



International Choral Bulletin

Textes français

President's Column (s. 5)

Chers amis,

Le Comité exécutif et le Conseil d'administration de la FIMC se sont réunis en juillet à Pécs, en Hongrie. À l'ordre du jour se trouvaient des points significatifs pour l'avenir de la FIMC, des opportunités pour nos membres, et un retour sur le fonctionnement de la FIMC. TRÈS passionnant!

Un nouveau membre du Conseil: tout d'abord nous avons ajouté un nouveau membre au Conseil. Proposé par les Conseils de trois organisations chorales d'Amérique latine, Oscar ESCALADA est largement impliqué dans la musique chorale internationale depuis aussi longtemps que je m'en souviens. Il est réputé comme compositeur, chef et administrateur. L'an dernier il a été membre du comité artistique du 10^{ème} Symposium mondial de musique chorale à Séoul, en Corée du Sud. En outre, il a présidé l'organisation *America Cantat* qui a recueilli un franc succès. Il travaille actuellement avec la FIMC et l'ACDA - American Choral Directors Association (Association Américaine des Chefs de Chœurs, membre fondatrice de la FIMC) à mettre sur pied le prochain *America Cantat* qui se tiendra du 21 au 31 août 2016 à Nassau, aux Bahamas. Oscar ESCALADA fait preuve d'une très solide éthique dans son travail, et bénéficie du soutien de collègues importants dans sa région du monde. Nous sommes honorés de le compter parmi nous.

Un plan d'actions décennal: le Conseil a prévu un plan d'actions sur 10 ans, axé sur ce que furent les buts premiers de la FIMC lors de sa création: l'aide à nos membres fondateurs dans tous les aspects de la musique chorale internationale. La vocation de la FIMC est de détecter et de développer de nouvelles opportunités pour nos membres fondateurs, afin qu'ils les exploitent en vue d'élargir les perspectives de leurs propres membres. Citons, par exemple, la nouvelle *Exposition Chorale Mondiale 2015 de la FIMC*, qui aura lieu en novembre prochain à Macao (Chine), le travail approfondi de *Chefs Sans Frontières* en Afrique, sur l'ensemble du continent américain et en Asie-Pacifique ou bien la seconde édition du *Forum Mondial de la FIMC*, qui se tiendra lors d'*Europa Cantat* l'an prochain. L'ensemble de ces projets se développent en étroite collaboration avec nos Membres Fondateurs. Notre espoir est qu'ils servent de "graines" que ces Membres Fondateurs feront germer parmi leurs propres membres.

Un nouveau *modus operandi*: Avec la réécriture de nos statuts et de nos règlements l'an dernier lors de l'assemblée générale, un grand pas a été accompli dans notre fonctionnement. Ce nouveau *modus operandi* conserve un modèle artistique performant déjà en place tout en instituant de nouvelles règles:

- Suppression de tout lien financier avec une instance gouvernementale,
- Des responsabilités administratives transversales (plutôt que centralisées par les seuls Secrétaire Général ou Directeur Exécutif),
- Un Conseil qui travaille,
- Un nouveau système de financement assurant un apport régulier d'argent pour le fonctionnement.

Un statut non-lucratif: Il y a deux ans nous avons créé la "FIMC-USA", une association similaire à but non-lucratif dont le seul objet est de lever des fonds pour la FIMC. Cette association est gérée par un Conseil d'administration américain, dont le président est également celui de la FIMC. Cela garantit continuité et transparence.

Des bureaux dans le monde entier: Nous œuvrons pour disposer de bureaux sur les cinq continents; actuellement nous avons des bureaux encore temporaires en Europe et en Asie. Ce maillage constituera une bonne base pour que les futurs changements de direction opérés dans un autre pays, soient gérés efficacement.

Une Direction réduite: Nous avons constitué un Comité exécutif opérationnel et un Conseil d'Administration réduits et plus denses à la fois (passant respectivement de 7 et 40 à 5 et 14 membres). Cela permet de prendre des décisions plus rapidement, tout en conservant une certaine souplesse. Chacun des membres (désormais défrayé) a souhaité être partie prenante de la gestion d'un ou de plusieurs projet(s).

Il y a tant d'autres choses... Je vous les garde au chaud pour le prochain éditorial!

Notre avenir me réjouit: je le vois comme le miroir du passé, construit sur une structure nouvelle et durable, nous menant vers un futur brillant et jalonné de nouveaux aboutissements. De nombreuses personnes s'impliquent d'ores et déjà dans la musique chorale de par le monde. Soyez vous aussi l'un d'entre eux: rejoignez la "nouvelle FIMC"!

Michael J. Anderson, Président

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

L'équipe de l'ICB est heureuse d'informer ses lecteurs que le Dr. Michael J. Anderson a été promu au rang de Professeur à la faculté de musique du département d'Architecture, Design et Arts de l'Université de Chicago. Félicitations!

Direction de chœur et acoustique – phénomènes et connections (p 7)

Introduction

Nombreux sont les chefs de chœurs qui vous le diront à l'unisson: la qualité d'un chœur va souvent de pair avec la qualité de son chef de chœur. Cela va de soi que les chefs de chœur doivent démontrer des connaissances dans des domaines variés, et que la réussite de leur travail augmente en fonction de leur approfondissement des aspects les plus importants du chant choral. On pourrait citer une longue liste de capacités nécessaires. Un aspect est cependant rarement pris en compte: l'acoustique. En effet, la musique se base sur des règles physiques. La connaissance des lois naturelles de l'acoustique peut devenir un allié précieux pour les chefs de chœur dans la compréhension des différents contextes, et ainsi les aider à en tirer des conclusions musicales importantes. Dans la plupart des cas, les éventuels problèmes se résolvent grâce à l'expérience personnelle, ou de façon intuitive. Cet article a pour but d'expliquer comment la connaissance de l'acoustique peut être appliquée systématiquement par les musiciens.

Physique objective et appréciation subjective

Pour le chanteur et le professeur de chant, de nombreuses notions comme "fréquence", "harmonique" et "résonance" sont bien connues. Elles viennent à l'origine du vocabulaire scientifique, et apportent un caractère plus approfondi à la pratique du chant, par nature plutôt intuitive. Observons une discussion visant à évaluer des voix et à apprécier leur esthétique, on remarquera des divergences d'opinion, voire des discussions animées. Bien souvent, celles-ci sont dues à une utilisation hétérogène des termes acoustiques, et au manque de critères objectifs pour les évaluer. L'acoustique, un des domaines de la physique, définit les termes de manière claire, ce qui en fait une aide véritable pour les musiciens. En outre, les méthodes d'analyse de l'acoustique offrent la possibilité de développer des critères objectifs qui représentent un complément optimal et nécessaire à une longue expérience vocale et aux aptitudes pédagogiques. Et bien que l'acoustique des voix soit analysée depuis des décennies déjà, c'est seulement ces dernières années qu'il est devenu possible d'étudier l'acoustique chorale à plus grande échelle grâce aux progrès techniques des systèmes de mesure et des logiciels d'analyse et également à travers des connaissances professionnelles plus pertinentes et plus étendues dans les domaines du chant, de la direction de chœur, de la psychoacoustique, de la physique, du traitement du signal, des techniques de mesure et de l'acoustique des salles.

Le chant du point de vue de l'acoustique

Pour simplifier, on peut expliquer l'acoustique de la production de son dans un chant comme suit: les poumons mettent l'énergie à disposition, ce qui permet au larynx d'être la source du son primaire. Le canal vocal situé au-dessus joue le rôle de filtre; selon sa forme, il laisse plus ou moins passer les sons naturels d'intensités différentes à travers le système. Les lèvres représentent un autre niveau de filtrage en ce qui a trait à la diffusion du son, le modifiant une nouvelle fois. Ensuite, à cause des propriétés acoustiques de la propagation du son ainsi que de l'acoustique de la salle, la façon dont le son parvient à l'auditeur dépend de l'endroit où il se trouve. La dernière modification du son se passe à l'intérieur de l'oreille, au moment de l'influx nerveux vers le cerveau, lorsque le son est perçu par l'auditeur. Quelques uns des aspects de cette longue liste d'événements et des modifications sonores seront expliqués dans cet article, toujours dans le contexte du chant choral.

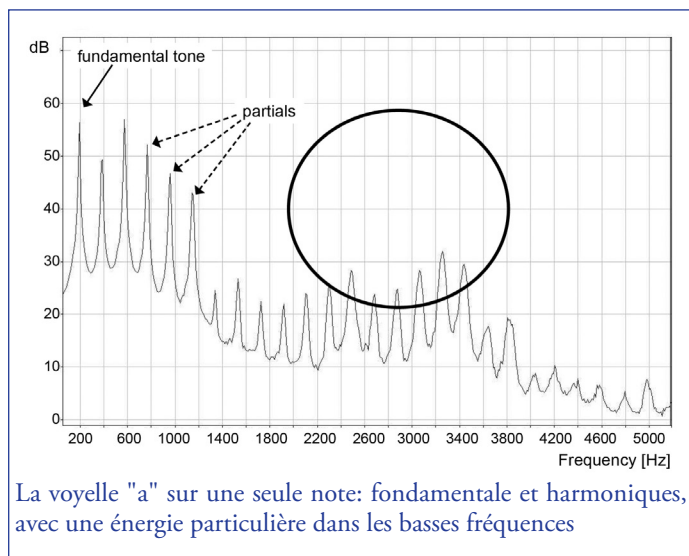
Production du son

D'un point de vue acoustique, le son produit par un instrument ou une voix se compose d'une grande variété de partiels, également appelés harmoniques, de volumes différents. La fréquence du son fondamental, qui est la même que celle des intervalles des harmoniques qui l'entourent, correspond à la hauteur du son perçu. Le comportement des différentes hauteurs des harmoniques les unes par rapport aux autres, également appelé spectre, produit différents timbres. Cela explique que la même note fondamentale est différente selon l'instrument, ou selon le timbre.

Prof. Harald Jers

Le son des voyelles

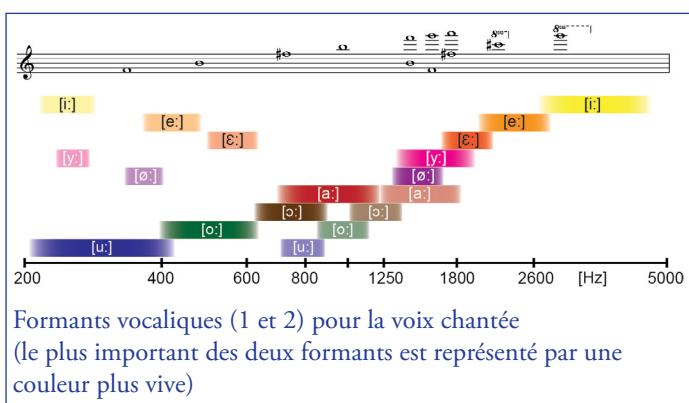
D'un point de vue tant acoustique que phonétique, la voix parlée se compose de voyelles et de consonnes. Le graphique ci-dessous correspond à l'analyse du spectre d'une voyelle et montre la distribution des fréquences pour ce son.



Ce sont les voyelles qui portent principalement le son, et c'est à elles qu'on doit un beau son ainsi que le volume d'une voix. L'analyse spectrale montre un son fondamental, accompagné de nombreuses harmoniques. Le pouvoir sonore des voyelles, et donc de cette voix, repose dans les basses fréquences.

Formants harmoniques

Ces fréquences particulières, où les harmoniques sont particulièrement fortes, sont appelées des "formants". Chaque voyelle est associée à un ensemble de formants qui lui est propre, et qui est nécessaire à la perception de la couleur exacte d'une note; on les nomme formants vocalique ou formants de voyelles. Il existe plusieurs formants, qui sont numérotés en partant des basses fréquences, en allant vers les hautes. Les deux premiers formants sont déterminants dans la perception d'une voyelle et sa compréhension, et lui suffisent. Les formants de rang plus élevé servent quant à eux à caractériser le timbre et l'articulation de chaque locuteur ou chanteur. Les formants de voyelles varient non seulement d'une personne à l'autre, mais également selon les différentes tessitures d'hommes, de femmes ou d'enfants et selon les différents caractères vocaux. Pour certaines voyelles, plusieurs formants doivent être combinés, comme l'illustre le diagramme suivant (le diagramme utilise les valeurs moyennes des formants):



Pour la voix chantée, les harmoniques situées dans la zone des formants vocaliques sont les plus fortes. Par conséquent, dans un chœur, l'intonation à l'intérieur d'une tessiture dépend également de la formation identique des voyelles, c'est-à-dire de la conformité des formants. Dans les cas des accords et des intervalles chantés par le chœur, ce sont ces mêmes formants qui sont responsables d'une bonne intonation.

Aspects de la formation vocale

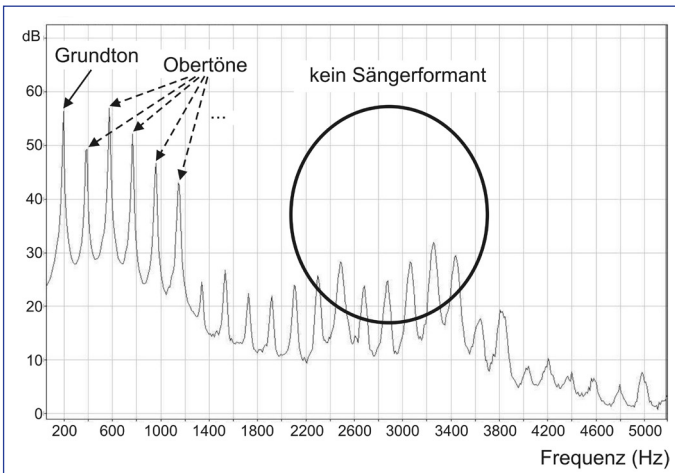
Chaque modification de la position de la langue, du palais mou, du placement du larynx, de l'ouverture de la bouche et de la mâchoire inférieure entraîne un changement de l'espace producteur du son. Ces changements dépendent de la production phonétique, et s'enchaînent rapidement lorsqu'on chante un texte. L'angle acoustique peut être utilisé pour expliquer et appliquer de façon différentielle certains aspects pertinents pour la formation vocale, comme le placement de la voix, la projection, la grandeur de la voix, l'égalisation des voyelles, l'amplification du son et la richesse harmonique de la voix.

Égalisation des voyelles

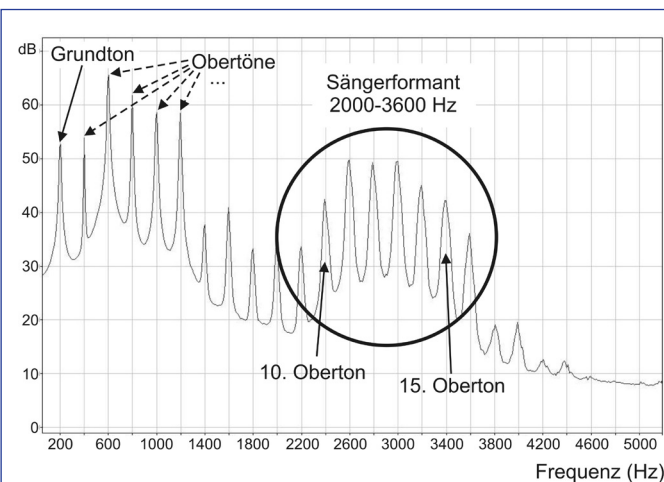
Par exemple, en culture vocale, la pratique appelée égalisation (ou assimilation) des voyelles a pour but de renforcer le mélange des voyelles entre elles; cela donne à la voix une couleur uniforme, indépendante de celle des voyelles. Acoustiquement, le premier formant dépend fortement de la position de la mâchoire, et le second principalement de la position de la langue. Par conséquent, l'égalisation des voyelles s'atteint en changeant la position de la mâchoire et de la langue, simultanément ou indépendamment l'une de l'autre. Cela explique les différentes méthodes employées lors de la formation vocale, basées sur le changement de position de la mâchoire ou de la langue, et qui ont pour but d'atteindre un équilibre entre distinction des voyelles et homogénéité de la voix. Ce contrôle indépendant des deux parties requiert beaucoup d'entraînement et prend du temps, et c'est pourquoi il est souvent abordé dans les cours de chant ou lors de la formation vocale d'un chœur.

