



International Choral Bulletin

Textes français

Le Mot du Président (p 5)

25 Août 2014

Chers amis,

Ce mois d'août a été important pour la FIMC. . .

Du 29 Juillet au 13 Août 2014, la FIMC a été impliquée dans deux projets majeurs: le 12^{ème} Festival choral International de Chine & Congrès de la FIMC sur l'éducation Chorale mondiale de la Jeunesse, qui se sont tenus à Beijing (Pékin), en Chine, et le 10^{ème} Symposium mondial sur la musique chorale qui a eu lieu à Séoul, en Corée du Sud. Tout cela en plus d'un changement important et positif dans le fonctionnement de la FIMC. Tout évolue bien!

C'était le second événement pour lequel la FIMC a conclu un partenariat avec le Comité d'Organisation, qui impliquait notamment l'Association Chorale Chinoise et le Groupe d'Arts et Divertissement de Chine entre autres. Dans la planification et la mise en œuvre de ces événements, nous avons développé avec nos collègues chinois une relation de confiance, qui permet de progresser sans crainte d'antagonisme. Il semble y avoir, bien à l'esprit de chacun dans cette façon de travailler ensemble, une appréciation sincère et réciproque des intérêts de la musique chorale internationale. Le succès de ces événements prouve que cette approche optimiste plaît à un grand nombre de chorales et de chefs de chœur qui y ont participé. Ils comprennent manifestement que notre mission commune est de créer un environnement éducatif propice à la croissance, la confiance en soi, et l'amitié. Un merci spécial aux nombreuses personnes qui ont contribué à la réalisation de ce projet, en particulier Tian Yubin, Zhang Lu, Liu Peng, Fan Jing et leur personnel très compétent. La FIMC attend avec impatience, en 2016, l'événement suivant.

Le 10^{ème} Symposium Mondial sur la Musique Chorale s'est avéré être un événement exceptionnel tant en raison de l'excellence des chœurs et des professeurs que pour les lieux exceptionnels et la préparation par nos hôtes coréens. Je tiens à exprimer mes remerciements les plus sincères à la myriade de gens sans qui cet événement n'aurait pu avoir lieu: en particulier l'Ambassadeur Dho Young-shim, Sang-kil Lee, directeur exécutif du WSCM10, Philip Brunelle, Anton Armstrong, et les représentants des Comités Artistique et Exécutif du WSCM10. L'énorme quantité de travail requise par un projet de cette envergure exige que beaucoup de gens participent, s'appliquent, et agissent en gardant à l'esprit qu'ils travaillent pour le bien commun de la communauté internationale de chant choral.

Pour la FIMC en tant qu'organisme, Séoul était tout aussi productif. L'Assemblée générale a ratifié les modifications proposées aux opérations et à la gouvernance de la FIMC pour s'assurer qu'elle sera financièrement solide dans les décennies à venir. Suite à l'approbation des statuts et règlements révisés, nous avons:

- réduit la taille et la fonction de la Commission,
- allégé le fardeau financier des membres du Conseil,
- renforcé la capacité du Comité exécutif à prendre et appliquer plus rapidement des décisions,
- établi une structure de direction horizontale, pour que la perte d'un chef ne risque pas d'anéantir le fonctionnement,

- permis à un plus grand nombre de bénévoles de s'impliquer dans la création et la mise en œuvre des projets,
- adopté des stratégies pour accroître les effectifs et réduire les frais d'affiliation,
- assuré le maintien de l'excellence et l'amélioration de la distribution du *Bulletin choral international*, et
- préparé l'ouverture, dans les prochains mois, de bureaux de la FIMC sur chacun des cinq continents.

Un volume énorme de travail était nécessaire pour rénover notre structure opérationnelle en vue du soutien continu et de l'augmentation de nos projets artistiques tels que:

- l'Exposition universelle 2015 à Milan, Italie (2015)
- le Congrès Asie Pacifique et sur la concurrence de la FIMC à Macao, en Chine (2015)
- le partenariat avec *America Cantat* à Nassau, aux Bahamas (2016)
- la relance du *Forum mondial de la jeunesse de la FIMC*, avec l'aide du membre fondateur qu'est l' *American Choral Conductors Association - ACDA (Association des chefs de chœurs Américains)* (2016)
- le 11^{ème} Symposium mondial sur la musique chorale, à Barcelone, en Catalogne (2017)
- le lancement de notre site Web amélioré
- l'extension de *Chefs de Chœur Sans Frontières*
- l'implication accrue de membres grâce à notre *Base de Données des Bénévoles*
- la création d'un *Coin Compositeur*
- l'organisation du *Troisième Concours de Compositeurs*

Tout cela n'aurait pas pu être fait sans le travail extrêmement utile, ciblé et compétent de notre Conseil d'Administration, Conseillers et personnel de 2011 à 2014, c'est-à-dire:

Conseil d'Administration: Michael J. Anderson, Philip Brunelle, Rudolf de Beer, Young-shim Dho, Cristian Grases, Saeko Hasegawa, Shinsuke Kishi, Keichi Asai, Susan Knight, Stephen Leek, Diego Lenger, Theodora Pavlovitch, Aarne Saluveer, Tim Sharp, Fred Sjöberg, Gábor Móczár, Jennifer Tham, Thierry Thiebaut, Leon Tong Shiu-Wai, Annemarie Van der Walt, Emily Kuo Vong, Håkan Wickström.

Conseillers: Barbara Burley, André de Quadros, Ricardo Denegri, Edusei Derkyi, Maria Guinand, Simon Halsey, Kunio Imai, Ann Meier Baker, Royce Saltzman, AnneKarin Sundal-Ask, Jonathan Velasco, Lingfen Wu.

Personnel: Andrea Angelini, Nadine Robin Ryan, Francesco Leonardi, Vladimir Opacic.

Je vous invite à les remercier si vous en avez l'occasion. Tout cela a été fait pour vous!

Dr. Michael J Anderson, Président

Traduit de l'anglais par Helene Sbai (Royaume-Uni) ●

Dossier: Chant choral chez les garçons de l'adolescence à l'âge adulte (partie 1b)

Répétitions chorales: le travail avec des voix de garçons

Étude des stratégies existantes, basées sur des travaux de recherche (p 7)

Rollo A. Dilworth, professeur associé de musique chorale au Boyer College of Music and Dance, Temple University.

Courriel: radclef@temple.edu

2 De nombreuses recherches liées au développement vocal des adolescents ont été menées au XX^e siècle, et ont enrichi le domaine de l'éducation musicale. Les chercheurs ont tenté de décoder, chez les adolescents des deux sexes, les diverses étapes du développement vocal. Les résultats de ces études ont servi de terreau aux philosophies et aux méthodologies pédagogiques utilisées aujourd'hui dans les classes d'enseignement général et de musique chorale. Bien que la recherche ait prouvé que les adolescents des deux sexes vivent un certain type de changement vocal, il y a comparativement davantage de littérature consacrée au développement vocal des garçons. En plus d'aborder les besoins vocaux des garçons, il est également tout à fait légitime que leurs besoins émotifs, psychologiques et physiologiques soient étudiés, s'ils doivent réussir les répétitions et demeurer dans un programme de chant tout au long de leurs études secondaires.

L'enseignement qui se concentre spécifiquement sur les voix masculines adolescentes au niveau secondaire a fourni un cadre, afin que les enseignants développent des techniques pédagogiques pour les répétitions. Les stratégies pédagogiques recensées et prônées par cette étude s'organisent autour des thèmes suivants:

- compréhension de la mue
- évaluation de la voix
- placement du jeune chanteur
- explication de la mue
- classification et appellation de la voix du jeune chanteur
- guidage de la production et du développement vocaux généraux
- pratique de vocalises et d'échauffements pour la répétition
- ajustement du ton et des lignes vocales dans la partition de musique chorale
- ajout d'analogie et de mouvement dans la répétition
- maintien d'un environnement de répétition sain et productif.

L'objectif de cette étude est de proposer, en fonction des catégories ci-dessus comme guide organisationnel, des stratégies basées sur la recherche et de meilleures pratiques qui aideront le chef de chœur dans sa tâche de préparation des voix adolescentes masculines en collège et lycée.

Comprendre la mue

Lorsqu'il se prépare à enseigner la musique chorale, le chef de chœur doit être équipé afin d'aider les chanteurs à gérer leur voix en train de muer. Ainsi, lors des répétitions de musique chorale, l'une des premières étapes pour un enseignant dans le travail avec les adolescents, s'il veut qu'il soit réussi, est de comprendre le plus finement possible la voix en train de muer¹. En ce qui

concerne la voix de jeunes garçons, Henry Leck pense que l'enseignant doit "comprendre la production vocale pour la voix en train de muer et comment éviter les problèmes et la tension vocale."² L'enseignant de musique chorale ne doit pas seulement être attentif aux changements physiques liés au développement vocal de l'adolescent: il doit aussi comprendre les aspects émotionnels associés à la mue. Même si chaque adolescent a un développement physique et émotionnel unique, la connaissance précise des attitudes masculines typiques chez les adolescents peut permettre au chef de chœur de planifier et de faciliter des répétitions efficaces.

Évaluer la voix

Afin de programmer des répétitions et de fixer des objectifs pour le programme choral de manière adéquate, il sera nécessaire d'examiner chaque voix individuellement. Étant donné qu'en collège et lycée les garçons sont souvent mal dans leur corps pendant l'adolescence, il est important pour le chef de chœur d'être sensible et créatif lorsqu'il essaie d'évaluer leur voix. Tout bêtement, le type de terminologie utilisé pour le processus d'évaluation peut affecter le niveau de confort du chanteur, et par la suite affecter l'effort global de recrutement. David Friddle, par exemple, parle de "vérification vocale" comme un moyen de réduire l'inquiétude souvent associée au terme "audition"³. Une évaluation précise de la voix de chaque garçon est absolument nécessaire, de sorte qu'il puisse être placé dans la section appropriée et qu'on lui donne des défis musicaux adaptés à ses capacités vocales actuelles. Le pédagogue choral réputé Michael Kemp souligne ce point:

"Pour les garçons dont la voix est sur le point de muer ou en train de muer, vous devez toujours vous rendre compte dans quels tons ils peuvent réellement chanter. Ceci exige de vérifier toutes les deux semaines leurs notes de tête et de basse, et de s'assurer que les notes que vous leur demandez de chanter sont réalisables pour leur tessiture."⁴

Cet auteur préconise un processus d'évaluation "ligne par ligne" dans le contexte de la répétition. Ainsi le chef de chœur peut fréquemment vérifier les garçons qui éprouvent des difficultés vocales, et proposer son aide (ou un suivi d'"assistance vocale") complémentaire en temps utile. L'évaluation appropriée de la voix chantée chez les garçons commence par localiser la hauteur approximative de leur voix parlée, qui s'avère être approximativement 2 à 3 demi-tons au-dessus de la plus basse note chantée.⁵ Terry Barham et Darolyne Nelson proposent que le garçon vous dise "salut", puis de l'amener à son échelle parlée (échelle 1) sur "salu-u-u-u" en utilisant plusieurs tons sur do-do-ré-mi-ré-do⁶ Comme pour la plupart des exercices vocaux pendant le processus initial d'évaluation, il est important de guider le chanteur lentement et soigneusement, en détectant à l'oreille tous les signes de tension vocale avec chaque modulation.

2 Henry Leck and Flossie and Jordan, *Creating Artistry Through Choral Excellence*, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2009).

3 David Friddle, "Changing Bodies, Changing Voices: A Brief Survey of the Literature and Methods of Working with Adolescent Changing Voices," *Choral Journal*, 46, no. 6 (December 2005): 32-43; 46-47.

4 Michael Kemp, *The Choral Challenge: Practical Paths to Solving Problems*, Chicago: GIA Publications, 2009).

5 Janice Killian, "A Description of Vocal Maturation among Fifth- and Sixth-Grade Boys," *Journal of Research in Music Education* 47, no. 4 (Winter 1999): 357-369.

6 Terry J. Barham and Darolyne L. Nelson, *The Boy's Changing Voice: New Solutions for Today's Choral Teacher*, (Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co, Inc., 1991).

1 Anthony L. Barresi, "The Successful Middle School Choral Teacher," *Music Educators Journal* 86, no. 4 (January 2000): 23-28.

L'emploi de vocalises d'étendue réduite, comme la tierce, permet aux garçons dotés de tessitures restreintes d'y arriver. Dans l'esprit de la recherche menée par Barham et Nelson, l'auteur a développé l'exercice suivant (à réaliser et à moduler dans n'importe quel ton) pour évaluer a priori la tessiture du garçon. Limitée à l'étendue d'une tierce et écrite dans un style jazzy, la vocalise se compose de secondes majeures et mineures (en montant et en descendant):

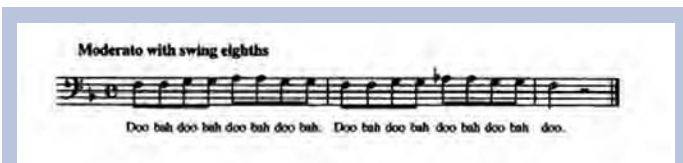


Illustration 1. Rollo Dilworth, *Echauffement vocal de style jazzy* © 2012, Hal Leonard Corporation. Reproduit avec autorisation.

Un modèle courant pour tester les voix se compose d'une formule ascendante "à reproduire telle quelle" dans une tonalité confortable. Compatible avec la recherche, ce genre d'échauffement permet au chanteur de se sentir à l'aise, progressivement du plus haut au plus bas registre de sa voix, en restant dans un ambitus de quinte. En chantant ce type d'exercice, Jonathan Reed recommande d'employer une voyelle résonnante (comme "i") et une consonne percussive (comme "b").⁷

Un modèle courant pour tester les voix, c'est une formule ascendante "à reproduire telle quelle" dans une tonalité confortable. Indépendamment de l'utilisation de vocalises composées, il est également raisonnable de demander au garçon de chanter une chanson qu'il connaît bien. Dans une étude qualitative plus récente, Barham note: "pour pas mal d'enseignants, la découverte de la voix parlée d'un garçon est un prélude à l'interprétation d'une chanson familière dans le registre correspondant"⁸. Une brève liste de chansons populaires recommandées par l'expert dans le domaine comprend "Jingle Bells"⁹, "Rock around the Clock",¹⁰ "My country", "Tis of Thee"¹¹ et "We will rock you"¹²

En plus de répertorier la gamme vocale du chanteur sur un graphique ou un formulaire d'audition, Barham et Nelson, Conrad et Freer suggèrent tous de signaler dans la salle de classe, sur un diagramme ou un panneau mural, des changements de la gamme vocale des chanteurs.¹³

En affichant la progression de la gamme vocale de chaque garçon, on espère que les étudiants établiront des liens de camaraderie et développeront une compréhension plus approfondie de la façon dont le processus de mue varie selon les personnes.

Classifier et nommer les voix de garçons

L'évaluation correcte de la voix d'un garçon permettra au chef de chœur de déterminer l'étape précise de son développement vocal et ainsi de lui confier, en répétition, la partie vocale qui lui convient le mieux. Au fil des années, plusieurs modèles basés sur la recherche documentant les diverses étapes de la mue pour les jeunes adolescents ont été développés. Ces modèles présentent trois¹⁴, quatre¹⁵, et jusqu'à six¹⁶ catégories du développement vocal pour les garçons. Bien que les détails précis concernant chaque modèle dépassent le cadre de cette étude particulière, il est important de noter la terminologie employée pour décrire les diverses étapes vocales. Certains de ces modèles emploient les termes "soprano", "alto", "alto-ténor", "statu quo" et "mi-voix" pour répertorier les voix qui sont aux étapes soit prétransitoires, soit transitoires. Parmi les termes les plus utilisés pour la mue, on trouve: "ténor", "baryton léger", "baryton occasionnel", "baryton-basse" et "basse". L'enquête de Barham sur plus de 40 "enseignants réputés" de musique chorale de niveau moyen a indiqué que 86% d'entre eux utilisent les termes "ténor", "baryton" ou "basse", tandis que 60% utilisent "voix inchangée".¹⁷ Seuls 38% des chefs de chœurs étudiés emploient "soprano" ou "alto", et 21% d'entre eux utilisent "soprane" ou "cambiata".¹⁸ Même si le nombre de professeurs étudiés pour cette étude était relativement restreint, les résultats peuvent fournir des conseils pour le chef de chœur d'aujourd'hui quant à la terminologie pour classer la voix des garçons. Paul Roe pense que "le jeune homme rejette un vocable féminin attaché à sa voix".¹⁹ En accord avec Roe, et s'appuyant sur de nombreuses années de travail avec des adolescents, Leck affirme qu'"un garçon ne veut pas s'appeler un soprano ou un alto".²⁰ Cela n'implique cependant pas que tous les garçons, ayant mué ou non, doivent être mis en bloc dans un "baryton" fourre-tout pour l'intérêt d'une simplicité organisationnelle et de morale conservée. Leck offre le témoignage suivant comme un avertissement contre le classement de tous les garçons médians dans la catégorie de "baryton":

Lors d'un avatar désastreux, un professeur de chœur en collège a mis un groupe de filles d'un côté et les a appelées "sopranos", et de l'autre un groupe de filles qui'il a appelées "altos". Chacun des 25 garçons ont été appelés "barytons" et mis au centre. Il en a résulté des sous-groupes de tonalité, parce que beaucoup de garçons ne savaient pas chanter les notes élevées. Les garçons n'avaient aucune fierté des sons qu'ils émettaient, et ils ont manifesté de sérieux problèmes de discipline. Bien qu'il soit compliqué de décider quelle partie ils devraient chanter, il est important de ne pas cataloguer en bloc tous les chanteurs!²¹

Friddle note que "les adolescents ont un ego fragile; leur identité masculine commence seulement à se formuler; par conséquent, il convient de trouver des appellations qui leur

7 Jonathan Reed, "The Vocally Proficient Choir: Working With Male Voices," in *The School Choral Program: Philosophy, Planning, Organizing, and Teaching*, ed. Michele Holt and James Jordan, 241-252. (Chicago: GIA Publications, 2008).

8 Terry J. Barham, *Strategies for Teaching Junior High & Middle School Male Singers: Master Teachers Speak*, (Santa Barbara: Santa Barbara Music Publishing, 2001).

9 Ibid.

10 Ibid.

11 John M. Cooksey, *Working with Adolescent Voices*, (St. Louis: Concordia Publishing House, 1999).

12 Roger Emerson (arranger), *Pop Warm-ups & Work-outs for Guys*, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2009).

13 Terry J. Barham and Darolyne L. Nelson; Robert M. Conrad, "Developing the Boy's Changing Voice," *Music Educators Journal* 50, no. 5 (April-May 1964): 68, 70; Patrick K. Freer, *Getting Started with Middle School Chorus*, 2nd edition, (Lanham: Rowan & Littlefield Education, 2009).

14 Irvin Cooper and Karl O. Kuersteiner, *Teaching Junior High School Music*, (Boston: Allyn and Bacon, 1965); Frederick Swanson, *The Male Singing Voice Ages Eight to Eighteen*, (Cedar Rapids, IA: Ingram, 1977).

15 Barham and Nelson, "The Boy's Changing Voice," 7; Sally Herman, *Building A Pyramid of Musicianship*, (San Diego: Curtis Music Press, 1988).

16 Duncan McKenzie, *Training the Boy's Changing Voice*, (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1956); Kenneth Phillips, *Teaching Kids to Sing*, (Belmont, CA: Schirmer, 1996).

17 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 19.

18 Ibid.

19 Paul F. Roe, *Choral Music Education*, 2nd ed, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, Inc., 1983).

20 Leck, 191.

21 Ibid, 190.

permettront de se sentir à l'aise dans cette identité en mutation".²² Il faut noter ici que certains chefs de chœurs emploient des nombres (comme *la partie 1, la partie 2, la 3, la 4*) pour désigner les différentes voix, plutôt que les termes traditionnels "soprano", "alto", "ténor" et "basse". Par rapport au développement psychologique et émotif, Barham fait la mise au point suivante: "La façon dont les garçons sont catalogués, musicalement, n'est pas aussi importante que la consolidation continue de leur amour-propre et l'aide à leur croissance globale, personnelle et musicale, au jour le jour".²³

Placer le chanteur adolescent masculin

Les discussions autour du placement du jeune chanteur soit dans une composition mixte soit unisexe lors des répétitions, sont d'actualité. Même dans un placement de répétition mixte, les chercheurs ont des avis variables au sujet de où, exactement, des adolescents devraient s'asseoir. L'étape du développement vocal est un facteur important, déterminant des préférences d'attribution des places dans des dispositifs unisexes ou mixtes.

Dans un article datant des années 1960, Robert Conrad s'est positionné fortement en faveur d'une disposition mixte, avec l'argument suivant: "pour booster l'intérêt des garçons et des filles envers le chant, mieux vaut travailler avec un groupe mixte plutôt que des clubs de garçons et de filles".²⁴

Au-delà de la préférence philosophique pour des répétitions mixtes, on peut concevoir des solutions concrètes évitant que les garçons et les filles aient des périodes distinctes de répétition pendant leur journée de classe.

