Depuis 2000 je suis membre du *León d'Oro*, une chorale fondée vers 1995 à Luanco, une petite ville de nord de l'Espagne. J'ai pratiqué le chant choral pendant plus de la moitié de ma vie, et ils sont nombreux dans mon entourage à être impliqués dans la musique professionnellement; pour cette raison, le monde choral est devenu un aspect de plus en plus important de ma vie.

2. Quand et comment avez-vous commencé à travailler avec l'ICB?

C'est arrivé tout à fait par hasard l'été dernier, en juillet. Je venais de terminer la troisième année d'un diplôme en traduction et interprétation, et je voulais travailler comme traductrice bénévole pendant les vacances afin d'acquérir de l'expérience et d'être ainsi mieux préparée pour ma dernière année à l'université. Je suis tombée sur un article en ligne dans lequel Helen Baines (la coordinatrice langue espagnole à l'époque) recherchait des traducteurs volontaires (exactement le genre de travail que je cherchais!). Quatre jours plus tard, je traduisais déjà un article pour l'ICB.

3. Comment vous êtes-vous intéressée à la coordination linguistique? Avez-vous déjà de l'expérience dans ce domaine?

C'est Helen qui m'a proposé de la remplacer quand elle déciderait de quitter son poste. J'irai jusqu'à dire que nous avons eu une très bonne relation dès le premier e-mail et que ce fut donc un plaisir d'accepter sa proposition; mais cependant, j'étais consciente également que cela représenterait pour moi un défi sérieux. Heureusement, je n'étais pas tout à fait sans expérience dans le domaine parce que, dans les facultés de traduction, les étudiants sont souvent amenés à effectuer ce genre de tâches; cette année, de février à juin, j'ai été coordinatrice d'un groupe de traducteurs à l'université où j'étudiais.

4. Quelle est votre motivation? Quelle valeur attachez-vous à votre contribution à l'ICB?

J'adore mon métier, et c'est pour ça que je le pratique. Je pense en effet qu'il est important d'aimer ce qu'on fait, et de parvenir à le faire bien. Je ne sais pas si je suis une bonne coordinatrice, il faudrait le demander aux traducteurs que je coordonne, à l'éditeur, et à l'éditeur manager de l'ICB, mais ce que je sais, c'est que je suis ravie de faire ce travail.

5. Quel genre de relation entretenez-vous avec les volontaires de votre équipe?

J'aime avoir une relation proche avec eux; je leur écris généralement individuellement afin de rendre la chose plus directe et personnelle. Je suis assez flexible sur les dates limites et les conditions d'un projet, mais je suis toujours reconnaissante quand un traducteur est ponctuel et fait bien son travail. J'aime faire l'éloge de leur travail, et je n'aime pas devoir attirer l'attention d'un traducteur sur l'un ou l'autre problème, en particulier dans une organisation comme celle-ci où les traducteurs travaillent gratuitement; je voudrais souligner, cependant, que tous les membres de mon équipe font un effort pour me faciliter le travail.

6. Pensez-vous que le travail bénévole est important dans la société d'aujourd'hui?

Bien sûr. Cependant, il y a une différence entre travailler comme bénévole et travailler gratuitement. Je suis tout à fait en faveur du travail accompli pour une ONG comme celle-ci, qui travaille à améliorer la culture mondiale et la communication afin que l'information (et, dans ce cas-ci, la musique chorale) puisse atteindre le monde entier. D'un autre côté, je suis tout à fait opposée à ces firmes qui profitent du travail gratuit accompli par des stagiaires et autres; celles qui leur offrent des conditions contractuelles terribles.

María Zugazabeitia Fernández. Luanco (Espagne), 1991. Diplômée en Traduction et Interprétation de l'université de Salamanque. Durant les deux dernières années, elle a effectué plusieurs stages supervisés par l'Association espagnole des traducteurs, Réviseurs et Interprètes, et elle a travaillé comme traductrice pour l'Organisation des Nations Unies. Ses langues de travail sont l'Anglais, le Français, le Portugais et l'Espagnol, et, comme elle est spécialisée dans les traductions institutionnelles, elle aime particulièrement traduire pour les milieux du tourisme ou des affaires. En juillet 2012, elle a commencé à travailler comme traductrice volontaire pour l'ICB et, depuis avril, elle est la coordinatrice de l'édition en langue espagnole de la publication. Elle travaille actuellement comme traductrice et professeur de langues étrangères.



Traduit de l'anglais par Serdane Baudhuin (Belgique) ●

Les Arts Florissants (p 37)

Entretien avec William Christie, Directeur

Par Jeffrey Sandborg

Pour ceux qui connaissent le répertoire baroque français ou pour tous ceux qui commencent juste à l'explorer, tous les chemins mènent à William Christie et aux *Arts Florissants*. La renaissance de cet ensemble d'œuvres variées et originales, mais encore largement négligées, est attribuée à Christie et à ses effectifs de chanteurs et d'instrumentistes, qu'il a créés depuis trente ans.

Sous la direction de Christie, la discographie formidable de LAF comprend presque quatre-vingt enregistrements couvrant les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles et se concentrant particulièrement sur la *tragédie-lyrique*, l'opéra-ballet, le motet, autant que sur les principaux genres du baroque anglais et italien. Son œuvre de musicologue a donné lieu à une immense collection d'éditions musicales, qui ont toutes contribué à l'ensemble de cette musique maintenant accessible aux artistes.

Né en 1944, Christie a étudié à Harvard puis à Yale en troisième cycle. Il commença sa carrière musicale comme claveciniste, mais il est aujourd'hui plus connu comme chercheur, enseignant et, bien sûr, en tant que chef. Son dévouement au développement de jeunes chanteurs est mis en évidence par son *Jardin des Voix* lancé à Caen et, plus récemment par sa désignation à la *Juilliard School* de New York. L'œuvre de William Christie a été soutenue par le gouvernement français en reconnaissance pour son inestimable contribution à la culture nationale et à sa promotion à l'étranger. En 1993 il fut décoré de la Légion d'honneur, et en 2008 il fut élu à l'Académie des Beaux-Arts.

J'ai rencontré le Maestro Christie à New York, pendant sa tournée au *Metropolitan Opera* avec *Enchanted Island*. Notre entretien est allé des problèmes pratiques des représentations jusqu'aux sources utiles pour l'édition musicale. J'étais particulièrement intéressé de connaître ses idées quant à la façon de présenter ce répertoire à ceux qui ne le connaissent pas.

Les Arts Florissants

Jeffrey Sandborg Merci de raconter à nos lecteurs comment LAF est né.

William Christie Voilà, nous avons commencé comme ensemble vocal en 1978-79. Nous étions d'abord un mélange à prédominance de Français, avec quelques Américains et Anglais. L'objectif était de former un petit groupe musical de huit à dix voix avec quelques instruments. Nous voulions procéder à l'examen critique des compositeurs qui étaient chantés alors, comme Monteverdi ou Purcell, mais aussi de défendre le petit compositeur qu'on ne chantait pas et donc de porter un regard lucide et critique sur la musique française, puisque nous vivions en France. Nous avons été surpris par la musique française, et par les raisons pour lesquelles elle n'était pas chantée ou jouée: était-ce parce que les artistes ne la jouaient pas de la bonne manière? Évidemment, c'était la réponse. Aussi, à partir de ce moment le groupe s'est développé en un orchestre et chœur reconnu.

L'effectif total de LAF

JF Vous avez dit que vous étiez, au départ, de huit à dix. Quel est votre effectif aujourd'hui?

WC J'ai probablement environ une centaine de chanteurs dans le chœur, et donc un effectif d'à peu près une centaine qui joue dans l'orchestre. Sur les cent de chaque catégorie nous en avons peut-être quinze à vingt qui sont réguliers. Mais tous sont des travailleurs indépendants. Et aussi, je renouvelle constamment le groupe.

JS Est-il exact de dire que vos effectifs dépendent du projet?

WC Évidemment: si je monte la *Missa Solemnis* ou *Les Saisons* de Haydn, nous utilisons beaucoup de monde.

JS D'où proviennent vos chanteurs et vos instrumentistes?

WC Ils sont tous indépendants, ce qui veut dire qu'à chaque fois qu'ils jouent ou chantent, il y a un contrat. Tous sont professionnels. Certains partagent leur temps entre moi et mon groupe, et d'autres grands ensembles baroques en Europe: ils peuvent partir pour l'Angleterre faire un concert avec Jiggy (John Eliot Gardiner) ou Trevor Pinnock, ou monter vers Amsterdam pour travailler avec Ton Koopman. Mes musiciens sont très fidèles (certains d'entre eux sont avec moi depuis quinze à vingt ans), mais ils sont tous indépendants. Les solistes, par contre, sont constamment renouvelés. Mais ceux que nous aimons, nous les gardons pendant très longtemps. Je travaille encore avec des chanteurs qui sont venus il y a dix, quinze ans en qualité de grands solistes. Certains comme David Daniels, par exemple, ou Joyce di Donato.

JS Quand il s'agit de voix, quels types recherchez-vous?

WC Certains répertoires exigent simplement des voix extrêmement virtuoses, mais je travaille aussi avec des répertoires qui nécessitent des voix jeunes, beaucoup d'entre elles étant françaises ou italiennes. Franchement, je ne souhaite pas entendre une vieille grive chanter Purcell. Certaines des grandes œuvres de musique sacrée de Monteverdi semblent mieux fonctionner avec de jeunes voix, de même qu'un oratorio de Charpentier. À très rares exceptions près, évidemment, où nous travaillons avec des voix *bel canto* dont il faut dire qu'elles seront virtuoses évidemment à réaliser des vocalises, et plus légères quand il s'agira de chanter Gilda ou d'autres répertoires du dix-neuvième siècle. Et nous devons constamment les renouveler.

Jardins des Voix

WC Dans mes Jardins des Voix, une année sur deux nous entendons jusqu'à cent voix, puis à partir de là nous en choisissons entre six et dix. Ils suivent un programme d'entraînement pendant environ un mois, puis nous vendons des concerts à travers le monde que nous façonnons autour d'eux. Ces candidats doivent avoir moins de trente ans, ce qui signifie que nous avons là un moyen extraordinaire de renouvellement.

Une des raisons en est qu'une partie de l'art du chant c'est d'être capable de chanter avec quelqu'un d'autre. Dans les concerts que nous présentons avec eux, il y a des duos, des sextuors, etc., ensembles où les interprètes sont appelés à être intelligents, des chanteurs solistes avisés mais aussi des chanteurs de groupe.

JS Qu'entendez-vous par "entraînement"?

WC Tout simplement, nous avons des voix qui peuvent être deux basses, deux ténors, une merveilleuse mezzo, peut-être un contreténor et deux sopranes. Puis je concocte le répertoire dont je pense qu'il leur convient. Bien sûr c'est absolument inconnu pour eux: donc nous les mettons en situation, et ils apprennent comment chanter ce répertoire.

Déroulement des auditions

JS Voudriez-vous décrire l'audition de ces jeunes chanteurs?

WC Évidemment, nous travaillons avec un répertoire spécialisé; donc je recherche quelqu'un qui a une bonne voix, une belle voix et de la technique, bien sûr. Puis je m'intéresse à l'implication: aime-t-il vraiment ce style? C'est ce qui m'a malheureusement frappé lors des auditions de cette dernière sélection: beaucoup de ces jeunes n'étaient que des opportunistes. Ils pensaient que c'était là une occasion de partir à travers l'Europe et commencer leur carrière, mais ils n'étaient pas plus intéressés par Haendel, Vivaldi ou Bach qu'ils ne l'étaient par quoi que ce soit d'autre. En fait, à la lecture de leur CV vous pouviez deviner qu'ils étaient plus à l'aise dans le répertoire chanté des dix-neuvième et début du vingtième siècles.

JS Les faites-vous lire la musique?

WC Non. Je ne leur demande rien à faire sur-le-champ mais vous pouvez voir très vite lesquels sont brillants.

16 JS Travaillez-vous sur une sonorité particulière, ou laissez-vous le soin au répertoire de le déterminer?

WC Nous avons une sonorité très particulière. Cela tient à la langue, et à ma façon spéciale d'aborder les morceaux. Lorsque vous chantez de la musique italienne du début du XVII^{ème} siècle, ce n'est évidemment pas la même façon de chanter que la musique du XVIII^{ème} siècle. On ne chante pas Rameau de la même façon que Bouzignac. C'est la langue et le style qui me guident.

Challenges

JS La renaissance de la musique française baroque ne semble pas être parvenue jusqu'à chez nous. Si on ajoute au dossier que "*loin des yeux, loin du cœur*", cela fait beaucoup de difficultés auxquelles les chefs devront faire face: la disponibilité d'éditions fiables, les pratiques des représentations, et particulièrement les dispositions vocales. Tout cela combiné rend ce répertoire encore plus exigeant que d'autres.

WC Ce que vous dites des défis à relever est assez exact, je le pense. Par exemple, vous pourriez dire à un chœur professionnel ou universitaire, "*Regardez, nous allons jouer un grand motet de Rameau*". Et bien, c'est une tâche difficile dans la mesure où nous devons avoir des solistes, un chœur plutôt important, et un orchestre. De plus, il y a la question du marché pour cette musique.

JS Si c'est pour autant dépenser et vous donnez tellement de mal, vous faites aussi bien de jouer du Haendel pour un box-office plus prévisible.

WC Wouais, c'est tout à fait juste. Aux États-Unis, vous savez, il faut plaire. Regardons les choses en face: je respecte les orchestres symphoniques municipaux, qui avaient de grandes traditions de musique symphonique, et qui ont dû jouer les suites "Star Wars" pour plaire à la personne qui paye. C'est un de nos grands dilemmes aux États-Unis. Et il y a aussi le fait que les goûts changent. Mais le répertoire français va toujours présenter un certain nombre de problèmes. C'est un style de musique particulier, où vous aurez du travail à faire chez vous.

Editions

JS En termes d'un tel travail de préparation, j'ai rencontré des difficultés à obtenir des partitions et parties vocales alors que cela pouvait sembler facile pour des oratorios de Haendel, par exemple. J'imagine, alors, qu'un *grand motet* de Rameau nécessitera encore davantage de ténacité.

WC Tout commence par un travail bibliothécaire, et accéder à de bonnes bibliothèques est vraiment primordial. Tout a été publié dans les années 1860 par Chrysander. De bonnes choses sont en train d'être faites maintenant par le *Neue Handel Gesellschaft*

(Bärenreiter). D'autres restent encore à faire. Il y a des opéras et oratorios dont on ne s'est pas encore occupé, cependant.

JS Il y a réellement un besoin d'éditions modernes, exactes. Que faites-vous quand elles ne sont pas disponibles: faites-vous les vôtres?

WC Oui, très souvent. Je fais toutes les parties moi-même. Je possède une vaste bibliothèque, probablement une des meilleures au monde quand il s'agit d'éditions musicales. Elle s'est constituée au fil des trente-cinq dernières années ou à peu près.

JS Donc, pendant toutes ces décades vous avez créé des éditions musicales?

WC Depuis le tout début. Ce que nous faisons maintenant c'est remettre de l'ordre dans une grande partie de Haendel. Je fais une nouvelle édition de *Belsazzar* qui en a désespérément besoin.

JS Et quels sont vos éditeurs spécifiques?

WC Nous sommes notre propre maison d'édition. Vous pouvez simplement visiter notre site web, et vous verrez que beaucoup de ces grandes œuvres chorales ont déjà été publiées.

JS Si quelqu'un souhaitait faire un festival baroque français, votre site web constituerait-il une ressource suffisante?

WC Oui, et cela arrive plutôt souvent. Nous avons parfois une requête pour louer un jeu de partitions ou une demande sur la possibilité de louer ou s'il y a des options pour un orchestre de cinquante ou un chœur de cinquante.

JC Est-ce ce genre de travail musicologique qui vous a conduit à diriger?

WC Non, mais nous avons été confrontés à la nécessité d'avoir à préparer notre propre matériel parce qu'il n'en existait pas. Mais à présent, trente ans plus tard, nous utilisons beaucoup les télécopies. Les temps ont changé, grâce à Dieu!

Recommandations

JS Au-delà de votre discographie, pourriez-vous nous communiquer quelques recommandations pour l'exploration de quelques-uns de ces ouvrages français du dix-huitième siècle?

WC Il y a beaucoup de choses pour les chœurs féminins, d'énormes quantités de répertoire pour sopranos divisés et quelquefois alto divisés. En France, on ne les appelle pas alti, ils seront appelés *bas dessus*. Et là nous trouvons beaucoup de choses délicieuses. Des petits motets, quelques très beaux morceaux de Charpentier, par exemple. Si vous aimez ce répertoire, je pense que la chose à faire est de se procurer le catalogue des œuvres de ces compositeurs. Il y a de vastes quantités de musiques en cours de republication (Stradella, Scarlatti, Rossi, Monteverdi), dont quelques-unes dans de très bonnes publications. Et il y a un répertoire incroyable pour chœurs remontant au dix-septième siècle avec de fabuleux morceaux par des artistes tels que Bouzinac, Lalande, Charpentier, dans toutes les combinaisons imaginables.

JS Dans quelque chose de proche on trouve le répertoire, disons, du baroque français du début aussi souple que d'autres musiques de la période, réduit à un continuo, par exemple?

WC Vous pouvez faire beaucoup de choses avec des effectifs réduits, mais il y a un point de non-retour où cela commencera à perdre de son sens.

JS Vous commencerez à perdre le "*grand*" dans *grand motet*?

WC Exactement.

JS Vous avez cité quelques voix particulières typiques comme *bas dessus*, et il y en a d'autres comme *hautes-contre*. Assurément, obtenir ce genre de voix est un des obstacles potentiels pour chanter cette sorte de musique.

WC Oui et c'est un problème difficile. Il y a des styles particuliers de voix que les français utilisent depuis très longtemps, spécialement leur utilisation de ténors forts appelés *hautes-contre*.