Formant du chanteur

Qu'on soit soliste ou dans un chœur, la capacité de projection de la voix est particulièrement intéressante. Dans ce contexte, la zone de fréquence située entre 2000 et 4000 Hz est particulièrement importante. Cette zone, appelée "formant du chanteur", représente une claire augmentation du volume des harmoniques qu'on trouve à ces fréquences. Le concept de formant du chanteur est intimement lié à celui de placement de la voix, un sujet très important dans la formation vocale. En améliorant son placement de voix, on renforce également ses harmoniques, et ainsi on renforce ses formants.



Spectre d'un ton chanté (sur un la, son fondamental 200 Hz) sur la voyelle "a" sans formation vocale / cours de chant

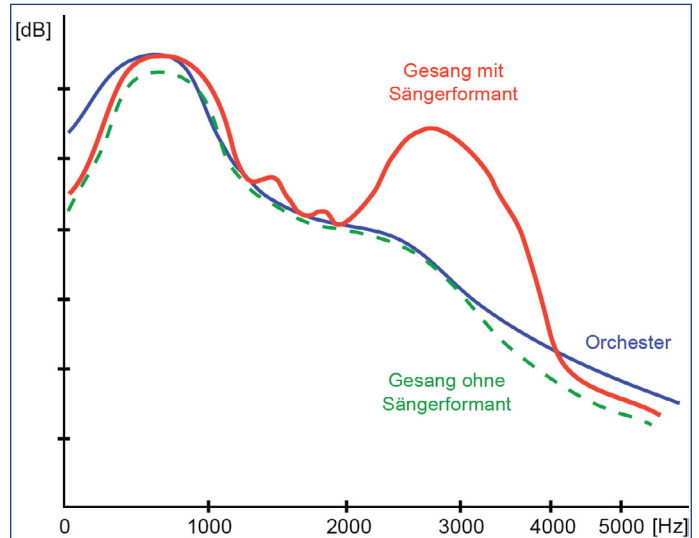


Spectre d'un ton chanté (sur un la, son fondamental 200 Hz) sur la voyelle "a" avec formation vocale / cours de chant

Ce graphique montre clairement les pics des 11e à 15e harmoniques sur une note chantée avec ou sans "formant du chanteur". Si l'on applique cette situation à la musique chorale, on remarque que le développement des formants du chanteur, intimement lié à la portée de la voix, peut également être important. Cela peut apporter une meilleure brillance, une meilleure diction, et plus de transparence. De plus, cela peut offrir une meilleure amplitude dynamique, en demandant peu d'effort de la part des chanteurs, aidant ainsi à rendre le chant sonore et naturel.

Le graphique suivant illustre le spectre moyen d'un orchestre à côté de celui de la voix. On remarque une grande variété de fréquences où la voix n'est pas plus forte que l'orchestre. Ce n'est qu'aux alentours de 2000 et 3200 Hz que les harmoniques de la voix sont plus fortes que celles de l'orchestre. C'est pourquoi il est possible d'entendre un chanteur au dessus d'autant d'instruments. Il faut également noter qu'il suffit à l'oreille d'entendre les harmoniques dans ces fréquences pour prendre en compte le ton fondamental. Comme la distance entre les harmoniques est égale et correspond à la fréquence de la fondamentale, l'oreille est capable de distinguer la hauteur sans aucune ambiguïté. Dans un chœur, on se retrouve souvent dans la situation où un chanteur a suivi des cours de chants et sait déjà comment utiliser le formant du chanteur. C'est pour cela que certaines voix se distinguent du reste d'un chœur. A côté de la technique largement utilisée par les chefs de chœur de brider les chanteurs les mieux entraînés

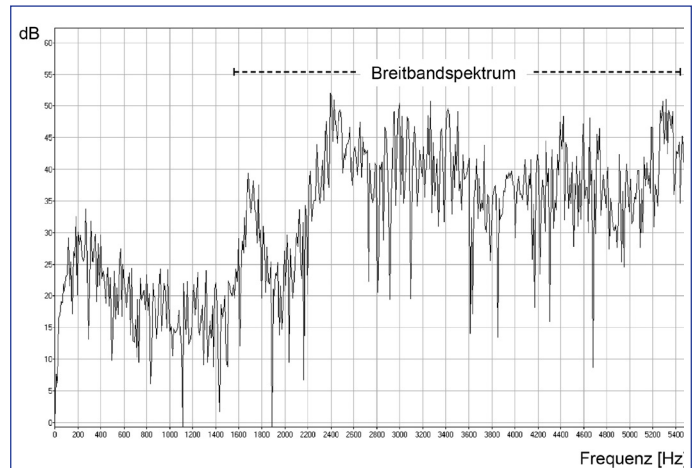
et de leur demander de chanter en utilisant moins le formant du chanteur, on retrouve une stratégie plus exigeante mais plus durable: pousser les autres membres du chœur à se servir du formant du chanteur. L'avantage de ce procédé est qu'il permet au chœur d'avoir une bien meilleure portée, ainsi qu'un son plus brillant, plus flexible et plus frais.



Formant du chanteur d'un chanteur accompagné d'un orchestre (Source: ncvs.org)

Consonnes – sonores et sourdes

Contrairement aux voyelles, les consonnes sourdes sont produites sans l'aide des cordes vocales, uniquement par la friction et l'interruption du flux d'air le long des organes d'articulation. Grâce à cette émission sans note, donc non périodique, les consonnes possèdent un spectre étalé sur toutes les fréquences, et leur énergie principale se situe la plupart du temps dans la région des hautes fréquences, jusqu'à près de 12 000 Hz.



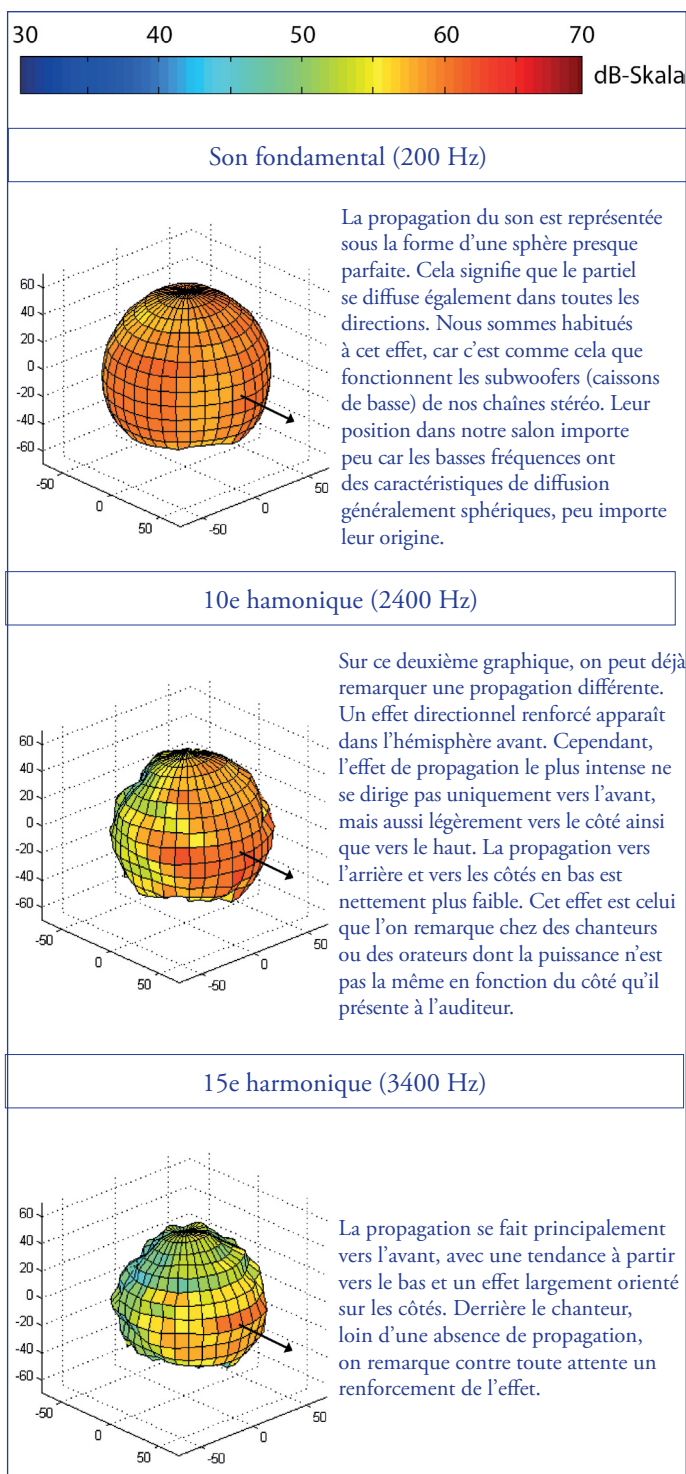
Consonne sourde "ch": énergie prédominante dans la zone de hautes fréquences

Les consonnes sonores se traduisent par des hybrides de vibrations périodiques et non périodiques qui s'entrecroisent. Ainsi, dans une mélodie chantée, on trouve, à côté du déroulement des fondamentales et du changement des harmoniques correspondantes, de nombreuses modifications du spectre en lien avec le texte, qui sont visibles dans une représentation du spectre dans le temps. Ce sont donc les consonnes qui permettent de structurer et de donner son sens au texte.

Grâce à la variété de fréquences qu'elles représentent pour l'oreille ainsi qu'à leur haute énergie, les consonnes sont généralement les mieux perçues. Cela explique que, lors d'une pratique chorale, il est facile de remarquer les consonnes qui ne sont pas parfaitement synchronisées, car cela dérange l'oreille. Le renforcement des consonnes se note tout particulièrement chez les choristes amateurs, et entraîne invariablement un déséquilibre de la force du son par rapport aux voyelles. L'énergie des consonnes étant déjà haute, leur articulation normale est suffisante pour leur donner un son égal; cet équilibre peut s'obtenir en sensibilisant les choristes à cette problématique, ainsi qu'en les dirigeants avec la précision qui convient.

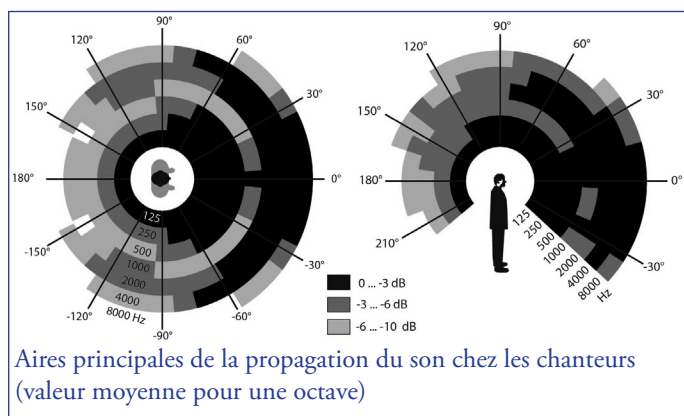
Propagation de la voix des chanteurs

Outre le son et la qualité d'une voix chantée, un autre facteur d'importance est la transmission du son du choriste au public dans une salle de répétition ou de concert. Pour cela, il faut prendre en considération la manière dont le son sort de la bouche du chanteur, dans quelle direction il est diffusé, et à quelle intensité. Cette propriété, que l'on appelle "directivité", dépend seulement de la morphologie du corps du chanteur et de ses capacités d'absorption et de réflexion. Les lèvres, le nez, les oreilles, la tête, les épaules et tout le haut du corps modifient, reflètent ou absorbent le son de façon différente en fonction de sa fréquence. Pour chaque fréquence d'une note chantée, c'est-à-dire pour la fondamentale et les harmoniques qui lui correspondent, on note une propagation du son différente, dont on peut voir des exemples sur les graphiques ci-dessous. Ces graphiques utilisent des diagrammes sphériques pour représenter le comportement du son autour d'un chanteur. La pression du son est exprimée en décibel (dB), une unité de mesure qui correspond au volume auquel l'auditeur perçoit le son. Le pouvoir de propagation est traduit d'un côté par les altérations de la forme de la sphère, et de l'autre côté par les couleurs présentées sur l'échelle: plus on tend vers le rouge, plus la propagation est forte; plus on s'approche du bleu, plus elle est faible. Les flèches représentent la direction à laquelle le chanteur fait face. Chacun des graphiques ci-dessous représente la propagation de trois partiels à l'intérieur du spectre.



La propagation illustrée ici en fonction de trois partiels peut aussi se retrouver dans d'autres partiels du spectre vocal et affecter le son tout entier, en lien avec la force de l'harmonique. Les effets directionnels se font tout particulièrement sentir dans la zone de fréquence augmentée des formants du chanteur, entre 2000 et 3600 Hz. Plus la directivité est portée vers l'avant, meilleure est la portée et la résonance du son perçu par l'auditeur. Cela témoigne encore une fois de l'importance des formants du chanteur.

Afin de visualiser la diffusion, nous vous proposons d'étudier les caractéristiques de propagation grâce à ces deux graphiques en deux dimensions. L'un représente les caractéristiques de la propagation vue d'un point situé au-dessus de la tête du chanteur, l'autre, vue de profil. Les fréquences étudiées correspondent à la fréquence centrale des valeurs moyennes respectives à l'intérieur d'une octave. Les aires colorées montrent les régions principales de propagation pour la voix chantée: les zones gris foncé représentent une baisse de 0 à 3 dB par rapport au niveau de décibel le plus élevé (situé dans cette zone), les zones grises, de 3 à 6 dB, et les zones gris clair, de 6 à 10 dB. Les zones non colorées représentent des baisses de volume de plus de 10 dB.



Conséquences pour le chant et la pratique chorale

Nous pouvons résumer la propagation de la voix des chanteurs comme suit: dans les basses fréquences (80-500 Hz), la propagation est quasiment sphérique. Par conséquent, pour ces fréquences, la direction à laquelle le chanteur fait face importe peu. Dans les moyennes fréquences (500-2000 Hz), le son se propage principalement en avant vers le bas. Les fréquences légèrement plus élevées améliorent la propagation vers le haut, à gauche comme à droite, au détriment d'une propagation vers l'arrière. On remarque toutefois un maximum de diffusion derrière le chanteur en raison d'une interférence constructive. Dans les hautes fréquences (2000-5000 Hz), on trouve non seulement une forte propagation vers l'avant, mais également une forte diffusion vers la droite et la gauche. Cette fois, la diffusion vers l'arrière diminue largement.

Par conséquent, pour qu'un soliste ou un choriste augmente son volume, sa position dans la salle de concert et par rapport à l'orchestre est particulièrement importante. Pour ne pas perdre l'énergie projetée vers les côtés, vers le haut et vers le bas, il est capital de disposer de murs réfléchissants bien placés. Les facteurs suivants auront également des conséquences lors d'un concert de chant choral.

- Les harmoniques des voyelles possèdent des caractéristiques de propagation différentes, qui donnent au son une couleur différente en fonction de sa direction.
- Le positionnement des chanteurs peut donc être utilisé comme une ressource artistique, afin de réaliser l'effet sonore que le chef de chœur avait à l'esprit.

- Il est important de considérer le positionnement des chanteurs les uns par rapport aux autres, car cela pourrait considérablement influencer sur la couleur du chant par un phénomène d'absorption.
- En raison de leur haute fréquence, les consonnes ont un effet directionnel relativement fort; cela peut être atténué en augmentant les distances et en se servant d'obstacles.
- Des murs réfléchissants d'une hauteur suffisante devraient être situés derrière le chœur, afin d'utiliser par réflexion la quantité d'énergie projetée vers l'arrière, qui est non négligeable.
- Augmenter la distance entre les chanteurs crée une résonance plus forte, et réduit ainsi l'absorption par les chanteurs voisins.
- Il devrait y avoir suffisamment d'espace entre les rangées de choristes.
- Les gradins devraient être assez hauts pour empêcher les sons de disparaître dans les vêtements des choristes situés en avant.