Si on étudie la littérature et les discussions sur le sujet ces dernières années, de nombreux chercheurs et pédagogues ont formulé des avis favorables quant à des répétitions unisexes au niveau des collèges. Selon les défenseurs de cette configuration de répétition, elle présente plusieurs avantages:

- "on évacue presque en bloc les problèmes sociaux, parce que les garçons et les filles de premier cycle du secondaire travaillent bien mieux quand il n'y a aucun membre du sexe opposé autour d'eux".²⁵
- "cette disposition permet d'aborder des sujets tels que la mue, la voix de fausset, et la tessiture, dans un environnement serein".²⁶
- "c'est moins embarrassant, pour celui qui a une voix incontrôlable, d'avoir seulement des garçons dans la classe".²⁷
- "dans un arrangement unisexe, les garçons sont moins timides et, ainsi, plus facilement motivés pour chanter".²⁸
- "... un chœur masculin adolescent est un autre moyen par lequel maintenir l'intérêt pour le chant parmi les garçons pubères. L'esprit de corps qui est établi crée un lien salutaire au programme de musique dans son ensemble".²⁹

Dans une étude expérimentale de recherche, Swanson a trouvé utile de placer des garçons à proximité des changements de voix, en déplaçant ailleurs ceux qui en étaient déjà plus loin dans leur

changement de voix.³⁰ Sur une période de neuf mois (septembre à mai), les garçons de premier cycle du secondaire qui étaient une partie du groupe expérimental ont démontré, en moyenne, la conquête d'une plus grande étendue vocale, un plus haut niveau du sens musical global, et une attitude plus positive envers la musique en général.³¹

Comme il n'est pas toujours possible de programmer des répétitions unisexes pendant les jours de classe, les chefs de chœur pourraient penser à une répétition "spéciale" distincte pour les garçons, soit avant soit après les cours. En organisant pour les jeunes chanteurs de telles répétitions "spéciales", on peut donner à cette population l'occasion "d'être elle-même" et de chanter dans un environnement sécurisant et confortable.

En ce qui concerne le placement des chanteurs lors d'une répétition mixte, Freer suggère de mettre les garçons sur le côté, plutôt qu'au milieu du chœur.³² Don Collins estime, au contraire, que les garçons du premier cycle du secondaire (voix médianes) ont besoin d'une attention constante et gagnent donc à être placés à l'avant et au centre du chœur, avec les filles assises à la fois derrière et sur les côtés.³³ Pour Cooper et Kuersteiner, les chanteurs adolescents (barytons et en cours de mue) devraient être placés dans les premiers rangs de la formation chorale, tandis que les filles seraient à l'arrière;³⁴ et les garçons qui éprouvent des difficultés vocales devraient prendre place parmi des chanteurs plus aguerris.

Roe suggère que les garçons qui chantent toujours dans le registre aigu devraient s'asseoir à côté des sopranos et des altos, tout en veillant à ce qu'ils soient en bout de rangée à côté des ténors et des basses.³⁵ En respectant ce que Collins et Roe préconisent, l'auteur propose la disposition mixte suivante:

A2 A1 S2 S1
T1 T2 B1 B2

Cette disposition vise au moins trois objectifs pédagogiques:

- les ténors et les altos peuvent échanger leurs parties si nécessaire;
- les garçons en phase de mue peuvent facilement "voltiger" entre les parties vocales masculines;
- ces garçons peuvent attirer l'attention du chef de chœur, puisqu'ils sont à l'avant.

Selon que la discussion est focalisée sur une répétition mixte ou unisexe, ou sur la position précise du chanteur masculin dans la formation elle-même, le placement du jeune chanteur n'affectera pas seulement le processus de répétition, mais il aura également un certain effet sur le développement musical (voire émotif et psychologique) du garçon.

Expliquer la mue aux chanteurs

Pour certains, il est important d'expliquer aux adolescents des deux sexes le processus de la mue, de leur en parler. Selon Roe, "l'enseignant doit discuter la physiologie de la voix avec chaque

22 Friddle, 44.

23 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 20.

24 Conrad, 68.

25 Madeline D. Ingram and William C. Rice, *Vocal Technique for Children and Youth*, (New York: Abingdon Press, 1962).

26 Walter Lambie, *A Handbook for Beginning Choral Educators*, (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004).

27 Roe, 191.

28 Christopher D. White and Dona K. White, "Training for Changing Male Voices," *Music Educators Journal* 87, no. 6 (May 2001): 39-43, 53.

29 Phillips, 76.

30 Frederick J. Swanson, "When Voices Change: An Experiment in Junior High Music," *Music Educators Journal* 46, no. 4 (February-March 1960): 50, 53-54, 56.

31 Ibid.

32 Patrick K. Freer, "Between Research and Practice: How Choral Music Loses Boys in the 'Middle,'" *Music Educators Journal* 94, no. 2 (November 2007): 28-34.

33 Don L. Collins, *Teaching Choral Music*, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1993).

34 Cooper and Kuersteiner, 57.

35 Roe, 180.

classe".³⁶ Même si les chercheurs des avis différents ont sur le nombre d'informations et le degré de détail de ce qui devrait être présenté, il est généralement admis que le chef de chœur doit trouver des occasions, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de contexte de répétition, d'expliquer aux garçons et aux filles le processus de mue en des termes compréhensibles. En ce qui concerne l'explication de la mue aux garçons, Frederick Swanson, alors qu'il menait des recherches expérimentales de direction pendant les années 1960, proposait ceci:

"... Les voix des garçons changent, elles deviennent plus profondes, plus riches, plus fortes, et entrent dans ce que nous appelons les gammes de ténor et de basse. Vous êtes sur le point d'avoir une nouvelle voix, peut-être une voix plus belle, et un genre complètement nouveau de chant s'ouvrira pour vous. Mais il y a un prix à payer, et tous les garçons doivent le payer avant de devenir des hommes. Pendant un moment, vous aurez du mal à apprivoiser cette nouvelle voix, et d'une certaine manière il faut vous attendre à devoir ré-apprendre à chanter."³⁷

Alors que cette citation reflète une ère plutôt désuète en termes de style, le fondement de ce que Swanson veut dire peut inciter l'enseignant à élargir son propre "discours", utilisant le "vernaculaire du jour". Mais quand le chef de chœur décide d'expliquer la mue à ses chanteurs, Freer note qu'il doit être cohérent dans les termes qu'il (ou elle) emploie, de sorte que les adolescents puissent incorporer avec succès dans leur vocabulaire ces notions nouvelles.³⁸

Guider globalement la production et le développement vocaux

Les experts conseillent aux chefs de chœur d'être très prudents en travaillant avec des voix masculines adolescentes. Bien que les approches spécifiques soient variées et parfois divergentes, les principes généraux suivants font l'unanimité:

- imposer la posture appropriée et les habitudes de respiration;³⁹
- utiliser les exercices descendants pour relier la voix principale à la voix de poitrine naissante;⁴⁰
- guider la voix de tête vers le passage dans la voix de poitrine avec une voix de tête légère⁴¹
- s'assurer (par l'observation et l'écoute) que lors du chant la voix n'est placée sous aucune tension⁴²
- revoir ou ré-apprendre des techniques vocales utilisées avant le début de la mue⁴³
- fournir des modèles vocaux appropriés à partir de diverses conditions sociales qui peuvent démontrer avec succès la

technique vocale appropriée, dont tout simplement... la gamme!⁴⁴

- permettre aux garçons de chanter (vocalement et spatialement) là où ils se sentent le plus à l'aise⁴⁵
- permettre aux garçons de se reposer vocalement quand ils ressentent de la fatigue⁴⁶

Développer les vocalises et l'échauffement en répétition

Un poncif de la recherche en matière d'échauffement vocal des adolescents est de permettre aux jeunes d'atteindre, au fil de la répétition, tant l'aigu que le grave de leur échelle vocale. Certains chercheurs et chefs de chœur dénomment l'aigu "zone élevée" ou "voix aiguë", d'autres encore "fausset". Il faut dire que bien que les termes ci-dessus soient interchangeable pour certains pédagogues, d'autres les perçoivent comme distincts. Phillips les distingue, et remarque que "la voix élevée pure des voix masculines en cours de mue, ou ayant mué, sonnera comme une voix prépubère dans l'octave du Do 2 au Do 3."⁴⁷ Phillips poursuit: "le son de la voix élevée sera plus plein et libre que le son de "fausset", sonorité faible et mal soutenue caractérisée par un placement haut du larynx".⁴⁸ Quel que soit le terme utilisé, "il est important de vocaliser sur toute l'étendue, et d'encourager les jeunes à chanter aussi aigu et aussi grave qu'ils le peuvent, sans forcer."⁴⁹ Roe résume ainsi sa position:

"L'enseignant ne doit pas céder à la tentation de forcer la voix dans l'aigu au détriment du grave: beaucoup d'instructeurs laissent les élèves utiliser leur seule voix grave (les jeunes désirent naturellement ne chanter que dans leur grave!), mais ce procédé induit presque autant de difficultés que l'usage de la voix haute. Le bon procédé encourage le développement de la voix grave, le maintien de la voix aiguë, et le développement de la voix moyenne jusqu'à ce que les deux parties se soudent en une étendue souple et continue."⁵⁰

En gardant à l'esprit l'exploration de toute l'étendue vocale (conjointement au souci d'amener la voix de tête doucement dans le registre de poitrine), de nombreux pédagogues ont conçu des échauffements destinés aux adolescents. On trouve parmi les exemples des descentes "pour faire comme si" commençant quelque part entre La et Do au-dessus du Do médian.

Freer conclut dans sa recherche que "l'étendue de l'unisson d'un ensemble vocal adolescent sera environ d'une sixte, à peu près du Sol au Mi, les élèves chantant à différentes octaves comme il convient."⁵¹ Cela implique que les échauffements à l'unisson ne sont peut-être pas des plus efficaces dans le but d'explorer toute l'étendue vocale des adolescents. Freer propose ces lignes directrices pour l'élaboration d'échauffements appropriés comme alternative aux vocalises spécifiques:

- développer des vocalises non spécifiques d'une tonalité;
- puiser le matériau de la vocalise directement dans le répertoire

36 Roe, 178.

37 Swanson, "When Voices Change," 53.

38 Patrick K. Freer, *Success for Adolescent Singers: Unlocking the Potential in Middle School Choirs*, DVD series. Edited by Piero Bonamico. (Waitsfield, VT: Choral Excellence, 2005).

39 Cooksey, Herman, Phillips.

40 Cooksey, Phillips, Leck, Ingram and Rice.

41 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 36; Jerry Blackstone, *Working With Male Voices: Developing Vocal Techniques in The Choral Rehearsal*, DVD. (Santa Barbara: Santa Barbara Music Publishing, 1998).

42 Shirley W. McRae, *Directing the Children's Choir: A Comprehensive Resource*, (New York: Schirmer Books, 1991); Cooksey.

43 Mary Copland Kennedy, "It's a Metamorphosis: Guiding the Voice Change at the American Boychoir School," *Journal of Research in Music Education* 52, no. 3 (Autumn 2004): 264-280.

44 White and White, 42; Leck, 193.

45 Leck, 188.

46 Ibid, 193.

47 Phillips, 50.

48 Ibid.

49 Lambie, 49.

50 Roe, 182.

51 Patrick K. Freer, "Choral Warm-Ups for Changing Adolescent Voices," *Music Educators Journal* 95, no. 77 (March 2009): 57-62.

en préparation;

- c. construire des jeux d'improvisation enseignant le savoir-faire vocal tout en laissant la hauteur au choix de l'élève.⁵² Par exemple l'exercice dénommé "Scribble",⁵³ dans lequel une ondulation est dessinée au hasard, montrant les 'crêtes' et les 'combes' sur le tableau. Les élèves sont invités à chanter des syllabes neutres lorsque le chef (ou un autre élève) suit des portions de la ligne gribouillée avec une règle. L'usage d'un échauffement comme le "scribble" permet à l'élève d'explorer confortablement son étendue vocale sans être gêné par des hauteurs déterminées.

Ajuster les degrés et les lignes mélodiques

Comme l'étendue vocale de nombreux adolescents traverse de multiples changements pendant la mue, et comme certains répertoires ne prennent pas en compte ces changements, il peut se révéler nécessaire d'ajuster la hauteur des notes écrites. Barnham propose cinq types de solutions: transposer, échanger les parties, déplacer à l'octave, doubler les parties et écrire une nouvelle partie.

Transposition. Les chefs de chœur doivent être capables de transposer les exercices et les œuvres choisies dans les clés les plus commodes pour les chanteurs. Wideman soutient que "l'oreille de l'enseignant doit être en alerte constante, qu'il doit être prêt à transposer les exercices et les chants dans toute clé souhaitable et confortable."⁵⁴

L'échange de parties. En cas de nécessité, on encourage les choristes à passer à une autre ligne afin de chanter les notes convenant à leurs possibilités vocales du moment. Sally Herman a développé une "approche du pivot vocal" qui est la pierre angulaire de sa philosophie de l'enseignement du chant choral.

Un autre élément important de la réussite en lecture et répétition est de faire conserver le meilleur niveau dans la tessiture de chacun pendant la plus grande partie de la répétition. Cela s'applique particulièrement au chanteur adolescent. Dans tout morceau vocal, numérotez les chanteurs dans un segment donné en fonction de l'étendue vocale, et construisez une feuille de route en vue d'échanger les voix qui conviennent le mieux tant au chanteur qu'à la musique. Un baryton pour chanter ténor 2 pendant quatre mesures, puis pivoter sur la ligne baryton pendant trois mesures.⁵⁵

Changement d'octave. Une solution simple consiste à descendre d'une octave quand la partie devient trop aiguë. Barnham pense que ce procédé peut être utilisé pour ceux qui chantent en clé de sol et de fa.⁵⁶ S'appuyant sur son expérience, cet auteur met en garde contre l'usage excessif de ce déplacement pour les barytons et les basses. En général, ce déplacement peut être nécessaire dans ces parties lorsque les notes s'écrivent au-dessus ou au-dessous de la portée. Les barytons et les basses doivent être encouragés à placer leur nouvelle voix où les hauteurs sont sur la portée; autrement ils continueront à chanter sous la portée (peut-être davantage dans la facilité) au détriment du développement des notes hautes de leur tessiture.

Doublement des parties. Avoir deux parties chantées à l'octave peut convenir à des voix en cours de mue. En utilisant un morceau à deux voix, une approche habituelle consiste à faire

chanter la ligne soprano par les ténors à l'octave tout en plaçant les barytons/basses sur la ligne alto à l'octave. Les voix n'ayant pas encore mué peuvent rester sur l'octave qui convient le mieux à leur tessiture du moment. Selon Barnham, "le doublement à l'octave peut se combiner avec le déplacement à l'octave se retrouvant au niveau écrit, créant ainsi une nouvelle partie."⁵⁷ Plutôt que d'employer un morceau à deux voix dans un ensemble répétant en SATB, Jerry Blackstone préfère l'usage de littérature contenant des parties écrites explicitement pour ténors et basses parce que le doublement à l'octave peut donner aux chanteurs le sentiment que leur rôle dans le chœur est secondaire.⁵⁸

Ecrire une nouvelle partie. La voix adolescente peut parfois être limitée à quelques notes. Il peut donc se révéler utile de créer une nouvelle ligne. Leck suggère que les enfants apprenant à utiliser leur nouvelle voix peuvent avoir besoin de chanter une ligne facile, par exemple la mélodie.⁵⁹ Roe partage l'avis de Leck, déclarant qu'il peut être "expédient d'écrire des lignes faciles pour les voix à problème",⁶⁰ et, en pareille occurrence, "d'avoir une seule partie à une voix chantant la mélodie dans sa tessiture."⁶¹ Kemp résume l'ajustement de la hauteur pour les adolescents en déclarant ceci: "quelle soit votre création pour les voix mutantes, essayez d'utiliser majoritairement les degrés que les élèves peuvent chanter en confiance."⁶²

Incorporer analogies et mouvements dans la répétition

Un nombre croissant d'études sur les concepts d'analogie et/ou de mouvement en cours de répétition ont paru récemment. Cela dit, peu d'études offrent des stratégies d'analogie et/ou de mouvement adaptées aux besoins et intérêts des adolescents. Frederick Swanson et Patrick Freer ont tous deux discuté les analogies sportives avec les adolescents dans le cadre de la répétition du chœur. En ce qui concerne l'étude expérimentale citée ci-dessus, Swanson trouva qu'avec "l'utilisation d'une analogie en rapport avec les facultés sportives, [l'équipe de chercheurs] emballait les enfants sur l'idée d'exercices d'entraînement développant le contrôle et accroissant les compétences." Swanson et son équipe se mirent donc à l'utilisation d'analogies sportives en entretenant les garçons de leur technique vocale. Le tableau ci-dessous passe en revue les concepts que Swanson et son équipe abordaient en répétition, de même que les analogies présentées verbalement:⁶³

| Concept vocal | Analogie sportive utilisée |
|---|--|
| Exercices de respiration | 'Tout nageur ou coureur a besoin de bonnes habitudes de respiration' |
| Gorge détendue, ouverte | 'Tout batteur a besoin d'un balancement souple' |
| Gammes et arpèges destinés à étendre la tessiture | 'Tout golfeur a besoin d'accroître sa distance' |
| Diction vocalique et attention à la justesse | 'Tout basketteur doit améliorer sa visée du panier' |

57 Ibid, 74.

58 Blackstone, *Working With Male Voices*.

59 Leck, 190.

60 Roe, 182.

61 Ibid.

62 Kemp, 88.

63 Swanson, "When Voices Change, 53.

52 Ibid, 58.

53 Freer, *Success for Adolescent Singers*.

54 Herbert Wiseman, *The Singing Class*, (New York: Pergamon Press, 1967).

55 Herman, 36.

56 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 74.

Dans sa vidéo intitulée *Success for Adolescent Singers*, Freer défie les élèves: il faut penser le chant comme une expérience athlétique dans laquelle tous les muscles doivent être utilisés sainement.⁶⁴

Dans une recherche plus récente, Freer découvre ceci:

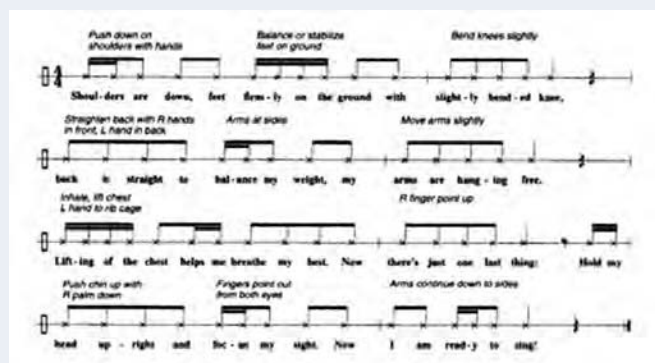
" L'existence de fortes similitudes entre le fondement physique du chant et l'haltérophilie fournit aux chefs de chœur l'unique occasion de reformuler l'effort vocal pendant la période de la mue, en termes d'effort athlétique. Pour comprendre ce changement, les chefs de chœur doivent renforcer ce que les élèves savent déjà de leur pratique athlétique et en salle de musculation, grâce à des comparaisons et descriptions d'activités parallèles et connexes."⁶⁵

Freer présente un ensemble d'activités physiques permettant aux collégiens de développer des habitudes de production vocale détendues, dans une posture droite et en respirant bien. Se référant à la recherche, l'auteur présente ces exercices techniques en liaison avec les sports:

La posture parfaite! (Rap)

Objectif: promouvoir une bonne position debout.

Procédure: scander le rap ci-dessous, en ajoutant le mouvement suggéré.



Rollo Dilworth, *Posture Perfect!*, from *Choir Builders*
© 2006 by Hal Leonard Corporation. Reprinted by permission.

- Ligne n°1: Pousser sur les épaules vers le bas avec les mains
Trouver l'équilibre ou stabiliser les pieds sur le sol
Fléchir les légèrement
- Ligne n°2: Redresser le dos main droite sur la poitrine, main gauche dans le dos
Bras sur les côtés
Remuer les bras doucement
- Ligne n°3: Inhaler en bombant le torse, la main gauche sur les côtes
- Ligne n° 4: Lever le menton paume droite vers le bas
Doigts tendus de chaque côté des yeux
Bras continuant à descendre

64 Freer, *Success for Adolescent Singers*.

65 Patrick K. Freer, "Weightlifting, Singing and Adolescent Boys," *Choral Journal* 52, no. 4 (November 2011): 32-41.

Respirer avec le ballon de basket

Objectif: promouvoir le contrôle de la respiration basse.

Procédé: debout dans une bonne position, faire semblant de faire rebondir un ballon de basket au niveau de la taille. Ce faisant, commencer des pulsations (de la durée d'une noire) en émettant le son 'tss'. Quand vient le moment de 'lancer le ballon', les chanteurs doivent lever les bras pour simuler l'envoi de la balle en disant doucement le mot 'swish'. Au signe de l'enseignant et sans manquer un temps, les élèves prononcent 'tss' 3 fois puis un 'swish', ensuite 'tss' 4 fois suivis d'un 'swish', jusqu'à un 'swish' final la neuvième fois.