Les sopranos sont *dessus*. Dans une texture que nous appellerons SATB, vous trouverez le soprano de la ligne supérieure, puis deux lignes intermédiaires, une de ténors forts nommé *hautes-contre*, un de ténors légers, et les basses.

Au fond, pour faire correctement les choses, vous n'avez pas d'altos féminines. Vous pourrez avoir des lignes de soprano qui se subdivisent. Trouver des ténors qui chantent ce répertoire peut être difficile.

JS Un fort ténor peut-il être remplacé par un son *falsetto* masculin?

WC S'il n'y a pas d'autre choix, oui, mais ce n'est pas vraiment ce que vous voulez faire. Bien sûr qu'il y a d'autres problèmes pratiques comme le ton et le tempérament. Il est difficile d'accomplir ce genre de choses avec les instruments modernes car souvent c'est très haut.

JS Alors, quelle est votre fréquence pour le L en concert?

WC Et bien, quand j'enregistre ces morceaux ou quand je suis en train d'enregistrer un opéra français de la fin du 17^{ème} ou du début du 18^{ème} nous travaillons avec La un ton entier en dessous du La moderne.

Répertoire

JS Je suis impressionné par l'ampleur de votre discographie, qui présente des compositeurs qui m'étaient inconnus auparavant: Mondonville, par exemple. Comment parvenez-vous à découvrir toute cette intéressante musique?

WC J'ai fait de la musique ancienne toute ma vie. J'ai commencé par faire de la musique contemporaine, et j'ai abandonné. Mais si une partie de votre esthétique consiste à jouer des morceaux inconnus, vous devez tout simplement être dans une bibliothèque. Vous devez connaître de bons musicologues. Pour la musique italienne, je connais très bien Howard Smithers. Je connaissais quelques-uns des grands spécialistes de Monteverdi (Tom Walker, Ron Curtis), et pour le répertoire français j'ai connu tout un tas de gens. Nous avons des musiques transcrites il y a des années, qui n'ont pas encore été publiées.

JS Et quelqu'un comme Mondonville? Y-a-t-il un marché pour quelqu'un de si obscur?

WC Une façon de répondre à cette question est de voir où se trouvent les records de ventes. Ou, puisque nous avons une bibliothèque importante, quelqu'un peut entendre, disons, le *grand motet* de Mondonville ou l'oratorio, et écrire aux Arts Florissants pour demander s'ils ont les parties musicales. Bien, Mondonville s'est vendu partout, sur les dix dernières années passées ou à peu près, en Suède, en Allemagne, etc.. C'est une musique difficile à chanter mais elle est spectaculaire, très puissante.

Juilliard

JS Parlez-moi un peu de ce nouveau programme de musique ancienne à Juilliard.

WC C'est l'événement! Maintenant que Juilliard enseigne la musique ancienne et donne des représentations, je pense que la scène de la musique ancienne va changer ici à New York dans les quelques prochaines années. Je suis artiste en résidence à Juilliard depuis 2007. Nous avons maintenant une école de cordes, clavier, flûte, basson, hautbois et trompette. En ce moment, les voix que nous utilisons viennent du département vocal. Là encore, nous avons de merveilleux enseignants qui sont très enthousiastes à notre sujet car cela signifie qu'ils peuvent orienter leurs étudiants sur du bon Gluck, du bon Bach et Haendel, Monteverdi, et ils savent que nous ne ferons rien de nuisible à leur voix. Et c'est pour eux un grand soulagement de savoir qu'il y a autre chose à chanter que Verdi et Wagner.

Comprendre la pratique musicale

JS Quel conseil donneriez-vous aux chefs qui souhaiteraient relever les défis de ce répertoire, mais qui pourraient être intimidés par les problèmes pratiques que pose cette musique et qui demandent une réponse?

WC Qu'ils se servent des enregistrements. C'est une très bonne façon d'apprendre: grâce à eux, ils pourront décider du nombre d'interprètes dont ils auront besoin et de quels types de voix ils devront être. Je pense que la plupart d'entre nous qui jouons cette sorte de musique partageons à peu près tous ces problèmes.

JS Cela constitue-t-il aussi une façon efficace de se familiariser avec les divers signes ornementaux?

WC Certainement. Je pense que les enregistrements constituent de très bons outils et je n'y ai pas la moindre objection. Et vous pourrez distinguer un bon enregistrement d'un autre enregistré par quelqu'un n'y connaissait rien.

JS Et bien, les ornements authentiques d'une période peuvent se révéler redoutables même pour un chanteur.

WC Presque partout, nous sommes proches d'institutions qui auront un musicologue ou un interprète résident qui peut procurer des options.

JS Avez-vous quelque chose que vous pourriez ajouter qui pourrait être utile aux chefs de chœur?

WC *In fine*, c'est une question de curiosité et d'amour. Si vous aimez ce style, si vous tombez sous son charme, alors vous ferez tout ce que vous pouvez pour le vendre ou le produire, ou convaincre les autres de le faire. Cela se résume à cela, essentiellement.

Sources

- Aux fins d'explorer la musique baroque française plus à fond, le lecteur intéressé pourra commencer par consulter certaines des sources citées ci-dessous.
- Les archives Les Arts Florissants, situées dans les bureaux LAF parisiens, détiennent des milliers de partitions accumulées sur trente années. En vue de promouvoir la culture française, une grande partie de cette collection (y compris les parties orchestrales) est disponible à la vente et à la location. Elle est classée par compositeur et on y accède par Arts Flo Media: <http://www.artsflomedia.com/>
- Christie recommande à ceux désirant découvrir par eux-mêmes ces trésors d'examiner certains des catalogues des compositeurs baroques. Quelques-uns méritent d'être mentionnés tels que:
- *Marc-Antoine Charpentier*, Amadeus Press, 1995. L'étude complète de Catherine Cessac sur l'œuvre de Charpentier comprenant le catalogue entier de 550 ouvrages du compositeur.
- *Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande: (1657-1726)*, OXFORD University Press, 2005. Lionel Sawkins présentent plus de 300 exemplaires musicaux, les détails des conditions de réalisation, des sources, aussi bien que des index complets et des repères par thèmes. <http://lionelsawkins.co.uk/>
-

Beaucoup d'œuvres restent inconnues mais peuvent être accessibles à l'étude, à l'acquisition et à la location dans des institutions comme le Centre de Musique baroque de Versailles (<http://www.cmbv.fr/>) et sur le site web de la Bibliothèque Nationale de Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>).

Enfin, le site web pour les *Arts Florissants*, offre des contacts et informations sur l'ensemble:

www.arts-florissants.com/site/accueil.php4

Jeffrey Sandborg occupe la chaire d'enseignement de la musique *Naomi Brandon and George Emery Wade* au Collège de Roanoke [Virginie, U.S.A], où il est depuis 1985 directeur des activités chorales. Sous sa direction, l'orchestre symphonique de Roanoke a présenté des œuvres majeures comme le *Requiem* de Verdi, la *Grande Messe en Do mineur* de Mozart et le *Messie* de Handel. Il a aussi dirigé la *Société chorale* et l'*orchestre de la Vallée de la Roanoke* dans le *Hodie* de Vaughan Williams, la *Messe en Si mineur* de J. S. Bach, le *Requiem* de Joonas Kokkonen et celui d'Andrew Lloyd Webber. Sandborg continue d'agir comme conférencier, membre de jury, harmonisateur, compositeur et chercheur dans le domaine choral. Il est l'auteur d'*English Ways: Interviews with English Choral Conductors [Entrevues avec des chefs de chœur anglais]* ainsi que de nombreux articles sur le répertoire choral et vocal, sur la pratique du chant et sur celle du chant choral. Courriel: sandborg@roanoke.edu



Traduit de l'anglais par Chantal Elysene-Six (France) ●

Les Voix de l'Harmonie: Colorer l'Arc-en-ciel Festival International de Chœurs de Jeunes et d'Enfants de Hong Kong 2013 (p 42)

le Comité de ce Festival

L'Association des chœurs d'enfants de Hong Kong (HKTCFA, *Hong Kong Treble Choirs' Association*) était fière de présenter, du 14 au 19 juillet, le Festival International de Coeurs de Jeunes et d'Enfants de Hong Kong 2013 (HKIYCCF, *Hong Kong International Youth and Children's Choir Festival*), en association avec la Fédération Internationale pour la Musique Chorale (FIMC) et l'Association Chinoise pour l'Éducation Musicale (CSME, *Chinese Society for Music Education*). Le HKIYCCF fut créé à l'instigation du professeur Leon Shiu-Wai Tong, premier Vice-Président de la FIMC, Président Honoraire du Comité des chœurs des lycées de Chine et président de la HKTCFA. Le but du HKIYCCF est de promouvoir les activités d'échange entre chœurs et d'encourager les chanteurs et les chefs de chœurs à interagir entre eux, en venant rencontrer à Hong Kong des chœurs mondialement connus. Néanmoins, le festival à proprement parler ne se serait pas aussi bien déroulé sans les efforts des plus de 200 volontaires et du personnel de l'organisation, rejoints par 3000 participants représentant 70 chœurs venus de plus de 20 pays.

Des chœurs venus de Chine, de Taiwan, de Finlande, de Hongrie, d'Indonésie, de Macao, de Malaisie, de Russie et des États-Unis se sont réunis à Hong Kong pour participer à cette grande fête internationale du chant choral. Le thème du festival cette année était: "*Les Voix de l'harmonie: colorer l'arc-en-ciel*". L'arc-en-ciel symbolise l'espoir: l'idée de le colorer représente notre espoir sans cesse grandissant, et notre volonté de poursuivre la réalisation sur scène de nos rêves. Les différentes couleurs de l'arc-en-ciel illustraient l'esprit de tolérance mutuelle et de respect entre les peuples, indépendamment de toute nationalité

ou origine. Langage commun présent dans le monde entier, la musique apporte joie et harmonie à tous, tout en reflétant le caractère unique de l'individu.

Cette année, afin de promouvoir la musique chorale en élargissant son répertoire et en faisant appel à la créativité, le Comité d'Organisation avait organisé un concours de création d'un nouvel oeuvre sur le thème du festival. Des propositions ont été soumises par des compositeurs tant locaux qu'étrangers. L'oeuvre du compositeur britannique Chris O'Hara, *We Dare to Dream (Nous osons rêver)*, fut sélectionnée comme chant du festival.

Le programme proposé par le HKIYCCF 2013 était riche: outre les dix catégories de compétition et des douze concerts, il y avait une "*master class*" de direction de chœur ainsi que neuf ateliers. Six chœurs participant au festival, dont le *Cantemus Children's Choir* (Hongrie), le *Club For Five* (Finlande), le *Hong Kong Treble Choir* (Hong Kong), le *Just Vocal Band* (Taiwan) et la *Shi-kai LI Labu Family of Pu'er* (province du Yunnan en Chine) donnèrent de merveilleuses représentations lors des concerts prévus dans le cadre des événements *Emperor's Voices* et *World-Class Choirs Series*, emmenant le public dans un voyage choral international. Les douze concerts se déroulaient dans quatre salles bénéficiant d'une excellente acoustique.

Le Concert d'Ouverture *HKIYCCF Phoenix TV* a ouvert le festival de six jours. Parmi les invités d'honneur on trouvait Mme Regina Leung, épouse du directeur général de HKSAR; le Dr Michael J. Anderson, Président de la FIMC; Mme Barbara Fei, récipiendaire de la *Silver Bauhinia Star*, Présidente honoraire permanente de la HKTCFA; M. Bin Wu, Président de CSME; M. Fung-kwok Ma, récipiendaire de la *Silver Bauhinia Star*, Membre du Jury; M. Bobby Wan, Directeur adjoint de la chaîne de télévision chinoise *Phoenix TV* et Directeur de la coordination des programmes, et le professeur Leon Siu-wai Tong, Directeur artistique et Président du Comité d'Organisation du HKIYCCF. Des chœurs représentant divers États ont interprété des répertoires dans le style typique de leur pays d'origine. Les spectateurs furent impressionnés par leurs voix remarquables, et par les danses traditionnelles. Deux chanteurs populaires locaux, Mlle Ivana Wong et M. Edmond Leung, conjointement avec le *Hong Kong Treble Choir*, ont interprété respectivement les chansons *Brother Song* et *We Are the World*.

Deux concerts de remerciement ont eu lieu, dédiés aux excellents chœurs de Hong Kong pour leurs représentations marquantes lors des concours internationaux et leur contribution au développement de la musique chorale à Hong Kong. Les chœurs de *C.C.C. Kei Wan Primary School Choir*, *Yuen Long Children's Choir*, *Marymount Secondary School Choir* et *Yuen Long District Arts Committee Treble Choir* étaient invités. La particularité du HKIYCCF 2013 était l'abondance des occasions d'échange entre les chœurs participants. Il y avait trois *Concerts Amicaux* interprétés par les équipes participantes provenant d'écoles primaires, de collèges, lycées et universités, et de l'étranger. Les interprètes étaient également spectateurs, afin de profiter des enseignements apportés par les différentes prestations. À l'issue de chacun de ces *Concerts Amicaux*, des juges faisant partie du jury de professionnels conseillaient les chœurs participants sur les façons de s'améliorer. De plus, les juges principaux de toutes les catégories partageaient leurs commentaires et leurs suggestions auprès de tous les chœurs participants à la séance "*Rencontre avec le jury*". Comme le nom l'indique, les chefs de chœur et les choristes ont pu rencontrer les 26 experts distingués du chant choral, et aborder des questions ou des problèmes à propos de différents aspects de la musique chorale.

L'exposition de photographies "Hear the Angels Sing" (Entendre chanter les anges) par le professeur Ji-yan Wang s'est déroulée pendant le festival afin d'inspirer le plus grand nombre, en présentant les moments forts du monde des chœurs qui se sont produits au cours des dix dernières années. Un film musical "37" a été projeté pour répandre un message d'amour et de vertu grâce aux paysages de prairie saisissants, à la beauté de la nature et aux inoubliables voix d'enfants.

M. Enrique Azurza, un juge venu d'Espagne, estime que le festival est important car il offre une chance d'échanger des expériences à propos de chants et de musique entre des chœurs du monde entier, et qu'il est aussi une occasion précieuse pour les experts internationaux en musique chorale d'étudier le monde des chœurs en Asie, en Chine et à Hong Kong. Il a été impressionné par les représentations de haut niveau des chœurs de Hong Kong et de Chine. M. Soma Szabó, un autre juge provenant de Hongrie, considère que le festival parvient à rassembler de jeunes gens venant du monde entier et à faciliter les échanges internationaux. Grâce au pouvoir de la musique, de nouvelles amitiés et relations ont pu se nouer.

Chœurs invités au festival

Le chœur *Club For Five* (Finlande) a bouleversé les esprits qui ne s'attendaient pas à ce que la voix humaine soit capable de telles prouesses. Leurs arrangements uniques et leurs compositions originales combinaient jazz, pop et rock d'une façon élégante et tellement particulière qu'ils ont ainsi créé leur propre style musical.

Le *Young People's Chorus of New York City* (États-Unis) est un chœur multiculturel de jeunes, connu au niveau international non seulement pour sa virtuosité exemplaire et son jeu de scène génial, mais aussi pour être un modèle d'une société diversifiée que l'on retrouve dans le monde entier. Ils ont reçu la plus grande distinction pour un programme 'Jeunesse américain': le "National Arts and Humanities Youth Program Award", remis par la Première Dame Michelle Obama à la Maison Blanche en 2011.

Les membres de la *Shi-kai LI Lahu Family of Pu'er* (Chine) font tous partie de l'ethnie des Lahu, qui vit dans le Xian province autonome lahu de Lancang, du Yunnan. Ce sont des musiciens passionnés et talentueux: ils jouent d'un éventail d'instruments folkloriques et dansent le *Lusheng*, une danse inscrite comme patrimoine culturel intangible en Chine. La chanson *Happy Lahu*, composée par l'aînée de la famille LI, est devenue l'une des chansons les plus populaires en Chine.

Le *Cantemus Children's Choir* (Hongrie) est le chœur d'élèves de la dernière année de l'école primaire Kodály Zoltán en Hongrie, souvent récompensé au niveau international. Depuis sa mise en place, le chœur a atteint le plus haut niveau de sa discipline et a énormément voyagé pour donner des concerts, concourir et prendre part aux festivals internationaux à travers toute l'Europe et le reste du monde.

En 2009, le *Hong Kong Treble Choir* (Hong Kong, en Chine) a reçu le "Prix du Meilleur Chœur d'Enfants de Chine" lors du quatrième Festival des Chœurs d'Enfants de Chine. En 2010, il s'est vu offrir le Diplôme d'Or et le Prix du Meilleur Chef de Chœur lors du huitième *Cantemus International Choir Festival* en Hongrie. En 2012, le chœur a participé au onzième Festival International choral de Chine à Pékin, et a remporté le Diplôme d'Or dans la catégorie Chœur d'Enfants. La même année, il a reçu le prix Champion dans la catégorie Enfants au dixième Festival International d'Art Choral, *The Singing World*.

"Master class" de direction de chœur

La "master class" de direction du HKIYCCF 2013 était dirigée par le Maestro hongrois Dénes Szabó, du *Cantemus Children's Choir*. Les participants actifs ont eu la chance de diriger le *Cantemus Children's Choir*, guidés par M. Szabó.

Ateliers

Des experts en musique de premier ordre, venus du monde entier, se sont réunis à Hong Kong pour présenter plusieurs ateliers de chant choral aux thèmes variés.