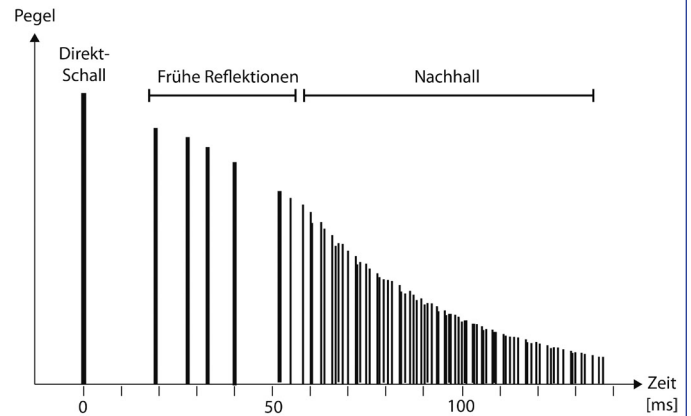
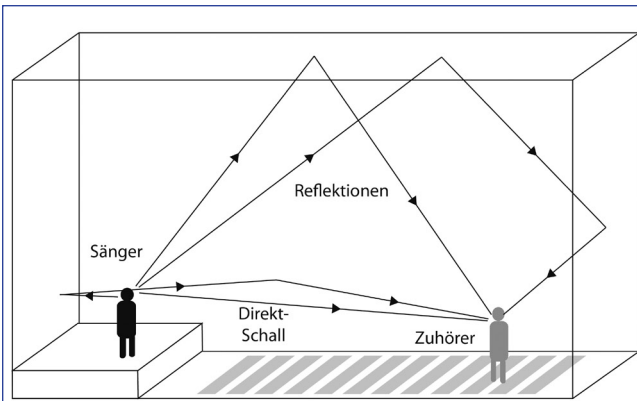
La diffusion du son

Le chant d'un choriste, c'est-à-dire la forme des vibrations décrites plus haut, se diffuse depuis le chanteur sous la forme d'une onde sphérique. Elle est donc sujette aux lois sur les ondes mécaniques. Voici une brève description des trois phénomènes les plus importants qui se produisent lorsque ces ondes rencontrent un obstacle:

- 1. Réflexion:** Les plus grands obstacles renvoient les ondes sonores, l'angle de réflexion étant égal à celui avec lequel les ondes ont frappé l'obstacle.
- 2. Absorption:** Quand une onde sonore rencontre un obstacle, son énergie diminue par absorption. Cette perte d'énergie varie énormément en fonction de la fréquence, et dépend des propriétés acoustiques de l'obstacle.
- 3. Diffraction:** Une onde sonore qui rencontre un obstacle peut également subir une déflexion dans la direction de sa propagation. Ce phénomène particulier aux ondes est intimement lié à leur fréquence, et il s'exprime à des degrés différents selon la relation entre la longueur d'onde et la taille de l'obstacle.

Acoustique de la salle

Les lois qui régissent la propagation du son déterminent certaines caractéristiques des salles de concert, des églises, et d'autres lieux musicaux. Le résultat spatio-acoustique dépend de la position de la source du son (par exemple un chœur) et de celle du récepteur du son (par exemple le public). Les principes de cette relation entre son et espace sont brièvement illustrés par les schémas ci-dessous: au départ, le son d'un chanteur rejoint directement un membre du public. D'autres sons le rejoignent, légèrement retardés après avoir été réfléchis par le plafond, le mur ou le sol. Cela correspond aux premières réflexions. Le son peut même être réfléchi plusieurs fois, ce qui entraîne un délai un peu plus distinct entre son émission et sa perception; la somme de tous ces événements s'appelle "réverbération". La durée de cette réverbération dépend de la vitesse à laquelle le son perd son énergie à travers la salle.



Propagation du son et distribution de l'énergie dans une salle de concert

L'acoustique d'une salle est déterminée par quatre facteurs principaux: la taille de la salle, sa forme, les propriétés acoustiques des surfaces et la position des sources du son:

1. **Taille de la salle:** Les grandes salles ont une réverbération longue, qui peut être réduite par la capacité d'absorption des surfaces. À cause des grandes distances, l'énergie sonore et donc le volume perçu sont considérablement plus faibles pour les auditeurs situés au fond de la salle. De plus, en raison de la vitesse relativement faible du son (le son se déplace à une vitesse d'environ 340 m/s), il peut y avoir une différence entre le temps d'arrivée du son original et celui de ses réflexions diverses. Cela entraîne un manque de clarté ainsi que des chevauchements désagréables. Même dans des petits espaces, des réflexions inappropriées peuvent avoir une influence négative sur la compréhension.
2. **Forme:** Mieux vaut trouver une salle dans laquelle le son peut rejoindre l'auditeur de la façon la plus directe possible, sans être renforcé ou affaibli par le phénomène de réflexion. Cela aide l'auditeur à localiser l'origine du son. Cependant, beaucoup d'églises renferment des surfaces rondes, qui renvoient le son vers le centre; c'est le cas dans le chœur d'une église, la voûte ou la chapelle. Cela entraîne une interférence déplaisante ou un retard qui irrite l'auditeur.
3. **Propriétés acoustiques des surfaces:** Les surfaces dures et lisses reflètent très bien l'énergie sonore, qui prend alors du temps à s'atténuer. Cela entraîne de longues réverbérations et donne du volume au son dans les églises. Les surfaces poreuses ou souples, comme les textiles, absorbent le son. S'il y a des personnes dans la salle, leur présence modifie l'acoustique de la salle de la même façon. En changeant ces surfaces, on peut donc apporter d'importants changements à l'espace. Recouvrir les bancs de matériaux souples et poreux comme des coussins rend calme une église bruyante.

4. **Position de la source du son:** Les sources du son sont renforcées si elles sont situées directement devant une surface réfléchissante. Plus la source est loin d'un mur, moins elle est soutenue par sa réflexion, et plus la différence de temps est importante entre l'émission d'un son et sa réflexion. Le volume, la présence et la transparence du son varient donc simplement selon la position de la source par rapport aux murs.

Chœur et espace

Un autre aspect important est la relation entre le chœur et l'espace. Ici, il est important de distinguer l'audibilité des choristes sur scène et la perception du public dans l'auditorium, les deux dépendant de l'acoustique de la salle de répétition ou de concert. Celle-ci constitue un système acoustique dont on détermine à l'avance la nature selon les propriétés géométriques et acoustiques des murs, du plafond, du sol ou des objets de grande taille qui y sont situés. Ainsi, la directivité des chanteurs et leur emplacement sur la scène ont une grande influence sur l'audibilité des autres chanteurs et sur la capacité générale du son à atteindre le public. Chaque chanteur est à l'origine d'un son qui peut se refléter sur le système acoustique, ou bien être modifié par des objets. Cela dépend largement des fréquences et, par conséquent, détermine la distribution de l'énergie au sein de l'espace. En gros, on peut différencier la zone proche, qui entoure directement les chanteurs, et la zone éloignée, plus étendue, en fonction de la proportion du son chanté qui est transmis directement aux autres choristes et au public.

Dans une salle où la réverbération et les réflexions répétées par les murs sont importantes, la zone proche des chanteurs est relativement petite, ce qui signifie que les chanteurs, même s'ils sont proches les uns des autres, se situent dans la zone éloignée. Dans ce cas, leur position sur scène ne change pas leur perception du chœur en général, et la façon dont ils sont placés affecte peu leur audibilité et le son perçu par le public. Chaque chœur a certainement déjà eu l'impression qu'il est difficile, dans une église particulièrement résonnante, de situer les autres chanteurs selon leur voix. Dans une salle plus "sèche", avec une réverbération plus faible, la zone proche de chaque chanteur est beaucoup plus grande, et la position et l'arrangement du chœur, de même que la position des chanteurs les uns par rapport aux autres, ont nettement plus d'influence sur l'audibilité. Le fait que les chanteurs s'entendent mieux les uns les autres améliore le rendu aux oreilles de l'auditeur.

8

Disposition du chœur: positionnement, formation et espacement

La disposition d'un chœur se décline en trois aspects fondamentaux:

1. Le **positionnement** correspond généralement à l'arrangement des chanteurs à l'intérieur du chœur. Ici, on trouve différentes approches et philosophies. Certains chefs de chœur préfèrent placer les chanteurs selon le timbre et la volume similaires aussi près les uns des autres que possible. D'autres essayent d'éviter cette situation en alternant les timbres différents,

pour favoriser le mélange et l'égalisation des voix. Il faut garder à l'esprit le fait que les chanteurs au timbre similaire ont des difficultés à entendre les autres voix qui chantent la même partie. Ignorer ce paramètre peut entraîner des conséquences malheureuses en termes d'intonation et de dynamique du groupe. Les relations personnelles et sociales constituent un autre critère important en ce qui concerne la position des chanteurs, mais nous ne le détaillerons pas dans le présent texte.

2. La **formation** désigne la façon dont les sections vocales sont arrangées. Dans de nombreux pays, elle relève des traditions, issues en grande partie de la littérature musicale. Il faut garder à l'esprit les aspects pratiques qui y sont liés, tels que la grandeur des chanteurs: ils doivent tous être capables de voir le chef de chœur. La taille des différentes sections vocales a également son importance. Le tableau ci-dessous présente trois formations courantes, leurs avantages et leurs inconvénients.

3. L'**espacement** entre les choristes n'est pas un aspect souvent abordé. Mais la distance a une influence sur le volume qu'un chanteur produit en fonction du reste du chœur. Certaines façons d'équilibrer le volume sont favorables aux choristes, d'autres moins, dépendamment de l'espace environnant. Une bonne utilisation de la distance peut également permettre d'obtenir une sonorité différente pour les auditeurs.

Formation	Avantages	Inconvénients	Schéma de la formation
En bloc	Le son est souvent plus fort que dans une formation en rangs Utile pour des œuvres polyphoniques	Les chanteurs situés aux extrémités du chœur peuvent avoir des difficultés à entendre les autres chanteurs de leur groupe Les chanteurs situés au milieu du chœur peuvent éprouver des difficultés à distinguer leur propre voix de celle des autres chanteurs	SSSAAATTTBBB SSSAAATTTBBB SSSAAATTTBBB SSSAAATTTBBB Chef de chœur
En rangs	Particulièrement adaptée à la musique homophonique, favorise les entrées claires l'équilibre des sections vocales	Certaines sections sont éloignées leur propre position	TTTTTTBBBBBB TTTTTTBBBBBB SSSSSAAAAA SSSSSAAAAA Chef de chœur
Mixte (en quartet SATB)	Incite à la confiance en soi Les voix se mêlent plus facilement dans les oreilles du public, et elles paraissent souvent plus fortes Les chanteurs entendent clairement les autres sections: cela améliore souvent l'intonation	Les chanteurs doivent être expérimentés Les chanteurs peuvent parfois se sentir seuls Il est difficile pour le chef de chœur de diriger une section individuellement	SATBSATBSATB BTASBTASBTAS SATBSATBSATB BTASBTASBTAS Chef de chœur

Avantages et inconvénients des formations courantes pour chœur SATB

L'acoustique d'un chœur dans n'importe quel espace est le résultat de la production de son par chaque chanteur, de la propagation du son, de l'acoustique de la salle et du placement des chanteurs dans l'espace. En somme, la formation et la disposition d'un chœur sont des moyens artistiques pour réaliser des effets sonores. Chaque chef de chœur peut choisir de les employer, mais pour cela il doit prendre des décisions. La formation du chœur n'est pas une tâche à laquelle le chef de chœur doit s'adapter.

Écoute et perception

Après avoir suivi un chemin assez complexe à travers la salle, la musique atteint enfin l'oreille de l'auditeur, dont l'impression dépend grandement de la position. Ainsi, l'oreille constitue un filtre supplémentaire pour le son, que le cerveau ne perçoit comme tel qu'après l'avoir "traduit" ou interprété. En outre, la capacité auditive a une grande influence sur la perception du son d'un chœur. Avec l'âge, la capacité à percevoir les hautes fréquences diminue, ce qui rend les consonnes plus difficiles à entendre et peut entraîner des difficultés à comprendre les textes, même si les voyelles sont encore fortement perçues.

Enregistrement audio d'un chœur

Les positionnements et formations décrits ci-dessus sont capitaux quand un chœur chante dans une salle, pour le chanteur aussi bien que pour le public. Les enregistrements en direct comme en studio suivent quant à eux des règles différentes. Les oreilles des auditeurs situées au fond de la salle sont remplacées par les microphones principaux, et même secondaires, ce qui donne l'impression d'être assis plus près du chœur. Ainsi, l'effet de réflexion des murs est annulé et le système acoustique est tout autre.

Conclusion

L'acoustique d'un chœur est un système complexe qui regroupe de nombreux paramètres s'influençant les uns les autres. En plus de la simple production de sons par le larynx, avec le canal vocal qui sert de filtre, la voix humaine se propage de façon différente selon sa direction et ses fréquences. La disposition des chanteurs peut aussi influencer sur cette propagation. De plus, l'écoute mutuelle des choristes dépend de leur position les uns par rapport aux autres et de l'espace qui les entoure. La diffusion du son est aussi gouvernée par les propriétés acoustiques et la forme de l'espace. Enfin, la perception de l'auditoire est sujette à un autre filtre de lois acoustiques, et également aux jugements subjectifs.

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

Harald Jers est chef de chœur et professeur en direction de chœur à l'École supérieure de musique de Mannheim. Il est chargé de cours et d'ateliers internationaux en direction de chœur dans des écoles supérieures de musique et des académies européennes. Il est également membre du jury dans plusieurs concours de musique chorale et de composition, et il a donné des conférences dans des académies et lors de symposiums internationaux. Son travail comme chef de chœur se caractérise tout particulièrement par la combinaison de plusieurs disciplines, résultat de ses études en direction de chœur, en enseignement de la musique en milieu scolaire (avec le chant comme matière principale), en musique liturgique et en physique. Il met à profit son vaste bagage musical, acquis par une recherche intensive dans le domaine de l'acoustique des chœurs et des espaces, pour améliorer la qualité du son des chœurs, rendre les répétitions plus efficaces, et optimiser la disposition des chœurs et des orchestres. Avec son chœur de chambre CONSONO, il a remporté de nombreux concours choraux internationaux, un succès qui repose sur son travail intensif pour améliorer le son de son chœur. Courriel: harald.jers@gmx.de



Deux Mondes unis dans la Fédération Internationale pour la Musique Chorale (p 17)

Avant-propos

Être membres de la Fédération Internationale pour la Musique Chorale (FIMC) a permis à deux musiciens de différents hémisphères, étrangers l'un à l'autre, de collaborer à un projet de prestation conjointe - récemment, l'auteur a dû abandonner le plan initial alors qu'il avait commencé ses études de doctorat en ethnomusicologie à l'Université d'Otago, en Nouvelle-Zélande.

Le projet a commencé quand Ulrich Krämer, d'Allemagne, profitait de ses vacances estivales en 2012. Comme il avait prévu de passer ses vacances en Indonésie, il a pris contact avec quatre membres de la FIMC originaires d'Indonésie, dont l'auteur. Le 28 Août 2012, nous nous sommes rencontrés à Salatiga, au centre de l'île de Java, et échangé quelques idées possibles pour la collaboration de 2014. Cette réunion a abouti à la tenue d'un concert commun comportant un chant de Noël classique allemand et quelques noëls populaires. Plus tard, au début de l'année 2014, Ulrich a envoyé un e-mail à l'auteur et suggéré *Weihnachtsoratorium (l'Oratorio de Noël)* de Jean-Sébastien Bach. Cette composition chorale de grande envergure a été choisie pour trois raisons: 1) le thème correspond à Noël; 2) elle n'est pas trop difficile, et pourtant elle est intéressante; et 3) elle comporte plusieurs parties susceptibles d'être choisies et réalisées séparément. Lors des discussions intenses au début de l'année 2014, on a également décidé d'impliquer le chœur et l'orchestre du Département de Musique de Satya Wacana.

Cet article vise à décrire le projet commun et ses avantages, ainsi que présenter les projets de coopération qui peuvent être développés entre membres de la FIMC dans le but d'élargir les relations et approfondir la compréhension interculturelles, en particulier ceux liés au développement de chorales.

Weihnachtsoratorium Concert

Les différences culturelles ne sont pas faciles à gérer. Par exemple, la préparation de soi, l'initiative, la discipline et l'engagement étaient devenus des barrières culturelles qui gênaient les répétitions. Pendant les deux premières semaines de pratique (à la mi-novembre 2014), Ulrich a constaté que certaines des instructions importantes sur archet n'avaient pas été ajoutées aux partitions de la section des cordes. Pire encore, certains joueurs de cordes n'avaient pas eu les partitions de musique avec eux. À d'autres moments des répétitions, Ulrich a trouvé deux problèmes fondamentaux: 1) le retard, et 2) le manque de responsabilité parmi les chanteurs et les musiciens. Cependant, lui, les chanteurs et les musiciens ont finalement appris à s'adapter les uns aux autres. Ce processus d'apprentissage a aidé les participants à profiter éventuellement des différences culturelles; et donc les séances de répétitions se sont mieux passées.