L'élastique

Objectif: accéder à la voix de tête.

Procédé: placer l'index et le majeur d'une main dans la paume de l'autre (pour figurer les jambes d'une personne). La 'personne' doit sauter du pont en émettant un bruit de sirène de voix de tête aiguë. La hauteur doit être soutenue et changer de degré selon la direction du sauteur. A un certain moment, l'élastique doit remonter le sauteur sur le parapet (la paume de l'autre main).

Le sportif en activité

Objectif: chanter avec un soutien énergique de la respiration.

Procédé: Encourager les choristes à utiliser des mouvements simulant un geste sportif en chantant l'exercice ci-dessous sur des syllabes neutres. L'enseignant (ou un meneur désigné) peut déterminer la syllabe spécifique et l'activité sportive comme le motif s'adapte. Les chanteurs sont alors incités à simultanément inhaler et préparer leurs mains en vue de l'activité sportive pendant les silences. Les chanteurs doivent simuler le geste sportif en chantant le motif, en s'assurant que les mouvements et les voix sont soutenues jusqu'à la fin du motif. Parmi les activités sportives: lancer un ballon, frapper avec une batte, rouler une batte de cricket, lancer un Frisbee ou un ballon de basket.

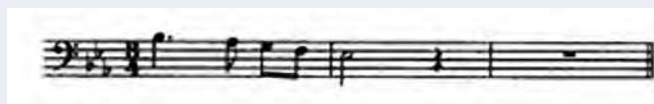


Figure 3. Rollo Dilworth, *Playing Sports*
© 2012 by Hal Leonard Corporation. Reprinted by permission.

Comme Freer, Phillips pense que "en se concentrant sur l'acte physique du chant, les élèves apprennent que le chant requiert la même préparation que le sport".⁶⁶ Bien qu'il n'ait pas abordé la question des adolescents dans sa recherche, Robert Shewan pense qu'associer la gymnastique rythmique à des concepts musicaux comme le tempo et le rythme est payant lors d'une répétition annexe.⁶⁷

D'autre part et au-delà de l'analogie avec les sports, certains chercheurs suggèrent que les adolescents tirent profit du mouvement physique en répétition, d'un point de vue musical,

66 Phillips, 25.

67 Robert Shewan, *Voice Training for the High School Chorus*, (West Nyack, NY: Parker Publishing Company, Inc., 1973).

émotionnel aussi et pour leur développement. Les travaux de Cooksey incluent diverses approches cinétiques conçues pour aider les adolescents à chanter. Blackstone, comme Leck, propose de lever le bras en arc de cercle au-dessus de la tête puis de le descendre pour favoriser le passage en voix de tête, contrôler le souffle et soutenir la ligne vocale.⁶⁸ D'un point de vue émotionnel (et peut-être du développement) Freer suggère que les adolescents ont besoin de multiples occasions de bouger pendant la répétition.⁶⁹ Barham suggère même l'usage occasionnel de chorégraphies pour les garçons de cet âge.⁷⁰

Maintenir un environnement sain et productif en répétition

Il est important que les chefs de chœur maintiennent un environnement sain et positif lors des répétitions des chanteurs adolescents. En se fondant sur la littérature examinée en vue de cette étude et sur l'expérience de l'auteur, les stratégies suivantes s'offrent :

- créer un environnement de confiance afin que les garçons soient eux-mêmes;⁷¹
- permettre le développement de l'autonomie musicale,⁷² y compris la surveillance de sa voix;⁷³
- structurer une répétition de haut niveau;⁷⁴
- honnêteté et tact en répondant aux chanteurs;⁷⁵
- être positif et encourager afin de construire l'estime de soi;⁷⁶
- montrer que le chant est une activité utile;⁷⁷
- construire un groupe de soutien entre jeunes au sein de l'ensemble;⁷⁸
- être flexible;⁷⁹
- encourager un chant de qualité, ce qui inclut la voix de tête, une bonne posture et un souffle soutenu;⁸⁰
- être prêt à faire évoluer vers une autre partie vocale au premier signe d'inconfort;⁸¹
- maintenir ouverte la communication, en particulier en matière de voix;⁸²
- faire avancer la répétition en changeant souvent d'activité, toutes les 10 à 12 minutes environ.⁸³

68 Blackstone, *Working With Male Voices*; Henry Leck, *The Boy's Expanding Voice: Take the High Road*, DVD. (Milwaukee: Hal Leonard Publishing, 2001).

69 Freer, "Between Research and Practice," 34.à

70 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 33.

71 Leck, "Creating Artistry," 191.

72 Patrick K. Freer, "Adapt, Build, and Challenge: Three Keys to Effective Choral Rehearsals for Young Adolescents," *Choral Journal* 47, no. 5 (November 2006): 48-55.

73 Kennedy, 274.

74 Barresi, 24; Hook, 24.

75 Barham and Nelson, 18.

76 Barham and Nelson, 20; Hook, 24; Leck, 190.

77 White and White, 42.

78 Ibid.

79 Barresi, 24.

80 McRae, 152; Roe, 176.

81 Blackstone, *Working With Male Voices*.

82 Leck, 192.

83 Freer, "Adapt, Build, and Challenge," 51.

Conclusion

Cette étude offre un aperçu des stratégies utilisables en cours de chant avec des chanteurs adolescents. Outre la présentation des techniques les plus importantes s'appuyant sur les ouvrages de recherche, l'auteur a essayé de présenter quelques-unes de ses stratégies personnelles de répétition, directement tirées des travaux des chercheurs et encouragées par ces mêmes travaux. Cela dans l'espoir que les chefs de chœur soient encouragés à mettre en œuvre les diverses techniques exposées ci-dessus, et trouvent une motivation à explorer et développer des méthodes et des activités s'appliquant à leur situation spécifique.

Avec l'aimable autorisation de *Choral Journal*, revue de l'ACDA où cet article fut précédemment publié (numéro d'avril 2012)

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

IFCM News

Dixième symposium mondial

Séoul (Corée du Sud), du 6 au 12 août 2014 (p 17)

Cristian Grases, membre du Conseil d'administration

En août dernier, la communauté chorale internationale se réunissait à Séoul pour célébrer l'art choral de partout dans le monde. Le 10^{ème} Symposium mondial sur la musique chorale s'est déroulé du 6 au 12 août au Théâtre national de Corée et au Centre d'Arts de Séoul, deux sites idéaux pour un tel événement. Le Théâtre national offrait pour les concerts deux scènes: *Hae Hall*, grande salle où chaque ensemble invité a présenté aux congressistes un programme de 45 minutes, et *Dal Hall*, utilisée pour les concerts plus courts et plus intimes, de même que pour de grands ateliers. L'autre grande salle de concert était la Salle de Musique du Centre d'Arts de Séoul. Le Théâtre national comporte aussi trois salles plus petites, qui ont servi pour les autres ateliers. De plus, le Théâtre national offrait aux deuxième et troisième étages tout l'espace nécessaire aux exposants d'un peu partout dans le monde. On trouvait parmi ceux-ci des associations chorales de divers pays ou régions, des maisons d'édition et autres fournisseurs d'articles spécifiques à l'art choral. Enfin, les congressistes pouvaient se rencontrer, échanger des idées, ébaucher des projets communs et lier des contacts dans le vaste foyer ainsi que dans les quatre restaurants et cafés. L'un dans l'autre, par les concerts, les ateliers, les occasions de nouvelles rencontres ou de retrouvailles, ce symposium offrait aux personnes participantes les meilleures conditions pour découvrir l'état actuel de l'art choral et imaginer son avenir.

Le Comité exécutif du Symposium était présidé par Young-Shim Do, ambassadeur de la Corée du Sud (présidente honoraire), Ho-Sang Ahn et Sang-Kil Lee (co-présidents), à la tête d'un groupe de huit autres personnes couvrant tous les aspects opérationnels d'un grand événement comme celui-ci. Le Comité artistique était mené par Sang-Kil Lee (Corée) et Anton Armstrong (États-Unis), secondés par quatre autres éminents professionnels de l'art choral: Anita Brevik (Norvège), Oscar Escalada (Argentine), Chun Koo (Corée), et Shin-Hwa Park

(Corée). Ce comité avait l'importante mission de sélectionner tous les chœurs invités et les conférenciers. Il importe de remercier aussi les sponsors de ce Symposium: la Fédération internationale pour la musique chorale (FIMC), le Théâtre national de Corée, la Fédération coréenne pour la musique chorale (KFCM), le Ministère de la Culture, des Sports et du Tourisme, le Conseil des Arts de Corée, le Gouvernement métropolitain de Séoul, Global Tour, le Système audiovisuel coréen (KBS), la Fondation ST-EP de l'OMT, et Ethiopian Airlines. Cet important événement n'aurait pas été possible sans la contribution précieuse de toutes ces personnes et organismes.

Le Symposium présentait en concert des ensembles réputés venant de dix-huit pays. Dix ensembles coréens et vingt-quatre groupes d'autres pays ont offert à la fois un aperçu du répertoire universel et des œuvres de compositeurs de leurs propres pays. Chantant à voix égales ou mixtes, des chœurs d'enfants, de jeunes, d'adultes et de petits groupes vocaux ont présenté à tous les congressistes un vaste kaléidoscope musical de toutes périodes et de tous styles. Le thème de cette année, *Guérison et jeunesse*, était repris dans ces choix musicaux, proposant de fort judicieuses façons d'exprimer musicalement ce thème. Trois grands concerts ont marqué l'ouverture, la mi-temps et la clôture du Symposium. Le concert d'ouverture présentait en apéritif un aperçu de ce qui allait venir les jours suivants, avec six chœurs de l'étranger interprétant chacun un court programme représentatif de leur région. Suivait de la musique coréenne avec trois chœurs coréens réunis et l'orchestre des *Bach Solisten Seoul*, sous la direction de Sang-Hoon Lee. Le 10 août, le Symposium accueillait les personnes inscrites à la deuxième moitié par un concert mettant en vedette le *Chœur d'Asie-Pacifique*, suivi d'un ensemble de trois chœurs coréens dirigé par Anton Armstrong dans un programme de musique d'un peu partout dans le monde. Enfin, le symposium s'est terminé par le concert de clôture avec le chœur d'enfants *World Vision*, le *Chœur de Jeunes d'Afrique*, avec une invitation au onzième Symposium sur la musique chorale qui aura lieu à Barcelone en Espagne, et une remarquable prestation du *Requiem* de Brahms. Des ensembles de Corée, de Suède et des États-Unis unissaient leurs voix avec le Korean Symphony Orchestra sous la direction de Sang-Kil Lee pour présenter ce fleuron du répertoire choral universel.

En plus de goûter des prestations émouvantes, les congressistes - plus d'un millier - ont pu prendre part aux ateliers présentés par plus de trente conférenciers réputés des quatre coins du monde, sur divers sujets touchant le chant choral: répertoire, interprétation, direction chorale, le chœur comme outil de changement social, chœur et santé, etc. Parmi les conférenciers triés sur le volet, on trouvait des têtes d'affiche comme Frieder Bernius, María Guinand, Guy Jansen et bien d'autres. Les journées ordinaires commençaient au *Hae Hall* par une période de chant commun, dirigée chaque matin par un chef différent: une façon parfaite de commencer la journée en s'immergeant dans l'expérience chorale d'une région différente.

Enfin, l'assemblée générale a eu lieu pendant la journée du 10 août, au Centre d'Arts de Séoul. Elle était présidée par Michael Anderson, réélu à la présidence, et a donné à tous les membres de la FIMC l'occasion de saisir l'état actuel de leur Fédération, de débattre et de voter sur toutes les questions financières et juridiques, et d'élire tous les officiers pour les trois ans prochains. À la suite de l'élection, conformément aux statuts et règlements qu'on venait d'adopter, le président a constitué le nouveau Comité exécutif, responsable des opérations de la Fédération. Avec l'élection du président et du conseil d'administration, la formation du Comité exécutif et avec l'aide des nouveaux comités exécutif et artistique pour le onzième Symposium sur la musique chorale, la

FIMC est en bonne voie pour préparer une nouvelle occasion de goûter à Barcelone, en 2017, cet art merveilleux.

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

Choral World News

Compte-rendu de du Grand Prix européen de chant choral 2014 à Debrecen en Hongrie (p 21)

Zsuzsanna Zsoltné Szesztay, éducatrice musicale et professeur de violon

Les 21 et 22 mars derniers, l'attention du monde choral européen s'est tournée, une fois encore, vers Debrecen, en Hongrie, ville qui accueille depuis plus de 50 ans la biennale *Béla Bartók International Choir Competition*. Les gagnants du Grand Prix, appartenant aux plus grands chœurs européens, se sont rassemblés pour se mesurer les uns aux autres lors de l'*European Grand Prix for Choral Singing* (EGP).

L'EGP, conçu en 1988 par l'*European Grand Prix for Choral Singing Association*, a pour objectif de rassembler les gagnants des précédentes éditions. Ce concours est organisé à tour de rôle par des comités organisateurs et des villes membres des compétitions chorales suivantes:

- *Concurso Coral de Tolosa* – Tolosa, Pays Basque, Espagne
- *Concorso Polifonico Guido d'Arezzo* – Arezzo, Italie
- *Florilège Vocal de Tours* – Tours, France
- *International Choir Competition* – Maribor, Slovénie
- *International May Choir Competition 'Prof. G. Dimitrov'* – Varna, Bulgarie
- *Béla Bartók International Choir Competition* – Debrecen, Hongrie

Cette année, pour la 4ème fois, le *Béla Bartók International Choir Competition* a été l'hôte de cet événement annuel, où tous les gagnants des Grands Prix de chacun des concours énumérés ci-dessus ont concouru au titre européen. Ce prestigieux prix a été le coup d'envoi de beaucoup de carrières internationales pour les chorales et leurs chefs, et débouché sur des invitations à se produire sur la scène internationale. Cependant, en 2014, seulement 4 chorales se sont affrontées au *Debrecen's Kölcsey Convention Centre*, au lieu des 6 chorales habituellement présentes. C'est parce que la ville de Varna s'est retirée du concours, pour organiser l'année dernière son propre concours choral.

Les principaux protagonistes de l'EGP étaient la ville de Debrecen, le ministère hongrois des ressources humaines et du Fonds national culturel, et des membres du jury tels que Arne Saluveer, chef d'orchestre, chef de chœur, membre du bureau de l'*International Federation for Choral Music* (Estonie), Carlo Pavese, compositeur, chef de chœur, vice-président de la *European Choral Association–Europa Cantat* (Italie), Máté Szabó-Sipos, chef de chœur et chef d'orchestre de l'Opéra National de Budapest (Hongrie), Ursa Lah, chef du *Finnmark Opera Choir* (Slovénie), Tamás Beischer-Matyó, lauréat du Prix Erkel, compositeur et professeur de la *Liszt Ferenc Academy of Music*, Budapest (Hongrie), Stephen Connolly, ancien membre des *King's Singers*, actuellement directeur de l'*International A Capella School* (Royaume-Uni) et Theodora Pavlovitch, chef de chœur du *Sofia*

Chamber Choir et vice-présidente du Comité Exécutif de la FIMC (Bulgarie).

Le 21 mars a eu lieu un concert d'ouverture présentant un programme d'œuvres chorales contemporaines écrites par des compositeurs hongrois tels que György Selmeczi, Miklós Csemiczky, Péter Tóth, Márton Levente Horváth, Gyula Fekete, Tamás Beischer-Matyó, György Orbán et János Vajda. Les œuvres présentées par le *Chœur Kodály de Debrecen*, acclamé dans le monde entier, sous la baguette de Mr Zoltán Pad, ont aussi rappelé que Debrecen et la résidence du *Béla Bartók International Choir Competition*, qui a toujours été un lieu de présentation et de promotion des œuvres des compositeurs hongrois émergents.

Le lendemain, après l'assemblée du jury international en matinée, le concours a commencé, offrant un programme coloré et de grande qualité qui a présenté tous les ensembles, de l'Irlande à la Suède en passant par Porto Rico: chaque chœur a présenté sa propre sélection de musique des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Les prestations étaient diffusées en direct sur la chaîne radio classique hongroise, *Radio Bartók*.

Le *Stockholms Musikgymnasium Chamber Choir*, digne représentant de la scène chorale scandinave qui, depuis sa fondation en 1989 a été impliqué dans divers projets comme ceux organisés par la radio suédoise et qui, notamment, s'est produit lors du *New Music Festival* qui a lieu tous les trois ans à Stockholm, a ouvert la compétition. Depuis 2002, la chorale a cumulé les distinctions internationales sous la direction de Helen Stureborg, jusqu'à obtenir le premier prix aux compétitions internationales de Marktoberdorf 2009 et Maribor 2013. La chorale a présenté un programme bien préparé et brillamment nuancé avec de nombreux talents vocaux exceptionnels.

Le deuxième participant de l'après-midi était l'ensemble vocal irlandais *New Dublin Voices*, dirigé par Bernie Sherlock, qui a gagné sa renommée internationale grâce tout d'abord à ses savantes interprétations d'œuvres contemporaines. Ce chœur, qui s'est aussi produit lors de premières en Irlande et dans le monde entier, a remporté de nombreux prix dans de concours internationaux en France, en Allemagne, en Hongrie, en Finlande, en Belgique et en Espagne. En août 2013, il s'est vu décerner le premier prix par le jury de l'*Arezzo's International Guido d'Arezzo Polyphonic Contest*, devenant ainsi le premier chœur irlandais à participer à un Grand Prix Européen. Il a apporté à la compétition une subtile saveur exotique, et ce fut un plaisir que d'écouter les interprétations méticuleusement élaborées des *New Dublin Voices*, notamment le dramatique '*Öregek*' (*Les personnes âgées*) de Kodály, qui mérite un éloge particulier pour sa superbe prononciation hongroise.

Tout comme les chorales précédemment citées, le troisième participant, *Coralia*, chœur de l'Université de Porto Rico, a lui aussi été chaleureusement accueilli par le public. Basée sur une tradition chorale établie depuis 1936, *Coralia*, dirigé par Carmen Acevedo-Lucio, a développé un répertoire sophistiqué reprenant des œuvres d'un grand éventail de périodes musicales. Récemment, la chorale a remporté des prix dans de nombreuses compétitions internationales, dont le *Grand Prix 2013 au Florilège Vocal de Tours*, qui l'a qualifiée pour l'EGP de cette année. Leur prestation témoignait non seulement de leur grande connaissance musicale et de leur expérience de la scène, mais aussi du dynamisme de leurs interprétations.

La prestation de la chorale de jeunes suédois *Sankt Jacobs Ungdomskör*, fondée en 2007 et qui a gagné une reconnaissance au niveau international, clôturait le concours. En 2013, elle a remporté au concours choral de Tolosa en Espagne cinq prix, ce qui lui donne accès à l'EGP. Dirigée par Mikael Wedar, cette chorale basée à Stockholm a présenté son répertoire moderne unique, dans un style musical très artistique.

Après avoir écouté avec attention les différentes prestations des chorales, le jury a décerné le Grand Prix 2014 à la chorale Sankt Jacobs Ungdomskör, sous les applaudissements du public et des autres concurrents.

Personnellement, après avoir écouté les quatre prestations du concours, j'étais surprise du niveau professionnel de chacun de ces ensembles qui sont très représentatifs des meilleures traditions chorales à travers le monde. En effet, cette compétition était une exposition exemplaire des valeurs-clés du chant choral qui se manifestent rarement lors des concours choraux traditionnels, même par les plus grands experts habitués à reprendre d'immenses standards. Le répertoire choisi par chaque ensemble vocal comportait des œuvres avant-gardistes incluant du texte, des imitations de sons, des cris et autres éléments vocaux. Néanmoins, ces "effets choraux spéciaux" n'ont jamais entaché les valeurs musicales de chaque chœur et sa compréhension des normes traditionnelles du chant choral. Grâce au grand nombre de chanteurs entraînés individuellement, toutes les chorales avaient des voix fantastiques et ont invité le public dans un voyage à travers leur propre royaume des sons.

Grâce au dur travail du bureau artistique et de l'équipe organisatrice de l'EGP, la compétition de cette année est devenue une occasion festive pour les ensembles participants et la ville de Debrecen. Je suis persuadée que ces chorales seront bientôt invitées sur les scènes de concert internationales, et qu'elles reviendront à Debrecen dans le cadre de cette série de concerts.