Thèmes	Intervenants
Concevoir et apprendre un jeu de scène pour chœurs	Mr Francisco J. Núñez
Musique Laïque d'Europe de l'Est	Prof. Theodora Pavlovitch
Rythmes et ambiances caractéristiques de la musique chorale espagnole	Mr Enrique Azurza
Chant instrumental et techniques de répétition pour ensemble vocal	Club For Five
Exercices de chant choral philippin	Mr Jonathan Velasco
Interprétation du jazz en musique chorale	Mr Francisco J. Núñez
Interprétation de morceaux d'opéra pour chœurs	Prof. Yan Wang
Musique chorale estonienne contemporaine et traditionnelle	Mr Aarne Saluveer
Ateliers pour chœurs universitaires chinois et indonésiens	Mr Soma Szabó et Mr Enrique Azurza

Prix et récompenses

Les champions de chaque catégorie étaient en compétition pour obtenir plusieurs grands prix lors de la Nuit des Finalistes et de Remise des Prix. Le *Resonanz Children Choir*, venu d'Indonésie, a reçu des applaudissements chaleureux pour ses capacités vocales spectaculaires et pour son jeu de scène, et a reçu, lors du HKIYCCF 2013, les prix de "Chœur du Monde", "Chef de chœur exceptionnel" et de "Meilleurs effets scéniques".

Prix de Reconnaissance

En remerciement de leur contribution artistique exceptionnelle au développement de la musique chorale locale et internationale, le HKIYCCF 2013 a remis un Prix de Reconnaissance pour l'ensemble de leur oeuvre à Mme Barbara Fei, récipiendaire de la *Silver Bauhinia Star* (Hong Kong, Chine) et à M. Dénes Szabó (Hongrie), du *Cantemus Children's Choir*.

Mme Fei est une personnalité remarquable du monde du chant et des chœurs. Elle se consacre à la promotion de la musique chorale et cherche à développer l'intérêt pour la musique chez la jeunesse de Hong Kong. Elle a reçu la "*Bronze Bauhinia Star*" et la "*Silver Bauhinia Star*", remises par HKSAR respectivement en 2001 et en 2012. M. Szabó a fondé le *Cantemus Children's Choir* en 1975, qui est devenu un institut choral, commençant à exercer sous sa direction en tant qu'organisation artistique indépendante. Il est un des fers de lance de la musique chorale hongroise et présente les oeuvres de Kodály Zoltán et Bartók Béla de la façon la plus authentique qui soit. Il aime et tient à animer des master

class sur des sujets comme la direction de chœurs, la production vocale dans les chœurs et l'apprentissage de la méthode Kodály.

Site internet officiel du HKIYCCF 2013:

<http://hktreblechoir.com/hkiyccf/>

Traduit de l'anglais par Antoine Houzé (France) ●

ARS CHORALIS 2014

Symposium International sur la Chorusologie¹ Art Choral, Chant et Voix - 24-26 Avril 2014, Zagreb, Croatie (p 48)

Branko Stark, Président de l'Association des Chefs de Chœurs
Croates

20 **L'**Association des Chefs de Chœurs Croates (HUZ) a vu sa vocation évoluer depuis sa création et est aujourd'hui dédiée au développement de deux programmes.

Le premier s'attache à donner une portée nationale aux Chefs de Chœurs et à la musique chorale en Croatie. Le second concerne le programme international 'International Project for the Development of Choral Music' IPDCM (*Projet international pour le développement de la musique chorale*). Il inclut des programmes artistiques, éducatifs et scientifiques dans le but de contribuer à l'évolution globale de la musique chorale en mettant à profit nos compétences et notre savoir-faire. Pour cela, nous avons mis en place plusieurs concours internationaux de chorales en Croatie et quelques cours internationaux dédiés aux chefs de chœurs, aux compositeurs et aux chanteurs de divers pays (Malaisie, Inde, Afrique du Sud, îles Salomon, Iran).

En ce qui concerne les sciences, nous avons créé la *chorusologie néologique* (chorus + logos) qui se rapporte à la science pluridisciplinaire de l'art choral. Dans la continuité, nous avons fondé au sein de notre association l'Institut International de la Musique Chorale (branche scientifique du HUZ) qui, à partir de l'an prochain, publiera en ligne des articles scientifiques (*arschor@lis*) à propos de la *chorusologie*. La partie la plus importante de notre programme international est le *Symposium International sur la Chorusologie ARS CHORALIS* pour l'art choral, le chant et les voix. Il a lieu tous les deux ans depuis 2010 à Zagreb, capitale de la Croatie. Le troisième Symposium se déroulera du 24 au 26 Avril 2014.

En concordance avec l'approche pluridisciplinaire de la *chorusologie*, ce symposium proposera également plusieurs catégories de sujets pour les séminaires et les ateliers: Chœurs/ Chefs de chœurs, Pédagogie vocale, Direction/Interprétation, Composition/Analyse/Herméneutique, Performance vocale/ Stylistiques vocales, Voix parlée, Science/Voix et Ecoute, Science/ Musique, Pédagogie de la musique/Education, Musique sacrée, Supports de musique Média/Technologie, et autres sujets.

Nous attendons, entre autres, les conférenciers suivants: Marvin Keenze (États-Unis), Johan Sundberg (Suède), Christian Herbst (Autriche), Thomas Caplin (Norvège), Andrea Angelini (Italie), Annemarie van der Walt (Afrique du Sud), Vanags Romans (Lettonie), Wolfgang Ziegler (Autriche), Giovanni Acciai (Italie), Irena Hočevār-Boltežar (Slovénie), John Hooper (Canada), Kittiporn Tantrarungroj (Thaïlande), Susanna Saw (Malaisie) et d'autres encore.

Notre but est d'allier le mieux possible musique chorale et science. Le Symposium a pour vocation de contribuer au développement international de la musique chorale, et de compléter les autres symposia. Ainsi nous espérons inciter les chefs de chœurs à intégrer davantage d'aspects scientifiques actuels à leur travail artistique et éducatif. Les connaissances scientifiques sur la voix et le chant évoluent aujourd'hui chaque jour un peu plus, mais selon nous, les chefs de chœurs n'en sont pas suffisamment conscients. D'autre part, nous souhaitons tout autant que les chercheurs et les scientifiques en découvrent plus sur le chant choral et la musique chorale afin d'identifier plus précisément et plus consciencieusement les objectifs futurs de leur travail. C'est pour cela que les sujets que nous suggérons sont ouverts à une vaste audience, afin que tous ceux qui ont un contact direct ou indirect avec la musique chorale, le chant ou les voix, puissent participer.

Notre intention est, comme toujours, de porter une attention toute particulière à la présentation de la FIMC et de ses activités, ainsi que du BCI. Andrea Angelini et Annemarie van der Walt seront en charge de cela.

Au AC 2012, 53 conférenciers de 18 pays différents ont assuré 63 séminaires et ateliers. Le AC2 012 est dédié à Jakov Gotovac, un des compositeurs croates les plus importants. Les langues officielles du Symposium sont l'anglais et le croate. Le deuxième jour, un grand concert choral sera donné par des chœurs invités de Slovénie et de Lettonie. L'appel à communications est lancé, vous pouvez d'ores et déjà soumettre vos textes (communications/ateliers); la date limite d'inscription est le 15 décembre 2013. Pour toute autre information concernant le Symposium et l'Association des Chefs de Chœurs Croates, merci de consulter le www.choralcroatia.com.

Branko Stark (1954), compositeur, chef d'orchestre et professeur de chant, enseigne à l'*Académie des Arts* (Université de Split, Croatie). Il est l'auteur de plus de deux cents compositions pour lesquelles il a obtenu de nombreuses récompenses. Il donne cours à des chanteurs, chefs de chœur, compositeurs, acteurs, orthophonistes, phonéticiens et orateurs, et s'occupe également de rééducation vocale. M. Stark a participé à plus de trente symposiums scientifiques et a été professeur invité dans de nombreuses facultés, en Croatie et à l'étranger. Ses spécialités couvrent la théorie et la pratique vocale, la stylistique vocale et la stylistique d'expression dans le chant et la parole, l'herméneutique et des travaux publiés sur ces sujets. Il donne des conférences, séminaires, *masterclasses* et ateliers partout dans le monde (Argentine, Chine, Slovénie, Danemark, France, Grande-Bretagne, États-Unis, Corée, Afrique du Sud, Iran, Malaisie, Indonésie, Thaïlande, Sri Lanka, Inde, Hong Kong, Singapour, Brunei, Lettonie). M. Stark est également un juge réputé lors de nombreux concours internationaux de chant choral (Croatie, Allemagne, Italie, Autriche, Chine, Indonésie, Malaisie, Sri Lanka, Japon, Corée). Il est Président de l'*Association croate des Chefs de Chœur*, à la tête de l'*Académie Vocale*, membre du Conseil International des *Jeux Mondiaux des Chorales* et Conseiller pour la Croatie au sein de la *Fédération Internationale de Chant Choral*. Courriel: info@choralcroatia.com



Traduit de l'anglais par Anne-Laure Pitici (Brésil) ●

¹ Chorusologie: matière obligatoire du cursus pédagogique pour chefs de chœur et enseignants de musique dans de nombreux pays de l'est Européen

Le Festival Choral International de Yeosu et son Concours "Chants de l'Océan, Chants de Joie!" (p 50)

Jo-Michael Scheibe, Président et Professeur, Vice-Président National de l'ACDA pour les activités internationales

Située à seulement quatre heures de voiture ou à un court vol depuis Séoul, Yeosu est une belle ville portuaire à la pointe sud de la République de Corée. C'était l'endroit idéal pour le nouveau Festival choral international de Yeosu, ainsi que son concours qui a eu lieu du 11 au 17 juin 2013. Outre la beauté de la ville, les participants aux festivités ont eu accès à de nombreuses nouvelles installations qui ont été développées lors de l'Exposition Universelle de Yeosu de 2012, qu'elle accueillait: de nouveaux hôtels, des pavillons, un nouveau centre culturel d'arts et une salle de concerts, qui offre une vue imprenable sur le port lorsque le public sort des concerts et des manifestations. J'ai découvert cette ville de Yeosu, et j'ai été ébloui par sa beauté, ses équipements, et par l'hospitalité du personnel et des bénévoles.

La semaine du festival choral a commencé par une extraordinaire cérémonie d'ouverture. Lors de cet événement, les chœurs venus du monde entier et le public ont été conviés à une expérience à la fois visuelle et auditive, avec le chanteur de musique traditionnelle coréenne Oh Jeon-hae, le Chœur d'enfants d'Aeyukwon, l'orchestre coréen de musique traditionnelle et le chœur municipal de Yeosu, les étudiants danseurs du lycée Jeollanan-do, et l'Institut des Costumes de Scène de l'Université de Seokyeong.

La cérémonie d'ouverture comportait aussi la traditionnelle danse coréenne à cinq tambours, (*Ohgomu*), la danse des éventails coréenne, et le traditionnel défilé de mode de papier coréen Hanji. Nous avons eu, entre autres, l'occasion de découvrir de nombreux instruments traditionnels coréens tels que le tambour traditionnel coréen, le *hautbois conique taepyeongso*, la flûte de bambou traditionnelle *daegeum*, et la harpe coréenne *gaeyagum* (cithare coréenne à douze cordes). Les différents aspects visuels comprenant la coordination de différents tambours et danseurs coréens, ainsi que les sons vibrants de l'orchestre, les costumes traditionnels, furent pour moi une merveilleuse découverte.

Outre le 'directeur artistique' Maestro Jae-jun Lee, et le directeur international Jinny Jang, plus de vingt-cinq bénévoles étaient impliqués dans ce festival. En outre, le travail diligent de sa présidente, Mme Mi-suk Jo, et son comité de douze entreprises et dirigeants communautaires ont entièrement soutenu cet événement. La ville de Yeosu, en collaboration avec leur commanditaire majeur, GS Caltex (le Président Dong-Soo Hur a réalisé la vision du maire de la ville, Chung-Seok Kim, et celle de Maestro Lee).

Les participants au festival ont eu l'occasion d'entendre des avis, et de travailler avec des jurés venus de partout dans le monde. J'ai eu l'honneur de faire partie de ce jury distingué; je ne connaissais beaucoup d'entre eux que par leurs compositions ou par leur réputation; leur motivation et leur intérêt pour la création musicale étaient irréfutables.

Le jury, dont les membres ont également participé en tant que cliniciens, comportait Andrea Angelini d'Italie, Javier Busto Sagrados du Pays basque d'Espagne, Eugeniusz Kuz de Pologne, In-gi Min de la République de Corée, Vytautas Miskinis de Lituanie, Ragnar Rasmussen de Norvège, Imant Raminsh du Canada, et Brady Allred et moi-même des États-Unis.

Les matinées festives ont commencé avec divers sujets, qui ont permis aux participants de se familiariser avec les spécialités des jurés. Les sujets abordés lors de ces séances allaient du style italien polyphonique à la technique de direction vocale. S'appuyant sur les nombreux points forts du jury, les sujets étaient variés et

deux séances avaient lieu chaque matin à la même heure. Cela permettait aux chœurs participants de choisir l'activité à laquelle ils préféraient participer.

Les sessions de l'après-midi mettaient en vedette des spectacles de chorales individuelles qui participaient au festival. Ces sessions ont été divisées en catégories, et un minimum de cinq jurés ont écouté les groupes dans chaque catégorie. Le premier après-midi plaçait en vedette les chœurs d'enfants, qui chantaient dans une salle de spectacle tandis que de la musique *Folk/Spirituals* et des chorales Gospel étaient entendues dans un autre lieu. Le deuxième jour fut celui des chœurs à voix égales. Le troisième jour, un lieu a été consacré aux chorales Pop/Jazz tandis qu'un autre endroit accueillait la Musique Sacrée. Le Concours National pour les chorales coréennes a été organisé le quatrième jour, et le cinquième jour fut consacré à rencontrer la population des environs de Yeosu. Lors de la dernière journée avait lieu le Grand Prix, un événement intense et excitant.

Les soirées étaient consacrées à la musique d'un pays en particulier, ou à un style de musique déterminé. Les chœurs des États-Unis et des Philippines ont tous deux donné des spectacles distingués, et deux soirées ont été axées sur la musique Folk et Pop/Jazz. Chaque soir le public grandissait, et commençait à comporter de plus en plus de gens de Yeosu venus pour écouter les différences de style et de concepts sonores de chaque chœur. La soirée finale du concours mettait en vedette les performances extraordinaires des chœurs mixtes.

Le dernier événement du Festival Choral de Yeosu et de son concours fut la cérémonie de remise des prix. Ce festival a octroyé à l'ensemble des gagnants plus de 80000 €.

Les groupes gagnants sont:

Lauréat du Grand Prix:

University of Louisville Cardinal Singers
Chef de chœur lauréat: Kent Hatteberg

Chœurs mixtes

Premier prix: University of Louisville Cardinal Singers
Deuxième prix: University of Santo Tomas Singers
Troisième Prix: Riverside City College, Imusicapella, Hansei University

Chœurs d'enfants

Premier Prix: Pilgrim Children's Choir
Deuxième Prix: BomNae Trintiy Chamber Choir
Troisième Prix: Muntinlupa Vocal Ensemble, K-SORI Ak-Dong, Bupyeong District Youth Choir

Musique Folk, Negro Spiritual & Gospel

Premier Prix: Riverside City College
Deuxième Prix: University of Louisville Cardinal Singers
Troisième Prix: Imusicapella, Seoul Dream Singers, University of Santo Tomas

Voix Egales (Hommes ou femmes)

Premier Prix: Sangpa-Gu Chorale
Deuxième Prix: EL Female Choir
Troisième Prix: Le chœur d'hommes ARS NOVA, Gangfoong Ladies choir (chœur de femmes), Glam Singers

Chœurs de Musique sacrée

Premier Prix: University of Louisville Cardinal Singers
Deuxième Prix: Collegium Vocale Seoul
Troisième Prix: Riverside City College, Imusicapella, University Santo Tomas

Pop & Jazz

Premier Prix: Maytree

Deuxième Prix: University of Louisville Cardinal Singers

Troisième Prix: Riverside City College, University Santo Tomas, Coro Tomasino

À l'issue de la cérémonie de remise de prix, les personnes présentes se sont déplacées vers la promenade à l'extérieur du Centre d'Arts et Spectacles donnant sur le port, où une gamme exceptionnelle de produits alimentaires et de boissons avaient été préparés. En outre, un orchestre et une troupe de tambours traditionnels coréens ont agrémenté les festivités, qui se sont poursuivies jusqu'aux petites heures du matin. Les chanteurs se sont réunis et ont célébré le protocole de l'art choral: faire de la musique et nouer des liens d'amitié. Ce fut un plaisir que de participer à cette première édition du concours du Festival Choral International de Yeosu. Je suis impatient de voir ce festival se développer, au fur et à mesure que les chœurs et leurs chefs entendront parler des merveilleuses opportunités qui les attendent dans les chansons Yeosu: Chants de l'Océan, Chants de Joie.

La deuxième édition du Festival Choral International de Yeosu et de son concours est prévue du 20 au 27 mai 2014.

Jo-Michael Scheibe préside l'École de Musique Chorale et de Musique Sacrée de Thorton en Californie du Sud, où il est le chef de chœur des Chanteurs de chambre USC. Il y enseigne la direction chorale et les méthodes, et supervise les programmes choraux des étudiants des premiers cycles universitaires. En outre, il travaille en tant que Vice-Président National de l'"American Choral Directors Association - ACDA" (Association des Chefs de Chœurs Américains). N'étant pas étranger à l'ACDA, Scheibe a précédemment travaillé comme Président National de l'Association (2011-2013). Président de la division Ouest (1991-1993), et Président du Répertoire et du Standard pour les lycées publics (1980-1989), Les ensembles sous sa direction ont contribué à six congrès de l'ACDA (1985, 1991, 1993, 1997, 2003, 2007), à deux congrès nationaux d'Éducateurs en Musique (1996, 2000), à la Conférence Nationale des Associations de Chœurs d'Étudiantes (2011) et à plusieurs congrès régionaux et nationaux. Les Chanteurs de chambre USC de Thorton ont été un des vingt-cinq chœurs sélectionnés pour chanter au Dixième Symposium Mondial du Chant choral à Séoul (Corée) en août 2014. Courriel: scheibe@thornton.usc.edu



Traduit de l'anglais par Pierre Peterson (Haïti) ●

Andrea Veneracion, Ambassadrice Philippine du Chant Choral dans le Monde Entier (p 52)

Jonathan Velasco, chef de chœur et pédagogue

Quand, le 9 juillet 2013, le Prof. Andrea Veneracion est décédée à l'âge de 85 ans, ce fut, comme l'a exprimé l'ancien doyen de la Faculté de Musique de l'Université des Philippines Ramon Acoymo, la fin d'une époque. Elle était la dernière représentante d'un groupe de personnalités du monde choral qui ont étudié aux États-Unis dans les années 1950 et 60. Ils rentrèrent aux Philippines dotés de connaissances et de compétences dans la direction de chœur et le chant choral, ouvrant ainsi la voie au brillant mouvement choral philippin que nous connaissons aujourd'hui.