Le concert a été donné consécutivement dans trois églises situées dans des villes différentes. Le premier était à *Gereja Bethel* en Indonésie (*L'Église de Béthel d'Indonésie*) à Hasanudin, Salatiga, le 4 décembre 2014, tandis que les deuxième et troisième ont eu lieu respectivement au *Gereja Isa Almasih (Église de Jésus-Christ)* à Pringgading, Semarang, le 5 décembre 2014, et au *Gereja Protestan Indonésia Bagian Barat (Eglise protestante à l'Ouest d'Indonésie)*, à Jakarta, le 9 décembre 2014. Les deux premiers endroits se trouvent au centre de Java, tandis que le dernier est dans la capitale indonésienne. Le concert, qui impliquait 4 solistes, 40 chanteurs et 30 instrumentistes, a chaque fois reçu l'appréciation enthousiaste de l'auditoire.

Lors du premier concert, le plus gros problème était l'acoustique de l'église. Ulrich a admis qu'il ne pouvait pas du tout entendre la chorale pendant le concert. En outre, les chanteurs étaient trop concentrés sur leurs partitions car c'était leur premier concert. Le deuxième concert à Semarang se déroula relativement mieux. Mais le bruit de la pluie et le bâtiment insonorisé de l'église ont été considérés comme des perturbations majeures du concert. La prestation la plus réussie fut la dernière, à Jakarta. Bien que l'église, datant du 24 Août 1839, n'ait pas eu suffisamment d'installations de climatisation, elle avait la meilleure acoustique des trois. D'une capacité de 300 places, elle était pleine à craquer pendant le spectacle. L'auditoire était composé du public et de membres de l'ambassade

d'Allemagne. Bien qu'Ulrich et les interprètes aient souffert de la chaleur, ils ont réussi à interpréter avec succès un programme de concert d'une heure et demi en divertissant le public. Un des facteurs de succès du concert du soir fut l'excellente prestation des solistes, Jollies Dicky Firman (ténor), Elvira Hoesein Radia (mezzo-soprano), Eriyani Tenga Lunga (soprano), et Félix Avianto (basse). À la fin de la série de concerts, le public a accordé aux artistes une longue ovation debout.

Le Département de Musique Satya Wacana, sa chorale et orchestre en particulier, ont bénéficié d'au moins trois avantages: la possibilité d'apprendre et de faire l'expérience dans l'exécution de la musique du style baroque de première main; la possibilité d'apprendre et de pratiquer la diction allemande, et de la discipline. Le Doyen de la Faculté de *Satya Wacana Performing Arts* a également exprimé sa gratitude pour ce projet. Il souhaite qu'une telle expérience puisse se renouveler plus souvent à l'avenir. La prestation du Département de Musique Satya Wacana sous la direction de Ulrich Krämer peut être appréciée sur youtube, à: <https://www.youtube.com/watch?v=oKX9XpVrGvw>

Possibilités de coopération entre les membres de la FIMC

Ce projet conjoint est juste l'un des exemples de certaines collaborations positives qui pourraient se réaliser entre les membres de la FIMC. Ulrich et le *Département de Musique de Satya Wacana* avaient réussi à impliquer les supports de *Carus Publishing Company* et de l'ambassade d'Allemagne en Indonésie. Il existe de nombreuses autres possibilités de coopération qui peuvent être faites à l'avenir; par exemple: tenir des ateliers de musique ou des séminaires; organiser des classes de maître vocales ou de direction chorale, des ateliers de chorale dans les écoles primaires et secondaires ainsi que dans les universités; composer de la musique ensemble; ou entreprendre des recherches et des publications conjointes. D'un côté le musicien hôte peut fournir le logement local au musicien invité, ainsi que la planification, la préparation et la logistique de l'événement. De l'autre côté, l'invité peut fournir le financement pour son transport, y compris l'arrangement de ses documents. Cette coopération doit être menée plus souvent parmi les membres de la FIMC limitant ainsi les problèmes de bureaucratie; à bien des égards l'initiative est plus authentique. En tant qu'institution, la FIMC peut faire des recommandations et des suggestions à ses membres dans l'organisation de l'événement et les aider à trouver des commanditaires. La FIMC peut les soutenir avec du matériel de formation et, éventuellement, des partitions.

Ulrich Krämer a reçu sa formation musicale au Conservatoire de Musique de Mannheim-Heidelberg. Il a étudié la direction chorale avec Johannes Uhle et Frieder Bernius, et la direction d'orchestre avec Peter Braschkat au Conservatoire de Musique de Mannheim-Heidelberg. Ulrich a été le fondateur et le chef de la chorale de jeunes *Rhythm and Joy*, d'une chorale d'hommes chanteurs-EFG, et du Projet Chœur et Orchestre au *Firstwald Protestant High School* à Mössingen.



Agastya Rama Listya a obtenu son baccalauréat en théorie musicale et en composition à l'Institut indonésien des arts de Yogyakarta. Ses maîtrises en musique sacrée et en direction chorale furent obtenues au *Séminaire Luther et St. Olaf College*, au Minnesota (États-Unis). Simultanément, Agastya terminait son doctorat en ethnomusicologie à l'Université d'Otago en Nouvelle-Zélande. Agastya a été fondateur et chef des ensembles vocaux *Lentera Kasih* et *Satya Wacana Vocal Consort*. En plus d'être actif en tant que chef de chœur, Agastya est compositeur de musique chorale. Courriel: agastya123@yahoo.com



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

IFCM Youth Arts Management Program

(Programme de gestion artistique de la FIMC pour jeunes)

Présenté par l'American Choral Directors Association (Association américaine des Chefs de Chœur) du 15 au 31 août 2016 à Nassau (Bahamas) (p 19)

Partout dans le monde il y a des musiciens; le monde regorge donc d'événements musicaux de toutes sortes, qu'ils soient d'envergure importante, moyenne ou petite.

Ces événements ont plusieurs aspects à prendre en considération afin que le succès soit assuré: production, mise en scène, communication, protocole, demandes de subventions, comptabilité, sensibilisation et beaucoup d'autres. La Fédération internationale pour la Musique Chorale (FIMC) et l'American Choral Directors Association (ACDA) ont soigneusement élaboré un programme de formation destiné aux jeunes managers (âgés de 18 à 30 ans) motivés à apprendre et à améliorer leurs compétences dans le domaine de l'événementiel international, ce qui leur permettra de rentrer dans leurs pays d'origine avec un bagage nécessaire pour l'organisation de festivals de musique, chorale ou autre, et d'autres événements.

Les participants sélectionnés seront en mesure de recevoir une formation "en ligne", et d'échanger avec les organisateurs du programme au cours des deux mois précédant leur rencontre physique à Nassau lors du Festival America Cantat 8 où ils recevront aussi une formation pratique concernant le travail. Ils seront engagés dans l'équipe organisatrice d'America Cantat avec des rôles à responsabilités dans les diverses tâches du Festival, sous l'orientation de deux coaches et de plusieurs dirigeants académiques du groupe général organisateur dans le domaine des arts. Ceci servira aux participants comme expérience pratique sur place, en complément de la formation conceptuelle et théorique reçue pendant les semaines et jours aboutissant au Festival.

Leur hébergement et leur restauration pendant leur séjour aux Bahamas seront pris en charge par l'American Choral Directors Association: les participants sélectionnés n'auront à leur charge que les frais du voyage aller/retour dans leur pays. Attention: tout le programme de gestion artistique se déroulera en anglais; une bonne maîtrise de cette langue est donc indispensable.

Si vous avez entre 18-30 ans et êtes intéressé par une carrière en gestion artistique et/ou en planification d'événements, nous vous encourageons à déposer votre candidature pour participer à cette expérience unique qui vous donnera non seulement une formation théorique et pratique, mais vous permettra de vous joindre à d'autres jeunes managers d'art venus d'à travers le monde entier, établissant ainsi un réseau collaboratif dans le domaine du management d'art.

Les formulaires d'enregistrement peuvent être téléchargés à partir du site web d'America Cantat 8 (<http://america-cantat-8.org/>) du 1^{er} octobre 2015 au 15 janvier 2016. Un droit d'inscription de 30 \$ est demandé, que vous pouvez payer par PayPal. Pour obtenir plus d'informations, vous pouvez envoyer un e-mail à la directrice du Forum, Maria Catalina Prieto, à mcprieto@gmail.com

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

16ème Festival Nordklang, du 3 au 7 Août 2016 à Turku (Finlande) (p 22)

La 16ème édition du Nordklang, en pleins préparatifs

Le Nordklang, c'est quoi?

Tous les trois ans, l'organisation nordique de coopération pour le développement du chant choral, *Nordisk Korforum*, également membre fondateur de la FIMC et patron du festival *Nordklang* confie l'organisation de cet événement à une association différente, d'un pays nordique différent. *Nordklang* est en effet le plus grand rendez-vous d'entraînement pour les choristes des pays nordiques, réunis à cette occasion pour chanter, apprendre et créer des contacts: plus de mille chanteurs sont attendus au festival de Turku en 2016. L'organisation de cette 16ème édition du *Nordklang* a été confiée à l'association des musiciens amateurs finlandais (*FAMA*) et à son antenne régionale du sud-ouest. C'est le directeur de cette section, Harri Lindblom, qui a été nommé à la tête du comité organisateur de ce festival mené en étroite collaboration avec Konfer, centre de conférence de la région, la ville de Turku, et la *Congrégation de la Cathédrale de Turku* grâce à qui le festival pourra investir la cathédrale, sans oublier bien sûr une étroite collaboration avec *Nordisk Korforum*.

Il a également été demandé au compositeur finlandais originaire de Turku, Jaakko Mäntyjärvi, une œuvre pour chorale qui sera présentée en avant-première à l'occasion des concerts de clôture de cette 16ème édition du festival *Nordklang*.

Sirkku

Viitanen-Vanamo

Secrétaire du 16ème
festival Nordklang

Nous sommes particulièrement fiers de pouvoir annoncer que Mme Jenni Haukio, épouse du Président de la République de Finlande en personne, a choisi de prendre sous son aile le festival.

Le directeur artistique de cette 16^{ème} édition du *Nordklang*, Kari Turunen, docteur en musique, chef de chœur célèbre, enseignant et chercheur, déclare: "*Je suis avant tout chef de chœur, mais j'aime conjuguer ce métier à la recherche et à l'enseignement. J'adore la musique chorale, et je suis particulièrement heureux à l'idée de participer à un événement qui touche autant de choristes et de styles de musique chorale à la fois, et qui rassemble une foule de gens aussi passionnés de musique que moi.*"

La liste des ateliers, publiée à la mi-septembre sur le site officiel du 16^{ème} festival *Nordklang* (www.nordklang.fi) est absolument formidable: il y en aura vraiment pour tous les goûts. Que vous chantiez dans une chorale mixte, un chœur d'hommes, de femmes ou d'enfants, vous y trouverez forcément votre compte, car ce festival s'adresse à tous. Les ateliers sont classés en fonction du degré de préparation requis pour y participer, et répertoriés selon un code de couleurs: Noir = *la musique est d'une difficulté technique, vocale et/ou stylistique qui exigera des choristes une très bonne préparation*; Rouge = *la musique présente un certain nombre de difficultés techniques pour lesquelles les choristes devront s'être préparés en amont*; enfin, Bleu = *la musique requiert peu de préparation*. En outre, comme l'affirme lui-même M. Turunen: "*Ce 16^{ème} festival Nordklang n'est en aucun cas destiné aux seuls chanteurs confirmés. En effet, si vous avez une quelconque expérience du chant choral, que vous avez une belle voix, que vous êtes prêts à travailler avant de participer aux ateliers et que travailler dur ne vous effraie pas, vous vous y sentirez totalement à votre place!*"

Programme

C'est selon l'ordre habituel du *Nordklang* que se dérouleront les journées de ce festival. La matinée débute par du chant. Les ateliers commencent à 10 heures, à plusieurs endroits du campus universitaire de Turku. Vous déjeunez sur le lieu de votre atelier. Les chorales qui le désirent peuvent aussi donner un concert en ville, aux alentours de midi. Les ateliers, ponctués de pauses-café, se poursuivent dans l'après-midi et s'achèvent à 17h. En soirée auront lieu les concerts, ainsi que les chants du soir au Caribia, moments incontournables de ce festival.

Lors de la dernière journée, les chorales ayant participé aux ateliers pourront montrer ce qu'elles ont appris, lors des principaux concerts du *Nordklang*. Le gala de clôture de ce 16^{ème} festival aura lieu en soirée.

Ateliers

Les ateliers sont éclectiques, adaptés à tous types de chorales (chœurs mixtes, d'hommes, de femmes ou d'enfants). Le 16^{ème} festival *Nordklang* ne fait pas non plus l'impasse sur les chefs de chœur, puisqu'un programme spécifique leur est consacré.

Le chant et l'apprentissage étant les maîtres-mots de ce festival, les participants y trouveront une formidable opportunité de s'entraîner à chanter dans des conditions autres que celles auxquelles ils sont habitués. Pour plus d'informations concernant les ateliers et leurs animateurs, visitez www.nordklang.fi.

Dans la catégorie des chœurs mixtes, trois parcours sont proposés: "*Musiques classiques et traditionnelles*", "*Musiques rythmée*", et "*Musiques actuelles*".

Dans le programme "*Musiques classiques et traditionnelles*", vous pourrez chanter un répertoire de musique ancienne européenne avec l'Islandaise Þorgerður Ingólfssdóttir, des œuvres romantiques pour chœurs mixtes avec le danois Carsten Seyer-Hansen, de l'opéra avec la norvégienne Elin Persson, des musiques inspirées de textes shakespeariens avec le finlandais Jani Sivén dans l'atelier "*Long live Shakespeare!*" et de la musique folklorique avec Ilona Korhonen, également originaire de Finlande.

Dans le programme "*Musiques rythmées*", vous chanterez du jazz avec le spécialiste danois de chant jazz Jesper Holm, et de la pop avec sa compatriote Line Groth: en avant, le *groove!*

La 16^{ème} édition du festival *Nordklang* offrira une occasion extraordinaire aux choristes qui suivront le programme "*Musiques actuelles*": ils pourront en effet travailler sur la musique de compositeurs de musique chorale contemporains très tendance, et pourront même, dans deux ateliers, travailler en direct avec le compositeur!

Le compositeur estonien Pärt Uusberg et le chef de chœur-compositeur lituanien Vaclovas Augustinas feront faire aux choristes un tour d'horizon de leurs propres créations.

Roman Vanags, un des plus célèbres chefs de chœur lettons, vous fera travailler sur la musique d'Eriks Ešņvalds qui fait actuellement sensation dans l'univers du chant choral, tandis que Dani Juris, un des jeunes chefs de chœurs finlandais les plus formidables, vous entraînera dans l'univers musical de Jaakko Mäntyjärvi, un des compositeurs de musique chorale les plus populaires au monde.

Deux ateliers seront réservés aux chœurs d'enfants: dans le premier, "*Madrigaux et arrangements contemporains*" (pour chœur d'enfants SATB), vous pourrez chanter des versions originales et arrangées de madrigaux de Monteverdi ou des musiques contemporaines de Coldplay, Mew et Björk arrangées par le chef de chœur et professeur de musique finlandais Timo Lehtovaara, qui dirigera ce groupe. Dans le second atelier, "*Musique sans frontière*" (pour chœur d'enfants SSAA), la musique repoussera les frontières en mêlant musique folklorique du monde entier, improvisation, mouvement, *joik* et

musiques d'hier et d'aujourd'hui. Susanna Lindmark, compositrice et chef de chœur de la chorale féminine Arctic Light, dirigera cet atelier de co-création, dans lequel chacun pourra mettre sa créativité au service de la chorale tout en découvrant des techniques intéressantes de création musicale et visuelle à la fois.

Sur une musique finlandaise rythmée, le chœur de femmes sera dirigé par la finlandaise Kaija Viitasalo, chef de chœur et enseignante, particulièrement connue pour son travail auprès de chœurs féminins sur des musiques rythmées finlandaises actuelles, en particulier le jazz dit *ethnique* dans lequel la musique folklorique finlandaise et la poésie contemporaine se mêlent aux rythmes et aux harmonies de la musique jazz.

Un atelier s'adressera aux choristes masculins, mais à l'heure où nous écrivions cet article, de nouvelles dispositions restaient encore à prendre concernant son organisation.