Le Dr. Zsuzsanna Zsoltné Szesztay est éducatrice musicale experte et professeur de violon au Conservatoire de musique Kodály Zoltán de Debrecen. Elle a étudié à Budapest et Pécs avec de grandes figures hongroises de la musique. Elle s'intéresse particulièrement à la lecture musicale, à la formation vocale, à la musique de chambre et d'orchestre. Elle a remporté des prix comme le *Apáczai Csere János Award* et le *Zathureczky Ede Lifetime Achievement Award* pour son travail qui a repoussé les limites des pratiques éducatives. Elle est également une grande admiratrice des compétitions chorales de Debrecen depuis 1975. Pendant plusieurs années, elle a assisté son époux, le chef de chœur Zsolt Szesztay dans la direction de la chorale féminine locale *Lajos Bárdos* qui a remporté de nombreux prix lors de différentes compétitions et festivals. Elle remet également le "*In Memoriam Zsolt Szesztay*", un prix spécial pour les chefs de chœurs lors de la *Béla Bartók Choir Competition* depuis 2010. Email: info@bbcc.hu

Traduit de l'anglais par Elodie Caille (France) ●

Un concours de direction de chœur en l'honneur de Boris Tevlin (p 24)

Nelly Souslova, Administration pour les Programmes Créatifs et Éducationnels du Bureau du Conservatoire de Moscou pour les Festivals, Concours et Événements Spéciaux

Chaque année, de nombreux festivals et concours de musique chorale ont lieu à travers le monde. Enfants, adultes, professionnels, amateurs: chacun s'y retrouve. Sous la baguette de leur chef de chœur, les meilleures formations y gagnent une reconnaissance bien méritée; car si elles arrivent à atteindre un niveau aussi élevé, elles ne le doivent qu'à leur travail acharné au jour le jour, année après année. Lors de ces concours, le rôle du jury est d'évaluer le travail de direction d'après la prestation du chœur. Car comme dans n'importe quelle compétition, les capacités du chef de chœur reflètent bien celles de ses choristes.

De plus, pour juger du travail d'un chef de chœur, plusieurs autres facteurs interviennent; notamment les aspects financier, social et culturel. Posons-nous simplement la question suivante: *combien de fois le destin donne-t-il à un chef de chœur débutant les circonstances idéales pour développer son talent?* Les chances sont faibles. Il est très difficile, pour un jeune chef de chœur, de mettre en place une nouvelle équipe quand existent tant de chœurs reconnus, avec derrière eux des années d'expérience, de traditions et de victoires. Et malgré le changement de génération, il faut souvent du temps pour sortir de l'ombre. Cela n'empêche pas que pour réussir à se faire reconnaître, il est important pour ces jeunes de saisir chaque occasion de se développer dès le tout début de leur carrière.

C'est cette contradiction qui a incité le Conservatoire de Moscou à développer un nouveau genre de concours: en mars 2014 a eu lieu le Premier Concours International des Chefs de Chœurs Boris Tevlin. Parmi les participants on pouvait compter de jeunes chefs de chœurs, diplômés et/ou étudiants de conservatoires, venus de plusieurs pays. Le concours était organisé comme une séance classique de direction de chœur: les participants devaient montrer leur connaissance des partitions avec un accompagnement au piano, ainsi qu'assurer une répétition chorale; tout cela grâce à la participation du Chœur de Chambre du Conservatoire de Moscou. De cette façon, les participants portaient sur un pied d'égalité étant donné qu'ils travaillent tous avec la même équipe (une des meilleures de Moscou!).

Celle-ci mérite d'ailleurs une mention spéciale. Le Chœur de Chambre du Conservatoire de Moscou a été fondé par Boris Tevlin en 1995. Sous sa direction, le chœur a rapidement obtenu une reconnaissance internationale, recevant de nombreux prix prestigieux, interprétant beaucoup de premières. En 2012, à la mort du grand maître, ses disciples et admirateurs ont décidé de donner son nom à la compétition. C'était son rêve d'organiser un tel affrontement professionnel de jeunes chefs de chœurs, et ce sont ses idées qui sont devenues les fondements du concours.

Boris Tevlin a toujours eu un grand respect pour les classiques, mais il n'avait pas peur de promouvoir également la musique contemporaine. *"Je préférerais éviter les chemins tortueux; cependant les techniques musicales et de composition ont énormément changé ces 60 dernières années, et nous devons pouvoir être capables de les interpréter"*, disait-il pour expliquer l'intérêt très vif qu'il portait au nouveau répertoire. Beaucoup de pièces du répertoire moderne ont d'abord été présentées sous sa direction; plusieurs d'entre elles avaient été spécialement écrites pour ses ensembles.

Les organisateurs ont voulu que le programme du concours reflète cette symbiose entre tradition et innovation. Les participants ont été évalués aussi bien sur des classiques de

Brahmes, Verdi, Taneyev et Stravinsky que sur des travaux de compositeurs comme Agafonnikov, Barkauskas, Gubaidulina, Evgrafov, Kikta, Schnittke, Miskinis, Shchedrin. Ces derniers sont nos contemporains, et beaucoup ont d'ailleurs pu assister à la compétition.

Pour des raisons de santé, le compositeur Rodion Shchedrin n'a pas pu présider le jury, et il s'en est excusé. À sa demande, c'est le chef de chœur russe Lev Kontorovich, qui a assumé ce rôle; il est directeur artistique et chef de chœur principal du Grand chœur académique *Maîtres du Chant choral*, connu pour être l'un des meilleurs en Russie.

Le jury était formé du compositeur et chef de chœur lituanien Vytautas Miskinis, ainsi que d'Angela Morales (Costa Rica), Theodora Pavlovich (Bulgarie), Cao Tongyi (Chine), Gulmira Kuttybadamova (Kazakhstan). Le fait que certains d'entre eux aient étudié avec le professeur Tevlin était un symbole fort, les désignant comme véritables héritiers de son école.

Au début de sa carrière, Boris Tevlin a découvert les subtilités de la direction de chœur grâce à Alexander Sveshnikov, avec qui il a étudié. Ensuite, Tevlin est devenu directeur du *Chœur académique d'État 'Sveshnikov'*. Il disait à ses étudiants qu'à leur contact il n'a jamais cessé d'apprendre. Il exigeait des futurs chefs de chœur une précision extrême et une grande discipline. Cela pourrait expliquer pourquoi ses étudiants sont appréciés et employés partout à travers le monde. Il est resté en contact avec beaucoup d'entre eux, ne refusant jamais de les aider. Il avouait souvent penser que les jeunes sont ceux qui apportent le plus d'inspiration et de force à l'art. Ce sont ces diplômés d'hier, maintenant matures et expérimentés, qui ont pris la place qu'ils méritaient dans le jury du concours.

Outre les chœurs précités, Boris Tevlin a dirigé un certain nombre d'autres chœurs au fil des années: le *Chœur de Jeunes et d'Étudiants de Moscou*, un chœur composé de chefs de chœurs, le chœur russo-américain, et bien d'autres. Artiste russe par excellence, le compositeur Alexander Tchaikovsky disait: *"tous les chœurs qu'il a un jour dirigés ont une précision tonale absolue, parfaite! Irréprochable! C'est probablement l'une des bases de l'art choral les plus importantes pour lui..."*. Cette attention constante à la justesse de l'intonation, si importante dans l'interprétation des pièces modernes complexes, était l'un des critères d'évaluation des prestations des participants au *Premier Concours International de Direction de Chœur Boris Tevlin*. Ils étaient aussi jugés sur l'expressivité de leurs gestes de direction, la présentation de leur image artistique, leur capacité à obtenir des chanteurs un son particulier.

Bien que le concours n'en était qu'à sa première édition, le comité organisateur a tout de même reçu plus de 50 candidatures venant de Russie, de Chine, du Vietnam, de Pologne, de Suède, de Biélorussie, d'Ukraine, d'Ouzbékistan et du Kazakhstan. Seuls 29 participants ont été sélectionnés pour prendre part au premier tour. 13 sont passés au deuxième tour, et seulement 8 ont accédé à la finale. Outre des représentants de plusieurs écoles nationales, un des affrontements les plus sérieux et intéressants a eu lieu entre deux des plus grands centres culturels russes: Moscou et Saint-Petersbourg. De commun accord entre le jury et le public, c'est finalement Saint-Petersbourg qui a gagné, en la personne d'Alexandra Makarova. Sa technique précise, profonde et professionnelle a convaincu la majorité.

La deuxième place a été remportée par un diplômé du Conservatoire de Moscou, Gleb Kardasevich; la troisième a été partagée entre la Moscovite Maria Chelmakina et le Chinois Wang Chao. Trois autres Russes ont été récompensés, ainsi que la Polonaise Justina Helminska. Le programme choisi pour la finale avait une particularité: chaque participant devait conduire une

œuvre tirée au sort à la fin du second tour, choisie parmi un panel d'œuvres contemporaines annoncées à l'avance. Le chœur les avait évidemment répétées avant le concours, mais les participants devaient y apporter leur propre interprétation, et obtenir des chanteurs un son particulier en accord avec leur vision de l'œuvre; tout cela au cours d'une répétition de 15 minutes! A la fin du troisième tour, ces travaux ont tous été présentés au cours du concert de gala final, où le Chœur de Chambre du Conservatoire de Moscou a fait concourir les participants sur la scène de la fameuse Grande Salle du Conservatoire.

Cet événement a été une véritable fête de l'art choral. Les médias russes ont largement couvert l'événement: les journalistes étaient très intéressés par l'opinion des participants et par les attentes du public, et ils ont littéralement attaqué les membres du jury pendant les conférences de presse. Ce n'est pas par hasard qu'une telle compétition ait déclenché autant d'intérêt. Les sujets liés au développement de l'art choral en Russie sont contrôlés par la Ministre Olga Golodets en personne. Les plus grandes forces du pays se sont rassemblées sous son patronage, et la *All-Russian Choral Society (ARCS)* a été recréée. Cette organisation était très active au temps de l'URSS, mais avait cessé d'exister au moment de la chute de du bloc. L'ARCS a maintenant repris son activité, grâce au fort intérêt que lui porte le gouvernement.

L'ARCS a été fondée par le chef de chœur renommé Valery Gergiev. La société russe espère que le retour de l'ARCS va relancer l'intérêt national pour le chant choral.

La profession de chef de chœur a une importance capitale dans ces conditions. Le Conservatoire de Moscou possède une expérience unique et une tradition dans l'éducation des jeunes chefs de chœurs. Président du comité organisateur du premier Concours International de Chefs de Chœur Boris Tevlin, le recteur du Conservatoire de Moscou Alexander Sokolov a exprimé son désir de voir le concours avoir lieu de façon régulière. Pour l'instant, il devrait avoir lieu tous les trois ans. Le Conservatoire de Moscou réunit toutes les conditions pour pouvoir le faire. L'organisation du concours est gérée par l'Administration pour les Programmes Créatifs et Educationnels, conduite par Ksenia Bonduryanskaya. Les traditions chorales établies par le professeur Tevlin sont préservées avec soin par ses collègues du Département d'Art Choral Moderne. L'école de Boris Tevlin continue de vivre à travers le Chœur de Chambre qu'il a créé. Son équipe est maintenant dirigée par son disciple et successeur, le doyen de la Faculté des Étudiants Étrangers Alexander Solovyev. C'est son talent organisationnel, combiné aux efforts de beaucoup d'autres personnes, qui a permis au rêve du professeur Tevlin d'organiser un concours international de direction de chœur de devenir réalité.

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

Le festival international de chant choral "CantaRode 2014" (p 26)

Fanny Eijdem

Le premier festival de chant choral "*CantaRode*" a débuté le vendredi 13 juin 2014 par un concert dans la douce atmosphère de l'église abbaye de Rolduc, à Kerkrade (Pays-Bas). Les ensembles de Musica Sacra International de Marktoberdorf (Allemagne), qui étaient en scène, ont donné un concert d'ouverture époustoufflant. Les musiciens et chanteurs du Maroc, du Liban, d'Inde et de France ont captivé et enchanté le public.

Il n'est pas surprenant que ce soit précisément à Kerkrade qu'on ait pris l'initiative de créer un festival international de chœurs de chambre: cette ville et ses environs regorgent de chorales. Les représentations de haut niveau y sont fréquentes et beaucoup de chorales, issues d'une tradition de plus de 50 ans d'âge, sont qualifiées de "*Royales*". On mesure l'aspect international grâce aux échanges qui ont lieu. Les chanteurs talentueux, les solistes et chefs de chœur, peuvent diffuser mondialement leur savoir-faire. Les organisateurs de *CantaRode* ont pour ambition de développer le chant choral. Un de leurs objectifs est aussi d'intensifier les échanges culturels internationaux. Ces buts seront atteints en organisant des concerts de haut niveau, ainsi qu'un concours international de chœurs de chambre. En outre, *CantaRode* a récemment initié un programme éducatif pour les enfants, appelé *CantaYoung*.

Le festival *CantaRode* est reconnu internationalement par le *Choral Festival Network (Réseau des festivals de chant choral)*.

Une ville musicienne

Kerkrade est connue comme une ville de musique, de culture et d'attractions. Les nombreuses associations musicales, l'abondance d'œuvres d'art et les traits culturels spécifiques de la ville sont un terreau pour sa richesse et sa diversité culturelle. Kerkrade accueille deux festivals de musique marquants aux niveaux national et international: le *World Music Contest* (rencontre de musiques du monde) pour les ensembles à vent et le *Festival Orlando* pour la musique de chambre. Lors de chaque session du WMC, plus de 20 000 musiciens rejoignent Kerkrade et y donnent des concerts pour 550 000 visiteurs et mélomanes. La ville de Kerkrade a pour but d'organiser les événements musicaux *CantaRode* tous les deux ans (à l'Ascension), en rassemblant des chorales du monde entier et en proposant un chant choral de haut niveau.

Kerkrade est connue non seulement pour la musique: depuis ces dernières années elle a gagné une réputation de ville aux nombreuses attractions. Elle propose un large éventail d'activités et de centres d'intérêts: *GaiaZOO*, *Discovery Center Continium* et l'abbaye de Rolduc ont permis à la ville de se faire connaître. Enfin, le château *Kasteel Erenstein* (XVIIIème s.) est aussi un endroit charmant qui vaut le détour.

Une ville frontalière

La beauté du Limbourg hollandais se distingue par sa grande diversité. Cette région saisissante fait partie d'un territoire plus vaste qui s'étend jusqu'à la Belgique et l'Allemagne voisines. Outre la variété des divertissements, de l'histoire et des attractions culturelles en Limbourg hollandais, la Belgique et l'Allemagne ne sont qu'à un jet de pierre avec des villes incontournables comme Aachen, Hasselt et Liège, très faciles d'accès.

Cette situation internationale et la beauté de ses villes et villages riches d'histoire et de traditions, mais surtout l'activité culturelle de toute la société avec une vie associative très développée, sont caractéristiques du Limbourg.

L'abbaye de Rolduc

Tous les chanteurs sont accueillis dans l'abbaye de Rolduc, fondée au XIIème s. Elle allie des traditions séculaires d'hospitalité monastique et un service parfaitement contemporain. Son atmosphère calme et tranquille fait de l'abbaye de Rolduc un lieu unique et une inspiration pour les participants à *CantaRode*. Passer une nuit dans l'abbaye de Rolduc, c'est fouler un sol rempli d'histoire: cette abbaye imposante fut fondée en 1104. Religion, culture, savoir et hospitalité y cohabitent depuis le XIIème s.:

des traces de cet héritage peuvent encore être trouvées dans la merveilleuse église de l'abbaye, dans la crypte romane, dans la bibliothèque rococo du XVIIIème s. et dans les cloîtres élégants offrant une atmosphère unique.

Le programme 2014

Après le concert d'ouverture, une séance de chant ouverte aux habitants a eu lieu le lundi sur la place du marché de Kerkrade. Une équipe d'animateurs professionnels était assistée d'un chœur de 65 volontaires issus des chorales locales.

Le soir, les invités ont profité d'un concert international avec le *Kamerkoor Limburg* (Pays-bas), *Cantando* (Belgique) et *Cantabile* (Allemagne). Le concert s'est terminé par la première mondiale de *Avé* de Rudi Tas, à la mémoire de Dolf Rabus et de Monique Lessenne.

Après la table ronde du dimanche matin avec les participants internationaux à propos de la place des festivals de chorales en Europe, la première édition de *CantaRode* s'est clôturée par une prestation *CantaYoung*. Cette initiative met les enfants en contact avec la musique. Lors du concert, les enfants ont découvert pour la toute première fois ce que c'est que faire de la musique ensemble sur scène, face à un public: une expérience géniale et passionnante.

Tous les détails sur la prochaine édition *CantaRode 2015* sont disponibles sur le site web www.cantarode.nl

Fanny Eijdem est un esprit énergique et créatif, passionné de langues. Après une carrière de 34 ans dans un des plus grands fonds mondiaux de pension, elle s'occupe à présent principalement d'art, de culture et de musique au sens très large. Elle fait partie du conseil d'administration de la *Stichting CantaRode* (Fondation *CantaRode*) où elle est responsable des relations publiques et de la communication. Fanny met tout en œuvre pour que le festival international de chant choral de Kerkrade soit un événement musical incontournable au niveau international. Courriel: rjmeijdem@home.nl



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

Le développement inexorable du chant a cappella australien (p 28)

Amelia Alder

Le chant *a cappella* contemporain est en croissance partout dans le monde, et en Australie il fait des vagues! Non seulement de nouveaux groupes jaillissent tous les jours dans le monde entier, mais ils ont aussi commencé à briser le plafond de verre pour atteindre le marché de la musique populaire. La croissance rapide de la scène *a cappella* en Australie suscite de l'enthousiasme à travers la société, et inspire les groupes tant établis que nouveaux à travailler dur pour promouvoir la scène locale.

L'Australie est en train de produire des groupes *a cappella* de renommée internationale, tels que *The Idea of North*, *Suade*, *Coco's Lunch* et *The Australian Voices*, qui ont ouvert la voie en Australie pendant les deux dernières décennies dans plusieurs styles de chant contemporain. À cette époque, peu de groupes internationaux venaient en tournée en Australie à cette période,

à cause de l'isolement géographique de l'Australie: les occasions, pour les audiences locales, d'entendre une variété de groupes *a cappella* de stature mondiale étaient rares. Cela a aussi freiné le développement de la génération suivante de chanteurs *a cappella* en Australie, mais au cours de ces dernières années la situation a commencé à changer: la scène nationale *a cappella* atteint maintenant de nouveaux sommets grâce au support de *Vocal Australia*.

Formé il y a cinq ans, *Vocal Australia*, le centre national du chant *a cappella* contemporain d'Australie, a pour objectifs d'assurer une éducation, de promouvoir les événements et les ressources pour les chanteurs à travers le pays, en mettant en valeur des communautés en ligne ainsi que personnellement. Sur le modèle d'organisations similaires telles que *CASA* et *Vocal Asia*, *Vocal Australia* a organisé des événements très réussis comme le festival *GET VOCAL*, les championnats nationaux d'*a cappella AUS-ACA*, ainsi que des événements promotionnels et des ateliers réguliers. Ces manifestations ont favorisé l'énorme croissance, au cours des dernières années, de la participation des chanteurs au chant *a cappella* contemporain et, en encourageant les groupes à se faire des relations, à s'entraider et à apprendre les uns des autres, la communauté a progressé, pas seulement en quantité mais aussi en qualité.

Comme la plupart des succès, ce qui pour un étranger paraît être un succès fulgurant a en réalité pris des décennies pour se réaliser. Au cours des années, les organisations de chant *a cappella* contemporain telles que *Contemporary A Cappella Society of America*, *Vocal Asia*, *European Vocal Association*, le *UK Vocal Festival* et *African A Cappella* se sont créées afin de donner aux groupes un lieu où trouver des possibilités de spectacles, un réseau, et où apprendre avec les meilleurs musiciens et "techniciens" du monde dans leur spécialité, région et pays respectifs, aspect important pour la croissance des communautés locales et internationales. Ces développements au sein du milieu scénique ont abouti à de nouveaux festivals *a cappella* partout dans le monde, des championnats nationaux générés par le nouvel intérêt croissant, le nombre de chanteurs *a cappella* atteignant de nouveaux sommets.

Cette évolution de la scène *a cappella*, il n'est pas surprenant que les réalisateurs de TV et films l'aient remarquée! L'arrivée de *GLEE*, par Fox, l'émission télévisée de NBC qui est 100% *a cappella*, *The Sing Off*, et le film à grand succès *Pitch Perfect* (ainsi que *Pitch Perfect 2* qui va bientôt sortir) ont mis en valeur le chant *a cappella*, le présentant partout sur grand et petit écrans. Cette explosion a confronté le monde *a cappella* aux médias populaires et au grand public, de façons que nous n'avons jamais vues jusqu'à présent; elle a inspiré de jeunes chanteurs à travers le monde entier à rejoindre les groupes de chant de leurs écoles et universités.