Veneracion et le Madz: une expérience qui change la vie

S'élevant parmi les géants, le Prof. Veneracion a rehaussé la réputation chorale des Philippines, grâce à des décennies d'excellence continue avec le chœur qu'elle a fondé en 1963, les *Madrigal Singers* de l'Université des Philippines. Ce chœur fête cette année son 50^{ème} anniversaire. Grâce à son parfait équilibre entre technique chorale, intuition et sens artistique, elle amena le chœur à remporter les plus hautes récompenses aux concours européens les plus prestigieux de chant choral. Le Madz, comme on l'appelle affectueusement, a été accueilli dans les grandes salles de concert d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Asie. Le monde était curieux: quelle serait la sonorité d'un chœur madrigal originaire du Sud-Est asiatique? Et pourquoi cette disposition assise en demi-cercle? Grâce à sa forte personnalité musicale, Andrea Veneracion a dirigé le Madz en conquérant les cœurs (et les oreilles) du monde choral, dès ses premières prestations aux États-Unis en 1969, jusqu'aux tournées annuelles de concerts dans le monde entier au fil des trois décennies suivantes.

Dans les années '80, j'ai eu la chance de faire partie de ce demi-cercle magique de musiciens. J'ai intégré le Madz en 1981 comme stagiaire, et y suis devenu assistant chef de chœur un an plus tard. J'ai chanté avec lui jusqu'à la fameuse tournée de 6 mois en Europe et aux États-Unis en 1989, où il remporta 10 premiers prix dans 5 concours, le plus grand nombre de récompenses *jamais* remportées par une troupe de choristes du Madz. J'ai quitté le groupe en cours de tournée, pour commencer mes études avec Martin Behrmann à la *Berliner Kirchenmusikschule*.

Quel effet cela faisait-il d'être invité à s'asseoir dans ce demi-cercle? Je me sentais comme quelqu'un qui y était "entré". À cette époque, les chanteurs n'auditionnaient jamais pour faire partie des *Madrigal Singers*: ils étaient invités. On pouvait toujours y entrer comme stagiaire; mais pour pouvoir intégrer le demi-cercle, un siège ou un poste devaient d'abord être libérés par un chanteur (qui, pour des raisons diverses, n'était plus en mesure de chanter avec le groupe). Le Prof. Veneracion invitait alors un des stagiaires à entrer. La première position occupée par le stagiaire dans le demi-cercle était la chaise la plus proche du Prof. Veneracion: cette chaise portait le nom (tristement célèbre) de "*sellette*". Ainsi, vous vous trouviez à une coudée du chef de chœur (pour le cas où vous ne chanteriez pas juste ou trop fort!). Elle s'asseyait et dirigeait depuis l'extrémité du demi-cercle et faisait aux chanteurs des signes, simplement par de légers mouvements de la tête et du corps.

Chanter avec le Madz est vraiment fascinant. Les chanteurs sont assis selon la disposition S-T-A-B, mais en alternant les hommes et les femmes: si vous chantiez comme soprano 1, la soprano la plus proche se trouvait à quatre places de vous, et la soprano 1 suivante se trouvait à une distance de huit places, dans un sens comme dans l'autre. Selon cette disposition et une proximité presque épaulée à épaulée, les chanteurs sont très conscients de ce qui se passe autour d'eux, y compris les entrées, les respirations, l'intonation harmonique etc...).

Globalement, le chœur était dirigé par les instincts musicaux du Prof. Veneracion qui le guidait de sa présence pendant les concerts, laissant les voix communiquer directement avec le public sans qu'elles passent par elle. Avec le Madz comme instrument, Andrea Veneracion était capable de communiquer au reste du monde ses intentions musicales.

Ambassadrice de Bonne Volonté

L'histoire d'amour d'Andrea Veneracion avec le monde choral international débuta avec la tournée des *Madrigal Singers* aux États-Unis en 1969 (leur première tournée internationale). Elle se clôtura par un concert au *Festival International de Chant Choral* du *Lincoln Center*, avec un énorme succès. La chef de chœur Veneracion eut droit à plusieurs rappels avant le retour au calme dans le public.

Elle poursuivit cette aventure avec des tournées et concerts internationaux s'étalant sur trois décennies. Au cours de ces voyages, elle élargit ses contacts avec le monde choral, en initiant des échanges et développant des liens qui l'ont finalement conduite à devenir l'une des rares Asiatiques à l'origine de l'émergence de la *Fédération Internationale de Musique Chorale*. A ce jour, le monde choral identifie les Philippines au nom d'Andrea Veneracion.

Le Prof. Veneracion et les *Madrigal Singers* furent pour les Philippines d'excellents ambassadeurs de bonne volonté. Ils furent les plus grands émissaires du chant choral du pays envers la communauté diplomatique internationale. Par la suite, le Président philippin Ferdinand Marcos emmena avec lui les *Madrigal Singers* lors de plusieurs visites officielles, notamment à l'occasion de l'ouverture de liens diplomatiques avec l'ex-URSS

en 1976, afin de mettre en valeur la richesse de la tradition du chant dans le pays. Le Madz a également chanté lors de la visite d'État en Allemagne, en 1989, du Président de l'époque, Corazon Aquino. Chaque fois que le pays recevait des personnalités en visite officielle, le Madz était invité à chanter pour les invités, comme dignes représentants de la culture musicale du pays.

Le Mouvement choral philippin

Le plus grand héritage du Prof. Veneracion est peut-être d'avoir contribué à la propagation de la musique chorale philippine. Elle encouragea des compositeurs et arrangeurs à écrire pour les *Madrigal Singers*. Il en résulta un afflux constant de compositions et d'arrangements remarquables pour chœur *a cappella*. Ils étaient taillés pour tous les genres à partir de matériaux et de concepts musicaux issus du chant folklorique philippin, de la musique tribale ou traditionnelle philippine, de hits contemporains, de la liturgie d'église et d'un large éventail de sources éclectiques.

Le Prof. Veneracion donna aussi le coup d'envoi à la création des "*Philippines chantantes*", à travers une série de festivals et d'ateliers animés par ses chanteurs et anciens choristes. En tant qu'artistes en résidence au *Centre Culturel des Philippines*, les *Philippine Madrigal Singers* furent envoyés dans les campagnes pour y former chefs et chœurs. Andrea apprit à ses chanteurs à répandre cette vision plus rapidement auprès des musiciens, avides de connaissances, dans tout l'archipel.

En raison de son immense contribution au développement de la musique chorale philippine, elle fut nommée en 1999 *Artiste Nationale pour la Musique*, la plus haute distinction culturelle que le gouvernement philippin ait décernée à une personnalité.

La preuve de l'énorme succès de son travail réside dans le développement sans précédent du mouvement choral philippin aujourd'hui. L'*Association philippine des Chefs de Chœur*, dont le conseil est essentiellement composé d'anciens chanteurs du Madz, témoigne de son héritage et de sa vision dynamique. Un grand nombre d'anciens membres des *Madrigal Singers* sont aujourd'hui des chefs de chœur, compositeurs, arrangeurs, pédagogues et musiciens réputés.

Le pays a reconnu les contributions altruistes du Prof. Veneracion au monde de la musique chorale, et lui a offert un magnifique service funèbre au *Théâtre Principal* du *Centre Culturel des Philippines*. Présentée avec les honneurs militaires lors de ses funérailles, elle repose au cimetière *Libingan ng mga Bayani* (*Cimetière des Héros*). Le théâtre était plein à craquer avec des choristes sur et hors scène, dans les fauteuils et les allées, tous en train de chanter pour la femme qui les a réunis et leur a donné une voix.

Andrea Veneracion fut la voix de son époque, et au-delà.

Jonathan Velasco fut de 1982 à 1989 assistant chef de chœur des *Madrigal Singers* de l'Université des Philippines. Il préside l'*Association philippine des Chefs de Chœur*, et est conseiller auprès du conseil d'administration de la FIMC. Il est chargé de cours à la *Faculté de Musique de l'Université des Philippines*, et à la tête des *Ateneo Chamber Singers*. Courriel: choirmaster@gmail.com



Traduit de l'anglais par Cécile Dupont (Belgique) ●

La Tournée Historique de Chœur la Grace de Kinshasa Un très grand Succès (p 56)

Ambroise Kua-Nzambi Toko

Membre de la FIMC depuis 2000 et chœur de la famille A Cœur Joie et membre cofondateur de la Fédération Congolaise de Musique Chorale, ce merveilleux chœur congolais composé en majorité des chefs de chœur et dirigé par Ambroise Kua-Nzambi Toko a bien marqué sa présence sur la planète chorale ces dix dernières années.

Après son succès médiatique éclatant et sans précédent en RDC, de 2001 à 2004 avec son célèbre album audio et vidéo "Ngiele Ngiele" diffusé dans presque toutes les chaînes de Kinshasa, Chœur La Grace s'est lancé avec volonté et détermination à la conquête du monde.

Sa renommée internationale a très vite été acquise par sa participation à 25 rencontres internationales.

24 Le groupe chante en 24 langues d'Afrique et a pu monter 4 spectacles de musique chorale de belle facture: Zimboka za Bantu (les cris des hommes), Zingana (la sagesse africaine par le chant), Mélopées d'Afrique noire, Ngoma ye nsakala (percussion) et l'humanité des Humains (créé pour le 14^e sommet de la francophonie à Kinshasa).

La tournée 2013 était dédiée au Retour de la paix dans l'Est de la RDC, elle a débuté le 9 mai par une résidence de 8 jours à Ratingen (Allemagne), l'ayant conduit dans 5 autres villes voisines (Cologne-Düsseldorf- Moers, Mülheim), puis à Berlin du 17 au 23 mai. En France le groupe a été accueilli dans 25 villes et communes françaises dont: Strasbourg, Nancy, Oustréham, Caen, Saint-Etienne, Saint-Chamond, Saint-Martin la Plaine, Cluny, Lyon, Millau, Sylvanès et d'autres.

Ayant participé à 11 festivals et rencontres culturelles locales et internationales (Challenge Camerounais – 19^e édition et une simple participation au Carnaval des Cultures à Berlin, Festival "Les Journées Sacrées" de Strasbourg, Nuit des musiques et des cultures au Théâtre de Caen, Festival "Rue des Artistes", Novacine de Saint-Chamond et Célébration 45 ans de la MJC Saint-Chamond à Saint-Chamond, Célébration 10 ans de Blok Notes et le Festival TouT Le monde chante à Lyon, Festival "Jazz à Vienne" ainsi que le Festival des musiques sacrées et musiques du monde de l'Abbaye de Sylvanès), ces vaillants choristes partis d'Afrique ont donné 78 prestations dont 45 concerts grand public dans 31 villes.

Le groupe a aussi assuré des animations, des ateliers de chant, percussion et danse, ainsi que des mini-concerts dans plus de 20 écoles françaises et allemandes ce, de la maternelle au lycée en passant par les écoles de musique. Outre ces prestations dans différents cultes, 5 ateliers pour adultes de musique chorale africaine ont été animés sous la direction de son chef Ambroise Kua-Nzambi.

Sur son passage, Chœur la Grace a décerné des diplômes d'honneur et de reconnaissance aux personnes ayant organisé leurs résidences dans différentes villes et ce, pour la 2^{ème} fois. Il s'agit de Martin Hanke de Ratingen (2007-2013), Agnès Polet de Oustréham (2007, 2009 et 2013), à l'Association "Kiamvu-Le pont" (2009, 2013), à Jacqueline Fabre de Saint-Chamond (2011 et 2013) pour leur contribution non moins significative à la renommée internationale de Chœur La Grace et particulièrement à la promotion de la musique africaine.

D'autres artisans de cette renommée recevront très prochainement leur diplôme Il s'agit de Thierry Thiébaud, François Lupwishi Mbuyamba, Richards Augugliaro (Festival International des Chœurs en Montagne) de Saint-Martin Vésudie et d'Albert Tuzolana d'Anderlecht.

Ainsi, sur la scène internationale, le groupe compte désormais à son actif 214 prestations internationales, plus de 60 ateliers animés et accompagnés, 25 festivals internationaux et autres rencontres dont les plus prestigieux (Symposium mondial de musique chorale, Kyoto-2005; Les 19^{èmes} Choralies de Vaison-la-Romaine (2007), Namur en chœur (Belgique); Musica Sacra International (Allemagne et Belgique 2012), etc.

Le rendez-vous est déjà pris pour la prochaine tournée qui s'effectuera en été 2015 qui se fera en Allemagne, France, Belgique, Suède et Israël.

Le 3 août 2013, lors d'une cérémonie des *awards* du choral africain organisée à Lomé par "Africa Sings", Chœur la Grace a à lui seul gagné 3 des 4 trophées prévus: celui du meilleur clip vidéo, celui de la meilleure performance sur la scène internationale, et celui du meilleur chef de chœur africain de l'année.

Chœur la Grace remercie: Les mairies de Mülheim, Strasbourg, Saint-Chamond, Lournand, Cluny, Saint-Martin La Plaine, Roquefort, Sylvanès, Villars, le Président d'A Cœur Joie, les chœurs de la famille A Cœur Joie Lorraine, l'Eglise de Ratingen, l'Association Raccib de Berlin, le chœur Gospel de Berlin, l'Association Kiamvu-Le pont, La MJC Saint-Chamond, tous les chœurs et familles hôtes ayant accueilli et hébergé ses choristes.

Grand merci à la Déléguée Générale Wallonie-Bruxelles pour son appui, l'Ambassadeur d'Allemagne en RDC, le Consul de l'Ambassade de Belgique en RDC, le Président de la Fédération Congolaise de Musique Chorale ainsi que tous les partenaires ayant apporté d'une manière ou d'une autre leur contribution au succès de cette historique tournée dont les traces resteront longtemps gravées dans les mémoires de plus d'un.

Auteur-compositeur, Opérateur culturel, Educateur, Médaillé d'argent de mérite d'arts et lettres (2006), Artiste choral Wallonie-Bruxelles du cinquantenaire de la RDC (2010), Chef du Chœur Africain des Jeunes (2012-2014), Président de la Fédération Congolaise de Musique chorale (2005 – 2010), Membre du Conseil International d'A Cœur Joie International (De 2005 à nos jours), Représentant de la RDC au World Choir Games Council (Depuis 2004), Directeur de l'Académie Africaine de musique chorale (Depuis 2008), Directeur du centre culturel "Espace AKTO", Chef de Chœur la Grace de Kinshasa, Physicien et musicien formé, **Ambroise Kua-Nzambi Toko** a enseigné pendant dix ans à l'Université de Kinshasa. Chercheur indépendant, il œuvre actuellement pour le développement, la promotion et le rayonnement de la musique chorale africaine qu'il considère comme son ministère et son apostolat. Courriel: kuanzambi@yahoo.fr



Exprimer en Musique des "Émotions"¹ Des notes au son, pour jeunes et vieux² (p 59)

Rudolf de Beer, chef de chœur et professeur

Les prestations de beaucoup de chœurs de jeunes amateurs regorgent d'une vibration qui se perd parfois quand ces musiciens mûrissent. Certes il est compréhensible que la jeunesse exprime, plus spontanément que des personnalités adultes, des sentiments personnels; mais l'expression de l'émotion en musique ne devrait pas flancher si les chanteurs (jeunes ou moins jeunes) étaient guidés par une connaissance scientifique solide de la musique interprétée. Cette connaissance devrait être transmise au chœur par des chefs habiles dans le sens où ils permettent à la pensée d'un compositeur de parler aussi clairement que possible au public. Comme le préconisait dès 1914 Coward, 'Toujours s'efforcer de pénétrer les finesses d'un morceau' (270).

Les ingrédients musicaux de base de la musique que sont la mélodie, l'harmonie, le rythme, la tonalité, la forme, le tempo et la dynamique peuvent être rehaussés par des éléments expressifs comme le phrasé, le rubato, la couleur sonore, l'intonation, et par des éléments plus spécifiques comme la technique de chant et de direction.

Dans toute œuvre musicale préparée, le processus créatif gravite autour des éléments de base, tandis que des éléments expressifs tels que le phrasé et le rubato peuvent s'inscrire dans une partition écrite. Néanmoins, il revient à l'interprète (ici, le chef) de décider d'aspects plus techniques comme par exemple la qualité sonore et l'intonation, et en particulier des techniques de direction telles que le poids des bras, l'attitude, et le degré de pesanteur dans les mouvements.

Il est important que le musicien choral, en particulier le chef, décide du niveau d'incorporation de certains ou de tous ces éléments pour refléter autant que possible l'âme du compositeur, sans perdre de vue le sentiment de l'interprète et son expérience musicale.

Le présent article se concentrera sur l'expression en musique de l'émotion, comme exemple de ce phénomène, tout en prospectant les diverses possibilités auxquelles un chef peut être confronté. Vu que l'instrument du chef, c'est la voix chantée qui est mise en œuvre ou 'contrôlée' par des gestes, il importe de comprendre comment ces divers éléments peuvent être communiqués au chœur par des moyens verbaux, mais surtout non-verbaux.