Et le dernier (mais non des moindres) est le programme destiné aux chefs de chœur qui sera mené par Kari Turunen et Thomas Caplin. Cet atelier comportera des conférences, des débats, des démonstrations, des temps d'observation du travail effectué au sein des ateliers de chant choral, et offrira bien entendu de formidables opportunités de rencontres entre confrères. Ce festival vous offre une manière idéale de démarrer votre nouvelle saison: emmenez-y votre chorale, encouragez vos choristes à poursuivre leur quête d'inspiration en participant aux ateliers, profitez des concerts du midi pour vous produire en public, et venez glaner des idées nouvelles au sein de l'atelier dédié aux chefs de chœur.

Les ateliers seront dispensés en anglais.

Turku

Turku, ville hôte du prochain *Nordklang*, a beaucoup à offrir à ses festivaliers. Fondée au XIII^{ème} siècle, la ville a été, et demeure aujourd'hui encore, un haut lieu de l'activité culturelle en Finlande. Consacrée en 1300, la cathédrale de Turku sera l'un des sites de cette 16^{ème} édition. Vous trouverez de nombreux panoramas à découvrir et lieux à visiter le long du fleuve Aura, comme le château de Turku à l'embouchure qui veille sur la ville, les musées, les galeries d'art,... vous n'aurez que l'embaras du choix! Et pourquoi ne pas venir un jour plus tôt que prévu, pour profiter un peu plus des charmes de cette ville?

Comment s'inscrire au 16^{ème} festival Nordklang?

Les pré-inscriptions ont démarré en mars 2015. Se préinscrire donne au moins deux avantages: un tarif réduit (170€), et l'opportunité de choisir les ateliers auxquels vous souhaitez participer avant le début des inscriptions. Les pré-inscriptions prendront fin le 31 octobre 2015. Les inscriptions officielles débiteront le 1^{er} novembre, et le tarif de 190€ inclura les repas du midi, la documentation pour les ateliers, le livre de chants de cette 16^{ème} édition du *Nordklang*, le programme et les concerts (certaines entrées). *Lyyti*, le logiciel d'inscription au festival, vous fournira tous les détails nécessaires au moment de votre inscription.

Les pré-inscriptions pour le 16^{ème} festival Nordklang ont d'ores et déjà commencé: alors n'hésitez pas, inscrivez-vous!

Sirkku Viitanen-Vanamo, secrétaire du groupe organisateur de cette 16^{ème} édition du festival *Nordklang*, travaille sans relâche et depuis longtemps au sein de chorales associatives en Finlande. Choriste passionnée, elle porte un intérêt tout particulier au travail en milieu associatif dans le domaine du chant choral. Elle a d'abord été trésorière de sa propre chorale, le chœur mixte *Kulkuset*, le plus ancien de Turku (Finlande). En parallèle de son travail au sein du bureau de la chorale, elle s'est également engagée auprès de l'antenne régionale de l'association des musiciens amateurs finlandais (FAMA) dont elle est rapidement devenue secrétaire, puis présidente. Elle s'investit à l'échelle régionale dans un premier temps puis nationale lorsqu'elle obtient un siège au sein du bureau et du conseil d'administration de la FAMA. Elle s'est également retrouvée à la tête du comité des relations internationales de la FAMA. À l'heure actuelle, elle est toujours secrétaire de la chorale *Kulkuset* pour laquelle elle organise concerts et tournées, et dont elle gère la communication interne et externe ainsi que l'ensemble des tâches quotidiennes. Elle est par ailleurs secrétaire et trésorière de l'antenne régionale de la FAMA, et siège au bureau ainsi qu'au conseil d'administration de l'association des chœurs mixtes finlandais. Mme Viitanen-Vanamo s'est impliquée dans l'organisation de plusieurs événements de plus grande envergure avec la FAMA. Cette association organise traditionnellement des festivals de musique tous les cinq ans. Mme Viitanen-Vanamo a donc eu l'occasion d'être secrétaire générale du dernier festival de Kuopio organisé par la FAMA en 2012. Elle est par ailleurs une choriste passionnée, qui chante avec la chorale *Kulkuset* ainsi qu'avec *Ensemble Vivere*. Elle participe activement au développement du répertoire de ces deux groupes. Pendant 20 ans, elle a chanté dans des chorales et dirigé son propre ensemble vocal. Courriel: info@nordklang.fi



Traduit de l'anglais par Claire-Marie Dubois (France) ●

Festival de Música de Cantonigròs a Vic 2015 (p 27)

Comment une visite au Pays de Galles et le coup d'œil visionnaire d'un jeune homme ont produit l'un des festivals de musique les plus uniques au monde.

Niché tout en haut des montagnes qui dominent la *Plana de Vic* se trouve le petit village catalan de Cantonigròs. Avec une population d'environ 200 habitants, rien ne semblait prédestiner cet endroit à accueillir un festival de musique qui, depuis sa création en 1983, attire chaque année des chorales et des troupes de danse des quatre coins du monde, offrant une fête qui allie compétitions et spectacles pour le plaisir d'un public venant certes de tout près, mais aussi de très loin.

À l'origine de ce festival et de sa constante évolution se trouve la détermination incroyable et la vision d'un homme: Josep María Busquets. Adolescent dans les années 50, il se rend pour la première fois (*et pas la dernière!*) à l'*International Eisteddfod de Llangollen*, au nord du Pays de Galles, pour y participer au festival avec son père en tant que membres du *Cor Laudate*, chorale dirigée par Àngel Colomer, une figure importante dans l'univers du chant choral catalan des années 1940 jusqu'à sa mort en 2001. Busquets fut très impressionné par son expérience à Llangollen, pas seulement par les chorales, mais aussi par l'hospitalité du foyer dans lequel ils furent accueillis, ce qui lui permit d'observer combien la communauté de Llangollen soutenait le festival. Au milieu de toutes ces expériences nouvelles, une idée commença à germer dans l'esprit de Busquets. Voici le souvenir qu'il en garde: *"C'est une expérience qui m'a fait ressentir la nécessité, pour nous autres Catalans, de faire quelque chose de ce genre afin de participer activement au partage des cultures et des traditions entre les nations grâce au langage de la musique, ouvrant ainsi un dialogue de compréhension et de paix."*

Il confie aussi que *"pour atteindre cet objectif, il fallait absolument qu'un certain nombre de personnes de Cantonigròs découvrent le langage et l'univers de la musique, et c'est ainsi qu'en 1975 est née la chorale du village sous le nom de Orfeo de Cantonigròs. Une fois préparée et prête à se rendre à Llangollen, la chorale put alors prendre part au festival de Llangollen en 1981 et en 1982. Désormais bien imprégnés de l'esprit et de l'objectif du festival, nous avons alors commencé à nous préparer et avons organisé le premier festival international de musique de Cantonigròs qui a eu lieu chaque année depuis lors, défiant tous les pronostics qui ne nous voyaient pas revenir après la deuxième édition."*

De nombreuses idées issues du modèle gallois de l'*Eisteddfod* furent reprises dès le début. Par exemple, tout comme au Pays de Galles, l'auditorium était un immense chapiteau avec plusieurs milliers de places assises. La tradition d'une communauté entière soutenant le festival par son hospitalité, qui avait tant impressionné le jeune Busquets, le poussa à aller demander dans de nombreux foyers de Cantonigròs, mais aussi des villages et villes voisines, d'en faire autant. Le résultat fut que nombre d'entre eux ouvrirent leurs portes aux chorales et aux troupes de danse venues du monde entier. Il fallut recruter une immense armée de volontaires pour différentes tâches, et nombreux furent ceux qui répondirent à l'appel; beaucoup de ces bénévoles de la première heure font encore partie de l'aventure aujourd'hui. Sans eux le Festival ne pourrait pas avoir lieu, et c'est un fait avéré que de nombreuses personnes sacrifient leur travail ou leurs congés à la fois avant et après ces quatre journées intensives de compétition et de spectacle pour proposer leur aide.

La tradition d'inviter des groupes venus de loin date de la première édition du festival avec la visite d'un groupe des Philippines, un pays qui depuis lors a continué à envoyer chaque année des groupes. Toutefois, malgré les ressemblances avec Llangollen, de nombreux aspects du festival de Cantonigròs lui sont propres. Nul doute que le succès et la longévité du festival doivent avant tout beaucoup à la famille Busquets. Pendant le festival, les huit enfants de Josep María Busquets et de sa femme Rosa María occupent tous des postes-clés de l'organisation et du déroulement des quatre journées intenses de ce rendez-vous annuel de la mi-juillet. Ils restent aussi très souvent à disposition tout au long de l'année, pour aider à préparer le festival suivant.

Cette tradition de l'enrôlement familial s'est ensuite étendue aux enfants et aux petits-enfants des familles du départ, et de celles de visiteurs comme la nôtre. Ma femme est une volontaire de la première heure; ensemble nous avons vu nos deux filles et leurs amis tirer un vrai bénéfice du travail accompli pour organiser et coordonner en coulisses les événements. D'autres jeunes gens, qui travaillent comme guides ou interprètes, découvrent qu'il leur faut communiquer dans d'autres langues ou même une multitude de langues différentes en même temps: grâce à cela, ils acquièrent une meilleure compréhension de coutumes différentes des leurs, et puis, comme c'est souvent le cas avec les jeunes, ils découvrent très vite qu'ils ont beaucoup de choses en commun: il n'est pas rare qu'ils créent des amitiés durables.

Christopher Horner
musicien et
professeur

Une des véritables leçons d'humilité de ce festival, c'est de voir des groupes arriver après trois ou quatre jours de voyage à travers l'Europe serrés dans un véhicule sans climatisation, puis enchaîner avec une prestation exceptionnelle, et parfois même plusieurs dans la même journée. Certains se battent parfois contre la maladie, mais restent malgré tout déterminés à participer quoiqu'il en coûte et à faire honneur à leur groupe, leur famille, leur pays.

Afin de proposer des installations plus adaptées au niveau des groupes attirés par le festival, lors de la 30^{ème} édition en 2012 on annonça un déplacement du festival à l'Atlantida, le Centre des Arts de la Scène près de Vic; celui-ci adopta alors officiellement le nom de *Festival Internacional de Música de Cantonigròs a Vic*. Cela conduisit aux inévitables interrogations sur la capacité de ce festival, créé dans les campagnes de Cantonigròs, à conserver son héritage dans ce nouvel environnement. Avec deux excellents auditoriums, une programmation mettant à l'honneur quelques-uns des meilleurs interprètes mondiaux ainsi que des artistes locaux populaires, mais aussi un conservatoire de musique, ce lieu prestigieux modifiait considérablement l'image du festival. Ce dernier reçut un accueil chaleureux et unanime de la part de l'*Ajuntament* (Conseil municipal) de Vic, de l'Atlantida et des habitants de Vic eux-mêmes, et devint aussitôt un événement annuel important pour la ville. Parallèlement à cela, le caractère unique et bien établi de ce festival, dont le fonctionnement repose sur les familles et les volontaires, n'a cessé de s'affirmer.

Le festival de cette année, qui s'est tenu du 16 au 19 juillet, a accueilli à Vic un magnifique assortiment de chorales et de troupes de danse. Le *Generalitat*, gouvernement de Catalogne, l'*Ajuntament* (mairie) de Vic, l'*Institució Puig Porret*, l'*Ajuntament* de Manlleu et le Festival lui-même ont généreusement fait don des récompenses pour les cinq compétitions. Le niveau des prestations était vraiment élevé, tant lors des compétitions que lors des concerts programmés le soir. Le concert inaugural présentait le *Jove Orquestra Nacional* (orchestre national des jeunes) de Catalogne et la soprano Ulrike Haller en vedettes de la soirée d'ouverture du festival.

Le premier prix pour les chœurs mixtes a été remporté par les *Palawan State University Singers* venus de Puerto Princesa aux Philippines. Trois premiers prix ont été attribués au *Childrens' Jazz State Choir* d'Ekaterinbourg en Russie, récompensé dans les catégories de chant traditionnel pour chœur mixte, chœur féminin et chœur d'enfants, en faisant ainsi l'un des points d'orgue de ce festival. Cette chorale a chanté de manière unanime tant du point de vue du style que de la personnalité, avec un niveau de technicité si élevé que chacune de leurs prestations auraient pu faire l'objet d'un enregistrement *live*. La compétition de danse a été remportée par la remarquable troupe catalane *Esbart San Martí*, dont la prestation dynamique et empreinte d'émotion sur une musique de Cobla (ensemble instrumental folklorique catalan largement constitué d'instruments à anche double et d'une seule contrebasse) suivant une partition contemporaine d'une intensité parfois troublante, a sans nul doute marqué l'histoire en donnant un second souffle à une forme d'art catalane ancestrale.

Pour moi c'est la prestation qui résume le mieux l'esprit de ce remarquable festival. Ne cédant jamais à l'envie de rester dans une sorte de confort, ni dans sa forme, ni dans ses idéaux, il se refuse à rester figé: tous les festivaliers présents peuvent réellement sentir battre son cœur. Au moment où il visitait le Pays de Galles pour la toute première fois et où il avait cette vision du futur, le jeune Busquets avait-il déjà la moindre idée de ce qui en ressortirait un jour? Ce que l'on peut dire en tout cas, c'est que tous ceux qui ont la chance de participer au festival de Cantonigròs se retrouvent au cœur d'une expérience qui continue à vivre bien au-delà du chant final entraînant entonné par tous.

L'avenir de ce festival très particulier semble assuré: il a déjà réellement ouvert un "*dialogue*" de paix, de connaissance et de compréhension entre les gens, comme l'avait espéré son fondateur.

Christopher Horner est un violoniste anglais qui se produit comme musicien de récital, concertiste et musicien d'orchestre indépendant à travers le Royaume-Uni, l'Europe et l'Afrique du Sud. De 2000 à 2009 il a été chef assistant du département des cordes au *Royal Welsh College of Music and Drama*. Il réussit à mener tout à la fois sa carrière de musicien, d'enseignant de violon et de musique de chambre, et à participer en tant que membre de jury dans les compétitions chorales et instrumentales de festivals au Royaume-Uni et à l'étranger. Il a enregistré un CD de musique pour violon et piano de Juozas Gruodis avec le pianiste John Lenehan sous le label *Discovery Music and Vision* et prépare une nouvelle version de la sonate pour violon et piano de ce même compositeur, qui sortira en fin d'année. Depuis 2013 il est membre du jury du *Festival Internacional de Música de Cantonigròs a Vic*.
Courriel: Christopher.Horner@rwcmd.ac.uk



Programme choral universitaire (p 30)

L'esprit chantera par ma race

A l'Université nationale autonome de México, une des plus anciennes d'Amérique, nous avons une devise qui nous identifie: "*por mi raza hablará el espíritu*" (*L'esprit parlera par ma race*), de José Vasconcelos qui en fut le recteur en 1920. Cette devise révèle la vocation humaniste qui a présidé à la fondation de notre Alma Mater. Aujourd'hui, au bout d'un long chemin parcouru, les membres du Programme choral universitaire reprennent cette phrase en disant: "*L'esprit chantera par ma race*".

Comme dans toutes les histoires, le temps doit courir pour garder le rythme du déroulement et de la croissance. La création de chœurs à l'UNAM commença en 1964 et dura environ huit ans avant la perte d'intérêt pour la continuité du projet. Heureusement, en 1997, cette initiative fut reprise, et les chœurs qui existaient isolément au sein de l'Université furent invités à faire partie de ce nouveau programme.

La tâche d'informer et de convaincre les autorités de diverses écoles et facultés de l'enrichissement que représente cette activité dans la formation des étudiants reste ardue. En dépit de tout ce qui a été étudié et écrit sur les bénéfices de la pratique musicale en général et de la pratique chorale en particulier, dans la majorité des espaces académiques, les autorités pensent qu'il n'y a pas de temps pour ce type d'activités, et à propos des multiples bénéfices que peut retirer la formation humaine de la pratique chorale, la résistance propice à l'ignorance demeure. Sans compter que le chant choral ne coûte pas cher, si l'on pense qu'il suffit d'une personne bien préparée en face du groupe pour que cela commence à fonctionner.

Les chœurs universitaires sont des espaces où les étudiants apprennent à regarder le monde de manière plus complète, diverse et inclusive. Grâce à eux, ils ont accès à des perspectives qui leur permettent de s'enrichir comme individus. La vie sensible et émotionnelle de l'être humain est aussi une composante de sa formation et de son éducation, non seulement pour son propre bénéfice mais aussi pour celui de la société où il vit. La musique, en tant que langage préverbal et émotionnel, contribue à la formation de la sensibilité de la personne, un élément très important dans la construction d'une vie saine. Je suis persuadée que ce n'est pas une question exclusivement économique.