Il y a plusieurs explications à cette croissance du chant *a cappella* au niveau mondial. Tout d'abord, les instruments de musique peuvent coûter de 2 jusqu'à 2 million de dollars australiens mais il existe un instrument que tout le monde peut utiliser gratuitement: la voix et le corps humains. Tous les sons étranges et merveilleux qu'ils peuvent produire sont immédiatement disponibles à tous. Outre un forum dans lequel on peut développer de précieuses compétences en tant que musiciens, le chant *a cappella* peut offrir quelque chose que peu d'autres formes de musique font: une inclusion et une accessibilité totales et illimitées. Il n'y a pas de limites quant à la participation. Cela ne coûte rien de commencer: cela ne requiert rien de plus que du temps et de la passion. Il suffit de rassembler quelques amis, et de se mettre à chanter. Plus concrètement, le répertoire populaire utilisé en *a cappella* contemporain a attiré l'attention de

beaucoup de chanteurs. Certains trouvent qu'ils peuvent mieux s'identifier aux chansons contemporaines, correspondant mieux à leur vécu et à leurs intérêts musicaux. Leur passion les mène à faire découvrir aux chanteurs et à leurs audiences toute une palette de styles, et à encourager leur engagement en musique en même temps que leur amour pour le chant s'accroît.

Avant les progrès technologiques mondiaux, les groupes australiens n'étaient pas conscients du développement et du niveau des concerts de chant *a cappella* contemporain au niveau mondial. Cependant, avec l'utilisation croissante de l'internet, ces chanteurs australiens qui étaient isolés auparavant peuvent maintenant se tenir au courant en visualisant des représentations de groupes internationaux sur *YouTube*, en téléchargeant leurs albums numériquement, et en suivant le progrès de leurs groupes favoris sur les sites de médias sociaux et leurs sites Web. Les groupes peuvent maintenant avoir accès à d'innombrables démonstrations vidéo via *YouTube* ou DVD pour améliorer des compétences vocales spécifiques comme la percussion vocale ou *beatboxing*, tous deux étant très populaires dans le monde du chant *a cappella*. Ceci a également aidé les groupes australiens comme *Suade* à avoir des fans internationaux en leur donnant l'occasion d'augmenter le nombre de leurs tournées internationales.

La technologie a permis de constater un tel accroissement de la scène *a cappella* que les meilleurs groupes du monde peuvent se construire un marché en Australie avant même d'atterrir chez nous. Ayant des fans australiens prêts à les voir sur scène, les groupes internationaux peuvent maintenant trouver des façons viables pour justifier leurs tournées à l'autre bout du globe. Un parfait exemple est le groupe américain *a cappella* Pentatonix, dont les concerts furent complets en quelques minutes lors de leur première tournée en Australie; ce qui n'aurait pas été possible il y a 10 ans.

Beaucoup d'albums de compilations *a cappella* révolutionnaires sont maintenant disponibles en ligne, telles que *SING*, *GET VOCAL* et *BOCA*, pour n'en citer que quelques-uns. Donc vous ne serez pas à bout d'idées quand il s'agira d'exposer à vos chanteurs toute une palette de styles divers. Vu que le chant *a cappella* n'est pas un genre en soi, mais inclut une large gamme de styles de musique par sa forme de prestation, chacun peut y trouver quelque chose. Écoutez les morceaux des meilleurs groupes de chant *a cappella* du monde entier comme *Take 6 et Naturally 7* (jazz), *Fork et The House Jacks* (rock), *The Kings' Singers* et *The Swingle Singers* (influences de musique classique) et *The Musical Island Boys* et *Vocal Spectrum* (groupes d'hommes) pour découvrir de nouveaux sons palpables.

Vous pouvez aussi en apprendre plus sur le chant *a cappella* en soutenant votre communauté et organisations locales *a cappella*, et en assistant à un événement *a cappella* afin qu'elles puissent continuer à soutenir des chanteurs comme vous. Sautez en ligne, prenez quelques arrangements pour votre groupe et allez-y! Deke Sharon, réalisateur vocal de *The Sing Off* et *Pitch Perfect* de NBC, dispose, pour lancer votre groupe, d'un énorme catalogue d'arrangements *a cappella*, dont le style, la disposition des accords et le niveaux de difficulté varient.

Le chant *a cappella* contemporain est en croissance non seulement en Australie, mais partout dans le monde. Vous

ne voulez pas être la personne laissée de côté quand celui-ci prendra le contrôle de votre école, université, communauté, et conversations entre amis? La révolution australienne *a cappella* se passe maintenant, et c'est maintenant qu'il faut vous joindre à votre communauté *a cappella* pour faire partie de l'histoire. *A Cappella: "Get On It. Get Vocal"* (Allez-y. Devenez vocal!).

Amelia Alder est la chef et co-fondatrice de *Vocal Australia* (www.vocalaustralia.com) et professeur de musique, musicienne, chef d'orchestre et présentatrice engageante, très expérimentée et énergique. Ayant fait de nombreuses tournées à travers le monde entier au cours des 20 dernières années avec des groupes *a cappella* de renommée internationale comme *The Australian Voices*, *Young Voices* de Melbourne et *Vocal Folds 4*, Amelia est retournée en Australie ayant acquis beaucoup de connaissances couvrant tous les aspects du chant *a cappella* contemporain. Courriel: amelia.alder@gmail.com



Traduit de l'anglais par Emmanuelle Fonsny (Australie) ●

Porte ouverte sur une expérience heureuse Le Festival Musica Sacra International 2014 à Marktoberdorf (p 30)

Sebastian Pflüger, Manager at Musica Sacra International

Pour la douzième fois, le festival Musica Sacra International – la rencontre musicale des religions du monde – a eu lieu à Marktoberdorf et en Allgäu dans le sud de l'Allemagne. Pour le 25^e anniversaire du festival de Pentecôte de Marktoberdorf, dont le fondateur et père spirituel Dolf Rabus est décédé l'année dernière, des musiciens des principales religions se sont réunis à l'occasion de cette rencontre sous le signe de la musique. C'était le premier festival sans Dolf Rabus, et les hommages à sa mémoire ont été nombreux: dès le concert d'ouverture, un témoignage émouvant a rappelé en images les séquences de la vie du défunt à la lumière des bougies illuminant la salle de la Bayerische Musikakademie Marktoberdorf, pendant que le Calmus Ensemble Leipzig chantait des extraits du motet " Jesu, meine Freude " de Johann Sebastian Bach.

Dolf Rabus a été pendant de longues années fondateur et directeur de la Bayerische Musikakademie Marktoberdorf, un des lieux majeurs du festival. C'est là qu'ont eu lieu les principaux concerts ainsi qu'une grande partie des conférences et des ateliers, et que tous les musiciens et chanteurs se réunissaient pour les repas et pour terminer la soirée après les concerts.

Onze ensembles représentant sept pays et cinq religions s'étaient rendus cette année à Marktoberdorf sur l'invitation de la Bundesvereinigung Deutscher Chorverbände, organisme responsable de Musica Sacra International. Ils se sont fait connaître réciproquement leurs traditions musicales et leurs religions, et les ont présentées au public en plus de 25 manifestations. Ce dernier a pu découvrir ainsi les multiples facettes de la musique judéo-chrétienne, les chants polyphoniques de la tradition géorgienne-orthodoxe, la musique synagogale et la psalmodie, la musique musulmane nord-africaine de tradition soufie, la musique et la danse Kathak du nord de l'Inde ainsi que les prières et les chants du bouddhisme tibétain. Le célèbre Calmus Ensemble de Leipzig était invité pour la deuxième fois.

Cappella de la Torre, un ensemble allemand dédié à la pratique d'exécution historique, a présenté la musique qui avait été jouée pour le mariage de Martin Luther et Katharina de Bora. "Oche, Bassu, Contra" et "Mesu Oche" sont les registres des anciennes formes de "Coro" sarde qu'a présentées le quatuor vocal masculin Tenores di Bitti Remunnu`e Locu, venu de Sardaigne. L'ensemble Chants Sacrés Gitans en Provence a donné une interprétation à la fois vivante et mélancolique de chants spirituels gitans du Midi de la France et du nord de l'Espagne. Le chœur Fayha du Liban réunit des choristes de toutes les religions et de toutes les classes sociales de son pays sous la direction de Barkev Taslakian. Le chœur a donné à Musica Sacra International une preuve impressionnante que cela était possible malgré toutes les difficultés politiques et sociales du pays. Les choristes du chœur Iberisi, tous jeunes géorgiens domiciliés à Munich, se sont donné pour tâche de faire connaître en dehors de leur pays la polyphonie géorgienne, qui appartient au patrimoine culturel mondial. La musique juive était représentée par le Leipziger Synagogaalchor et par la chanteuse Mimi Sheffer, accompagnée par Mirlan Kasymaliev, et l'Islam par l'Ensemble Rouh de la ville marocaine de Meknes et sa musique des confréries soufies Gnawa et Aissaoua. Les moines du cloître tibétain Rabten Choeling, situé au-dessus du lac Léman en Suisse, ont fait participer les visiteurs à leurs chants et rituels de prière. Subrata Manna, Supratik Sengupta et Sudokshina Manna Chatterjee de Calcutta présentaient l'ancienne musique traditionnelle hindoustanaise (Tabla, cithare et chant), et la danseuse de Kathak Sohini Debnath narrait des histoires de la vie des dieux Shiva et Vishnou.

Musica Sacra International poursuit deux objectifs principaux: permettre d'une part la rencontre entre musiciens des religions pour qu'ils fassent connaissance et échangent leur savoir, et d'autre part sensibiliser la population de l'Allgäu et des alentours à d'autres religions et cultures, en réfléchissant sur leur propre spiritualité. "Plus je connais les autres, plus je peux échanger ouvertement avec eux", tel était le credo de Dolf Rabus. Dans cet esprit, Musica Sacra International souhaite apporter une contribution significative à une meilleure attention réciproque, à la tolérance et à la paix mondiale. Et pour commencer par la jeunesse, le festival organise ses propres programmes scolaires sous le titre "La tolérance fait école". À l'aide d'une sélection de films, de prestations musicales des ensembles participants et de discussions, les jeunes de toutes scolarités apprennent à connaître les religions.

Aspect important: tous les musiciens restent à Marktoberdorf pendant toute la durée du festival. Ainsi, pour quelques jours, se crée une communauté interreligieuse temporaire, qui permet une rencontre intensive entre les participants. Dans toute la mesure du possible, tous les concerts dans les églises, les salles, les mosquées et les synagogues réunissent plusieurs ensembles de diverses religions.

L'idée de Musica Sacra International a déjà essaimé ailleurs depuis quelques années. Immédiatement après le festival de Marktoberdorf, Musica Sacra International part en tournée avec une partie des ensembles. Cette année, les concerts ont réuni des ensembles d'Inde, du Maroc, de France et du Liban en Rhénanie-Palatinat (Festival estival de Rhénanie-Palatinat), aux Pays-Bas (concert d'ouverture du premier festival choral CantaRode Kerkrade) et en Belgique (Festival Musica Sacra de Chimay). Et les organisateurs de Marktoberdorf ont inspiré encore d'autres festivals: en novembre 2012, le premier Festival Musica Sacra s'est tenu à San Juan, en Argentine, et depuis 2011, les Sacrées Journées ont lieu chaque année à Strasbourg, France.

Le patron de Musica Sacra International 2014, le révérend Olav Fykse Tveit, Secrétaire général du Conseil œcuménique

des Eglises à Genève, a qualifié Musica Sacra International et sa richesse musicale de nombreuses traditions spirituelles de "signe d'espoir dans un monde troublé. Plus encore, c'est une porte ouverte à une expérience heureuse, car elle prend place au cœur de la pratique musicale. La joie ne se force ni ne se crée artificiellement: il faut créer un lieu où l'esprit de la joie puisse s'installer. Alors, quand nous pouvons nous réjouir ensemble, unis par la beauté de la musique et par la joie d'une exécution vécue collectivement, il se passe quelque chose. Nos cœurs sont touchés par un feu céleste." Ce qui se passe actuellement dans bien des pays du monde nous prouve l'importance constante de petits signes comme celui de Musica Sacra International.

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

World Choir Games: 27.000 chanteurs réunis à Riga cet été! (p 34)

Christian Ljunggren, Directeur Artistique, World Choir Games

Les 8^{èmes} *World Choir Games*, organisées par INTERKULTUR et la Fondation Riga 2014, ont eu lieu à Riga du 9 au 19 juillet. Tout le monde choral s'y trouvait bel et bien représenté. Les chœurs ont fait le déplacement soit en bus, soit par bateau, soit en avion vers la magnifique capitale de Lettonie pour y joindre leurs voix: 73 nations étaient représentées parmi les 460 chœurs, et le nombre total de chanteurs s'élevait de manière incroyable à 27.000!

Tous ces gens s'étaient donné rendez-vous dans l'une des plus grandes nations chorales du monde, où la musique chorale occupe une place particulière dans l'esprit de chaque citoyen. C'est peut-être le grand événement sur la plus importante scène en plein air de Lettonie, à Mezaparks, qui illustre le mieux cette rencontre entre le monde choral et les chœurs de Lettonie. Les hôtes lettons avaient organisé une version de leur propre festival de chant traditionnel avec 10.000 chanteurs sur scène, associés à 5000 chanteurs internationaux représentant le monde! A cette occasion un "*World Choir Peace Prize*", nouvellement instauré, a été décerné aux trois pays baltes pour leur tradition du chant, qui se manifeste en particulier lors de leur festival choral. Les ambassadeurs d'Estonie et de Lituanie, ainsi que la Ministre de la Culture de Lettonie ont reçu le Prix des mains du Président d'INTERKULTUR, M. Günter Titsch.

Mais bien sûr l'événement a surtout donné aux chœurs l'occasion de concourir dans plusieurs catégories, en fonction du type de chœur ou du genre de musique qu'ils interprètent. C'est un principe "sacré" dans tous les festivals INTERKULTUR et lors des *World Choir Games* en particulier, que tous les chœurs soient reconnus - "la participation est le plus grand honneur". Cela signifie que les cérémonies de remise de prix prennent beaucoup de temps. Mais cela n'occasionne d'habitude aucune gêne, vu que l'atmosphère est toujours tellement exaltante! Lorsque tous les chœurs d'une catégorie ont obtenu leurs récompenses, le champion est annoncé. Tout le chœur se précipite alors sur scène, souvent en larmes et avec des cris de joie. Le drapeau du pays gagnant s'élève, et son hymne national est diffusé. Le pays hôte s'est vu représenté par six champions, suivi de l'Afrique du Sud avec cinq. Les autres pays à avoir remporté le prix de Champion sont la Chine, la Chine/ RAS de Hong-Kong, la Russie, la Hongrie, le Venezuela, la Finlande, le Danemark, l'Autriche, la Roumanie, les Philippines, les Pays-Bas, l'Indonésie et le Sri Lanka.

Plus de 80 experts en chant choral et professeurs de musique chorale du monde entier, assumant pour la plupart de nombreuses fonctions, se sont retrouvés à Riga. La plupart d'entre eux avaient évidemment une tâche difficile en tant que juges dans les nombreux concours: cela pouvait donner lieu à des réunions de jury jusque près de minuit certains jours. Beaucoup d'entre eux se sont aussi manifestés lors de séminaires et ateliers. Il convient de mentionner ici quelques têtes d'affiche: les deux ensembles vocaux King's Singers et The Real Group ont tous deux donné plusieurs concerts et animé des ateliers très appréciés, et trois compositeurs spécialement invités furent présentés lors des ateliers et à travers la musique dans différents concerts: Morten Lauridsen, Javier Busto and Ēriks Ešenvalds. Ešenvalds a composé sur un texte de Rabindranath Tagore l'hymne officiel des *World Choir Games 2014, My Song*.

Les *World Choir Games* sont scindées en deux parties. Durant les jours intermédiaires, le Conseil choral mondial se réunit. Cette année, 43 pays étaient représentés et la plus grande partie de la rencontre fut consacrée au symposium *'The Colourful World of Choral Music'*. Les membres du Conseil avaient soumis des rapports portant sur la relation entre la musique ethnique et la musique chorale dans leurs pays, et cette question a fait l'objet d'une présentation à la fois dans un précieux document et par l'intermédiaire de chœurs de démonstration et de conférenciers.

Les *World Choir Games* constituaient le plus grand événement international durant l'année "Riga 2014 — Capitale Européenne de la Culture"; pouvait-on imaginer une meilleure façon, pour la ville, de démontrer son importance culturelle et l'importance de la paix dans le monde qu'en ayant le monde entier représenté lors de cet immense événement? C'est ce que la musique chorale est capable de réaliser de façon unique dans un monde, qui pour beaucoup d'entre nous, semble pour l'instant incertain et chargé de menaces.

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

Ars Choralis 2014 (p 36) **Symposium international sur la "Chœurologie", l'art choral, le chant et la voix** **24-26 avril, Zagreb, Croatie**

Branko Stark, chef de chœur et compositeur

Zagreb, capitale de la Croatie qui a déjà tenu deux symposiums, a accueilli le *Symposium international scientifique sur la "chœurologie" Ars Choralis* pour l'art choral, le chant et la voix, organisé par l'Association des chefs de chœur croates (HUZ). Pourquoi l'avons-nous organisé? Notre vision et notre but sont de relier la musique chorale et la science d'une manière plus forte et plus efficace qu'elle l'était jusqu'à présent. Notre symposium est destiné à contribuer à l'amélioration internationale de la musique chorale et se veut complémentaire à d'autres symposiums. Nous voulons stimuler la recherche et les scientifiques, afin que ces derniers en apprennent davantage sur l'art choral et pour leur offrir un podium pour diffuser leurs résultats.

Pour ce faire, nous avons créé trois choses: le néologisme "chœurologie", qui représente la multidisciplinarité de la science de l'art choral, le symposium *Ars Choralis*, et l'Institut international de chant choral qui publiera une revue en ligne

sur la chœurologie, appelée *Arschor@lis*. Nous avons également présenté les membres du comité de rédaction international de la revue, qui sont Johan Sundberg (Suède), Christian Herbst (Autriche), David Howard (Grande-Bretagne), Kenneth Bozeman (États-Unis), Branko Stark (Croatie), Thomas Caplin (Norvège), Santa Večerina (Croatie), Harald Jers (Allemagne), Filipa La (Portugal), Per-Ake Lindestad (Suède) entre autres.

Les catégories de sujets du symposium étaient: chœur/chef de chœur; pédagogie vocale; direction/interprétation; composition/analyse/herméneutique; performance vocale/stylistique vocale; voix parlée; science/voix/écoute; science/musique; pédagogie musicale/éducation; musique sacrée; musique/média/technologie et autres.

Le Symposium a été dédié à la mémoire du célèbre compositeur croate Ivan Zajc, décédé il y a exactement un siècle. L'invité d'honneur était Marvin Keenze, célèbre professeur de chant des États-Unis. Les autres orateurs étaient notamment Johan Sundberg (Suède), Thomas Caplin (Norvège), Kittiporn Tantrarungroj (Thaïlande), Lisa Popeil (États-Unis), Christian Herbst (Autriche), Kenneth Bozeman (États-Unis). Il y avait au total 35 conférenciers provenant de 12 pays, pour un total de 39 conférences et ateliers. Le livret du programme complet peut être téléchargé depuis notre site Web.

L'Association des chefs de chœur croates a aussi remis certains prix et titres pendant le symposium. Marvin Keenze a reçu le *Prix de l'Association des chefs de chœur croates* pour l'ensemble de sa carrière dans le domaine de la pédagogie vocale. Le Dr Santa Večerina, (Croatie), a reçu le même prix pour son œuvre dans le champ de la phoniatry. Cynthia Hanzel-Bakić (États-Unis/Croatie) et Lisa Popeil (États-Unis) ont toutes deux reçu la *Médaille Sergije Rainis* pour leur contribution au développement de l'art vocal et de la pédagogie vocale. En outre, pour la première fois, de nouveaux prix ont été décernés pour la recherche et les travaux scientifiques concernant la chœurologie. Ils ont été décernés à Kenneth Bozeman, Filipa La, David Howard, Per-Åke Lindestad, Christian Herbst et Rozina Palić-Jelavić. Le titre professionnel maître-mentor de l'Association des chefs de chœur croates a été attribué à Ivana Jelinčić et Zrinka Šimunović, qui ont toujours obtenu des résultats à un niveau artistique élevé en tant que chefs de chœur.

Le 2^{ème} soir du symposium avait lieu un concert solennel. Les artistes principaux en étaient des chorales croates, accompagnées de certains des orateurs invités, qui ont ravi le public en chantant, en dirigeant et en jouant, montrant ainsi au public que les scientifiques peuvent être aussi d'excellents musiciens, et vice-versa. À la fin du concert, tous les artistes et le public ont chanté le chant choral mondial *We Move the World*, qui est traditionnellement interprété à la fin de ce concert.

Ceux qui ont participé à l'événement ont à nouveau déclaré que ce symposium est devenu une très grande force internationale pour les chefs de chœur, les chanteurs et toutes les autres personnes qui sont reliées d'une manière ou d'une autre à l'art choral, au chant ou à la voix.

Ce symposium, ainsi que les deux qui l'ont précédé, a permis d'entendre des conférences nouvelles et intéressantes, ce qui contribue à l'enrichissement des connaissances des chefs de chœur et des chanteurs; car l'art choral, principalement basé sur des éléments subjectifs, ne peut être promu qu'en le reliant à des éléments objectifs: la science. Le prochain et quatrième symposium aura lieu du 31 mars au 2 avril 2016. Vous trouverez les informations au sujet des précédents et futurs symposiums sur notre site Web www.choralcroatia.com.