On a beaucoup écrit au sujet de ces aspects, mais souvent on se contente de survoler la manière dont l'usage de la gestique devrait contribuer à atteindre ces objectifs. Les musiciens choraux comprennent surtout comment analyser et préparer la musique³[3] et même comment la répéter ou l'enseigner

1 En référence au terme "émotion", sans méconnaître les divers sens de ce mot (particulièrement en musique); l'auteur se réfère à la "perception musicale". Toutes les situations où un auditeur perçoit et reconnaît des émotions exprimées en musique (par exemple une expression triste), sans ressentir obligatoirement une "émotion" telle que définie par Juslin et Västfjäll (2008: 561).

2 Une application pratique du présent article, qui se concentrera sur l'expression de l'émotion en musique tout en explorant les diverses situations auxquelles un chef peut être confronté, sera présentée dans le cadre d'un atelier lors du 10^{ème} Symposium Mondial de Musique Chorale à Seoul (Corée), en 2014, sur le thème *Healing and youth*. (Thérapie et Jeunesse).

3 Le candidat renvoie à la musique, et non aux partitions, vu que de nombreuses œuvres musicales ne sont pas notées.

au chœur, mais beaucoup de chefs butent ensuite sur l'usage adéquat de la gestique de direction qui convient, limitant donc les chanteurs dans la transmission à l'auditoire de la musique. Mais il est impossible, dans cet article, d'aborder ces éléments. On ne peut les atteindre qu'en fréquentant un cycle complet de cours de chant choral et de direction. La première chose importante, c'est de regarder la **musique** elle-même, y compris les conseils des compositeurs, puis la **technique** de chant et en particulier de direction pour atteindre ces objectifs sera envisagée.

La Musique

C'est le son proprement dit qui est transmis à l'auditoire par l'interprète d'une part de quelque notation écrite que ce soit, et d'autre part des relations entre les voix et les oreilles. Dans la plupart de la musique chorale, c'est un ensemble de hauteurs et de paroles combinées, dont les secondes déterminent aussi la couleur et le style de la sonorité choisie par l'interprète. Ces aspects, l'interprète peut les déterminer à partir de ce processus de choix et d'actions que sont le *phrasé*, le *tempo*, les *intensités* et le *rubato*. Tous ces paramètres participent à l'"émotion" musicale, même si certains de ces aspects musicaux peuvent faire l'objet d'une attention particulière pour illustrer le sens du texte et des sons. Certains de ces aspects sont les *césures*, les *harmoniques*, le *phrasé* et l'*articulation*.

Les *césures* entre les voix peuvent être mises en valeur par des contrastes soit dynamiques soit articulatoires, comme *marcato* ou *tenuto*. Une note en suspens à travers un mouvement harmonique peut donc être mise en valeur en lui attribuant une importance dynamique plus grande que celle des autres notes ou voix.

Divers *harmoniques* générés par des dispositions sonores différentes peuvent aussi varier en fonction des connaissances et de l'usage des résonateurs, et par les changements de niveau dynamique. Mais ce qui est plus important, c'est une concentration sur les harmoniques en vue d'une bonne intonation, dont un aspect souvent négligé est la cohérence dans la prononciation, en particulier des voyelles. L'influence du tempérament et de l'intonation sur la perception émotionnelle de la musique ne doit pas être sous-estimée, même si la perception en varie d'une personne à l'autre.

Le traitement des *pôles de phrasé* (sommets) et des *aboutissements* (centres d'attraction se situant d'habitude vers la fin des phrases) requiert une attitude de concentration de l'énergie tant du chœur (les chanteurs) que du chef. Cela est en lien étroit avec la technique de chant et/ou de direction, qui est une conjonction entre la pensée et les possibilités corporelles. Des compositeurs illustrent les sommets de beaucoup de phrases par des changements harmoniques, qui de nouveau peuvent être combinés par les interprètes à des aspects tels que le *rubato*. Une accélération du tempo à l'approche d'un sommet, avec un ralentissement juste avant ce sommet, est un exemple caractéristique de cette technique.

L'*articulation* musicale, tant du texte (par la diction) que de divers éléments d'articulation musicale comme le staccato, le legato et les accents (dont le *marcato* et le *tenuto*), est aussi un outil important par lequel le sentiment musical ou l'émotion peuvent s'exprimer.

La Technique

Tant les chanteurs du chœur que le chef doivent posséder une connaissance précise de la production vocale et de la technique de chant nécessaires pour libérer en musique l'émotion. Le texte et les notes ont évidemment une influence énorme sur les choix que les interprètes doivent opérer pour transmettre le message musical.

Une *note en suspens* requiert, pour briller, un bon équilibre

entre les voix. Le chef et les chanteurs doivent aussi savoir entendre et comprendre (tels un bon accordeur d'orgue) quelles fréquences utiliser pour des tempéraments déterminés (par exemple avec ou sans piano). Pour prendre comme exemple l'émotion qui convient au moyen d'une intonation claire de la musique, c'est le chef qui doit amener les chanteurs à l'homogénéité des voyelles, au contexte tonal (Alldahl, 2008: 27), et à la relation entre la résonance vocale et les *harmoniques*. Quand les musiciens se concentrent sur le texte, le phrasé est normalement bon, bien qu'il soit important de maintenir l'énergie jusqu'à la fin de la phrase, et non seulement jusqu'à son pôle d'attraction. Si tous les chanteurs appliquent le même pourcentage d'énergie, le chœur en tant qu'entité sera à même d'illustrer mieux l'émotion de la musique. Une compréhension claire de l'articulation dans la prononciation du texte, mais aussi dans des éléments musicaux comme le legato et le staccato devraient être une partie intégrante de la technique de tout chanteur. Un chef devrait aussi '...travailler dur pour acquérir une technique de direction qui soit claire, tout en étant expressive...'

(Marvin, 1989: 15-16).
En outre, le chef doit avoir une connaissance approfondie de la technique de direction qui, outre les gestes, comporte l'usage de l'énergie musculaire et du poids (Jordan, 1996: 24-25). Le flux ou mouvement des mains ne doit jamais s'interrompre, de même que la ligne de l'énergie musicale des chanteurs. Tous les petits détails comme les dynamiques, l'articulation, l'énergie du phrasé, le rubato, le tempo et même l'intonation peuvent être inclus dans une gestique en mouvement incessant. Le flux entre les points d'appui est donc tout aussi important que le point d'appui lui-même.

Un chef doit aussi apprendre à ne pas travailler contre le poids, mais avec le poids. Pour qu'un chanteur produise le son correct via une bonne technique vocale, qui aura ensuite une influence sur des aspects tels que l'intonation et la couleur, le flux de l'énergie à travers la respiration est très important. Un chef peut contrecarrer cela si le poids ne dicte pas sa gestique. Prenez par exemple un temps levé : le mouvement est vers le haut, mais les chanteurs doivent respirer dans la direction opposée. Un très bref appui vers le bas au début du temps levé aide les chanteurs à respirer correctement, ce qui a de nouveau pour résultat une production plus facile de la couleur sonore et du phrasé. La plupart des chefs font cela instinctivement parce qu'ils respirent avec la musique. Les chefs doivent aussi travailler avec les chanteurs quand des champs d'énergie, en particulier la paume des mains, sont employés pour contrôler l'intonation, et non seulement la manière typiquement ringarde de pointer le doigt vers le haut ou vers le bas. C'est pourquoi une connaissance théorique solide doit être appliquée dans la pratique d'une façon de faire logique et pratique.

En conclusion, ces brefs exemples donneront au lecteur, on l'espère, une initiation à l'importance du savoir pour libérer les émotions cachées dans chaque œuvre musicale. Non seulement la signification vraie de la musique atteindra l'auditoire, mais chaque interprète autant que tout membre du public sera touché par la musique d'une manière ou d'une autre, quel que soit l'âge des interprètes. Comme le disait Lannom (1989:66), '...le chef de chœur doit se dire: "*J'ai étudié honnêtement la musique et ai essayé de la comprendre dans son contexte historique, intellectuel et émotionnel*" ...'.

Bibliographie

- Alldahl, P-G. 2008. Choral Intonation. Stockholm: Gehrmans Musikförlag.
 Coward, H. 1914. Choral Technique and Interpretation. New York: H.W. Gray.
 Jordan, J. 1996. Evoking Sound: Fundamentals of Choral Conducting and Rehearsing. Chicago: GIA Publications.
 Juslin, P.N. & Västfjäll, D. 2008. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. In Behavioral And Brain Sciences (2008) 31, USA: Online. p. 559–621.
 Lannom, A. 1989. The Creative Experience: Implication for the Choral Conductor. In Paine, G. & Swan, H. Five Centuries of Choral Music: Essays in Honor Howard Swan. New York: Pendragon Print. p. 49-66.
 Marvin, J. 1989. The Conductor's Process. In Paine, G. & Swan, H. Five Centuries of Choral Music: Essays in Honor Howard Swan. New York: Pendragon Print. p. 15-34.

Cantor dans les églises de Steinkjer et d' Egge (Norvège), **Rudolf de Beer** dirige aussi le Steinkjer Chamber Choir, (Chœur de Chambre de Steinkjer), le Sakshaug Mixed Voice Choir (Chœur Mixte de Sakshaug), le Trønderkor, et le Steinkjer Male Voice Choir (Chœur d'Hommes de Steinkjer). D'origine sud-africaine, il a été précédemment chef du département de direction chorale et de pédagogie musicale à l'Université de Stellenbosch et a dirigé, entre autres, la Schola Cantorum de Stellenbosch et le Drakensberg Boys' Choir (Chœur de Garçons de Drakensberg). Il a étudié à l'Université de Potchefstroom, et a obtenu à l'Université d'Oslo son Master en direction chorale. Il a complété son "DMus" par un accord entre Nelson Mandela Metropolitan University (l'Université Métropolitaine Nelson Mandela) de Port Elizabeth et la Norwegian State Academy of Music (Académie Nationale de Musique Norvégienne) à Oslo. Il continue à publier des articles de recherche et compose des œuvres chorales dont certaines ont été éditées par Hal Leonard (USA), Norsk Musikforlag, et Cambridge University Press (UK). Courriel: rdbchorale@gmail.com



Traduit de l'anglais par Jean Payon (Belgique) ●

Le Diapason de la Renaissance - Approche Pratique (p 62)

Kenneth Kreitner, Université de Memphis

Les éditeurs de l'ICB m'ont demandé quelques mots concrets au sujet du diapason de la musique chorale de la Renaissance, et la réponse aurait pu être simple: "le **la**, c'est 409 Hz; merci de me l'avoir demandé!". Mais les choses ne sont jamais aussi simples que cela, et dans le cas de la musique chorale de la Renaissance, qui se faisait d'habitude a capella, l'idée globale d'un diapason standard semble bien s'appuyer sur un non-sens. En effet, il y a beaucoup de choses que nous ignorons, et certaines se limitent à des conjectures. Partons des choses relativement claires et procédons par extrapolations.

Les chanteurs formés de la Renaissance, qui avaient pratique dès leur tendre enfance des heures et des années de solfège, ne craignaient pas les arcanes d'une pièce musicale et utilisaient peu les lignes supplémentaires. Cela signifie que les clefs originales d'un morceau (que l'on trouve, dans les bonnes éditions

modernes, dans les petits fragments de portées figurant au début) sont une excellente indication des tessitures. Une partie originellement en clé de sol ne monte guère plus haut que le sol et ne descend guère plus bas que le ré; une en clé de soprano (*ndlr: ut 1ère ligne*) pas beaucoup plus haut que le mi, ni plus bas que le sib, etc...; vous pouvez le constater à votre aise en observant le papier à musique, mais ce qui le confirme c'est que le nom de la clé correspond relativement bien à une étendue chorale confortable (même si c'est parfois un peu bas pour des parties solistes) d'un chanteur de cette voix. En soi, c'est bon à savoir pour les chefs de chœur: ces clés originales sont une indication rapide, en parcourant les œuvres à chanter, de se représenter les tessitures de chaque pièce. Mais cela va un peu plus loin.

La musique chorale sacrée de la fin du XVI^e siècle tend à s'orienter vers deux genres de clés: les clés normales (*chiavi naturali* en italien), avec généralement les soprani en haut et les basses en bas, et les clés aigües, ou *chiavette*, en général avec les voix aigües en haut et le ténor ou le baryton en bas. La *Messe du Pape Marcel*, de Palestrina, pour voix aigüe, mezzo, alto, alto et ténor, est un exemple classique de clés aigües; son *Sicut cervus* pour soprano, alto, ténor et basse, est en clés normales. Regardez un recueil de compilation d'œuvres de Palestrina ou Victoria: vous constaterez cette distinction nette; c'est une chose peu courante en raison des combinaisons de deux clés, dans toutes les voix pendant un tiers de la pièce; dans le cas de Palestrina au moins, nous savons que toute la musique était composée pour le même chœur.

Pour notre bonheur, nous connaissons certaines choses utiles au sujet du chœur de Palestrina, le chœur de la chapelle papale au XVI^e siècle. Nous savons que les chanteurs étaient officiellement 24, mais en pratique environ 30. Nous savons que souvent ils chantaient à un chanteur par voix. Nous savons qu'ils étaient des hommes: les garçons n'étaient pas admis et, évidemment, les femmes étaient hors de question. Il y avait très peu de castrats à la Chapelle Sixtine au temps de Palestrina, mais surtout ce que nous appelons, en termes modernes, des contreténors, des ténors et des basses. Nous savons qu'ils chantaient sans aucun instrument: la chapelle sixtine n'avait même pas un orgue. Et nous savons qu'ils étaient professionnels, formés dans les écoles chorales et chantaient cette musique (une musique en grande partie composée pour eux spécialement) plusieurs heures par jour, chaque jour, et pratiquement sans répétitions. Tout cela mène à un soupçon raisonnable que les deux modes de travail étaient importants.

Sentez-vous libre de l'écrire comme vous le voulez sur du papier à musique, mais le résultat est que la musique en clés ordinaires fonctionne généralement bien de nos jours aux environs du **la** à 440 pour un groupe de falsettistes, de ténors et de basses, et que pour la musique en clés aigües ça ne marche pas. Comme je le dis, c'est environ une tierce plus haut, dans toutes les voix; et une tierce, c'est beaucoup, en particulier au cours d'une pièce longue: si vous avez déjà essayé de chanter en entier la *Messe du Pape Marcel* à sa hauteur écrite, vous savez combien c'est épuisant pour les basses en particulier. La théorie est donc que la musique en clés aigües était prévue pour être chantée environ une tierce plus bas (ou, plus probablement, entonnée environ une tierce plus bas), de sorte que toute cette musique soit plus ou moins dans la même tessiture et que partout les compositeurs, les chanteurs et les maîtres de chapelle (non seulement à la chapelle papale!) le savaient et en faisaient une pratique courante. La raison pour laquelle la musique n'était pas écrite d'emblée une tierce plus bas, c'est qu'il n'y avait pas de clés appropriées, et que ce n'était pas possible en fonction des règles de la solmisation et de la *musica ficta*.

Ici je simplifie quelque peu, évidemment: un débat sur les

détails serait passionnant, mais complexe (voyez en particulier l'article d'Andrew Johnstone, et sa biographie, dans les références conseillées ci-dessous). Mais la conception globale de baisser la clé supérieure, notamment, est confirmée par l'avis de théoriciens et par, notamment, la consultation des parties d'orgue toujours existantes d'époques où la musique n'était pas interprétée a capella. Donc, finalement, il semble manifeste que Palestrina et beaucoup de ses contemporains écrivaient leur musique avec en tête un tel code de clés.

Le problème, c'est qu'aujourd'hui nous avons une sorte de code tacite des clés pour notre propre musique, et que cela va dans la direction opposée. Nos cœurs sont mixtes, non exclusivement masculins, et sont enclins à être majoritairement féminins. Nos meilleures sopranes sont entraînées comme des solistes et aiment chanter haut, nos alti sont des femmes, et nos ténors sont rares et précieux. Donc, en général, la musique en clés aigües fonctionne mieux avec nos chœurs actuels; le résultat est que quand nous chantons de la musique de la Renaissance, nous avons tendance à choisir de la musique en clés aigües ou à transposer vers le haut la musique en clés normales. (Le classique Schirmer octavo de 1922 du *O magnum mysterium* de Victoria, sur lequel tant d'entre nous se cassent les dents, monte d'une quarte le motet, dont les clés originales sont soprano, alto, ténor et basse). Sans parler (s'il faut en parler) des chœurs mixtes professionnels spécialisés dans le répertoire de la Renaissance qui d'habitude, et avec des résultats glorieux, transposent vers le haut ce qui est écrit.

On s'écarte du sujet, revenons à nos moutons. D'abord, je me suis braqué sur Palestrina notamment parce qu'aujourd'hui il est un compositeur populaire et familier, et aussi parce que sa musique et sa fonction l'ont amené à être un cas très nettement particulier; les leçons qu'on en tire semblent s'appliquer assez naturellement à ses contemporains sur le continent comme Victoria, Roland de Lassus, Guerrero, et on peut raisonnablement supposer qu'une sorte de code des clés était aussi compris là, sans doute dans des répertoires tels que le madrigal italien. Mais il est moins sûr d'appliquer cette logique à des compositeurs anglais comme Byrd ou Tallis, dont la musique présente ses propres problèmes, plus complexes que ce que nous pouvons envisager ici. Ensuite, il est difficile de savoir à quelle vitesse remonter en arrière avec l'idée des clés aigües et ordinaires: la musique de la génération de Gombert, Willaert, Clemens non papa, etc... ne semble pas manifester une différenciation aussi claire des combinaisons stéréotypées de clés, tout comme la musique du temps de Josquin, d'Ockeghem ou Dufay. Et troisièmement, comme je l'ai dit en commençant, les standards exacts de hauteur n'ont d'importance que quand on chante, ou quand on les combine avec un orgue ou d'autres instruments: dans un monde fondamentalement *a capella*, des fluctuations peuvent survenir.