Malheureusement, j'observe qu'il y a un lien avec la pauvreté et l'ignorance. Valoriser l'intangible nous coûte du travail. La recherche du bien-être économique est une course sans fin, nous oublions facilement que le bien-être commun se construit et nous inclut tous.

C'est pour cela que le Programme choral universitaire est une chose de grande valeur que nous devons continuer à entretenir et à promouvoir, nous y travaillons depuis plus de 17 ans et chaque jour ce programme gagne en pertinence au sein de l'UNAM.

La mission du Département de Diffusion Culturelle dont dépend directement la Direction Générale de la musique est la suivante:

"Promouvoir la création dans les différents terrains de l'art, et diffuser les expressions culturelles et artistiques dans tous les genres, de même que les connaissances scientifiques, technologiques et humanistes qui se développent à l'Université, pour enrichir la formation des élèves, bénéficier le plus amplement possible à toute la société mexicaine et renforcer l'identité nationale".

[<http://www.cultura.unam.mx/secciones/QuiénesSomos>] consulté le 10 août 2015.

J'ai eu l'honneur de coordonner le Programme choral universitaire depuis 2002 et grâce à cette chance, j'ai pu constituer une équipe de travail formée de musiciens engagés dans l'enseignement et disposés à travailler avec leurs chœurs en donnant de l'espace à la créativité, en cultivant l'émotion d'unir les volontés, et en créant des espaces qui génèrent de l'identité. Dans l'équipe de travail du Programme choral universitaire, nous partageons et nous encourageons des valeurs importantes pour vivre ensemble et construire en paix avec les autres.

Dans un Mexique plein de contrastes, qui vit des situations extrêmes et difficiles, un outil comme le PCU doit être exploité au maximum. Nos jeunes ont besoin d'espaces d'expression qui leur permettent de communiquer avec d'autres et de sortir de l'univers absorbant de la cybernétique, des drogues, de l'alcool et de la sensation de vide devant un monde qui peut leur sembler très hostile si nous ne leur montrons pas d'alternative.

Le Programme choral universitaire transforme les vies et promeut le respect que mérite la pratique chorale de qualité, si simple qu'elle soit. Notre travail consiste à montrer aux aspirants choristes la beauté d'une simple mélodie entonnée adéquatement en équipe, à les faire participer à l'expérience de vibration collective et à faire que cette énergie collective arrive jusqu'à un public chaque fois plus nombreux, favorisant ainsi la création d'un public.

Ce n'est pas une tâche simple que de réussir à intéresser les personnes à chanter dans un chœur. Cette activité est pratiquement méconnue par la majorité de la population. Promouvoir, diffuser et divulguer l'activité chorale a été une grande partie de mon travail, non seulement sur le front du Programme choral, mais aussi depuis plus de 25 ans avec Voce in Tempore A. C., association créée fondamentalement dans ce but.

Le Programme choral universitaire comporte aujourd'hui treize groupes vocaux qui totalisent environ 350 choristes, toute personne de la communauté universitaire peut entrer dans le chœur de sa préférence, et nous avons des espaces pour des personnes externes qui souhaitent participer et s'adapter aux conditions de répétition. Les choristes sont des étudiants, des professeurs, des administrateurs, des collaborateurs de l'intendance et des étudiants post grade ou du système ouvert. La gamme est très vaste et si l'on tient compte du fait que le nombre d'étudiants inscrits au cycle 2014-2015 était de 342 542, nous pouvons affirmer que nous avons du pain sur la planche.

Les chœurs qui existent actuellement sont ceux de la Faculté des sciences, dir. Eduardo Hernández, Faculté des sciences politiques et sociales, dir. Rodrigo Castañeda, Faculté de comptabilité et administration, dir. Edgar Domínguez, Faculté de droit, dir. Gabriela Díaz et Ivett Guillén, Faculté de philosophie et lettres, dir. Enrique Galindo, Faculté d'ingénierie, dir. Óscar Herrera, École Nationale de travail social, dir. Claudia Salgado, Faculté d'études supérieures Acatlán, dir. Raúl Vázquez, Faculté d'études supérieures Aragón, dir. Arturo Salvadores, Faculté d'études supérieures Iztacala, dir. Luis A. Manzano, Faculté d'études supérieures Zaragoza, dir. Arturo Salvadores, et "Voces del CELE" (Centre d'enseignement des langues étrangères), dir. Gabriela Franco.

Prochainement, nous formerons le chœur de la Faculté d'études supérieures Cuautitlán.

En général, les chœurs répètent entre quatre et six heures par semaine. Le Programme compte des professeurs de technique vocale qui évaluent les chefs de chœur et travaillent avec les chœurs. Nous avons aussi deux pianistes qui aident les chœurs et accompagnent les œuvres qui ont besoin d'être renforcées ou qui sont écrites à l'origine pour chœur et piano.

Les chœurs, suivant leur niveau musical, donnent des concerts dans leur lieu d'origine et participent à des présentations en dehors de l'Université. Chaque semestre, nous organisons des rencontres pour travailler avec tous les choristes dans divers locaux universitaires, dans le but de favoriser l'écoute mutuelle, l'échange et la diffusion de cette activité.

J'ai eu le privilège de pouvoir compter sur l'appui de grands directeurs qui partagent l'idéal du PCU et qui n'hésitent pas à travailler avec les choristes et avec les chefs.

Mon travail de coordinatrice consiste à organiser les chœurs, les chefs et les professeurs. Parler avec les directions des écoles et des facultés pour qu'elles permettent et appuient la croissance des groupes. Justifier et montrer les avancées du Programme à la Direction générale de la musique et de la diffusion culturelle pour que le budget augmente et, surtout, pour que cette activité reste pertinente au sein de l'UNAM. Finalement, le PCU a réussi à se faire une position spéciale grâce à son statut d'activité de la Direction générale de la musique qui bénéficie directement à la communauté universitaire.

J'ai de la chance de travailler pour ce programme, et le désir, au moyen de cet article, de promouvoir les liens du PCU avec des personnes et institutions intéressées à partager des expériences similaires. Nous avons beaucoup à apprendre et un long chemin à faire. La musique est notre viatique.

Nous continuons à travailler pour que, à l'Université Nationale Autonome de Mexico, la communauté puisse unir ses voix, gagner en dignité grâce à l'art et promouvoir des espaces créatifs où se pratique la générosité, l'esprit de progrès, où se cultive l'amitié dans des lieux d'expression qui laisseront leur trace en ceux qui la vivent, qui l'écoutent et par conséquent dans notre société. Nous ne pouvons pas éluder la grande responsabilité de nous engager en faveur de la musique chorale et de ce qu'elle signifie pour la formation humaine.

Ana Patricia Carbajal Córdova, éducatrice musicale, chef de chœur et promotrice culturelle. En 1989, elle fonde l'Ensemble choral Voce in Tempore dans le but de créer un espace artistique pour les fans de chant choral, puis l'association civile de même nom pour promouvoir, diffuser et professionnaliser la musique chorale. Elle dirige le chœur de l'émission radiophonique Música EnCantada diffusée depuis 17 ans. Elle a organisé divers festivals, rencontres, ateliers et activités pour renforcer le progrès du mouvement choral au Mexique, a participé à divers programmes de radio, de télévision et reçu des distinctions, des prix et des bourses nationales et étrangères. Elle a travaillé avec le compositeur anglais John Rutter, avec *New York Choral Society*, et des chefs réputés de renommée internationale. Courriel: voceintempore@yahoo.com



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

Troisième Gavriil Musicescu Festival de chant choral international pour jeunes (p 33)

Pendant six journées passionnantes, le Festival de chant choral Gavriil Musicescu à Iași, ancienne capitale moldave en Roumanie, a offert au public le son purificateur des harmonies chorales. Trente chœurs répartis dans les six sections du concours et une vingtaine d'autres concerts dans toute la ville ont formé un bouquet coloré d'événements choraux prévus pour attirer un public de tous âges. Des ensembles réputés ont partagé la scène avec les concurrents, et la présence de grandes personnalités du monde choral n'a fait que renforcer la crédibilité du jury. De grands noms du monde culturel et religieux ont été invités à remettre les prix lors du gala de clôture tenu le dimanche 5 juillet au Théâtre National. Il y a quelques mois, ce théâtre a été inclus dans la liste, publiée par la BBC, des sept plus beaux théâtres du monde.

Après avoir reçu à Saint Petersburg une solide éducation musicale et compositionnelle, Gavriil Musicescu s'est installé à Iași, une ville qui comme Rome s'étend sur sept collines. Il est né en 1847 à Izmaïl, dans le gouvernorat de Bessarabie (aujourd'hui c'est l'Ukraine du sud), et fut le directeur du Conservatoire de Iași et le chef du chœur du conservatoire ainsi que de celui de la cathédrale. Ce grand musicien, musicologue et chef de chœur a fortement contribué à éduquer ses jeunes disciples et le grand public. Il a aussi composé de nombreuses œuvres chorales. C'est donc très émouvant d'avoir aujourd'hui un festival qui porte son nom, d'autant plus que d'autres tentatives d'organisation de festivals de chant choral ont échoué en raison du manque de soutien et d'intérêt des autorités concernées.

Mais cette fois, l'équipe organisatrice a été particulièrement solide. Elle a réussi à faire le lien entre les sociétés civiles et religieuses. Elle a le savoir-faire pour collecter des fonds et attirer l'argent européen, comme cela a pu être constaté lors du succès de précédents projets. Derrière cette réussite se trouve une famille formidable: Daniela Dorosincă, la directrice artistique du festival, elle a rédigé une thèse sur la direction musicale et a une grande expérience dans la musique chorale en tant que membre du *Gavriil Musicescu Academic Choir* de la Philharmonie moldave de Iași. Son mari, Mihai Dorosincă, est prêtre et fondateur de l'église et de la paroisse *Bincredinciosul Voievod Ștefan cel Mare și Sfânt*: il vient d'une famille influente de prélats orthodoxes. L'association *Iubire și Incredere* (Amour et Foi), qu'ils ont créée il y a plusieurs années, rassemble un personnel brillant, jeune et dévoué. Elle a acquis une grande expertise dans l'organisation d'événements dont le festival qui, en seulement trois ans d'existence, a grandi de manière spectaculaire. L'association a aussi eu un nombre considérable de partenaires influents, y compris parmi les administrations locales et régionales comme la Marie de Iași, le conseil régional et les Métropolitains de Moldavie et de Bucovine à travers la *Fondation Espoir et Solidarité*.

Le concours s'est tenu pendant les deux premiers jours, les 2 et 3 juillet, avec la compétition de chœurs de psaumes en concerts dans l'église tandis que le Musée de l'Union accueillait la sortie du livre *Athos: Notes of Unsilent Paths* d'Alexandru Rădescu. Le soir du 3 juillet, *l'Atrium Palas Mall* résonnait au son des chœurs en compétition, répartis en sections: les hautes écoles de musique et les chœurs séminaires, la musique universitaire et les chœurs des facultés de théologie, et les chœurs des jeunes amateurs. Leurs concerts extraordinaires ont captivé le public grâce à un répertoire venu de Roumanie, d'Ukraine, de la République de Moldavie et de Bulgarie. A la suite de ces représentations, le 4 juillet, quatre chorales en compétition ont chanté dans des maisons de retraite et des foyers pour enfants: le *Chœur Anghel Manolov* de Sofia de Bulgarie, le *Chœur Ave Musica* et le *Melody Choir* d'Ivano Frankovsk d'Ukraine, ainsi que le *Crescendo Chamber Choir* de Krivoi Rog, en Ukraine également. C'était aussi le bon jour pour assister aux concerts non-conventionnels donnés par des chorales d'écoles de musique venues d'Ukraine et de la République de Moldavie, dans un antique tramway qui fit le tour de la ville.

Le quatrième jour du festival offrait un concert dans le parc Copou, à l'ombre des tilleuls tant évoqués par le poète national Mihai Eminescu. Tous les chœurs d'enfants en compétition ont pu chanter avec la chorale d'enfants de radio Bucarest (Maestro Voicu Popescu, chef de chœur) ainsi qu'avec l'un des plus prestigieux ensembles choraux de Roumanie, le *Madrigal - Marin Constantin National Chamber Choir* (Anna Ungureanu, chef de chœur). Les chœurs ont recueilli un nombre considérable de spectateurs qui sont restés malgré l'arrivée de la pluie pendant la deuxième partie de la représentation. Cet événement était organisé par le grand chef roumain Ion Marin, fils du Maestro Marin Constantin en partenariat avec *Cantus Mundi*, le programme national du *Madrigal Choir* pour les chœurs d'enfants. C'est pour cette raison que tous les chœurs d'enfants ont chanté l'hymne "*Cantus Mundi*" après avoir rejoint les membres du *Madrigal* sous la direction d'Anna Ungureanu. A la fin de la soirée, sous une pluie battante, le *Chœur National Madrigal* est monté sur scène sans être accompagné et a ravi le public avec un concert court mais extraordinaire comprenant le répertoire classique de la musique chorale roumaine des plus joyeuses.

Le dimanche 5 juillet au matin a eu lieu le plus grand concert de chœurs simultanés comme jamais entendu dans les églises de Iași, avec neuf grandes chorales réparties dans neuf églises. Selon les organisateurs, le public comptait environ 5000 personnes.

La soirée du gala de clôture s'est tenue au Théâtre National et a débuté avec une bénédiction de Son Eminence Theophanes, évêque métropolitain de Moldavie et de Bucovine suivie d'un récital extraordinaire par le Chœur *Madrigal*. Les gagnants de chacune des six sections du concours et les invités spéciaux de la soirée - la chorale d'enfants de radio Bucarest dirigée par M. Voicu Popescu, le "*Byzantion*", ensemble musical byzantin dirigé par Adrian Sârbu et *l'Ensemble* Tronos du Patriarcat de Roumanie dirigé par Archdeacon Protopsalter Mihail Buca, se sont tous retrouvés sur scène. La soirée de gala s'est finie avec la participation d'un invité encore plus spécial, le *Prelude Chamber Choir* dirigé par Maestro Voicu Enăchescu.

Après que les plus grands choristes roumains du festival aient enchanté le public de leurs merveilleuses voix, les prix ont été remis sur la scène du Théâtre National par d'éminentes personnalités de la ville: Mme Mihaela Ivancea (Ph.D.), M. Gabriel Harabagiu (Manager de la Maison des Etudiants), M. Daniel Mătăsaru (Député maire de Iași), M. Victorel Lupu (Vice-président du conseil régional de Iași), M. Catalin Jeckel (Manager de la *Doxology Publishing House*), M. Liviu Brătescu (Manager d'Athenaeum Tatarasi), M. Sorin Avram Iacoban (Député), et M. Gheorghe Duțică (Ph.D. professeur de l'Université d'Arts George Enescu de Iași).

Les jurés des six sections, invités spécialement, étaient aussi présents. Le jury de la compétition des chœurs d'enfants était composé de Mme Anna Ungureanu (chef du Chœur de chambre national *Madrigal*), Mme Elena Marian (présidente de l'Association chorale nationale de Moldavie), et M. Voicu Popescu (chœur d'enfants de radio Bucarest). Dans la section des écoles de musique, la chorale d'enfants *Fusion Sound* d'Odessa en Ukraine (Svetlana Vermedovskaia, chef de chœur) a remporté la première place. Dans la section école secondaire, le *Lia - Ciocârlia Choir* du Chișinău, de République de Moldavie (Svetlana Istrate, chef de chœur) a gagné le premier prix.

Pour les hautes écoles de musique et les chœurs séminaires, la musique universitaire et des facultés de théologie, et les chœurs des jeunes amateurs (issus d'écoles avec un programme d'éducation musicale), le jury était composé de M. Nicolae Gâscă (Président, professeur de la Faculté de musique George Enescu de Iași), M. Andrea Angelini (professeur, chef de chœur à Rimini, en Italie et rédacteur en chef de l'ICB, magazine de la Fédération Internationale pour la Musique Chorale), Maestro Voicu Enăchescu (Président de l'Association chorale nationale de Roumanie et chef du prestigieux *Prelude Chamber Choir*), M. Ioan Golcea (professeur associé de l'Université nationale de Musique de Bucarest), M. Mstyslav Yurcenko (professeur de l'Université nationale Boris Grincenko de Kiev, en Ukraine), et M. Adrian Ardeleanu (chef de chœur, manager du Centre régional pour la conversation et la promotion de la culture traditionnelle de Iași). Pour cette section, le premier prix lycée a été remis au *Cantemus Youth Choir* du *Rainbow Center for Extracurricular Activities* (Centre "Arc-en-ciel" des activités parascolaires) de Chișinău en Moldavie. Pour la section amateur, le premier prix a été remis au Chœur Anghel Manolov de la Maison des Etudiants de Sofia en Bulgarie. Aucun premier prix n'a été remis pour la section universitaire.