Branko Stark (1954), compositeur, chef d'orchestre et instructeur vocal, enseigne à l'Académie des Arts (Université de Split, Croatie). Il a écrit plus de deux cents compositions pour lesquelles il a reçu de nombreux prix. Il enseigne à des chanteurs, des chefs de chœur, des compositeurs, des acteurs, des orthophonistes, des phonéticiens et orateurs, et s'investit dans la réhabilitation de la voix. M. Stark a participé à plus de trente symposiums scientifiques, et a été professeur invité à plusieurs facultés en Croatie et partout ailleurs. Il est spécialisé dans la théorie et la pratique de la voix, la stylistique vocale et la stylistique de l'expression du chant et de la parole, l'herméneutique ainsi que les travaux publiés sur ces sujets. Il donne des conférences, des séminaires, des *master classes* et des ateliers dans le monde entier (Argentine, Chine, Slovaquie, 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 aussi un juge éminent de plusieurs concours choraux internationaux (Croatie, Allemagne, Italie, Autriche, Chine, Indonésie, Malaisie, Sri Lanka, Japon, Corée). Il est président de l'Association des chefs de chœur croates, directeur de l'Académie vocale, membre du Conseil International des Olympiades des Chorales du Monde, et conseiller pour la Croatie auprès de la Fédération Internationale pour la Musique Chorale. Courriel: info@choralcroatia.com



Traduit de l'anglais par Leslie Chopard (Canada) ●

Festival Mundus Cantat Chorales sur la Plage de Sable Blanc de la Mer Baltique (p 38)

Magdalena Łaszcz, Responsable de Presse & Directrice du Marketing du Festival Mundus Cantat

La 10^{ème} édition du Festival Choral International *Mundus Cantat de Sopot 2014* a eu lieu du 11 au 26 mai 2014 à Sopot, au nord de la Pologne. De nombreuses prestations musicales exceptionnelles ont animé cette édition jubilaire qui a enchanté un vaste public local. Des chœurs venus de pays tels que le Japon, le Brésil, l'Ukraine, la Suède, la Russie, la République Tchèque, l'Allemagne et de la Pologne ont pris part à cette édition spéciale du Festival *Mundus Cantat*. Les organisateurs y avaient convié deux invités de marque, pour rendre l'événement plus inoubliable encore: *XCor* du Venezuela (un groupe utilisant de multiples techniques vocales, qui par ses arrangements exotiques de rythmes salsa, pop, boléro et meringue ont conquis les cœurs) et *Tuna Universitaria Derecho de Córdoba* (un groupe incroyable d'étudiants espagnols interprétant des sérénades andalouses romantiques, qui ont séduit les femmes par leurs splendides costumes tant vintages qu'originaux).

La cérémonie d'ouverture marquait le début officiel de ce 10^{ème} *Mundus Cantat*. Lors de cette soirée de gala, le comité d'organisation a dressé le bilan de 10 années de festival: tous ceux qui ont co-organisé, soutenu, sponsorisé et suivi le festival ont été mis à l'honneur. La facette artistique du gala a résonné au son d'un ancien hymne polonais *Gaude Mater Polonia*, chanté par les voix réunies du Chœur Philharmonique *Gaia* de Tokyo, de celui de l'Université Académique de Gdańsk, ainsi que du chœur *Mundus Cantat*. Plus tard, les artistes ont entonné *Cantate*

Domino dirigé par le compositeur en personne, Ko Matsushita. Cette œuvre est dédiée au Japon, et rappelle le tsunami qui l'a frappé en 2011. Les chœurs qui ont chanté ce *Cantate Domino* lors du concert de gala inaugural l'ont dédié à l'Ukraine et au Venezuela, qui se battent pour la paix et le respect des droits de l'homme. La dernière œuvre du concert était le *Tè Deum* de Marc-Antoine Charpentier. Les chœurs l'ont chanté accompagnés par l'Orchestre de Chambre Philharmonique Polonais de Sopot et par des solistes de l'Académie de Musique locale.

Ensuite, comme de tradition, la parade colorée des chœurs a parcouru l'avenue la plus connue de Pologne, celle des Héros de Monte Cassino: cette procession chantante a attiré l'attention de nombreux touristes venus à Sopot. La parade s'est clôturée par un concert dans la salle de concert *Bowl*, où tous les participants sont montés en scène.

Les auditions du Festival avaient lieu dans l'église Star of the Sea (Étoile de la mer) au centre-ville. Les Chœurs s'affrontaient sous 3 catégories (musique sacrée, musique profane, musique gospel/jazz/spirituelle), réparties en 3 catégories d'âge: chœurs d'enfants et de jeunes, chœurs académiques et chœurs d'adultes.

Une audition spéciale a été créée dans une catégorie particulière, "*chant d'oiseau*". Y étaient attendues des chansons ayant rapport aux oiseaux et à la nature en général, qui furent ensuite enregistrées et gravées sur CD grâce au sponsoring de l'Association Ornithologique Polonaise, qui était également le sponsor de cette catégorie.

Les participants de cette année avaient un niveau particulièrement élevé, et les jurés eurent beaucoup de mal à choisir le meilleur des meilleurs. Le jury était composé d'experts internationaux: prof. Anna Fiebig (Pologne), prof. Jae-Joon Lee (Corée du Sud), prof. Milan Kolena (Slovaquie), prof. Andrea Angelini (Italie), prof. Waldemar Górski (Pologne) et, à la tête du jury, prof. Marcin Tomczak (Pologne), qui ont choisi les 5 meilleurs chœurs pour concourir au Grand Prix: Le Chœur Philharmonique *Gaia* (Tokyo, Japon), Le Chœur d'Enfants *Gloria* (Zhytomyr, Ukraine), L'Ensemble vocal *Risbergiska Liceum* (Örebro, Suède), Le Chœur des Jeunes *Prima Vista* (Kirovohrad, Ukraine) et L'Ensemble *Supra Vocalis* (Gdańsk, Pologne).

Le 24 Mai, au terme concert final, tout était plié. Mais avant de découvrir qui avait été donné grand gagnant du 10^{ème} Festival Choral International *Mundus Cantat*, les participants ont pu se relaxer au son de chansons d'amour espagnoles. La *Tuna Universitaria Derecho de Córdoba* a su recréer l'ambiance d'une soirée romantique en Andalousie et y a emmené tout son auditoire. Les invités spéciaux ont joué de fameuses sérénades d'Espagne du sud et ont invité les spectateurs à danser. Dans la partie suivante du concert de gala, le maire adjoint de Sopot a remercié les organisateurs pour ces 10 années de travail acharné et a remis à la directrice du festival, Joanna Stankowska, un prix et une statuette. Une autre surprise avait été préparée spécialement en l'honneur de la directrice, que tous ont pu découvrir sur écran: il s'agissait d'une carte postale musicale émouvante de souhaits et de félicitations de la part des chœurs venus à Sopot au fil de ces 10 années. Enfin, après la fin de la partie officielle du concert, le meilleur chœur de cette édition jubilaire a été récompensé. Après d'après délibérations du jury, le Grand Prix et la Statuette de Sopot Seagull est revenue au Chœur Philharmonique *Goia*, venu de Tokyo. Plusieurs prix ont été également remis aux chœurs ukrainiens *Prima Vista* et *Gloria*. L'ensemble *Supra Vocalis* (Pologne) est le lauréat de la catégorie musique sacrée, tandis que le chœur d'enfants *Zhytomyr* a été élu premier dans la catégorie "*chant d'oiseau*".

À la suite de l'annonce des prix, l'auditoire a eu le plaisir d'écouter à nouveau les chœurs lauréats. La prestation du groupe vocal

XCor fut la véritable cerise sur le gâteau. Le charisme du groupe vénézuélien *a cappella* a séduit la presse, qui est littéralement devenue folle ce soir-là. Le chœur brésilien a appris aux vainqueurs japonais quelques pas de salsa, pendant que les garçons du chœur d'enfants de Russie échangeaient spontanément leur drapeau avec les filles ukrainiennes. Le concert final du gala est devenu une grande fiesta. Alors que tout le monde pensait que sonnait la fin, les chœurs *Mundus Cantat* et *Cantilena* sont revenus sur scène pour interpréter le plus grand tube de l'année, "Happy". Le chef de groupe *XCor*, Alejandro Level, est devenu une bien meilleure version de Pharell Williams. Après toutes ces émotions, tous les chœurs ont participé au pot de départ au Club *Pick&Roll* à Sopot. Voilà comment nous avons célébré le festival *Mundus Cantat*!

La 11^{ème} édition du Festival Choral International *Mundus Cantat* se déroulera du 20 au 25 mai 2015: à ne pas rater sous aucun prétexte! Venez y retrouver l'ambiance de la grande famille de chanteurs! Info: www.munduscantat.pl

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

Choral Technique

Ce qui pourrait (ne pas) avoir été dit' De l'importance du texte pour la compréhension de la musique de la Renaissance (p 41)

Manuel Oviedo-Vélez, Chef de Chœur

Quand on étudie la musique de la Renaissance, il y a clairement une liaison étroite entre la musique et le texte. Les madrigaux, par exemple, expriment par leur musique le texte; ce dernier est dépeint musicalement non seulement par des mélodies précises, mais par l'ambiance générale réalisée par la conjonction de ces éléments. Cette relation étroite constitue une aide précieuse pour l'interprétation, dans les deux sens: le texte guide la compréhension et le sens de la musique, et en retour souvent la musique confirme ce qui est dit. Néanmoins, on peut établir que le message est rarement compris en entier; la cause n'en est pas seulement la manière dont le langage a évolué au fil de cette époque, mais aussi que souvent, les compositeurs préféraient cacher leurs intentions puisqu'elles ne sont pas toujours formulées explicitement.

Le présent article vous balade à travers quelques pièces de la Renaissance, mettant en exergue plusieurs procédés que les compositeurs ont exploités, surtout pour les messages non verbaux. Le texte commence en référence à des chants anglais, puis s'élargira aux répertoires français et espagnol. Indubitablement il y a maints exemples bons et intéressants dans d'autres langues, mais nous avons choisi ces trois langues vu que nous avons travaillé étroitement avec elles dans "El Grillo", chœur que je dirige. Avant de poursuivre je tiens à dire que ceci n'a pas la prétention d'être exhaustif sur le sujet ni de le cerner, mais de

simples réflexions que nous voudrions partager avec vous quant au plaisir que nous avons pris à jouer avec ces textes et cette musique de plus de 400 ans d'âge. En outre, ces idées peuvent certainement s'appliquer à toute musique chorale.

Dans tout ceci l'ambiguïté joue un rôle important: il est indispensable de s'en tenir à distance. Souvent, vous rencontrez des textes que vous n'êtes pas sûr de bien les comprendre, et si vous vous en tenez à une compréhension évidente du texte le résultat peut être une sorte d'embrouillamini. Cela peut devenir un réel défi, en particulier si votre langue maternelle n'est pas celle dans laquelle le madrigal est écrit, ou même si dans votre propre langue il y a des mots incompréhensibles. Un bel exemple est le célèbre ballet "Now is the Month of Maying" de Thomas Morley, qui s'ouvre par une description de la manière dont les gais lurons s'amusaient avec leurs copines sur l'herbe verte. À ce moment, référence est faite dans le texte aux nymphes, figure littéraire courante pour désigner une jolie fille; mais plus loin vient une explication de ce dont il est question: "Say, dainty nymphs, and speak, shall we barley-break?" (Dites donc, charmantes nymphes, vous venez jouer?); il s'agit d'un "jeu" qui était régulièrement évoqué dans la littérature avec des connotations sexuelles.

Si ingénue que puisse être votre approche, vous vous doutez bien que dans ce texte, certains éléments sont absents.

Un autre bel exemple d'ambiguïté, très fréquent dans les chants anglais, peut se trouver dans "Of all the Birds" (De tous les oiseaux) de John Bartlet. Dans ce chant, un petit oiseau est évoqué sous des traits humains, et sans précision quant au fait qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme. "Phillip", a priori un prénom masculin, devient ambigu à cause de l'usage fréquent du pronom "Elle". Le texte évoque toutes les qualités de Phillip, avec des références tellement fréquentes aux lèvres et aux langues comme chanter, pépier, papoter, que la référence de ce chant à un oiseau surdoué est peu crédible.

Avant de quitter la musique anglaise, il y a une œuvre à ne pas oublier parce que son efficacité est très particulière. De toutes les évocations de la mort qu'on peut trouver dans la musique amoureuse, l'extrême fin de "Weep oh Mine Eyes" (Pleurez, mes yeux) de John Bennet est relativement intrigante. Que signifie le "third of Picardy" dans quelque chose d'aussi triste que la fin d'une histoire d'amour? De quand j'étais étudiant, je me souviens des multiples commentaires de mes professeurs au sujet des deux sens de "la mort" à la Renaissance: non seulement la fin de la vie, mais aussi l'extase à laquelle l'amour donne accès. Ce petit "plus final" de Bennet semble confirmer ici la pertinence de la seconde interprétation.

Au-delà de la Picardie, cette évocation de sens ambigus prévaut à travers toute la France, où beaucoup de ce que n'aurait pas dû être dit était tout de même dit. Même dans les expressions françaises elles-mêmes, moins rigoureuses qu'en anglais, il n'y a par exemple pas beaucoup de références aux oiseaux ou aux abeilles, malgré la nécessité de développer des stratégies visant à certains messages que le compositeur souhaitait faire passer.

Gossip invite à la curiosité, qui n'est pas familière aux Français. Si quelque chose est intéressant à raconter, même si ce n'est pas permis, ils mettent délibérément la pression. Comme Pierre Certon dans sa chanson *Je ne l'ose dire*. Le texte dit quelque chose comme "Il y a dans notre ville un homme jaloux de sa femme; il n'est pas jaloux sans cause: il est cocu". Ce qui est ici difficile à comprendre, c'est que tandis que le chœur insiste sur le fait qu'il ne faut rien dire, la réalité est patente. Cela vous permet de vous demander qui, Certon qui a écrit le texte, le chœur ou même le chef, cache quelque chose. Pour moi il n'y a pas seulement la manière charmante dont les voix s'expriment, mais aussi le secret tenu caché, qui rend cette chanson si intéressante et gaie à

1 Cet article est dédié à ma chère Maître Cecilia Espinosa A., qui m'a vraiment pris en charge lors de ce voyage, tout en maintenant l'intérêt et l'émotion des enfants. Je tiens aussi à remercier Peter J. Thorpe, qui m'a gentiment aidé à réaliser la version en anglais.

chanter. Quelque chose de plus sérieux est-il aussi caché? C'est un de ces secrets qui ne seront jamais divulgués...

Il y a aussi, au sujet du langage, une chose qui a toujours retenu mon attention: *besar* c'est embrasser en espagnol, *beijar* c'est embrasser en portugais, et *baciare* c'est embrasser en italien. Par contre en français, *baiser* signifie bien plus qu'embrasser. Ce qui est intéressant, outre la même étymologie, c'est que le français vous laisse imaginer, sous le couvert d'une seule évocation du mot, le nombre de fois et la signification précise avec ses ramifications. Comme bon exemple, regardons la chanson gaillarde de Janequin *Petite Nymphé Folaistre*. Elle s'adresse tout bêtement à une nymphe, selon l'usage courant à la Renaissance pour désigner une jolie femme, et le texte lui attribue la tâche de calmer par ses baisers un homme mille fois par jour; évidemment, "*baiser*", dans l'acception française du terme...

Du même compositeur, *Le chant de l'alouette* est un exemple intéressant de la manière dont la musique nous aide dans la compréhension du texte. Cela commence par une femme qui semble avoir trop dormi: "*Il fait jour, debout, écoute la bonne blague!*". Et puis Josquin crée une ambiance par trois textes qui, en motet polytextuel, se superposent: 1. "*Il fait jour*", 2. "*Petite*", se référant soit à la femme, soit à l'alouette, et 3) "*Qu'est-ce que Dieu te dit?*". Après une transition réalisée essentiellement par des onomatopées, la réponse à la dernière question semble apparaître: "*Tuons ce cocu, faux et jaloux!*". Il est amusant de relever que les adjectifs précédents sont les plus faibles d'une longue liste dans laquelle un homme est décrit. Mais toutes ces insultes et remugles s'arrêtent en même temps, remplacées non seulement par la polyphonie mais par la pluralité des textes; les sopranos donnent le ton de manière emphatique: il faut tuer l'homme pour réjouir la femme; les altos font le coucou, évidemment comme un oiseau mais sûrement aussi véhiculant le message d'un cocu; les ténors et les basses distribuent des tuyaux pour mener à bien la tâche. En terminant, à ma manière d'en référer à la thérapie pour expliquer aux chanteurs comment aplanir les conflits, il n'y a pas que les paroles mais aussi les notes répétées suggérant que quelque chose d'émotionnellement fort est en train de se passer. Néanmoins, tout ce charivari final sur un texte qui, en concert, pourrait être difficile à suivre, est proposé à l'auditoire comme réponse à l'interrogation antérieure: "*Dieu, que dit-il?*". La bonne chose, c'est que l'ensemble paraît être une ode à la joie et au plaisir incitant à profiter de la vie; sinon vous mourrez, sans doute par une des deux significations de la mort énoncées plus haut.

Enfin, dans une conception espagnole, il est possible de trouver d'autres stratégies qu'ont exploitées tant les compositeurs que les poètes. Primo: *Dale si le das*, partie de *The Spanish Palace Songbook*, est un exemple intéressant. Dans ce chant, le débit du texte est interrompu et, contrairement au mot pressenti qui aurait prolongé la ligne précédente, un élément nouveau apparaît, rejetant ce qu'il ne faut pas dire:

Ni *pende*, ni *pendabo* ne sont des textes à la signification évidente pour les Espagnols d'aujourd'hui. Peut-être le jeu sur le texte suppose-t-il que l'auditoire, s'attendant à un texte qui s'adapte au rythme, soit un peu plus flexible et les mène vers *peine* et *peinaba*, qui signifient respectivement *peigne* et *peignée* comme suggéré dans la traduction ci-dessus. Mais ce qui est clair,

même pour un hispanophone contemporain, c'est que le rythme était parfait, la mise en œuvre étant un peu plus incertaine. Un processus très similaire est employé dans toutes les strophes de ce chant. Mais tous les objectifs précités en matière de texte ne sont plus évidents aujourd'hui.

"*Sharp blades: cut bad tongues*". Ce chant dramatique espagnol est une belle illustration de combien, à la Renaissance, l'hostilité était grande envers ce qui ne pouvait pas être dit. Dans le texte, quelqu'un dit qu'il a été accusé de s'être trouvé de nuit avec une vierge et implore "*d'être délivré, mon Dieu, des méchantes langues*". Un autre mystère qui ne sera jamais résolu, c'est si les langues en question avaient envie de dénoncer, ou simplement d'inventer cette histoire.

Vraiment, je suis persuadé que le mouvement choral actuel est dynamisé par la connaissance qu'ont tant le chef que les choristes du sens de la pièce qu'ils interprètent. Ainsi, chaque aspect particulier a son importance et peut déterminer une clef de compréhension. Même l'articulation d'un mot peut être déterminée, comme dans *Alouette* de Janequin. Mais le sens d'une œuvre musicale est toujours multiple: toutes les métaphores créées par celui qui a composé le texte, le message choisi par le compositeur, influencé par son talent musical, les conceptions qui allaient de soi à la Renaissance mais qui souvent semblent inaccessibles pour nous, le projet du chef dépendant de ses chanteurs et de leur audience, tout cela n'étant pas toujours clair à concilier. Mais je dois admettre que comprendre la signification précise, autant que possible, n'est pas aussi importante que l'interprétation intelligente et convaincue: sinon l'œuvre serait vide, sans objet. Restez simplement au-dessus des difficultés de compréhension, des messages subliminaux, soignez les concerts pour satisfaire l'audience et amusez le chœur!

En 2000 **Manuel Oviedo-Vélez** a entamé ses études de droit, et deux ans plus tard il a commencé son second degré en musique dans la spécialité "chant choral" avec la Maestra Cecilia Espinosa A. en 2006, Manuel a créé l'ensemble "El Grilo", avec lequel il interprète essentiellement de la musique des périodes Renaissance et baroque. En 2012 il a terminé son PhD en Théorie du Droit, et depuis lors il est assistant à la faculté de droit de AEFIT University, tout en continuant de diriger "El Grilo" et en chantant dans le chœur du Département universitaire de Musique. Courriel: moviedo@eafit.edu.co



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

Otra mozuela de buen rejo
Mostrado me habia su
pende.... [pende-jo]
Con qu'ella se pendaba.

Une autre jeune fille de bonne lignée
A montré le peigne
Avec lequel elle s'est peignée.