Il est tentant de mettre tout cela ensemble et de dire que les choses sont tellement embrouillées que cela nous dispense de prendre des décisions au sujet du diapason (celui-ci a varié, pas de panique!). Je pense que ce serait une erreur. La hauteur écrite de la Renaissance peut n'avoir pas été notée en valeur absolue pour la musique chorale, mais elle signifiait quelque chose, comme le montrent les codes de clés et, en l'occurrence, les clés elles-mêmes. Les compositeurs et les copistes se donnaient du mal pour adapter leurs tessitures écrites et, en général, les codes de clés et les lignes supplémentaires (par exemple, de nouveau l'Angleterre), ils les plaçaient de manière efficace pour des chanteurs hommes adultes, des contreténors aux basses, aux environs du **la** 440. Le diapason variable, en bref, ce n'est pas un diapason erratique: si nous montons ou baissions librement la musique, nous prenons le risque de la défigurer. Et là, comme nous le disions il y a quelques paragraphes, se situe le problème que nous devons affronter avec

vigueur. Tout chef de chœur qui n'aime pas la musique de la Renaissance et veut en chanter devra sans doute trouver une autre orientation; mais nous devons aussi reconnaître que dans le chœur mixte moderne nous avons un instrument quelque peu différent de celui que les compositeurs envisageaient. Le challenge est donc de gérer la différence de manière à défigurer le moins possible la musique. Cela veut dire, notamment, ne pas transiger avec le diapason indiqué d'un morceau, pour autant qu'on le comprenne, de notre mieux.

Donc: quelques mots concrets. Pour la plupart des œuvres sacrées de la fin du XVI^e s., si c'était originellement dans les clés courantes, ne transposez pas; si c'était dans les clés aigües, baissez quelque peu. Si cela dérange vos chanteurs, j'ai trouvé un certain succès en déplaçant un ou deux ténors vers la voix d'alto et un ou deux barytons vers la voix de ténor. Pour la musique anglaise et la musique antérieure à Palestrina, voyez les règles plutôt comme des repères: ce qui semble clairement comme des clés hautes peut être baissé, mais par contre il est mauvais de s'accrocher au diapason écrit. Si nous aimons cette musique, nous devons respecter comment elle était supposée sonner; c'est nous qui devons nous adapter à elle, pas elle à nous.

Lectures complémentaires

- Fallows, David. "The Performing Ensembles of Josquin's Sacred Music." *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985): 32–64.
- Haynes, Bruce. *A History of Performing Pitch: The Story of "A."* Lanham: Scarecrow Press, 2002.
- Johnstone, Andrew. "High Clefs in Composition and Performance." *Early Music* 34 (2006): 29–53.
- Kreitner, Kenneth. "Very Low Ranges in the Sacred Music of Ockeghem and Tinctoris." *Early Music* 14 (1986): 467–79.
- "Renaissance Pitch." In *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton and David Fallows, 275–83. London: Dent, 1992.
- Kurtzman, Jeffrey. "Tones, Modes, Clefs, and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century." *Early Music* 22 (1994): 641–664.

Kenneth Kreitner est Benjamin W. Rawlins Professeur de musicologie à la Scheidt School of Music de l'Université de Memphis. Il est l'auteur de *Discouraging Sweet Music: Town Bands and Community Life in Turn-of-the-Century Pennsylvania* (Illinois, 1990) et de *The Church Music of Fifteenth-Century Spain* (Boydell, 2004), qui a remporté le Robert M. Stevenson Award de l'*American Musicological Society* en 2007. Courriel: kkreitnr@memphis.edu



Traduit de l'anglais par Jean Payon (Belgique) ●

La Notion de Modernité en Musique Chorale (p 66)

Aurelio Porfiri, chef de chœur et professeur

Les avis sur la valeur d'une œuvre chorale sont souvent donnés selon sa conformité à une catégorie définie comme la *modernité* – et cette catégorie est en l'occurrence un concept abstrait. Pour certains musiciens et mélomanes, une œuvre sera considérée comme acceptable si on y trouve certains traits qui sont des marques de modernité, des signes clairs de progrès en termes de créativité musicale selon eux. Gardons à l'esprit cette notion de "*créativité*": nous y reviendrons plus loin. Les traits auxquels il a été fait allusion sont le recours marqué à l'harmonie chromatique, des difficultés rythmiques, des éléments extra-musicaux (percussifs, vocaux, etc...). Une pièce qui ne se conforme pas au moins partiellement à ces particularités devient alors inacceptable, généralement étiquetée comme "*musique romantique attardée*", "*à l'ancienne*", ou de qualification semblable.

Ce qu'il y a de très intéressant dans ce genre de jugement, c'est qu'habituellement, il est porté sans tenir compte des diverses façons, pour différentes personnes, d'aborder la musique chorale. De plus, ce genre d'opinion présuppose une grammaire musicale moderne unifiée qui puisse être considérée comme un paradigme – grammaire qui n'existe pas dans la réalité, surtout dans les "*temps modernes*". Bien sûr, il faut considérer ce genre de raisonnement selon certaines conditions préalables qui sont tenues pour acquises (mais pas toujours consciemment) par les personnes qui portent ces jugements. Je dirais que l'une de ces conditions préalables est l'idée hégélienne d'une grammaire musicale, chemin ininterrompu de l'accord à la dissonance. Si l'on tient pour acquis le matérialisme dialectique, le langage est le résultat (*synthèse*) de la *thèse* et de l'*antithèse*, toujours changeant et toujours évoluant à partir du passé et "*trahissant*" en quelque sorte ce passé.

Mais cette idée est relativement récente. Les compositeurs des siècles passés essayaient bien sûr, eux aussi, de renouveler leurs langages; mais cela se faisait avec un grand respect pour les modèles antérieurs, qu'on considérait comme quelque chose non pas à détruire, mais à intégrer en vue d'une nouvelle synthèse. Pour les compositeurs de la période baroque, par exemple, la capacité de composer un motet dans le *stile antico* (le style de la Renaissance) était considérée comme une habileté que devait posséder tout compositeur. En fait, on en retrouve des traces beaucoup plus récentes: lors de mes examens de fin d'études en musique chorale et en direction chorale, j'ai dû écrire un motet dans le style de la Renaissance.

Le passé inspire le présent. Telle était l'idée de la "*créativité*": non pas une révolution permanente du langage musical, mais un dialogue pacifique avec le passé, même si ce passé musical n'était pas respecté dans nombre de ses traits les plus reconnaissables. C'est la façon juste de concevoir la composition, du mot latin *componere*, disposer des choses ensemble. Cependant, pour certaines personnes, ce concept se développe dans une seule direction alors que, dans la tradition, il était aussi profondément lié au langage du passé.

Il n'est pas non plus correct de juger une œuvre dans l'abstrait. Beaucoup d'œuvres chorales sont composées à des fins liturgiques, selon des contraintes et obligations spécifiques; cela ne rend pas cette musique "*non moderne*", de la même façon qu'une marche militaire, même composée de nos jours, doit conserver certains traits qui lui permettent de jouer son rôle de marche. La musique est aussi composée à des fins précises, et non dans l'abstrait. Nous

pouvons saisir la définition d'œuvre d'art donnée par George Dickie: "*Une œuvre d'art est une sorte d'artéfact créé pour être présenté à un public du monde de l'art*". (Dickie 1984, 80). L'art et la musique sont en un certain sens institutionnels, et ne peuvent pas être considérés en termes abstraits. Le rapport entre la *nature fermée* et l'*ouverture* d'une œuvre d'art peut être matière à bien des débats (Erler 2006), mais on ne peut pas sous-estimer la première de ces dimensions.

De plus, la nature institutionnelle de la musique (du moins d'une grande partie de celle-ci) implique des contraintes de langage qu'on ne peut pas considérer abstraitement. Certaines personnes donnent leur avis sur une pièce chorale en considérant seulement son langage musical dans l'abstrait, en conformité avec les caractéristiques que nous avons énoncées plus tôt. Ainsi par exemple, il y a des compositeurs qui recourent à des textes de la tradition chrétienne, comme le *Pange lingua*, utilisant le texte simplement comme prétexte à leurs acrobaties rythmiques et mélodiques, et qui sont applaudis par les supporters de la "modernité". En fait, je considère ce genre de chose comme une *involution* du langage musical, parce qu'elle ne tient pas compte du sens même des paroles, issues de siècles de tradition musicale. Olivier Messiaen a composé une œuvre sur le texte *O sacrum convivium*: il a recours à un traitement harmonique très moderne, mais montre aussi une compréhension profonde du sens ce texte. Quelle différence entre lui et ces autres gens dont nous avons parlé!

Antoine Compagnon, dans un de ses livres, a déjà contribué à distinguer entre avant-garde et modernité (Compagnon 1994). L'avant-garde cherche à rompre avec le passé, et beaucoup de ses affirmations se retrouvent aussi parmi les idées des soi-disant "*chevaliers de la modernité*".

Un autre aspect à prendre en compte est de nature ethnogéographique: il y a des traits musicaux qui sont propres à différents peuples, et doivent être appréciés dans ce contexte. Mais ceci pourrait nous mener très loin, aussi n'aborderons-nous pas ici ce sujet.

En fait pour moi, la distinction importante se situe entre l'idée et le langage. Un langage exprime l'idée, mais il N'EST PAS l'idée. Je sais que "*le médium est le message*", mais je sais aussi que McLuhan a voulu intituler son livre "*le médium est le message*". Cette dernière version me semble plus importante pour nous: le médium, c'est-à-dire le langage musical, peut nous apaiser (comme un massage), mais il peut nous laisser oublier ce qui est plus important derrière le médium: l'idée.

Je crois vraiment que l'idée doit être moderne; le médium, pas nécessairement. Le médium (le langage), est un outil: si l'idée est neuve, tout peut fonctionner. C'est vrai qu'il y a beaucoup d'œuvres chorales dont le langage très consonnant donne l'impression de quelque chose de vieux; mais le problème n'est pas le langage: c'est que l'idée n'est pas développée ou, peut-être, qu'elle n'existe même pas.

Quand il y a une émotion vraie et neuve, tout langage peut exprimer la profondeur de ces sentiments. Si vous songez aux compositeurs de musique chorale d'aujourd'hui qui ont un réel succès, vous constaterez qu'il ne s'y trouve aucun compositeur d'avant-garde: ils et elles ont recours à différents langages, parfois très consonnants, avec une seule intention: communiquer des idées à leur auditoire.

De nos jours, après des décennies d'avant-garde musicale, ce qui peut être considéré comme une rupture avec le passé, c'est un accord de Do majeur. Ceci démontre seulement que les prétentions de la modernité selon les termes que nous avons exprimés plus haut n'ont pas leur raison d'être. La créativité est un "*pouvoir magique*" qui agence des éléments, peu importe leur provenance. De plus, nous ne pouvons oublier les mots d'Antimo Liberati (Rambotti 2008), choriste à la chapelle Sixtine à l'époque baroque, dans sa lettre à Ovidio Persapegi: "*la musica è una mera opinione e di questa non si può dar certezza veruna*" (*la musique est une simple opinion, et de cette opinion on ne peut rien dire de certain*) – une formule bien relativiste, signifiant que tout est possible. J'y vois un appel à la prudence au moment de formuler des jugements, car les personnes qui se posent en chevaliers de la modernité, tout bien considéré, pourraient être déjà confinées dans le passé.

BIBLIOGRAPHIE

- Compagnon, Antoine (1994). *The Five Paradoxes of Modernity*. New York (NY), USA: Columbia University Press.
- Dickie, George (1984). *The Art Circle. A Theory of Art*. New York (NY), USA: Haven Publications.
- Erler, Alexandre (2006). Dickie's Institutional Theory and the "Openness" of the Concept of Art. *Postgraduate Journal of Aesthetics*. Vol. 3. No. 3 Pagg. 110-117.
- Rambotti, Fiorella (2008). "La Musica è una Mera Opinione e di questa non si può dar certezza veruna". Antimo Liberati e il suo Diario Sistino con una riproduzione della Lettera a Ovidio Persapegi. Perugia (Italy): Morlacchi Editore.

Aurelio Porfiri est directeur des activités chorales et compositeur en résidence à l'*École Santa Rosa de Lima* (Macao, Chine), directeur des activités chorales à l'*École Nossa Senhora de Fátima* (Macao, Chine), chef invité au département d'Éducation musicale du Conservatoire de musique de Shanghai (Chine), et directeur artistique de la maison d'édition Porfiri & Horvath (Allemagne). Ses œuvres ont été publiées en Italie, en Allemagne et aux États-Unis. On lui doit plus de 200 articles sur des sujets reliés à la musique chorale et à la musique sacrée. Il est l'auteur de cinq livres.
Courriel: aurelioporfiri@hotmail.com



Traduit de l'anglais par Christine Dumas (Canada) ●

Entretien avec Javier Busto (p 69)

Maria Zugazabeitia (Espagne)

Le compositeur Javier Busto, qui a confié se sentir plus à l'aise comme chef de chœur que comme créateur, a aimablement accepté de répondre à une série de questions que nous lui avons envoyées. A travers cette entrevue intimiste nous voulions montrer à nos lecteurs d'un côté la partie humaine de ce musicien qui s'est consacré professionnellement à la médecine et de l'autre montrer la vision qu'il porte lui-même sur ses œuvres. Vous y trouverez des références à la musique, la culture, la vocation, l'inspiration et les sentiments. Bonne lecture!

30

Maria Zugazabeitia: Je suppose que tout le monde te pose la même question, comment es-tu arrivé à la musique?

Javier Busto: de façon naturelle, ma famille est remplie de musiciens. Quand j'étais enfant je faisais partie du chœur paroissial de Hondarribia, en plus de l'*Escolanía de Lekarotz* des PP Capuchinos. Mon adolescence a été marquée par les Beatles. En ce qui concerne la musique chorale, grâce à mon passage dans le chœur universitaire et l'opportunité de diriger le chœur des étudiants basques de Valladolid, le chœur *Ederki*, j'ai pris conscience de ma capacité à créer de la musique. C'est ce qui m'a amené à connaître Erwin List, chef de chœur français reconnu, et c'est lui qui m'a donné la force dont j'avais besoin.

MZ Comparons ta profession de médecin et ta facette de compositeur, deux aspects qui dans un premier temps pourraient paraître diamétralement opposés. Penses-tu qu'il existe un point commun entre les deux disciplines (la musique et la médecine)?

JB Sans aucun doute! Dans les deux cas on parle de thérapie avec une action aussi bien sur la santé morale que sur la santé physique, et elles permettent d'aiguiser tous les sens; à la différence que la médecine traite les personnes individuellement alors que quand on écrit pour des chœurs, ce qui est mon cas, on traite les personnes de manière plus générale, en tant que groupe, mais c'est une excellente thérapie.

MZ Et sur le plan personnel, comment vis-tu cette "double vie" professionnelle?

JB Elle a été parfaite jusqu'au 13 août, jour de ma retraite en tant que médecin. Je pourrai donc de nouveau me concentrer sur la musique.

MZ Pour continuer sur le thème de ta dualité professionnelle, j'aurais envie de dire que, en général, aussi bien en médecine qu'en musique, la vocation joue un rôle fondamental. En ce qui te concerne, exerces-tu les deux avec la même passion ou vois-tu la médecine comme ton travail et la musique comme un plaisir?

JB Au départ, la médecine n'était pas ma vocation puisque j'avais toujours voulu être pharmacien. Mais à Saint Jacques de Compostelle j'ai eu une mauvaise expérience avec la "pharmacie". Avec le travail et l'expérience, j'ai fini par devenir un passionné de la médecine et c'est pour cela que ces dernières années la musique a fini par occuper le second plan. J'espère qu'à partir du 13 août la musique occupera de nouveau la place qu'elle mérite dans ma vie.

MZ Parlons maintenant de ton œuvre. Rétrospectivement, comment décrirais-tu ton style en tant que compositeur?

JB J'ai écrit mes premières compositions pour un groupe de folk, à chanter accompagnées à la guitare. Première étape: à partir de 1976 j'ai commencé à écrire des œuvres chorales de manière totalement autodidacte, en écrivant de façon intuitive et en me donnant très peu de critères à suivre. C'est après l'étude de nombreuses partitions chorales de tous les styles que j'ai commencé à suivre des critères et à donner du sens à ce que j'écrivais. Ce fut ma 2^e étape, celle que j'ai appelée "tonale avec des critères sûrs" (ex.: *Ave Maria pour chœur SATB*). Plus tard je suis passé par une 3^e étape pendant laquelle j'ai commencé à développer de façon plus "consciente" des œuvres dans lesquelles j'essayais de "fragmenter" la musique, ce que j'ai obtenu en essayant de ne pas donner de relation excessive entre le début et la fin de la pièce (ex.: *Gloria de la Missa Brevis pro Pace*). Maintenant, avec la 4^e étape, je commence à conjuguer les deux étapes précédentes pour donner forme à tout ce que j'écris et réaliser une musique "plus équilibrée". C'est mon propre souhait, tout à fait subjectif sans doute. On pourrait résumer en disant que j'ai essayé de composer dans l'objectif d'atteindre "la fibre des chefs de chœurs, des chanteurs et du public", dans cet ordre.

MZ On dit qu'il y a des étapes pour tout. Quelle qualité préférerais-tu garder: la fraîcheur du jeune compositeur qui s'essaye à tout, ou la maturité de l'expert qui sait parfaitement ce qu'il fait?