Le jury de la section de musique psalmique était constitué de M. Nicolae Gheorghită (professeur, Président de l'Université nationale de Musique de Bucarest), M. Antonios Aetopoulos (professeur à l'Université de Musique), et Mr. Adrian Sârbu (étudiant en thèse, chef du *Byzantion Choir* de la faculté de musique George Enescu de Iași). Le prix de jury pour excellence a été remis à l'ensemble de musique byzantine *The Shrine* de l'archidiocèse de Iași, et le premier prix a été reçu par le *Byzantine Choir du Bishop Caesar Theological Seminary* de Buzau.

Le trophée du festival a été remis au *Cantemus Youth Choir* du *Rainbow Center for Extracurricular Activities* de Chișinău en Moldavie qui a stupéfié le public et les juges avec ses sonorités précises, ses rythmes étroitement enlacés, ses voix magnifiques et son répertoire difficile.

Présenté par Daniela Dorosincă, directrice du festival et par Cătălin Sava (TVR), l'élégant gala du troisième festival choral international de jeunes Gavriil Musicescu a été diffusé en direct à la télévision nationale et devrait être accessible sur <https://www.youtube.com/watch?v=LVBpp43UluQ>

Le dernier jour du festival, les principaux membres du jury et quelques chefs de chœurs roumains ont participé à une conférence, une réunion fructueuse portant sur les résultats de cet événement et un débat autour de l'impact potentiel du festival et du développement des opportunités pour améliorer les événements futurs. Même à Iași, petite ville du nord-est de la Roumanie, il y a une tradition chorale longue et durable remontant même avant Musicescu, et ce festival prouve que travail et dévouement peuvent préserver dans de tels lieux la beauté, la valeur et la vie de la musique chorale. Comme il a été souligné lors de la conférence du 6 juillet, les chœurs roumains (principalement ceux issus de domaines de l'enseignement supérieur artistique) sont encore sous-représentés dans ce festival, et un site Internet professionnel pourrait aider à faire connaître le festival à d'autres chœurs de la région.

Cependant, de telles remarques ne visent en rien à diminuer le succès du festival. Au contraire, elles servent à soutenir les futurs efforts des organisateurs talentueux et ambitieux, qui méritent toute notre estime et nos félicitations.

Daniela Vlad est productrice et présentatrice de radio depuis 1990 pour Radio Iași, la plus grande station régionale de *Radio Romania*. Elle possède une licence en musicologie du Conservatoire de Jassy et a participé à plusieurs formations en journalisme à *Radio France*, la *BBC school*, et *Radio Netherlands* (Pays-Bas). Elle est fréquemment la correspondante radio pour le festival international George Enescu, et pour d'autres festivals nationaux de jazz, pop, et musiques du monde ou pour différentes compétitions nationales de musique. Elle a aussi été invitée à être membre des jurys internationaux pour la musique pop et chorale. Au début des années 2000, elle a été invitée à participer au jury du concours Ethnosfera de musiques du monde de *Radio Poland* (Pologne) et en a été la présidente de jury en 2002. Courriel: danielavlad@yahoo.com



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

21

Sérénade! Festival choral de Washington (États-Unis) du 25 au 29 juin 2015 (p 36)

"Convergence Harmonique Réelle" - *The Washington Post*

Directeur artistique du Chœur d'Enfants d'Australie (ACC), j'ai eu le grand plaisir d'assister à un certain nombre de festivals choraux en Australie et en Nouvelle-Zélande, ainsi qu'en Asie et en Europe. Cette année, au cours de nos vacances de mi-année, j'ai emmené ce chœur dans une tournée de trois semaines aux États-Unis et au Canada. Cette tournée comportait la participation au festival "Sérénade!", à Washington. Seul festival d'été de ce genre aux États-Unis, le festival Sérénade! est ouvert à des chœurs professionnels et amateurs se produisant au niveau international, condition attrayante pour un chœur voyageant si loin pour être impliqué dans semblable événement. En cinq ans d'existence, le festival a attiré plus de quarante chœurs venus de vingt pays. De nombreux concerts à Washington, en Virginie et au Maryland alentour, le concours choral, les nombreux ateliers, les échanges culturels entre les chœurs, le concert final réunissant les participants sous la baguette d'un chef américain renommé, et d'excellentes possibilités de visites expliquent notre attrait pour ce festival. Et ce fut certainement une célébration jubilatoire et inoubliable de la musique chorale à travers le monde.

Un des éléments les plus appréciés fut la chance d'écouter de bonnes prestations de chœurs venus du monde entier en un même lieu. Chaque concert mettait à l'affiche trois à quatre chœurs présentant leur programme, ce qui permettait aux participants et au public d'apprécier une passionnante et unique expérience musicale internationale. Les participants de la saison 2015 venaient de loin: Cuba, Slovaquie, Finlande, Norvège, Canada, États-Unis et non pas un, mais deux chœurs australiens. Lors d'un de nos propres concerts, nous avons eu la joie de partager le programme avec le Chœur de Chambre d'Oslo, ensemble adulte norvégien très accompli. Le mélange des voix, la sonorité forte et juste ont surpris; et ce fut une merveilleuse occasion d'entendre la musique de quelques grands compositeurs norvégiens. Nous avons aussi entendu des ensembles fantastiques comme le Chœur de Chambre *Tapiola* de Finlande et le stimulant *Coro Entrevozes* de Cuba. Entendre pareille diversité et excellence permit à notre chœur de parfaire son niveau pendant le festival. Les organisateurs avaient pris grand soin de programmer chaque concert dans une salle acoustiquement favorable aux chœurs et avaient attiré des auditeurs nombreux et enthousiastes (ce qui n'est pas toujours le cas dans certains festivals autour du monde). Basés dans la ville historique d'Alexandria, tout près de Washington, Mouvements Classiques, les organisateurs du festival, réussirent à offrir une merveilleuse opportunité à l'ACC: un concert sur la scène centrale du Centre de Spectacles J. F. Kennedy, en même temps que l'impressionnant Chœur d'Enfants de Los Angeles. Ce fut un autre souvenir inoubliable de la tournée.

L'événement marquant du festival fut le concert final dans *Strathmore Hall*, au Maryland. Cette salle, seconde résidence de l'Orchestre Symphonique de Baltimore, est un lieu spectaculaire accueillant fréquemment beaucoup d'autres grands artistes (tel Joshua Bell, Sarah Chang, Emanuel Ax et Diana Ross) et compte parmi les meilleures au monde où j'ai pu me produire. Elle est moins prestigieuse que le *Kennedy Center*, mais plus belle (l'intérieur est entièrement lambrissé), et l'acoustique surpasse de loin celle des salles les plus connues du pays. Le concert attira de nombreux spectateurs attentifs, mais, en outre, la soirée regroupa *le Meilleur de Sérénade!*, tous les chœurs du festival, culminant en

Andrew Wailes

Directeur artistique du "The Australian Children's Choir" (Chœur d'Enfants d'Australie)

un exaltant morceau final réunissant les participants sous la direction de Doreen Rao, compositrice célèbre et chef de chœur elle-même. Les spectateurs eurent une belle surprise cubaine... Éclairage baissé, les choristes défilèrent dans les allées, tenant des bâtons lumineux et entonnant *Guantanamera* (célèbre chant cubain) pour monter sur scène. Mes jeunes choristes vécurent une expérience exaltante: chanter dans une des meilleures salles des États-Unis en même temps qu'autant de merveilleux chanteurs du monde entier! Le docteur Rao parvint même, lors du morceau final, à faire chanter tout le public. Cela créa une atmosphère festive et affermit la réputation de Washington en tant que "*ville amie de la musique chorale*".

Outre les concerts du festival, les membres de l'ACC eurent le temps d'explorer la capitale. Washington est un endroit merveilleux à visiter avec un chœur: il y a tant de monuments magnifiques, de grands espaces ouverts, de musées de classe internationale et le *Smithsonian*: presque tous, c'est remarquable, gratuits. Non seulement les monuments nationaux sont fascinants, mais en plus le festival offrit l'occasion, au pied levé, de chanter sur les marches de l'imposant *Lincoln Memorial*. Un de nos choristes fut aussi choisi pour participer à la cérémonie du dépôt de la couronne sur la tombe du soldat inconnu au cimetière national d'Arlington, et nos choristes eurent le privilège d'assister à la cérémonie de relève de la garde et d'observer les rouages du lieu le plus sacré de l'Amérique.

Ils eurent aussi l'occasion de rencontrer, tout au long du festival, d'autres choristes pendant les repas et au cours de diverses activités comme les ateliers où Doreen Rao regroupait l'effectif en vue de deux concerts afin d'apprendre le chant cubain *Guantanamera* avec un des meilleurs chœurs cubains (plus tard chanté dans la salle *Strathmore*). Il y eut aussi le repas d'adieu, dans le bruit, la joie et la bonne nourriture; des chants impromptus; l'occasion de se faire de nouveaux amis du monde entier, d'échanger des histoires et des adresses électroniques. Dans le cas de l'ACC, il se créa immédiatement un lien avec les membres du Chœur de la Transfiguration de Manhattan et ceux du Chœur d'Enfants de Los Angeles avec lesquels nous avons aimé chanter au *Kennedy Center* la veille.

En tant que conseiller du concours, mon propre chœur n'était pas parmi les compétiteurs, j'ai eu l'honneur de siéger dans le jury de l'année 2015, et nous avons eu le privilège d'entendre quelques concerts exceptionnels dans la belle église de *l'Épiphanie* au centre de Washington. Les prestations des deux gagnants méritent d'être spécialement mentionnées: le Chœur *Pro Musica-Magnolia* de Slovaquie (dans la catégorie 'chœurs de jeunes') et le spectaculaire *Coro Entrevoces* de Cuba remportant la catégorie 'chœurs d'adultes' ainsi que le Grand Prix. Les gagnants emportèrent des trophées, et le Grand Prix était doté d'une somme d'argent destinée à commander de nouvelles pièces.

Le Festival *Sérénade!* de Washington donna à nos jeunes choristes venus de l'autre bout du globe une occasion fantastique de partager leur chants avec de merveilleux chœurs du monde entier, aussi bien en répétition qu'en représentation lors des divers concerts auxquels nous avons eu la chance soit de participer, soit d'assister.

Largement considéré comme un des chefs australiens spécialisés dans le répertoire du chœur symphonique, **Andrew Wailes** partage un emploi de temps chargé entre la direction et l'enseignement en Australie et, de plus en plus, à l'étranger. Un des chefs les plus actifs d'Australie, Andrew Wailes devint Directeur Musical et Chef Titulaire du Chœur et de l'Orchestre Philharmonique Royal de Melbourne à la fin de 1998, un des plus jeunes à ce poste en plus de 150 ans. Andrew est chef titulaire de la Société Chorale de l'Université de Melbourne depuis 1992 et Directeur Artistique et Chef de l'ACC depuis 1999. Actif comme maître de chœur, il prépare fréquemment les chœurs de l'Orchestre Symphonique de Melbourne, de l'*Orchestra Victoria*, ou dirige des musiques de film et des événements télévisés importants en Australie. Il est aussi, depuis 1995, Directeur Musical de *Box Hill Chorale* et fondateur du concours *RMP Aria* pour les *Oratorio Singers de Melbourne*. Il fut pendant plus de dix ans (2000-2011) Directeur du Chœur de l'Université Catholique Australienne à Melbourne. Auparavant, il a dirigé les chœurs du personnel de l'université de Melbourne, du *Melba Memorial Conservatorium of Music* et de l'université *Monash*.
Courriel: andrewwailes@hotmail.com.



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

Cantus Mundi (p 42)

Premier programme national d'intégration sociale par le chant choral en Roumanie

Créé en 2011 par le chef de chœur Ion Marin avec l'aide de bénévoles du *Chœur Madrigal*, le programme national *Cantus Mundi* fut institutionnalisé par la décision gouvernementale n° 821/2014, devenant ainsi, juste à partir d'une idée simple, une direction de l'institution sous le Ministère de la Culture: Le *Chœur national de Musique de Chambre Madrigal – Marin Constantin*. Le Programme National *Cantus Mundi* est coordonné par un Comité Interministériel composé de représentants de diverses institutions, nommé par arrêté du Ministère de la Culture: Ministère de la Culture, Ministère du Développement Régional et de l'Administration Publique, Ministère de l'Education et de la Recherche et Ministère du Travail, de la Famille, de la Protection Sociale et des Personnes Agées.

Le programme national, qui s'efforce d'unir tous les enfants de Roumanie, a été lancé au Parlement Roumain, pendant le gala *Cantus Mundi*, diffusé en direct sur la télévision nationale. 700 enfants y participaient, tous ont chanté ensemble, se rencontrant physiquement les uns les autres le plus souvent pour la première fois.

Le Programme National *Cantus Mundi* a pour but de créer une plateforme qui inclurait une base de données élargie de cours en ligne, de leçons vidéo et de partitions audio, ainsi qu'un outil d'échanges sociaux et un moteur pour promouvoir les activités chorales en Roumanie: un forum administré par des experts, des galeries de photo/vidéo, une base de données de tous les chœurs de Roumanie.

Ce programme national a pour mission de réunir tous les enfants de Roumanie par le chant choral. Pour y parvenir, *Cantus Mundi* mise sur l'insertion sociale, le développement des zones culturellement défavorisées (comme la plupart des zones rurales de Roumanie) et sur la communication culturelle et son interactivité. Tous les enfants de Roumanie ont le droit de se développer harmonieusement, de communiquer entre eux et de grandir ensemble. Grâce au programme *Cantus Mundi*, les inégalités sociales peuvent être surmontées par l'usage d'une langue musicale, par le chant choral, qui en tant qu'activité de groupe, aide – par le biais de la communication non verbale – à créer une identité sociale, sans faire de différence de races, de religions, de statut social ou de situation économique. Grâce à la musique, des jeunes gens appartenant à des cultures différentes partout en Roumanie réussiront à établir des liens et des relais de communication, à se connaître et à s'accepter les uns les autres.

Cantus Mundi apprend aux chefs de chœur comment créer et développer leur propre chœur, comment construire un répertoire, comment donner de la couleur à la vie dans leur communauté. Ils en retirent des avantages tels que des formations spécialisées portant sur des niveaux divers de compréhension avec des professionnels de haut niveau: - avec une expérience de plus de 50 ans, *Madrigal, Chœur National de Musique de Chambre - Marin Constantin*, et ses spécialistes deviennent leurs mentors, ou plutôt leurs collègues sur scène; une tribune administrative qui seconde le travail du chœur ainsi qu'une affiliation et l'accès au réseau national des chœurs de Roumanie.

D'autre part les choristes, qui comprennent des enfants et des jeunes appartenant à toutes les catégories sociales, bénéficient d'un environnement pour communiquer et interagir ainsi que de formations et de représentations sur scène avec *Madrigal, le Chœur national de Musique de Chambre - Marin Constantin* et bien sûr l'accès membre à la tribune en ligne la plus large de socialisation culturelle en Roumanie.

Préparer un chœur commence devant un écran, se poursuit dans la salle de répétition et aboutit sur les scènes nationales et internationales les plus importantes. Notre vision est que l'un des éléments nouveaux de ce programme éducatif est absolument la tribune en ligne, pour faciliter l'interaction et l'activité au niveau national de tous les chefs de chœur et des choristes en Roumanie. La sortie officielle de la tribune *Cantus Mundi* aura lieu le 1^{er} octobre 2015, Journée Nationale de la Musique.

La plateforme *Cantus Mundi* facilite la coordination et la communication à l'intérieur d'un groupe. Dès la création d'un Chœur et après que tous ses membres aient signé, elle offre la possibilité d'envoyer des messages à quiconque, instantanément. Par exemple lorsqu'un chef de chœur veut programmer une répétition, ou quand il veut envoyer le lien d'une partition vers tout son chœur, il suffit qu'il se connecte et accède au menu "Mon Chœur" d'où il est possible d'envoyer un message directement, rien qu'en appuyant sur une touche. Aussitôt la tribune transférera le message, même par SMS. Ainsi, les chefs de chœur pourront envoyer les partitions directement aux choristes.