Dmitry Smirnov, un compositeur moderne de Saint-Petersbourg (p 45)

Alexandra Makarova, chef de chœur

Les *concertos* de chant choral de Dmitry Smirnov servent de clé à son style unique. Son genre le plus notable est celui du chœur *a cappella*. Dans cet article nous allons, à partir de ses œuvres chorales, décrire les caractéristiques de son style très personnel qui ouvre une nouvelle voie dans la composition chorale. De 1982 à 2007, Smirnov a écrit neuf œuvres chorales (sept pour chœur mixte et deux pour voix de femmes):

Lui, qui a accepté le monde, œuvre pour narrateur et chœur mixte *a cappella* sur un texte d'Alexander Blok (1982); *La naissance d'une aile*, œuvre pour chœur mixte *a cappella* sur un texte de Yunna Moritz, Arseny Tarkovski et Boris Pasternak (1982 à 1997); *Concert pour chœur sur des vers de Nikolai Nekrasov* (1983); *Annonciation*, œuvre pour chœur féminin *a cappella* sur un poème de Peyo Javorov (1983); *Insomnie*, œuvre pour chœur mixte *a cappella* sur un poème de Marina Tsvetaeva (1986), *Je suis né en 94, je suis né en 92 ...*, œuvre pour chœur mixte *a cappella* sur un texte d'Ossip Mandelshtam (1988-1989); *Cercueil de cyprès*, œuvre pour chœur mixte *a cappella* sur un texte d'Innokenty Annensky (1990); *Laudamus Te*, œuvre pour chœur de femmes ou d'enfants (1998); *Chants de Nabokov*, œuvre pour contreténor (mezzo-soprano), chœur mixte et violon alto sur un poème de Vladimir Nabokov (2006).

Toutes ces œuvres sont des cycles comportant un nombre variable de parties (de 4 à 10), et une structure interne dramatique. Chaque partie de chaque pièce est une œuvre chorale miniature, généralement articulée autour de deux ou trois lignes de force interférentes. Ce type de construction est commun à toutes les œuvres du compositeur, apparu dès ses premières compositions de 1982-1984. Dans ses œuvres, Smirnov met en musique la poésie russe de diverses époques par un large éventail d'auteurs, depuis le poète Nekrasov (milieu du XIXe siècle) aux *chansons de Nabokov*, sur des poèmes datant du milieu du XXe siècle de l'écrivain russe bien connu Vladimir Nabokov. Toutefois, les travaux les plus importants exploitent la poésie du début du XXe siècle, "Âge d'Argent" de la poésie russe. Le compositeur met en musique les textes d'Alexandre Blok, Marina Tsvetaeva, Innokenty Annensky, Ossip Mandelshtam et Anna Akhmatova, en s'efforçant de recréer le style unique de chaque poète. Par conséquent, dans les œuvres de Smirnov, le dispositif du chœur *a cappella* est une sorte de miroir, dans lequel les caractéristiques uniques de son langage musical et son développement sont mis en valeur.

L'un des traits distinctifs du langage musical du compositeur est l'apport de la multidimensionnalité, comme attribut principal de la musique chorale. Il s'écarte de l'organisation traditionnelle de l'espace musical dans des compositions chorales, composé de deux dimensions (horizontale et verticale) pour former un nouveau système organisé en trois dimensions: horizontale, verticale et de profondeur.

En ajoutant à la texture musicale la profondeur, le compositeur cherche à apporter l'exploration simultanée de régions éloignées. Il s'efforce d'envelopper l'auditeur avec des sons venant de différents points dans l'espace tout en étendant leurs influences. En réalisant cet objectif, Smirnov a créé une sorte de "boîte à outils spatiale" qui se compose de trois types de techniques: la technique de réverbération, la technique aléatoire et la technique stéréophonique.

1. Technique de réverbération

Cette technique est basée sur l'effet d'une *persistance de réverbération du son*, semblable à la réverbération naturelle de la qualité acoustique d'une grande salle de concert ou d'une cathédrale. Cet effet est l'un des attributs les plus clairs et reconnaissables du style du compositeur. Nous pouvons le repérer dès ses premières œuvres, puis le suivre à travers toutes ses périodes musicales.

La *persistance de réverbération du son* peut être représentée dans la *stratification réverbérante des accords* ou dans la *réverbération de la répercussion*.

La *stratification réverbérante des accords* est une combinaison momentanée de sons mélodiques ou complexes harmoniques différentes qui en viennent à constituer une nouvelle sonorité polytonale. L'imposition consécutive de sons mélodiques crée parfois des groupes de "taches".

La *répercussion réverbérante* est le reflet rapide des sons mélodiques simples avec un son aigu dans les voix supérieures qui sont semblables aux fréquences de répercussion réverbérée naturelle à haute fréquence.

2. Techniques aléatoires

L'utilisation aléatoire déterminée, dans la musique chorale, donne la possibilité de créer au sein d'une texture strictement ordonnée une aire de variabilité naturelle. Dans les travaux de Smirnov, les techniques aléatoires sont représentées par la sérialisation du rythme et de la mélodie combinés en séries complexes, souvent utilisés dans la dernière partie des œuvres chorales et des couches aléatoires. Les séries complexes avaient d'abord paru dans les premières œuvres (1981-1983). Ils sont présentés comme des structures mélodiques sérialisées, déterminées par des intervalles d'entrées dans le temps déterminées *a priori*. Le compositeur utilise fréquemment ces structures à la fin de la pièce, comme une sorte de *morendo* complexe.

Les couches aléatoires dans les œuvres chorales de Smirnov peuvent être un exemple classique de l'utilisation de la technique aléatoire déterminée dans la musique vocale où la forme musicale est déterminée, mais la texture est indéterminée.

Les couches sont généralement formées à partir de structures uniformes comme un intervalle ou un motif court (4-5 notes). Le rythme, la dynamique, l'articulation et la vitesse sont indéterminés. Texture, hauteur et timbre sont toujours déterminés.

Une couche de texture souple, de l'espace "respiratoire", crée le fond de l'ensemble de la composition. De cette "proto-matière" apparaîtront des éléments du thème futur.

3. Technique stéréophonique

Smirnov utilise souvent une technique stéréophonique dans les sonorités du double chœur ou en faisant chanter de manière antiphone deux parties différentes de la chorale. L'effet stéréophonique peut comprendre l'utilisation d'un seul type de matériel musical par deux sources sonores différentes, situées à une certaine distance.

Le développement continu d'une seule phrase musicale, par différents groupes d'artistes qui entrent tour à tour, donne l'impression que la source sonore a spatialement changé.

La profondeur, en tant que caractéristique de la texture chorale, n'est pas seulement une caractéristique remarquable du style de composition de Smirnov: elle annonce également une nouvelle direction dans le développement de la musique chorale.

En outre, le terme "profondeur" pour caractériser une composition chorale a un autre sens, distinct de celui,

traditionnel, qu'il avait dans le contexte de compositions minimalistes au début du XXe siècle. La différence majeure réside dans le système de relations entre la profondeur et la mélodie.

Dans la musique chorale de Smirnov, la mélodie est l'aspect le plus important. Les lignes, les contours et les couches peuvent reproduire une polyphonie incroyable de vie: changeante, fluide et illimitée. Ainsi maintenir la linéarité devient une condition obligatoire lorsque l'on travaille avec l'aspect de profondeur. La synthèse entre la profondeur et la mélodie donne la possibilité d'enrichir les deux: la mélodie a maintenant la forme spatiale, et la profondeur acquiert une certaine dynamique. L'ajout de la dimension de profondeur, sans perdre la connexion avec les sons de la mélodie, est la principale caractéristique compositionnelle de la méthode de Smirnov.

Il existe, entre la mélodie et la profondeur, trois niveaux d'interpénétration:

1. Mélodie d'accord,
2. Mélodie spatiale
3. Mélodie spatiale avec interférence intérieure des voix.

1. *Mélodie d'Accord*

Au début des travaux du compositeur, la mélodie a une structure monophonique traditionnelle; mais dans les premières œuvres du milieu des années 1980, un nouveau type de mélodie commence à apparaître: *la mélodie monorhythmique d'accord*.

Cette *mélodie monorhythmique d'accord* est une mélodie élargie à la taille d'une couche de texture, un mouvement d'accords qui répète une ligne mélodique et lui donne sa forme spatiale.

2. *Mélodie spatiale*

La *Mélodie spatiale* est une couche principale polyphonique de la texture, organisée de façon linéaire et constituée d'un matériau thématique strictement ordonné et dérivé des structures musicales qui partagent une identité d'intonation avec le matériau thématique.

Ce type de mélodie apparut d'abord dans les œuvres de la fin des années 1980.

3. *Mélodie spatiale avec interférence intérieure des voix*

La mélodie spatiale avec résistance intérieure des voix est le type le plus complexe de texture chorale.

Dans cette couche de texture les mélodies subsidiaires sont extrêmement bien développées, tant rythmiquement que mélodiquement. En conséquence, elles commencent à rivaliser avec le matériau thématique et semblent essayer de détruire son intégrité.

Smirnov est unique parmi les compositeurs russes choraux modernes. L'étude de ses œuvres chorales offre la possibilité de comprendre la profondeur et la beauté de son langage musical, et d'observer le développement de l'art choral russe moderne.

Biographie du compositeur

Dmitry Smirnov est né en 1952 à Leningrad. Diplômé du Conservatoire de Leningrad en 1975 en direction chorale, il a étudié avec A.V. Mikhailov et en 1978 la direction d'Opéra et d'Orchestre symphonique avec Edouard Grikurov. Il a complété son cours de troisième cycle en 1980. En même temps, il a commencé à travailler à la faculté chorale du Collège de Musique Rimsky-Korsakov de Saint-Petersbourg, puis au Conservatoire de cette même ville. Pendant plus de 15 ans, Smirnov a dirigé le chœur de femmes du Collège musical de St Pétersbourg, portant le nom de Nikolai Rimski-Korsakov. En 1987, il est devenu membre de l'Union des Compositeurs de Saint-Petersbourg. Smirnov a été recommandé à l'Union par

les célèbres compositeurs Valery Gavrilin, Sergei Banevich et Alexander Knajfel. Depuis les années 80 les compositions chorales de Smirnov sont devenues partie intégrante du répertoire de concert de plusieurs chorales en Russie et à l'étranger. Sa musique est populaire et bien connue parmi les chœurs célèbres tels que le Lege Artis Chamber Choir (dirigé par Boris Abalyan), le Saint-Petersbourg Chamber Choir (dirigé par Nicolas Kornev), le St-Petersburg State Conservatory Choir (dirigé par Valery Uspensky), le St-Petersburg State Capella Choir (dirigé par Vladislav Chernushenko), le Chœur du Conservatoire d'État de Moscou, le Chœur féminin du Rimsky-Korsakov College of Music à Saint-Petersbourg (dirigé par Sergei Ekimov), et le Chœur d'Enfants de la Radio de Saint-Petersbourg (dirigé par Stanislav Gribkov). Des chœurs d'Espagne, d'Angleterre, de Suède, de Hongrie, d'Allemagne et de République tchèque interprètent aussi sa musique.

Smirnov n'est pas seulement un compositeur choral. Il a aussi composé de la musique pour des pièces de théâtre et des films, de la musique instrumentale et vocale. De 1985-1987, il a écrit un opéra basé sur *Yerma*, le drame de Federico García Lorca. En 1990, en collaboration avec Sergueï Banevich, il a écrit l'opéra de chambre "*The Little Match Girl*" qui a remporté le premier prix au Concours international d'opéras pour enfants et a été mis en scène dans la ville polonaise de Lodz en 1993. La même année, il remporta le concours de composition de Tolosa, en Espagne, avec deux œuvres chorales: *Avaiur* et *Lo Harc ainguria*.

Pendant les années 1990, le compositeur s'est approché de la musique sacrée de différentes époques et religions. En 1993 il a écrit "*Prières*" sur le texte de la Liturgie Orthodoxe Russe et les Vêpres, et en 1998 il a composé une œuvre pour chœur de femmes, *Tebe poem* (Laudamus Te). Au début des années 2000, il a créé deux grandes compositions, *Litaniae Lauretanae* et *Bonheur Triste de la Vierge*; toutes deux sont inspirées par l'image de la Sainte Marie Vierge. *Litaniae Lauretanae* a été écrit en 2000 sur le texte d'une prière Catholique à la Vierge dont le premier enregistrement a été fait dans le monastère de Loreto, en Italie. Il s'agit d'une œuvre pour contre-ténor et chœur *a cappella*. La fresque chorale *Bonheur Triste de la Vierge* a été créée en 2001. Cette composition monumentale est basée sur des poèmes russes chrétiens apocryphes qui font partie du folklore spirituel russe. *Fresques* a été écrit pour voix de femme solo, saxophone soprano et chœur mixte. Pendant toute la pièce, la voix et le saxophone dialoguent, tandis que le chœur chante dans un style similaire au chant Strochnoi, l'hymne principal de l'Église orthodoxe russe médiévale.

Alexandra Makarova est un jeune chef de chœur de Saint-Petersbourg, en Russie. Au cours des cinq dernières années, elle a travaillé avec plusieurs chorales en Russie et à l'étranger et a participé à divers concours. Depuis 2007, elle est chef du *Festino Chamber Choir* et en 2013 elle a fondé le Chœur de Chambre de l'Université Polytechnique d'État de Saint-Petersbourg. Actuellement, Alexandra prépare son diplôme d'études supérieures au Conservatoire d'État de Saint-Petersbourg. Sa thèse principale de recherche est l'art choral du compositeur moderne de Saint-Petersbourg Dmitry Smirnov, référant aux caractéristiques typiques de ses compositions et de l'évolution de son style. Courriel: **Makarena-mail.ru**



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

Twardowski démontre sa maîtrise du motif rythmique dans *Hosanna II*, morceau qu'il décrit comme un *Concerto Breve für Gemischten Choir*. Dans cette composition, le compositeur utilise la répétition de motifs pour complexifier et accélérer le mouvement. L'effet est presque celui d'enchaînements en boucle: une fois qu'un motif commence dans une voix, il est répété pendant que d'autres voix ajoutent leur propre variation. La musique présentée en Fig. 6 est une légère variation des mesures d'ouverture du morceau. Ici aussi est en œuvre un processus additif; des motifs musicaux se superposent les uns aux autres. Finalement, l'ensemble des motifs musicaux courts accompagnent les lignes plus lyriques chantées par les ténors et les basses. Les rôles se déplacent plus tard dans le morceau: voir à la Fig. 7, quand les voix masculines chantent des motifs répétés tandis que les voix féminines interprètent des lignes plus lyriques.

Fig. 6. Twardowski, *Hosanna II*, m. 14-20

The image shows two systems of a musical score. Each system has a vocal line at the top and a piano accompaniment line below. The vocal line features a complex, overlapping rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of short, rhythmic motifs that interlock with the vocal line. The lyrics "Ho - san - na ho - san - na ho - san - na ho - san - na ho - san - na ho - san - na ho - san - na" are written below the vocal line.

Fig. 7. Twardowski, *Hosanna II*, m. 52-57

The image shows two systems of a musical score. The vocal parts are divided into male voices (Tenors and Basses) and female voices (Soprano and Alto). The male voices have repeated rhythmic motifs, while the female voices have more melodic, flowing lines. The piano accompaniment is also present. The lyrics "san - na ho - san - na ho - san - na ho - san - na ho - san - na ho - san - na ho - san - na" and "Ho - san - na ho - san - na ho - san - na ho - san - na ho - san - na ho - san - na" are visible.

Miłosz Bembinow (né en 1978)

Miłosz Bembinow étudia, lui aussi, la composition à l'Académie de Musique F. Chopin à Varsovie, où il est maintenant employé en tant que Professeur Assistant de l'Université de Musique Frédéric Chopin. Il est un compositeur célèbre en Pologne qui reçut la bourse d'étude *Młoda Polska* (Jeune Pologne) du Ministre Polonais de la Culture et de l'Héritage National. Ses compositions font l'objet de plus de trente enregistrements, dont deux remportèrent le prix "Fryderyk".

Lors d'un entretien que j'ai eu avec Bembinow, il reconnut l'influence de Pärt et Gorecki, et Szymanowski, mais ne fut pas d'accord sur l'influence de styles plus anciens dans ses compositions. Alors que la Renaissance et d'autres techniques plus anciennes alimentent certainement sa musique, il préfère expliquer son interprétation du texte à travers ses œuvres musicales: *"Je pense me fier à mon goût et à mon sens de certaines proportions basées sur les lyriques (au sens plus profond du terme), sur mon interprétation d'un texte particulier. L'harmonie, la mélodie et l'expression générale résultent de ma propre interprétation d'une prière ou d'une méditation en particulier."*

Les compositions liturgiques de Bembinow commencent souvent par un chant ou par des phrases inspirées du chant (Fig. 8).

Fig. 8. Bembinow, *Ave Maris Stella*, m. 1-4

The image shows the first four measures of a musical score titled "AVE MARIS STELLA" by Miłosz Bembinow. It features a vocal line with a Gregorian chant melody and a piano accompaniment. The lyrics "A - ve, ma - ri - se - lle, de - i - ma - ter a - lma" are visible.

Après une ouverture avec une ligne à l'unisson, le compositeur propose une harmonisation du vingtième siècle de la mélodie dans un style qui est parfois réminiscent de John Tavener, *The Lamb*. (Figure 9).

Fig. 9. Bembinow, *Ave Maris Stella*, m. 9-12

The image shows measures 9-12 of the musical score. It features a vocal line with a 20th-century harmonic treatment of the Gregorian chant melody and a piano accompaniment. The tempo is marked "Andante religioso". The lyrics "A - ve, ma - ri - se - lle, de - i - ma - ter a - lma" are visible.

Plus tard, Bembinow introduit un mouvement contraire dans sa mélodie qui s'apparente au chant, en l'accompagnant d'une harmonie du XXe siècle. (Fig. 10).

Fig. 10. Bembinow, *Ave maris stella*, m. 34-37

The image shows measures 34-37 of the musical score. It features a vocal line with a melody that moves in the opposite direction to the piano accompaniment. The tempo is marked "Andante religioso". The lyrics "A - ve, ma - ri - se - lle, de - i - ma - ter a - lma" are visible.

D'autres morceaux liturgiques de Bembinow utilisent le chant et des procédés de compositions médiévales de différentes façons. Son *Veni Sancte Spiritus* primé démontre des processus de composition du Moyen-âge dans le contexte d'harmonies du XXIe siècle. (Fig. 11). Dans cet exemple, notons les fréquentes harmonies en quintes, et la superposition de divisions rythmiques binaires et ternaires.

Fig. 11. Bembinow, *Veni Sancte Spiritus*, m. 30-36

Vulnerasti Cor Meum est un autre morceau commençant par une figure s'apparentant au chant; ce chant sert seulement de matériau de base pour une œuvre qui est à la fois rythmique et variée. Il commence le morceau avec une figure de chant accompagnée de drone, puis il utilise la forme du chant pour former un motif qui est chanté à un tempo beaucoup plus rapide. (Fig. 12)

Fig. 12. Bembinow, *Vulnerasti Cor Meum*, m. 1-3, 11-12

Pawel Łukaszewski (né en 1968)

Pawel Łukaszewski est un compositeur extrêmement prolifique, avec des commandes considérables émanant des meilleurs chœurs du monde entier et enregistrées par des personnalités comme Stephen Layton en 2008 et le *Choir of Trinity College, Cambridge*. La musique de Łukaszewski est influencée par le mysticisme de Pärt, Górecki et Tavener, mais le compositeur est sans aucun doute en train de tracer son propre chemin avec une voix, un style et une technique uniques.

Paul Wingfield, écrivant dans le livret du CD qui accompagne l'enregistrement Layton, a décrit la palette harmonique de Łukaszewski comme "plus subtile et immensément plus variée que celles de Górecki, Pärt et Tavener, et il est apte à sortir des sentiers battus, en créant un mode essentiellement unique d'opération harmonique pour chaque pièce."

Une grande partie de sa musique présente une approche unique des techniques qui sont le plus associées aux compositeurs mystiques. Le chant domine certaines de ses compositions. Son *Psalmus 129*, composé en 1995 et modifié en 2008, est un très beau chant accompagné, écrit pour double chœur. Bien que le compositeur donne des indications métronomiques précises et de nombreux repères de mesure et de tempo pour aider ceux qui ne sont pas familiers avec le chant, le morceau "chante tout seul". Même s'il est simple dans son approche, le psaume pénitentiel mieux connu sous le nom de *De Profundis* est merveilleusement efficace dans sa configuration. (Fig. 13).

Fig. 13. Łukaszewski, *Psalmus 129*, m. 33-35

Le compositeur prend une approche différente pour définir le chant dans *Psalmus 102* (2003): au lieu d'accompagner la ligne de chant avec principalement des accords statiques comme dans le *Psalmus 129*, le compositeur indique la ligne de chant dans un rythme homophonique soigneusement écrit pour donner au texte latin sa propre emphase au début du morceau. Plus tard, il fournit une section contrastante où le texte se traduit par des entrées fractionnées dans le chœur (Fig. 14).