JB Je garderais les deux. Quand j'ai gagné des concours, la musique que j'écrivais était très "déstructurée", sans "ordre apparent" (*Kondairaren Ihauterian*, *Missa Brevis pro Pace*, etc.). Mais je savais parfaitement qu'en modifiant l'écriture dans son aspect purement esthétique j'en viendrais à gagner des concours, et c'est ce qui s'est passé. Par la suite, j'ai voulu davantage écrire selon mon cœur, même si j'aimerais bien retourner dans les années 80/90 pour "assimiler tout l'apprentissage de ces années".

MZ J'ai eu l'immense plaisir de pouvoir chanter plusieurs de tes œuvres, et j'ai été surprise par cette capacité à composer d'une part des œuvres aussi virtuoses et complexes que peut l'être la *Missa Brevis pro Pace*, dans laquelle les effets sonores impressionnent le public, et de l'autre des œuvres beaucoup plus mélodiques comme par exemple *A tu lado*, dans laquelle l'émotion passe au premier plan. Qu'est ce qui amène un compositeur à écrire un type d'œuvre plutôt qu'un autre?

JB Les années et le savoir s'adapter à ce que l'on te demande. J'ai par exemple écrit la habanera *A tu lado* dans le cadre du 50^e anniversaire du concours de Torreveja. J'ai choisi un texte de Matías Antón Mena, peu utilisé pour les habaneras, dans lequel l'amour domine "l'exaltation populiste" habituelle pour ce style. Dans la Messe, je voulais montrer l'opposition entre le céleste (les femmes) et le terrestre (les hommes), ce qui donne ce style moins cohérent bien que rempli "d'émotions"; il reflète également l'époque à laquelle je l'ai écrite, époque où le terrorisme polluit notre terre.

MZ En parlant de création, beaucoup de créateurs avouent avoir une muse. Qu'est ce qui t'as inspiré?

JB Je l'écrirais en majuscules: "LE TRAVAIL". Je crée quand je suis en train de travailler à mes œuvres, du processus de création surgissent des idées qui peuvent être utiles pour l'œuvre que j'ai devant moi ou pour d'autres pièces. Les textes sont fondamentaux dans le processus d'inspiration, parce qu'ils donnent de la substance à ce qui me trotte dans la tête.

MZ Il y a des occasions où ce n'est pas facile de trouver l'inspiration. Quel conseil donnerais-tu à un compositeur qui se retrouve frustré ou bloqué dans le processus de création?

JB Je ne vais pas me risquer à donner des conseils, je n'ai aucune formation académique, puisque je suis autodidacte; je pourrais juste parler de mon expérience. Je m'explique: l'assiduité et avoir la tête pleine de textes "utiles", c'est ce qui me sert "d'inspiration".

MZ Est-ce que tu t'identifies à un compositeur/musicien en particulier?

JB A beaucoup de mes contemporains: Xabier Sarasola, Josu Elberdin, Eva Ugalde, Junkal Guerrero. Parmi les musiciens "historiques": Claude Debussy, Igor Stravinsky, Hugo Distler, Aita Donostia, Tomás Garbizu, Javier Bello Portu y Tomás Aragüés Bernard.

MZ Quels personnages célèbres du monde de la musique (et de l'histoire de la musique) t'ont le plus influencé au cours de ta carrière?

JB Claude Debussy, Igor Stravinsky, Hugo Distler pour les musiciens étrangers. Pour les musiciens basques: Aita Donostia, Tomás Garbizu, Javier Bello Portu et Tomás Aragüés Bernard. Et j'imagine que John Lennon et les Beatles également.

MZ En plus de composer des pièces pour chœur, tu en as également dirigé beaucoup au cours de ta carrière. Qu'est ce que ça t'apporte d'un point de vue professionnel et personnel de te mettre à la direction d'un chœur?

JB Personnellement, je me suis toujours senti plus chef de chœur que compositeur, puisque ma passion a toujours été la "direction de groupes choraux". Les sensations que provoque la direction de chœur sont merveilleuses, puisqu'elles combinent la capacité d'unir un groupe, le rendant capable de chanter "en chœur" et celle de transmettre des émotions qui vont porter jusqu'aux âmes, en plus d'aider à ce que tous se réalisent à travers la communication orale, par le chant à l'occurrence.

MZ De la même manière que l'artisan connaît et modèle au mieux la matière première avec laquelle il travaille pour donner le meilleur résultat possible, penses-tu que le fait d'être chef de chœur t'as aidé à mieux connaître l'instrument, et par là même à composer des œuvres de haute qualité?

JB Sans aucun doute. J'écris plus par expérience que par préparation. La lecture et l'écoute de centaines de partitions pendant des années a confirmé mon idéal de son et m'a aidé à procurer aux chœurs que j'ai dirigés une personnalité très définie. De là à écrire des "œuvres de haute qualité" je le laisse à ton jugement, mais merci pour le compliment.

MZ Pour en revenir à l'idée de l'inspiration, la thématique basque est présente dans beaucoup de tes créations. Jusqu'à quel point et dans quelle mesure tes origines t'ont-elles influencé?

JB Aussi bien les mélodies que les rythmes basques apparaissent fréquemment dans mes œuvres, profanes comme religieuses. Ils sont à la base de mes idées puisque c'est, d'une certaine manière, ce qui me DIFFERENCIE d'autres cultures, et j'aime que ma musique reflète ma culture basque-euskaldun.

MZ Est-ce par reconnaissance envers ta terre et pour lui rendre hommage que tu as écrit des œuvres comme *Bidassoa*, où est-ce vraiment que les coutumes, le folklore et le mode de vie du Pays Basques font intrinsèquement partie de ta personne et, plus simplement, de ta production musicale?

JB La Bidassoa est le fleuve (et son embouchure) que je vois en ce moment depuis ma fenêtre, en répondant à tes questions. C'est un cadre merveilleux qui change à chaque minute, la lumière, le bruit de l'eau, les embarcations, ... chaque jour elle m'offre un "cadre différent". Hondarribia, ma ville, m'apporte également la beauté qui irradie aussi bien la vieille ville où je suis née que sa "Marina" et sa "Montagne". Si on ajoute que le Pays Basque est celui de contrastes, tout est dit: je vis ici dans ce qui ressemble presque au Paradis.

Javier Busto est né à Hondarribia (Gipuzkoa) le 13 novembre 1949. Il chante dans des chœurs depuis son enfance. Dans sa jeunesse il a fait partie de plusieurs groupes de rock et de musique folk. Il est diplômé en Médecine et en Chirurgie de l'Université de Valladolid. Nommé Médecin de Famille, par concours, du Servicio Vasco de Salud-Osakidetza, il exerce actuellement à Lezo (Gipusoka). Ayant appris la musique de façon autodidacte, il a été initié à la musique chorale par le maestro Erwin List. Pendant sa période universitaire, il a pris la direction du chœur d'étudiants basques Ederki de Valladolid (1971-1976) avec lequel il a remporté le 3^e prix au concours de Tolosa (1975). C'est à cette époque qu'il a commencé à écrire ses premiers chants pour chœur. Directeur-fondateur du chœur Eskifaia de Hondarribia (1978-1994), il a obtenu le premier prix à Ejea de los Caballeros, Tolosa, Avilés (Espagne), Tours (France), Gorizia (Italie), Spittal an der Dräu (Autriche), Mainhausen et Marktoberdorf (Allemagne). Directeur-fondateur de Kanta Cantemus Korua (1995-2007), à Gipuzkoa, il a décroché avec ce chœur féminin les premiers prix à Tours (France, 1997-2007) et à Tolosa (Espagne, 1999). Il a également gagné des prix de composition à Bilbao, Tolosa, Igualada et Madrid (Espagne). Ses œuvres sont publiées en Allemagne (*Carus Verlag et Ferrimontana*), en France (*Editions à Cœur Joie*), au Pays Basque (*Bustovega y CM Ediciones Musicales*), au Royaume-Uni (*Oxford University Press*), en Suisse (*Gehrmans Musikförlag*) et aux Etats-Unis (*Walton, Alliance Music Publishers - Santa Bárbara*). Il a animé des cours et des ateliers en direction de chœur et a pris part au jury de concours de composition et d'interprétation chorale en Allemagne, Argentine, Australie, Belgique, au Canada, en Croatie, Espagne, aux Etats-Unis, en France, aux Pays-Bas, en Hongrie, Italie, au Japon, en Norvège, Suisse, à Taiwan et au Venezuela. Enfin, il est membre du comité technique du *Certamen de Masas Corales* (Concours International de Chant Choral de Tolosa).



Traduit de l'anglais par Mélanie Clériot (France) ●

Musique Chorale Lettone: Vasks, Prauliņš, et Ešvalds (p 77)

Philip L. Copeland, chef de chœur et professeur

La musique chorale lettone est d'une richesse indéniable. L'harmonie verticale des accords et les lignes mélodiques sont empreintes de mystère. Les auditeurs, eux, se trouvent attirés par le paysage sonore et spirituel des compositeurs issus de cette partie du monde.

Dans bien des pays, l'étude, voire la simple mention des grandes traditions musicales de la Lettonie et des autres pays baltes, ne fait pas partie de l'éducation musicale académique. Peu nombreux sont les chefs de chœur expérimentés aujourd'hui à avoir été régulièrement exposés à la musique chorale lettone dans leurs années de formation. Cette tendance n'a commencé à changer qu'au début des années 1990, au moment où la Lettonie a accédé à l'indépendance (1991), à l'aube de l'Internet moderne. La culture lettone émerge alors dans toute sa spécificité au sein de la conscience artistique mondiale.

Les musiciens lettons sont admirablement parvenus à rassembler leur patrimoine pour le rendre accessible au reste du monde; les éditions *Musica Baltica* sont notamment d'excellents fournisseurs de partitions et d'enregistrements. Quant à la maison d'édition SOL Ltd., elle s'est associée au chœur letton professionnel *Ave Sol* pour produire la remarquable "Anthology of Latvian Choral Music", qui mérite une place dans la bibliothèque de tous les chefs de chœur. Les chœurs professionnels des pays baltes partagent largement ce répertoire unique, dont ils proposent de superbes interprétations dans divers enregistrements.

L'une des manifestations culturelles lettones les plus importantes est le *Festival des Chants et Danses de Lettonie*, qui accueille 40 000 chanteurs venus interpréter chansons populaires et œuvres classiques. Cet immense rassemblement est organisé tous les cinq ans dans la ville de Riga, qui sera "Capitale européenne de la culture" en 2014 et recevra la même année les Olympiades chorales mondiales.

Cet article est proposé en prévision des manifestations culturelles qui, en 2014, placeront la Lettonie au centre de l'attention internationale. Il se concentre sur trois compositeurs majeurs: Pēteris Vasks, Uģis Prauliņš et Ēriks Ešvalds. Chacun de ces compositeurs propose un solide répertoire choral, de difficulté variable; nous aborderons essentiellement la partie la plus accessible de leur répertoire *a capella*.

Pēteris Vasks (né le 16 April 1946)

Aujourd'hui, la plupart des gens sont dépourvus de croyances, d'amour et d'idéaux. La dimension spirituelle a été perdue. Je veux offrir à l'âme une nourriture : voilà ce que je prêche dans mes œuvres.

Pēteris Vasks

Fils d'un pasteur baptiste, Pēteris Vasks est l'un des plus importants compositeurs lettons actuels, et sa longue carrière a eu un impact déterminant sur les compositeurs des pays baltes. Il a embrassé presque tous les genres, de la musique symphonique à la musique de chambre en passant par les œuvres pour clavier. Sa musique est souvent au programme des meilleurs ensembles vocaux du monde entier et fait l'objet de nombreuses études académiques.

Māte Saule est une œuvre de jeunesse du compositeur, et, de son propre aveu, lui "tient beaucoup à cœur". Pēteris Vasks y esquisse d'ailleurs certaines des stratégies musicales qu'il a

développées ensuite au cours de sa carrière de compositeur. Quatre trouvailles probantes donnent à *Māte Saule* toute sa place dans un programme :

1. L'usage de motifs ondoyants aléatoires en guise d'accompagnement, qui intensifient ou dissipent la tension dramatique.
2. La répétition de courts motifs qui permet d'augmenter l'intensité.
3. L'évocation du bourdon letton dans une ligne vocale continue.
4. Les éléments empruntés au cantique à la fin de l'œuvre.

Māte Saule est adaptée d'un texte de Jānis Peters, une méditation sur le mystère du matin et la splendeur de l'aube. L'œuvre, qui porte l'indication *miseriosamente*, s'ouvre avec un motif ondoyant à deux notes, chanté de façon aléatoire. Lorsque plusieurs chanteurs sont rassemblés, le son produit est résolument énigmatique et déborde de potentiel.

Dans la Figure 1, le motif ondoyant instaure un sentiment de fébrilité et prépare la première apparition du texte.

Figure 1. Pēteris Vasks, *Māte saule*, m. 1-7

Les motifs ondoyants de Pēteris Vasks réapparaissent tout au long de l'œuvre. Tantôt ils accompagnent d'autres idées musicales (notamment dans les premières mesures), tantôt ces éléments aléatoires sont associés à des entrées rythmiques précises, selon une technique qui donne une couleur unique à la musique du compositeur. Ces motifs récurrents semblent être parfois les points culminants de la tension dramatique, cf. Figure 2.

Figures 2a et 2b. Pēteris Vasks, *Māte saule*, m. 27-33

Ces deux exemples musicaux (Fig. 1 et 2) illustrent aussi l'usage que fait Pēteris Vasks de la répétition de motifs, une technique qui contribue à la cohérence de l'œuvre et permet d'attirer puis de conserver l'attention de l'auditeur. La superposition de motifs musicaux en *stretto* est une technique de composition répandue, mais le caractère aléatoire que leur prête ici Pēteris Vasks est d'une grande originalité. L'œuvre atteint ainsi un point d'acmé sonore saisissant, qui retombe ensuite dans un bourdon à la mesure 36 (Figure 3).

Le bourdon letton est une caractéristique-clé de la musique chorale lettone. Pēteris Vasks en fait toujours un usage dramatique : dans cette œuvre, il succède à un temps de chaos vocal et initie un duo éthéré en contraste radical avec la première section. (Figure 3)

Figure 3. Pēteris Vasks, *Māte saule*, m. 36-40

Cette œuvre s'ouvre sur quelques mesures de dissonances non résolues, alors que la disposition unique des voix rappelle l'homophonie des cantiques. (Figure 4) À la fin de l'œuvre, Pēteris Vasks peint en une succession de quinze notes un magnifique lever de soleil musical, qui s'achève avec la plus forte intensité sonore possible (*ffff*).

Figure 4. Pēteris Vasks, *Māte saule*, m. 85-88

D'autres œuvres de Pēteris Vasks permettent d'explorer des techniques musicales similaires. Citons notamment les *Madrigaux* (1976), *Zemgale* (1989) et *3 poems by Czesław Miłosz* (1994).

Vasks MATE SAULE

© 2006 Schott Music GmbH & Co. KG — All rights reserved
Used by permission of European American Music Distributors Company, sole
U.S. and Canadian agent for Universal Edition A.G., Wien

Uģis Prauliņš (b. 17 June, 1957)

La musique et l'amour peuvent tout expliquer. Nous ne devons jamais cesser de les poursuivre et de les chérir, car aucune vérité n'est immuable. Tout est permis, et il ne peut y avoir aucun absolu – puisqu'il n'y a de certitude que dans l'amour. Ce qui fascine demeure. Tel est le genre de musique auquel j'aspire.

Uģis Prauliņš

Uģis Prauliņš joint à sa qualité de compositeur un ensemble hétéroclite de compétences et d'expériences professionnelles. Il a en effet reçu une formation académique au sein de l'École de musique Emīls Dārzins de Riga et a étudié la composition avec Jānis Ivanovs au début des années 1980, mais dispose également d'une expérience d'ingénieur du son à la Radio lettone. De plus, il a été musicien professionnel dans les années 1970 et 1980, en tant que claviériste dans divers groupes de folk et de rock progressif.

Les récents débuts d'Uģis Prauliņš dans la composition chorale ont fait sensation dans le monde de la musique classique: son œuvre "*Le Rossignol*", interprétée par l'Ensemble vocal national danois sous la direction de Stephen Layton, a reçu une nomination pour le Grammy Award 2013 de la "Meilleure performance chorale". La musique d'Uģis Prauliņš était déjà familière à Stephen Layton, qui a enregistré pour Hyperion la *Missa Brevis* du compositeur, une œuvre fascinante composée pour le Riga Dom Boys' Choir et créée dans la cathédrale médiévale de Riga pour la Pâques 2002.

Dans sa *Missa Rigensis* (2002), Uģis Prauliņš cherche à évoquer les messes de la Renaissance, en s'inscrivant dans la lignée des compositeurs qui l'avaient guidé tout au long de sa formation – notamment Luca Marenzio, Michael Praetorius et Roland de Lassus. L'œuvre a aussi été conçue comme un "monument chorale" à sa ville natale de Riga.

Chez Uģis Prauliņš, ce qui s'annonce d'abord comme une œuvre traditionnelle se poursuit dans l'innovation. La fusion entre musique ancienne et musique contemporaine fait de la *Missa Rigensis* une œuvre captivante, qui retient l'attention du public dès la première phrase (cf. Figure 5). Aux premiers abords, il ne s'agit que d'une mise en musique assez conventionnelle du texte du *Kyrie*. Mais une observation plus attentive révèle de curieuses consignes d'interprétation (m. 3) et des dissonances imprévues (m. 4), ainsi qu'une phrase qui s'achève sur une quarte juste (m. 60) en créant un sentiment de mystère, renforcé par l'estompage successif des voix supérieures et inférieures dans les deux dernières mesures.

Figure 5, Uģis Prauliņš, "*Kyrie*" de la *Missa Rigensis*, m. 1-6

Uģis Prauliņš parvient à insuffler au texte traditionnel du *Kyrie* un esprit de désir élégiaque, en empruntant des harmonies modernes et des résolutions cadentielles anciennes. La troisième phrase du *Kyrie*, reproduite dans la Figure 6, est une parfaite illustration de ce procédé. Chaque mesure contient des harmonies serrées et dissonantes, avant un nouvel estompage des voix qui s'achève sur une quarte juste.