Fig. 14. Łukaszewski, *Psalmus 102*, m. 1-2, 35-37

Dans l'une de ses œuvres les plus populaires, *Nunc Dimittis* (2009), Łukaszewski emploie un drone au début, qui reste tout le long de la plus grande partie de la composition, grâce à un petit quatuor de solistes. Le reste du chœur fournit une présentation homophonique du texte, explorant les harmonies et les dissonances que la note drone intègre (Fig. 15). Plus tard dans le morceau, le drone se dissout en quelque chose qui ressemble à une déclaration spirituelle occasionnelle par le quatuor solo, tandis que l'ensemble choral chante une série répétitive d'accords qui fonctionne comme un ostinato, devenant plus doux à chaque reprise.

Fig. 15. Łukaszewski, *Nunc Dimittis*, m. 1-5

Łukaszewski est un compositeur qui déborde d'approches créatives des textes liturgiques. Il transforme des techniques du passé en de nouveaux outils pour aujourd'hui. Son approche est profonde, et sa production est prolifique; sa musique vaut mieux des dissertations que les mots limités qui peuvent lui être consacrés dans ces pages. D'autres œuvres populaires sont *Two Lenten Motets* (1995), *Antiphonae* (1995-1999), et *Terra Nova Et Caelum Novum* (2006).

Les créations musicales de Twardowski, Bembinow et Łukaszewski reflètent un peu de l'"aura" spirituelle de Tavener, Pärt, et Górecki. Alors qu'ils conservent leurs voix individuelles, beaucoup de leurs œuvres montrent une inclinaison vers la spiritualité au travers de leur choix des textes liturgiques, l'utilisation ou l'influence du chant, et l'usage de drones et d'ostinati. Ces trois compositeurs ont parfaitement saisi le mystère et les techniques du passé, et les ont fait fusionner avec les harmonies et les procédés d'aujourd'hui.

Philip Copeland est Directeur des activités chorales et professeur de musique associé à l'Université de Samford à Birmingham, Alabama. Ses chœurs donnent souvent des représentations et sont souvent primés dans des concours internationaux et des conférences à l'*American Choral Directors Association* de même qu'au National Collegiate Choral Organization. A Samford, il donne des cours de direction, de diction et d'éducation musicale. Le Dr Copeland est diplômé d'éducation musicale et de direction de l'Université de Mississippi, du *Mississippi College* et du *Southern Seminary* à Louisville, KY. À Birmingham, il est directeur de musique au *South Highland Presbyterian Church* et prépare l'*Alabama Symphony Chorus* pour ses représentations avec l'*Alabama Symphony Orchestra*. Il est le père de triplées de neuf ans: Catherine, Caroline et Claire. Courriel: philip.copeland@gmail.com



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

Book Reviews

'A Dictionary for the Modern Singer' de Matthew Hoch (p 59)

Lu par Venanzio Valdinocim, journaliste et chanteur

Nous le savons bien: la voix est unique et personnelle. Il y a des basses profondes, des voix aiguës perçantes et des voix veloutées mélodieuses. Chacun adapte le volume, l'intensité et le rythme de sa voix selon l'interlocuteur et le contexte. Bref, notre voix exprime qui nous sommes, et notre état d'esprit. Alors, comment avoir une *belle* voix? Comment s'y retrouver parmi l'avalanche de termes techniques lors de votre première leçon de chant: *voix de tête, voix de poitrine, voix emportée, voix ronde, etc...* Acquérir une technique vocale correcte, tant chantée que parlée, demande du temps et de la détermination; mais certaines connaissances théoriques préliminaires peuvent faciliter nettement le processus d'apprentissage. Par exemple, comment gérez-vous l'art de la respiration que signifie l'appui, le soutien?

Un bon nombre de réponses à ces questions se trouve dans le livre de Matthew Hoch „*A Dictionary for the Modern Singer*” (Dictionnaire du chanteur moderne). Son texte ample et varié est complété par des illustrations et tableaux qui montrent l'anatomie spécifique des organes et systèmes participant à la formation du son et permettant le fonctionnement correct de la voix. L'auteur est professeur assistant de technique vocale et d'éducation de la voix à l'Université d'Auburn où il enseigne l'application de la voix, l'élocution et dirige un atelier opéra. À l'*Ithaca College* il a obtenu son master avec la mention *summa cum laude* dans une formation triple: performance vocale, éducation musicale et théorie musicale.

Encourageants autant que rassurants, les conseils prodigués par Karen Yicklund dans le chapitre „*Dix étapes à suivre pour le bien-être du chanteur*” donnent des idées et des informations pour rester en bonne santé et en bonne forme, non seulement pour améliorer la performance en chant, mais aussi pour trouver un bon équilibre entre l'esprit et le corps. Karen dirige actuellement l'SVS - *Singing Voice Specialist* (spécialiste de la voix chantée) lors d'ateliers pratiques pour certification à Chicago, à Kalamazoo et dans l'Arizona.

Quel est le répertoire qui convient le mieux à notre propre voix, à notre âge ou nos préférences en musique, au contexte dans lequel nous souhaitons chanter? John Nix, professeur adjoint de l'Université du Texas à San Antonio (*UTSA*), coordinateur du département vocal pour le mandat académique 2011-2014 et directeur fondateur de l'équipe du *NSVS - National Center for Voice and Speech* (Centre National de la Voix et de la Parole) à Denver donne un aperçu clair de différentes catégories dont on doit tenir compte en se lançant dans cette forme d'art. Ses commentaires se trouvent dans le chapitre „*Critères de choix du répertoire*”.

Dans „*Dix idées pour utiliser au mieux votre temps entre les cours*” Dean Southern passe en revue systématiquement les étapes pour obtenir des résultats concrets et solides. Baryton, Dean Southern a chanté des opéras, oratorios, et a donné des récitals à travers les États-Unis et l'Europe, dont le *Recital Hall Weill* du *Carnegie Hall's* à New York, le *Kennedy Center* à Washington, D.C. et le *Festival dei Due Mondi* à Spoleto, en Italie.

Comme dans tous les domaines artistiques, le succès en chant résulte d'une discipline individuelle, de la persévérance dans un travail dur et soutenu. Dans le chapitre „*Vocal Wisdom*” (Sagesse vocale) le pédagogue légendaire Giovanni Battista Lamperti est cité:

„Connais-toi toi-même' est plus valable pour le chanteur que pour toute autre profession parce que pour bien chanter, le corps, l'âme et l'esprit doivent être en accord. Les seules choses que vous pouvez apprendre des autres sont: respirer lentement et profondément, prononcer correctement et en articulant et être attentif, avoir une écoute intense et attentionnée. La coordination entre ces trois efforts doit venir de vous-même. Il faut se connaître.”

'A Dictionary for the Modern Singer'
ISBN: 9780810886551, 24.95 – hardback
Rowman & Littlefield
<https://rowman.com/ISBN/9780810886551>

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

The Essentials of Beautiful Singing: Une approche kinesthésique en trois étapes (p 60) Karen Tillotson Bauer

Commenté par Tobin Sparfeld, chef de chœur et enseignant

L'auteure Karen Tillotson Bauer enseigne depuis plus de trente ans le chant et la pédagogie de la voix, et est actuellement professeure à l'université de North Park à Chicago, IL. Elle est aussi ancienne présidente de la section de Chicago de l'Association nationale des Professeurs de Chant. Dans son livre, Bauer s'appuie sur sa vaste expérience et décrit ses efforts vers le développement d'une méthode pratique pour la

technique vocale du chant classique.

Comme l'indique son titre, le livre de Bauer se concentre sur les aspects kinesthésiques du chant, détaillant les sensations et les étapes physiques de la technique vocale du *bel canto*. Ce livre ne contient ni photos anatomiques ni diagrammes du larynx, et ses lecteurs n'y trouveront pas de liens qui renvoient vers des fichiers sonores d'exemples de chant. Par contre, on y trouve les descriptions textuelles des étapes nécessaires pour produire un chant efficace et sain. Même s'il n'est pas le seul manuel de paramètres de pédagogie vocale et chorale, il peut être d'une aide précieuse.

Le livre est structuré en trois parties. La première parle de la posture de chant appropriée, et donne un bref aperçu du processus de Bauer pour un chant naturel et sain (qui comporte, lui aussi, trois éléments). Plutôt que de se concentrer simplement sur la position de la tête et des épaules, Bauer explique qu'une bonne posture est plutôt liée à une pratique de l'alignement global de son corps. Ce bref chapitre invite le chanteur à ressentir la sensation de cet alignement debout et contre un mur, en prenant conscience de la courbe naturelle du dos contre le mur et éventuellement en s'éloignant du mur tout en gardant cette même position.

Dans la deuxième partie, Bauer décrit son processus de chant en trois étapes, appelé dans le livre "*OOFing*" c'est-à-dire: Corps ouvert, Gorge ouverte avec résonance, et Articulation vers l'avant. Corps ouvert se réfère à la sensation ressentie lors d'une respiration appropriée. Plutôt qu'un "soutien du souffle", Bauer préfère des termes moins ambigus comme "contrôle du souffle" ou "gestion du souffle". Elle a réalisé, lorsqu'elle enseignait le chant, que la plupart des chanteurs même avancés n'ont pas de notions claires quant au processus de la respiration. Les chanteurs devraient sentir leur torse se faire tirer vers le haut par les muscles pendant l'inspiration, plutôt que d'être poussé vers l'avant. Plusieurs concepts utiles sont décrits ici, tels que l'idée que les muscles de l'expiration sont les mêmes que ceux utilisés pour l'inhalation. Une autre astuce utile conseille aux chanteurs de prendre un petit souffle supplémentaire à la fin de chaque respiration, pour éviter le "*blocage*" ou pour éviter de fermer le larynx immédiatement après l'inspiration.

Gorge ouverte signifie préparer son corps pour un son résonant. Le processus de Bauer implique d'imaginer un bâillement pendant l'inspiration (afin d'abaisser le larynx), d'assouplir la langue et la mâchoire, de manière à n'utiliser que les muscles nécessaires pour produire un son. Bauer décrit brièvement la fonction du pharynx et de la bouche pour faire résonner le son. Des exercices utiles suivent chaque chapitre du livre, pour que les étudiants se familiarisent avec les sensations décrites dans chaque étape.

La troisième étape du processus, l'*Articulation vers l'avant*, traite de la résonance et de la diction. Bauer évite le terme "*placement vers l'avant*", qui, pourtant utilisé pendant de nombreuses années dans la pédagogie vocale, peut être trompeur et parfois contre-productif. Si le chanteur démontre une respiration libre et une gorge ouverte, il peut alors utiliser l'avant de la bouche afin d'énoncer clairement les voyelles et les consonnes. C'est au cours de cette étape qu'il devrait commencer à se concentrer sur le son qu'il (ou elle) produit. Bauer fournit une bonne description de la forme de la bouche, des lèvres et de la langue pour les cinq voyelles pures. Elle donne aussi une excellente suggestion pour exprimer immédiatement une voyelle qui se trouve juste après les consonnes occlusives (qui arrêtent complètement le souffle: p, t, k, etc.). L'intonation d'une chorale souffre souvent pendant ces moments cruciaux où les chanteurs ne parviennent pas à faire une transition efficace de l'espace dans leur bouche entre les consonnes et les voyelles ouvertes et sonores.

Le choix du Critique (p 62)

T.J. Harper, DMA

Light and Love: New Works for the Sonux Ensemble

(Lumière et Amour: Œuvres vocales nouvelles pour l'Ensemble Sonux)

Des instrumentistes accomplis: Stefan Kuchel, saxophoniste, le Quatuor Sirius: Fung Chen Hwei (violon), Gregor Hübner (violon), Ron Lawrence (alto), Jeremy Harman (violoncelle).

Chef: Hans-Joachim Lustig

Rondeau Production GmbH – Petersstraße 39-41 – 04109

Leipzig

(2013; 62' 08")

27

L'Ensemble Sonux tire son nom de la conjonction des mots latins *sonus* (son) et *lux* (lumière). Ce chœur d'hommes du Nord de l'Allemagne est constitué des ténors et basses du "Chorknaben Uetersen", dirigé par Hans-Joachim Lustig. Alors que le répertoire de concert de ce groupe couvre toutes les périodes et genres, ce CD est consacré à des compositions modernes expressément écrites et arrangées pour l'Ensemble Sonux. Les *Œuvres Vocales Nouvelles "Lumière et Amour" pour l'Ensemble Sonux* sont une compilation de premières mondiales et d'arrangements. Pratiquement toutes les œuvres de cet enregistrement ont été écrites expressément pour cet ensemble. La caractéristique principale de ce CD est que chaque choix, dont les "Cinq Chants d'Amour Hébreux" d'Eric Whitacre, constitue une première. Dans la lutte incessante pour programmer des œuvres nouvelles pour chœurs d'hommes, cet enregistrement est incontournable. Chaque choix réalise la subtile alchimie entre la lumière et l'amour en tant que concept.

La caractéristique vocale générale de ce CD, c'est sa vitalité pleine de jeunesse, portée à son sommet par la direction de Mr. Lustig. La sonorité chorale est chaude, ronde, et en même temps sensuelle et mûre. La profondeur sonore est adaptée au fil de chaque choix par le niveau élevé de maîtrise artistique témoigné par chaque chanteur. Au fil de CD, Mr Lustig établit un concept clair de la compréhension du texte et de la force d'interprétation, sans tomber dans la sensiblerie ou la lourdeur.

À première vue, *Lumière et Amour* est un parcours éclectique à travers des souvenirs de paysages auditifs familiers. Mais dans un second temps, l'auditeur est convié à en percevoir les fondements organiques: comment ces deux éléments composants déterminent l'expérience humaine. Il existe entre les parties initiale et finale de *Lumière et Amour* une belle symétrie, et le tout parle directement à la puissance illimitée, incorruptible d'amour vue à travers les yeux de la jeunesse. Et donc, il n'est pas étonnant que l'Ensemble Sonux réussisse à procurer un retour véritable susceptible de communiquer la dimension complexe de la lumière et de l'amour.

La première plage, *Light, my light (Lumière, ma lumière)* de Vytautas Miškinis (né en 1954), sur un texte de Rabindranath Tagore, est lumineuse. *I Saw Eternity (J'ai vu l'éternité)*, de Paul Mealor (né en 1975), sur un texte de Henry Vaughan, se révèle céleste et intérieur. Dans le livret du CD, Holger Haushahn écrit que *To the Light*, du compositeur letton Uģis Prauliņš (né en 1957), "s'adresse à plusieurs niveaux de conscience entre l'illusion et la réalité, l'obscurité et la lumière, la mort et la vie éternelle". Sur des textes de Brhadaranyaka Upanisad, c'est une expression puissante d'un voyage universel basé sur l'espoir. *Sacred Light*, de

Les autres chapitres traitent des principes de l'enregistrement, de l'élargissement du registre, du chant *legato* et de la musicalité. Bauer décrit une méthode à deux registres pour la technique de chant ("lourd" et "léger"), notant que les transitions se produisent pour les femmes dans la partie inférieure de leur tessiture et pour les hommes dans la partie supérieure de la leur. La technique des deux registres à parcourir et à intégrer est traitée séparément pour les hommes et pour les femmes. Il est intéressant de noter que Bauer présente le chant *staccato* comme l'une des dernières techniques (bien après le chant *legato*), une approche différente des autres méthodes pédagogiques.

Malgré la difficulté de cerner ce sujet par des mots, *The Essentials of Beautiful Singing* est écrit d'une manière claire et directe. Le niveau de lecture est approprié pour des étudiants de l'enseignement supérieur, ainsi que pour des adolescents plus jeunes. La terminologie utilisée dans le livre est en accord avec la recherche vocale moderne. L'auteure Bauer explique judicieusement son raisonnement sur les termes qu'elle utilise ("*questions*" vocales plutôt que des "*problèmes*" vocaux). Le livre donne une introduction brève mais explicite de l'Alphabet phonétique international, et les exercices vocaux peuvent être directement appliqués sur les deux paramètres: vocal et choral.

Bien que le livre soit utile pour tout enseignant de chant et certainement utile pour des étudiants de chant, *The Essentials of Beautiful Singing* ne pourrait pas vraiment servir de manuel complet sur la pédagogie du chant, car il ne couvre pas des sujets tels que les modèles anatomiques du larynx, la classification de la voix, la terminologie API, la pédagogie vocale avancée, et la littérature sur la voix. Néanmoins, ses exercices efficaces et ciblés et ses descriptions explicites quant à la façon de corriger les défauts vocaux courants en font un compagnon pratique pour toute personne qui travaille avec des chanteurs de tous âges.

Ancien membre des St. Louis Children's Choirs, **Tobin Sparfeld** a parcouru le monde en tournée, de Vancouver, British Columbia, à Moscou en Russie. Tobin a également chanté avec Seraphic Fire et la Santa Fe Desert Chorale. Il a travaillé avec des chœurs de tous les âges, en tant que chef assistant du Miami Children's Chorus et que directeur associé des St. Louis Children's Choirs. Il a également enseigné au Principia College et fut directeur des activités chorales de la Millersville University of Pennsylvania. Il a été chef assistant de la Civic Chorale of Greater Miami. Tobin a obtenu son DMA en direction à l'Université de Miami à Coral Gables, et a fait ses études avec Jo-Michael Scheibe et Joshua Habermann. Il a également obtenu un Artist Teacher Diploma du CME Institute dirigé par Doreen Rao. Il dirige actuellement la Division Musique du Los Angeles Mission College, partie du Los Angeles Community College District. Courriel: tobin.sparfeld@gmail.com



Traduit de l'anglais par Lydia Castiello (Etats-Unis) ●

Ola Gjijelo (né en 1978) sur un texte de George Herbert, décrit les qualités de la lumière telle qu'on la perçoit: puissante, dansante, mouvante, intermittente.

Charles Anthony Silvestri écrit pour ce premier enregistrement la poésie éponyme *Light & Love*, qui y figure donc deux fois: la première par Tobias Forster (né en 1973) et la seconde par Alwin Michael Schronen (né en 1965). Ces deux compositions sont apparemment des visions diamétralement opposées du texte de Silvestri: Silvestri se considère comme "un pont au-dessus du fossé entre les deux concepts, tout comme la lumière décomposée par un prisme.". Au fil de tout ce CD, le saxophoniste Stephan Kuchel est époustouffant. *Five Hebrew Love Songs (Cinq Chants d'Amour Hébreux)*, d'Eric Whitacre (né en 1970) sur un texte de Hila Plitmann sonne plus chaud dans cet arrangement pour voix d'hommes. La mise en musique par Aleksandar S. Vujić (né en 1945) du texte anonyme *Dû bist mîn*, est soigneusement disposée selon une construction symétrique ponctuée par des dissonances et un contraste délibéré par rapport aux sentiments du texte. *Fragmente aus dem Hohelied des Salomons (Passages du Cantique des Cantiques)*, de Gregor Hübner (né en 1967) reprend de nombreux versets du *Chant de Salomon*. Influencée par l'improvisation jazz, cette œuvre met en valeur les capacités virtuoses du Sirius Quartet, sans jamais perdre de vue ses liens étroits avec l'essence du texte. Cette œuvre peut le mieux se décrire comme un rêve éveillé. Les quatre mouvements, ou parties, de cette mise en musique expriment l'essence de l'amour en fleur, depuis le sentiment d'urgence et l'espoir du premier mouvement, l'envie physique et l'anticipation du deuxième ; le troisième, c'est le tourbillon et la passion, et enfin la joie incoercible et l'exubérance dans le quatrième et dernier mouvement.

Light and Love: New Works for the Sonux Ensemble (Lumière et Amour: Œuvres Nouvelles pour l'Ensemble Sonux) est une compilation d'enregistrements effectués entre novembre 2012 et mai 2013 dans l'Église Catholique Uetersen à Wedel, en Allemagne. Cet édifice du début du XX^e siècle procure une acoustique étonnamment chaude, qui met en valeur la force de l'ensemble ainsi que le partenariat virtuose avec Stephan Kuchel et le Quatuor Sirius.

Info: <http://goo.gl/dcAJMs>

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

T. J. Harper est Directeur des Activités chorales et supervise le parcours de l'École secondaire musicale au Collège de Providence à Providence (Rhode Island). Il dirige les trois ensembles choraux du Collège, et donne des cours de direction, de méthodes chorales secondaires, de direction appliquée et de chant. Le Dr Harper détient un Doctorat en Art musical de l'Université de Californie du Sud dont il est sorti avec les honneurs. Parmi les passions du Dr Harper on trouve la recherche large au sujet de l'influence nazie sur la musique chorale allemande, et la musique de Hugo Distler. Sa thèse, intitulée *Hugo Distler and the Renewal Movement in Nazi Germany* se concentre sur la mise en parallèle des convictions personnelles de Distler et de ses obligations politico-professionnelles envers le parti nazi. Le Dr Harper est aussi un collaborateur actif à la publication récente *Student Engagement in Higher Education: Theoretical Perspectives and Practical Approaches for Diverse Populations* (Routledge).
Courriel: harper.tj@gmail.com