34 Figure 6, Uģis Prauliņš, "Kyrie" de la *Missa Rigensis*, m. 13-18

La *Missa Rigensis* est une œuvre fascinante dans son intégralité; les autres mouvements sont également empreints de mystère, de beauté et de créativité. De nombreux mouvements peuvent être donnés isolément en concert, mais l'œuvre est savamment conçue dans son ensemble et s'impose comme un tout unifié. La *Missa Rigensis* est disponible chez Novello; on en trouve un excellent enregistrement par le chœur du *Trinity College* de Cambridge, dirigé par Stephen Layton dans l'album *Baltic Exchange*. Cet enregistrement produit par Hyperion comprend aussi le *Laudibus in Sanctis* d'Uģis Prauliņš, une autre œuvre chorale remarquable.

MISSA RIGENSIS (m. 1-6 & m. 13-18) — Music by Uģis Prauliņš
 @ Copyright 2002 Novello & Company Limited.
 G Schirmes Inc. — All Rights Reserved. International Copyright Secured

Ēriks Ešenvalds (b. 26 January, 1977)

À mes yeux, c'est l'harmonie qui importe par-dessus tout... la ligne mélodique est secondaire. Pour autant, je n'ai pas l'intention d'écrire de la musique simpliste... Il est important pour moi de créer des sons que je ressens réellement. J'en conclus que je suis constamment en train d'évoluer, de chercher des voies nouvelles; mais dès lors que celles-ci m'apparaissent, il ne s'agit absolument pas de les reproduire en masse.

Ēriks Ešenvalds

Ēriks Ešenvalds est l'un des compositeurs lettons les plus célèbres de notre temps, particulièrement dans le domaine de la musique chorale. Père de trois enfants, il est actuellement étudiant-chercheur au *Trinity College* de Cambridge (Royaume-Uni), en qualité de *Fellow Commoner in Creative Arts*. Il doit à son expérience de chanteur professionnel dans le *State Choir Latvija* une connaissance intime des rouages de la création comme de l'interprétation des grandes œuvres chorales.

Les compositions chorales d'Ēriks Ešenvalds se divisent en plusieurs catégories distinctes:

1. Les œuvres prioritairement destinées à des chœurs professionnels, dont *Sun Dogs*, *Légende de la Femme Emmurée* et *Seneca's Zodiac*.
2. Les œuvres prioritairement destinées à des chœurs universitaires de haut niveau, dont *Long Road*, *A Drop in the Ocean* et *Northern Lights*.
3. Les arrangements, dont *Amazing Grace*, *My Picture Frame* et *This is My Father's World*.
4. Les œuvres pour chœurs d'enfants, dont *The Beginning Emptiness* et *Spring, the Sweet Spring*.

O Salutaris Hostia rentre dans la catégorie des œuvres destinées aux chœurs universitaires de haut niveau. C'est une œuvre relativement brève et accessible, dont la beauté rappelle dans sa simplicité une miniature de Kodály, "*Chanson du soir*".

La simplicité d'*O Salutaris* découle essentiellement du va-et-vient entre les voix de sopranos solos, qui chantent le texte en alternance et se succèdent parfois en duos en tierces. Le reste du chœur accompagne les solistes en homophonie. Dans les premières mesures de l'œuvre, cet accompagnement est limité aux voix de femmes. (Figure 7)

Figure 7, Ēriks Ešenvalds, *O Salutaris*, m. 1-4

La partie du chœur accompagnateur est presque exclusivement en blanches et produit des harmonies très riches, qui soutiennent les lignes montantes des deux sopranos. Dans les passages les plus puissants, le compositeur choisit d'augmenter l'effectif des solistes afin de renforcer la ligne mélodique, cf. Figure 8.

Figure 8, Ēriks Ešenvalds, *O Salutaris*, m. 21-25

Musica Baltica, l'éditeur d'Ēriks Ešņvalds, a contribué à accroître la réputation du compositeur par la publication de deux anthologies de ses œuvres, *Choral Anthology 1* et *2*. Ces dernières regroupent onze de ses œuvres les plus populaires, parmi lesquelles on retrouve *O Salutaris Hostia*, *A Drop in the Ocean*, *Amazing Grace* et *Long Road*.

O Salutaris (m. 1-4 & m. 21-25) — Music by Ēriks Ešņvalds
©copyright 2009 Musica Baltica Ltd
All rights reserved. International copyright secured

Philip Copeland est directeur des activités chorales et professeur de musique associé à l'Université Samford, à Birmingham, en Alabama (U.S.A.). Ses chœurs se produisent souvent et ont été plusieurs fois primés lors de concours internationaux ou dans le cadre de congrès de l'*American Choral Directors Association* ou de la *National Collegiate Choral Organization*. À Samford, M. Copeland enseigne la direction, la diction et l'éducation musicale. Il est diplômé en éducation musicale et en direction de l'Université du Mississippi, du *Mississippi College*, et du *Southern Seminary* de Louisville (Kentucky). À Birmingham, il est directeur musical à l'église presbytérienne *South Highland* et prépare le chœur symphonique de l'Alabama pour des concerts avec l'Orchestre symphonique de l'Alabama. Il est le père de triplées de neuf ans: Catherine, Caroline et Claire. Courriel: **philip.copeland@gmail.com**



Traduit de l'anglais par Marie Chanet (France) ●

The Use of the International Phonetic Alphabet in the Choral Rehearsal, Edited by Duane Richard Karna - L'utilisation de l'alphabet phonétique international pour les répétitions chorales (Edité par Duane Richard Karna)

Royaume-Uni: Scarecrow Press, Inc., 2012 (p 83)

Par Debra Shearer-Dirié, chef de chœur et professeure

De nos jours, nous avons la chance de pouvoir accéder à la musique des différentes régions du monde grâce aux enregistrements commerciaux et à Internet, ou en rencontrant les gens de diverses cultures qui vivent dans nos localités. Avec YouTube, Joost, Vevo, Jango et d'autres encore, nous sommes connectés à une très grande variété de musiques. Nous pouvons même utiliser des liens vidéo pour apprendre à jouer et à chanter certains types de musique. Mais comment faire, quand un chant est dans une langue qui ne nous est pas familière? Le premier réflexe serait de trouver dans les environs un locuteur de cette langue, et de lui demander de passer lors d'une répétition pour nous expliquer sa langue et ses nuances. Pour qu'une représentation de musiques étrangères soit authentique, il est très important de reproduire parfaitement la langue et les dialectes de la région d'origine. Mais s'il n'y a pas de locuteur pour nous informer, nous devons alors trouver d'autres sources pour nous familiariser avec les détails de la langue. Dans ce cas, l'*alphabet phonétique international* (API) est un outil très utile. C'est une "langue" que tous les chefs de chœurs et les chanteurs devraient connaître.

L'API permet aux chanteurs et aux chefs de perfectionner leur diction dans des langues qu'ils ne connaissent pas. C'est un système d'annotations phonétiques basé principalement sur l'alphabet latin. Il offre une représentation standardisée des sons de la langue orale. L'API inclut les particularités de la langue telles que les phonèmes, mais aussi l'intonation et la séparation entre les mots ou les syllabes.

L'utilisation de l'alphabet phonétique international pour les répétitions chorales de Duane Karna est une ressource précieuse pour les chanteurs et les chefs de chœur. Duane a découvert l'API grâce à son mentor Thomas Goleeke, Directeur de *Voice and Opera* à l'université de *Puget Sound's School of Music* à Tacoma, Washington, aux États-Unis.

Il semble que la plupart des auteurs ayant contribué à cette publication soient basés aux États-Unis mais que les chapitres concernant les langues moins connues aient été écrits par des locuteurs natifs des pays en question. Ceci ne fait que renforcer la validité de cette publication.

Karna commence cette succession de chapitres par *The Use of the IPA in the Choral Rehearsal* (L'utilisation de l'API pour les répétitions chorales) coécrit avec Sue Goodenow. Goodenow et Karna expliquent pourquoi les professeurs de chorale et les chanteurs devraient inclure l'API dans la préparation de leurs concerts. Karna suggère que l'API peut être consolidé à chaque répétition, lors de l'échauffement, en rappelant aux choristes les symboles et les sons connus et en leur présentant les nouveaux. Cela permettra une uniformité du son et une précision dans la diction. On économisera aussi du temps de répétition et on arrivera à une compréhension du texte en profondeur afin de la communiquer aux spectateurs.

Le deuxième chapitre, *Vowel and Consonant Modification for Choirs* (Modification des voyelles et des consonnes pour les chœurs), est écrit par John Nix. Cela se lit comme un chapitre typique d'une compilation de *Vocal Science* et propose des moyens pour modifier les voyelles, en particulier pour des groupes de chanteurs plutôt que pour une voix solo.

Le troisième chapitre commence la liste des 26 sous-chapitres qui offrent des informations spécifiques pour tout un éventail de langues. Les premiers chapitres traitent de la diction anglaise (écrit par Thomas Goleeke), du latin ecclésiastique (écrit par Andrew Crow), de la diction italienne (écrit par Susan Bender), de la diction allemande (écrit par Kathleen M. Maurer), du latin germanique (écrit par Hank Dalhman) et de la diction française (Kathleen Maurer). Même s'ils présentent une aide comparable à celle offerte par Wall, Caldwell, Gavilanes, et Allen dans *Diction of Singers* (La diction des chanteurs), ou par Wall dans *International Phonetic Alphabet for Singers* (L'alphabet phonétique international pour chanteurs), ces chapitres ont pourtant bien quelque chose en plus. Chacun d'entre eux propose une version API des textes d'un morceau spécifique à la langue concernée. Par exemple, l'API est donné en latin germanique pour *The Coolin* et *Dolcissima mia vita* de Barber, *O Süsser Mai* de Brahms et *Carmina Burana* d'Orff.

C'est à partir du chapitre 9, *Spanish Diction and the IPA* (La diction espagnole et l'API), écrit par Joshua Habermann, que l'on commence à voir de nouvelles caractéristiques. Habermann nous entraîne vers une discussion sur les différences de prononciation entre l'espagnol d'Europe et celui d'Amérique latine. Il présente aussi le chapitre 18 sur la diction hawaïenne. Dans le chapitre 10, Ethan Nash présente une brève histoire de l'hébreu et souligne la difficulté de la prononciation hébraïque, simplement due au fait qu'il n'y a pas de système de translittération en caractères romains.

Les chapitres 11 à 14 nous offrent un approfondissement de la langue roumaine (écrit par Bogdan Minut), de la diction japonaise (écrit par Minoru Yamada), de la prononciation chinoise (écrit par Mei Zhong), et de la diction du coréen (écrit par Soojeong Lee).

Le portugais brésilien est la cinquième langue la plus parlée au monde: il est parlé dans huit pays. Il a donc sa place dans cette compilation. La musique de cette région du monde est de plus en plus présente dans les bibliothèques des ensembles choraux du monde. Martha Herr et Wladimir Mattos nous présentent les différences significatives entre la prononciation du portugais d'Europe et celle du portugais du Brésil. Dérivé de l'ancienne langue espagnole classique, le *Gallego* (galicien), une des principales différences indiquées par Herr et Mattos, est que le portugais brésilien se concentre plus sur les voyelles et produit un son plus doux que le portugais européen qui est, quant à lui, plus consonantique. A la fin de ce chapitre, on trouve l'API pour *Rosa Amarela*, mélodie folk composée par Heitor Villa-Lobos.

Le chapitre 16, *Swahili for Native English Language Choral Singers* (Le swahili pour les choristes anglophones), écrit par Stephan et Kathleen Wilson, nous emmène sur le continent africain.

Le swahili est le résultat des interactions entre des groupes ethniques d'Afrique, du Moyen-Orient, d'Asie et d'Europe. Cette langue est parlée dans des régions diverses, que ce soit au niveau ethnique ou au niveau linguistique, et sa prononciation peut varier.

Le chapitre commence avec trois dictons en swahili qui illustrent la composition des mots de cette langue. Les auteurs montrent que dans la phrase « *Mtu utu kitu si kitu* » presque une lettre sur deux est une voyelle et que la plupart des mots se terminent par des voyelles. Une langue avec autant de voyelles ne peut être que bien adaptée au chant.

La langue basque est la dernière survivante des langues pré-indo-européennes en Occident. Elle est parlée par les Basques dans le nord-est de l'Espagne et dans le sud-ouest de la France. Gotzon Ibarretxe et Kepa Larrea nous accompagnent à travers la découverte de cette langue et de ses similarités sonores avec l'espagnol.

La dernière partie de cette publication présente les régions d'Europe du nord et de l'est, avec des chapitres sur la diction du hongrois (écrit par Harald Jers et Ágnes Farkas), du letton, du lituanien et de l'estonien (écrit par Heather MacLaughlin Garbes et Andrew Schmidt), du hollandais (écrit par Petronella Palm), du géorgien (écrit par Clayton Parr), du russe (écrit par David M. Thomas), du suédois (écrit par Christine Ericsson et Sten Ternström), du finnois (écrit par Jaakko Mäntyjärvi), du grec (écrit par by Areti Topouzides), du norvégien (écrit par Dan Dressen) et du polonais (écrit par Anna Helwing).

On trouve plusieurs ouvrages pour les chanteurs donnant des explications claires quant à l'utilisation de l'alphabet phonétique international. On en trouve aussi qui offrent des guides API pour des langues telles que l'anglais, l'allemand, le latin, l'italien, le français et l'espagnol. En revanche, il existe très peu de publications avec une diversité et une profondeur telles que celles offertes dans le livre de Karna. C'est une ressource très utile pour tous ceux qui travaillent avec des chanteurs, que ce soit dans une classe de collège, de lycée ou d'université, depuis une estrade ou dans une salle privée.

Debra Shearer-Dirié est diplômée de l'Institut Kodály de Kecskemét en Hongrie; elle détient un *Master Métiers de l'enseignement en éducation musicale* et un *Doctorat en musique de l'université de l'Indiana, aux Etats-Unis*. Basée actuellement à Brisbane, en Australie, elle a enseigné la direction chorale et la formation auditive à l'*université du Queensland*, à l'*ACCET Summer School*, et à la *New Zealand International Summer School in Choral Conducting*. Le Dr Shearer-Dirié est actuellement rédactrice en chef des publications de l'*Australian National Choral Association (Association nationale australienne d'art choral)* et fait partie du *Conseil national* de cette association. Elle assure la fonction de directrice musicale pour le *Brisbane Concert Choir*, *Vox Pacifica Chamber Choir*, *Fusion et Vintage Voices*. Courriel: debrashearer@gmail.com



Traduit de l'anglais par Amandine Chantrel (Etats-Unis) ●

Wiegenlieder Aus Aller Welt (Berceuses du monde entier)

Carus-Verlag 2 405/00 (p 86)

Par Venancio Valdinoci, journaliste et chanteur

Le but de ce livre est d'aider les gens à mieux connaître les chansons enfantines. Dans cette collection, on trouve cinquante-et-une chansons de trente-sept pays, avec leur musique et leurs paroles dans la langue originale. Elles sont majoritairement européennes, mais il y en a également d'Amérique du Nord et du Sud, d'Afrique, d'Asie et d'Australie. C'est une collection qui rassemble la richesse du patrimoine traditionnel de tous les continents. Ce qu'elles ont en commun, c'est le *ritmo dolce* qui, étant donné que ce sont des berceuses, instille un sentiment de paix et de sécurité pour bercer l'enfant jusqu'au sommeil. La plupart de ces berceuses sont plutôt courtes, et ne sont en général pas accompagnées d'instruments, parce qu'elles font partie du rituel familial du soir. Mélodie, rythme et répétition sont utilisés pour créer une atmosphère de paix autour de l'enfant et pour le familiariser avec leur langage. Le livre est accompagné d'un CD qui présente chaque chanson avec la prononciation correcte (il y a des chansons dans plus de quarante langues dont le romanche, le yiddish, le basque, le zoulou, le swahili, le sami et le maori). Les images sont particulièrement importantes lorsqu'on crée un texte original parlant d'environnement, de coutumes, d'inventions et d'aires de repos; mais ce qui frappe le plus dans ces images, c'est l'expression du visage des nouveaux-nés, la lumière et les couleurs.

Les paroles de nombreuses berceuses parlent de rêves, de nature, de nourriture, de travail dur, de satisfactions, de sacrifices, d'avenir... tout ce que la vie leur réserve.

Le CD a été préparé à Berlin par trois musiciens (Jens Tröndle, Andreas Koslik et Ramesh Weeratunga), avec la contribution d'autres musiciens de beaucoup de pays (Arménie, Chine, Grèce, Italie, Corée, Nouvelle Zélande, Amérique du Nord, Russie et Afrique du Sud). Ensemble, ils sont enregistré en studio vingt-cinq berceuses. Les sons authentiques ont été créés en utilisant des instruments traditionnels tels que le koto, le tabla, le bayan, le kantele, l'ukulélé, le conga, le kokle, le bendix, le cymbalum et le saz.

Reijo Kekkonen, éditeur de ce travail, écrit :

Chanter est un moment précieux et intense entre un parent et son enfant. Quand les parents, ou les grands-parents ou d'autres personnes familières, chantent le soir pour un enfant, cela communique un sentiment de sécurité. Et lorsque l'enfant devient adulte, à son tour il répète le rituel avec ses enfants. Le chant a toujours fait partie de la culture humaine. Un chant peut faciliter un travail, aider à exprimer des sentiments; les mélodies et le rythme aident à enseigner les langues, à se souvenir des choses. En outre, chanter a un aspect social important : les gens qui chantent ensemble peuvent faire l'expérience d'un sentiment de solidarité.

Traduit de l'anglais par Véronique Chartier Rioland (France) ●