Cantus Mundi offre à chaque membre l'environnement nécessaire pour échanger des partitions, pour mettre du matériel à disposition de chaque chef de chœur et choriste de tout le pays. Les membres pourront utiliser toutes les bases de données des partitions de *Madrigal, le Chœur de Musique de Chambre National - Marin Constantin* et auront progressivement accès à la collection de partitions de *Cantus Mundi*. Pour ceux dont la carrière ne fait que débiter, la plateforme peut produire et mettre à disposition des partitions audio, de sorte que les répétitions et l'apprentissage des chants soient aussi faciles que possible.

Anna Ungureanu

chef de chœur, directeur artistique et chef principal du programme national *Cantus Mundi*

Un autre grand avantage proposé à la communauté, c'est le *manuel didactique - Marin Constantin*. Chaque mois, un volume du célèbre travail sera publié en ligne pour les membres du *Cantus Mundi*. De plus, s'il reste encore des interrogations, les membres peuvent contacter directement un spécialiste *Cantus Mundi*, membre de *Madrigal* dont l'expérience dans le domaine en question est vaste. Ainsi, si un chef de chœur a des doutes sur quel répertoire choisir, qu'il ne maîtrise pas certaines techniques de direction ou simplement s'il souhaite poser une question, il recevra une réponse en ligne par retour.

Une autre dimension importante du Programme National *Cantus Mundi* consiste dans les sessions de formation *Cantus Mundi* qui sont assurées par des spécialistes ayant une expérience considérable au niveau pédagogique mais aussi des milliers d'heures de pratique sur les plus importantes scènes du pays. La mise en œuvre d'instruments pour le développement personnel des chefs de chœur et des choristes qui ont souscrit à ce programme en est un nouvel élément. Peu importe l'expérience dans ce domaine; et même si elle n'existe pas, *Cantus Mundi* a des solutions pour former un chœur, pour préparer un chef de chœur, pour stimuler l'implication des enfants dans le mouvement choral roumain ou pour améliorer les performances d'un chœur existant.

Structurées à des niveaux qui sont déjà clairement définis, les sessions de formation *Cantus Mundi* se tiendront à Bucharest et aussi dans d'autres pays, selon le niveau d'inscription des nouveaux chœurs dans une zone géographique donnée. Lors de chaque session, il y aura des diplômes de participation et des objectifs à atteindre qui, s'ils sont obtenus, faciliteront l'entrée aux autres niveaux d'entraînement.

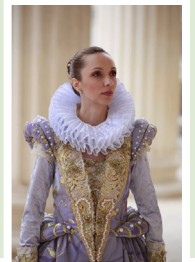
Régulièrement, les spécialistes de *Cantus Mundi* enregistreront et joueront de courtes leçons vidéo qui soutiendront professionnellement les chefs de chœur et les choristes. L'équipe *Cantus Mundi* est aussi en train de travailler à la création d'un premier manuel pour chœur. Des musiciens à l'expérience considérable dans ce domaine partagent leur savoir afin d'éditer ce genre d'instrument pour qu'il soit accessible tant aux musiciens expérimentés qu'aux débutants.

Sachant combien il est important d'avoir de bonnes partitions, leçons et conseils, *Cantus Mundi* offre à ses membres un espace pour faciliter la communication avec ses propres chœurs. Qu'ils soient chef de chœur ou choriste, il y a des instruments pour soutenir la performance chorale!

Cantus Mundi offre à ses membres la possibilité de prendre contact directement avec les chefs de chœur et les enfants choristes dans tout le pays, afin de permettre des collaborations durables au sein d'une vaste communauté. En plus, il implique ses membres dans des projets nationaux et internationaux dont le *Chœur de Musique de Chambre Madrigal - Marin Constantin* fait partie, offrant la chance de participer aux grands concerts que le chœur produit depuis plus de 50 ans sans arrêt. Périodiquement, il y aura des camps *Cantus Mundi*, activités au cours desquelles un chef de chœur pourra prendre contact avec les membres de chœurs provenant de régions différentes du pays et des chefs de chœur et des coordinateurs de régions.

Toutes les caractéristiques de ce programme national élaboré qu'est *Cantus Mundi* n'aurait pas été possible sans son président fondateur, Maestro Ion Marin, qui a eu vision de ce projet et l'a transformé en un programme national. En 7 ans, 4100 chefs de chœur et 250000 choristes de 41 régions de Roumanie feront partie du *Programme National Cantus Mundi*!

Spécialisée en direction chorale avec les musiciens réputés Marin Constantin et Sharon Hansen (USA), **Anna Ungureanu** s'est produite en Roumanie, Allemagne, Russie, Japon, Turquie, Serbie, République Tchèque, Macédoine, Bulgarie, Pologne, Autriche, Lituanie, Lettonie, Chine et Belgique. Débutant en 2011, Anna Ungureanu, PhD en musique et un des chefs de chœurs de *Madrigal, chœur national de Musique de Chambre - Marin Constantin*, a été nommée Directeur Artistique et chef de chœur principale du programme national *Cantus Mundi*, initié par le chef de chœur Ion Marin. Le but de ce programme est d'encourager, de soutenir et de promouvoir la musique chorale dans toutes les institutions éducatives de Roumanie. L'expérience acquise en travaillant presque neuf années avec le fondateur de *Madrigal, chœur national de musique de Chambre*, le maestro Marin Constantin, fait d'elle une disciple et adepte de ce musicien légendaire. Courriel: annaszabo2006@yahoo.com



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

Le Stabat Mater de Giovanni Pierluigi da Palestrina (p 47)

Ouvrir la partition et tomber immédiatement sur un accord en *la majeur* suivi d'un accord en *fa majeur* pourrait rendre perplexe un puriste du solfège (cf. Fig. 1)... Pour chanter les trois premières notes de la partie de *ténor* (*do dièse ré fa*), il faut tout de suite faire une *modulation* et chanter à la suite *mi fa*. Cette succession d'accords est inhabituelle dans l'écriture palestrinienne.¹

Cependant, pour atténuer un éventuel trouble, il y a immédiatement après, à la seconde mesure, une triade réconfortante en ternaire sur le mot "*Mater*". En d'autres occasions j'ai déjà parlé du fait que, consciemment ou non, n'importe quel compositeur se retrouvant confronté à un texte à mettre en musique qui traite de naissance, de présence maternelle, etc... recourra inévitablement au rythme ternaire. Mais forcément! Tout découle du

fait que l'oreille est le premier organe des sens à se former dans notre corps.² Après deux mois seulement de gestation, l'oreille est déjà formée, à la différence de l'œil qui, environ un an après la naissance, ne fonctionne pas encore parfaitement... Ceci signifie que pendant les sept mois restants passés en se balançant béatement à l'intérieur du ventre maternel nous n'avons cessé d'écouter le son profond du battement du cœur de notre mère: *boum-boum, boum-boum, boum-boum...*³ Et ce battement ternaire a conditionné pour toujours notre sensibilité.⁴ Si l'on y pense, la quasi totalité des chants relatifs à la nativité sont écrits en trois ou en six temps.⁵

J'ajoute autre chose: il arrive avec une fréquence impressionnante que les compositeurs introduisent un rythme ternaire lorsque, au beau milieu d'une composition, ils tombent sur un mot comme "*Mater*" (*Mère*). Je cite un exemple entre des milliers: dans l'*Ave Maria* attribué à Tomas Luis De Victoria, c'est dans la phrase "*Sancta Maria, Mater Dei*" qu'arrive le mouvement ternaire et ce, de façon exécrément ponctuelle. Palestrina fait de même lorsque dès la seconde mesure il passe en mesure ternaire non explicite en indication de mesure mais absolument évident. Cette structure ternaire se poursuit dans l'ensemble du morceau, jusqu'à la consécration finale dans la *secunda pars*, où le ternaire est explicite, clairement fixé par l'indication de mesure avec la clôture classique commune au N°3 (mes. 74). Que dit le texte: "*Eia Mater, fons amoris*". De quoi vous donner la chair de poule...

On revient durant un long passage à un rythme binaire indiqué par la double barre de mesure (mes. 94) mais ce n'est qu'une illusion. Dès la mesure suivante le ternaire réapparaît, évidemment avec le mot "*Mater*"! On continue ainsi, en alternant binaire ("*cordi meo valide*" (mes. 100), même s'il est "bousculé" par le côté ternaire de la ligne de basse renforcée par une *hémiole* – voir ci-dessous) et ternaire: avec l'expression "*tui nati*" (mes. 103) de nouveau, comme prévu, en ternaire caché. A vrai dire il n'est pas si caché car il est également confirmée par une hémiole très raffinée présente dans toutes les voix ce qui, comme l'on sait, s'élargit et affirme le ternaire, en impliquant le passage d'un rythme en 3/4 à un rythme en 3/2, pour le dire de façon

Stabat mater dolorosa
8 vocum

[Prima pars]

[Chorus Primus]

[Chorus Secundus]

lux -

▲ Fig. 1

Walter Marzilli
chef de chœur
et professeur

1 Cipriano de Rore (cf. illustration) utilise la même succession d'accords dans le mouvement des voix, quand bien même changées. Mais surtout il le fait à l'intérieur d'un madrigal (*O sonno*), puis il insert un *mi* de passage pour adoucir le passage de soprane (*do dièse ré mi fa*). Un éventuel *do bémolle* serait ici mélodiquement inapproprié.

2 Il est aussi le dernier à se décomposer après la mort!

3 Il convient également de prendre en considération que le liquide amniotique qui entoure le fœtus transmet le son cinq fois plus vite que l'air (1500m/s dans l'eau par rapport à 340m/s dans l'air). En outre, le liquide amniotique est surtout plus dense que l'eau, la vitesse du son dans cet élément, vu sa plus grande densité, sera donc encore plus importante que dans l'air.

4 Les parents devraient tous savoir que pour calmer ou réconforter un bébé, il leur suffit de tambouriner sur le matelas avec la paume de la main le même rythme que le cœur. Ça marche vraiment, je l'ai expérimenté à de nombreuses reprises avec mes propres enfants quand ils étaient petits...

5 Les rares morceaux écrits en rythme binaire sont peut-être liés au balancement binaire des pas de notre mère? Il suffit d'observer de loin la lente oscillation des têtes des fidèles qui vont communier à la messe...

simplifiée... Cette façon de faire en mode ternaire confirmé à travers l'introduction d'une hémiole survient à de nombreuses autres reprises en de telles occasions.⁶

Mais alors, si cette théorie de la tierce liée à la naissance est vraie, pourquoi y-a-t-il une mesure ternaire dans les expressions " *Quando corpus morietur*" ainsi que " *Christi mortem*"? La réponse touche un aspect théologique, et révèle un Palestrina très profond⁷.

Dans l'iconographie byzantine l'étable où est né Jésus est représentée comme une tombe, et le visage du nouveau-né est représenté comme celui d'un cadavre embaumé (cf. Fig. 2). De la même manière, les icônes qui représentent la Vierge qui le tient dans ses bras mettent l'accent sur les traits douloureux de Marie, comme si elle savait déjà ce que serait le destin de son fils (cf. Fig. 3).

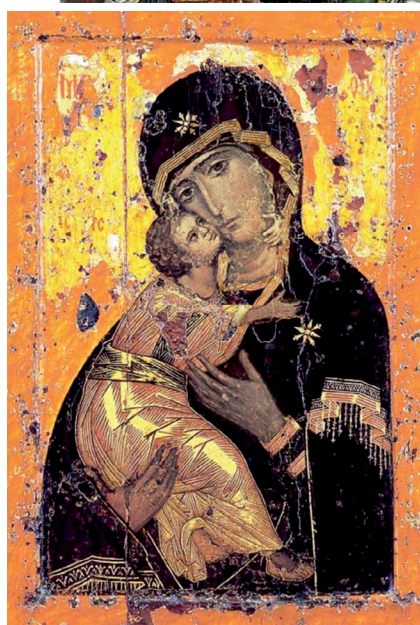
Il faudra plusieurs siècles pour voir représenté le corps de Jésus nouveau-né finalement libre de représentations mortuaires, mais même au moment de la Renaissance, l'étable sera encore représentée par une tombe (cf. Fig. 4).

En effet, dans la doctrine catholique, la puissance salvatrice et eschatologique de la naissance du Christ est complétée par sa mort sur la croix. C'est pourquoi il y a, en musique, quelques parallèles assez surprenants dans le répertoire grégorien... Tout le monde sait par exemple que le quatrième mode (*deuterus plagal*) était utilisé surtout pour mettre en musique des poésies méditatives et tristes⁸. En effet il n'y a pas de trace de 4e mode dans le Dimanche des Rameaux, où régnaient la joie et la lumière de la mode quinte et celle de l'octave. Mais il suffit de tourner une page dans le *Graduale Triplex* et entrer dans la Semaine Sainte, pour basculer immédiatement dans le mode de 4e avec l'introït *ludica Domine*. Tous les introïts et les graduels de la semaine sainte sont en troisième mode (*deuterus authentique*)⁹ et 4e, comme l'introït de la *Missa in cena Domini* du jeudi Saint, *Nos autem gloriamur*, qui est toutefois le texte cérémonieux et salvateur de la croix, mieux à sa place en 4e mode. On trouve justement ce 4e là où l'on n'aurait jamais pensé le trouver, c'est-à-dire à l'annonce de Noël dans la Liturgie des Heures! Toujours à Noël, l'offertoire de la *Missa in nocte*, *Laetentur coeli* et la communion dans la *Missa in aurora*, *Exsulta filia Sion*, sont également en 4e mode, malgré le texte exultant! La communion de l'Épiphanie, *Videntes Stellam*, elle aussi est en 4e mode. Mais l'exemple le plus éclatant de cette ambivalence naissance-mort est la 4e mode dans l'introït *Resurrexi*, le jour de Pâques! On doit noter aussi que ce morceau est précédé par la Veillée pascale durant laquelle, justement, tous les morceaux entre les lectures sont écrits dans la rayonnante octave¹⁰! On continue? L'introït de la messe de *requiem* est écrit dans le 6e mode lumineux, qui est celui de l'Alleluïa de Pâques...

Et maintenant, dans ce contexte salvateur, nous découvrons la profondeur théologique de Palestrina¹¹. Au cœur de son motet



▲ Fig. 2



◀ Fig. 3



▲ Fig. 4 - Domenico Ghirlandaio, L'adoration des bergers (1485), Saint Trinité, Florence

6 Mesures 25-26, 56-57, 59-60, 61-65, 82-83, 85-86, 88-89, 102-103, ligne des basses, 104-106. L'épisode aux mesures 64-65 mérite une attention particulière: sur " *suum dulcem natum*" Palestrina donne une expressivité maximum à l'attitude ternaire, en introduisant une hémiole particulièrement théâtrale – qui coïncide avec un rythme binaire – et qui conduit à un long et intense accord en *ré* avec une lumineuse tierce majeure par les ténors.

7 Je remercie infiniment Mgr Massimo Palombella pour m'avoir illustré ces aspects théologico-musicaux en détail, qui m'ont permis d'approfondir quelques sujets.

8 Cela est présenté en ces mots par de nombreux théoriciens de la même époque, de Lanfranco à Zarlino, de Vecchi à Diruta etc.

9 Un autre excellent mode mélancolique...

10 *Jubilate Domino, Cantemus Domino, Qui confidunt, Laudate Dominum, Vineae facta est etc.*

11 N'oublions pas que s'il n'avait pas contracté un remariage avec Virginia Dormoli suite à la mort de sa femme, il serait peut-être entré en religion.

de Noël *Dies sanctificatus* à quatre voix, il insère un surprenant *bicinium* nouveau, que nous pouvons définir comme un *trope*. Le texte du *trope* ne figure pas dans le texte original du motet. Voici le texte ajouté: "*Haec dies quam fecit Dominus; exsultemus et laetemur*". Savez-vous où il l'a trouvé? Dans le verset de l'Alleluia de l'octave de Pâques! Le thème polyphonique est issu de la même source grégorienne, mais inversé. Mgr Palombella m'a fait remarquer que dans la version à huit voix du motet *Dies sanctificatus*, Palestrina insère de nouveau le même *trope* identique, et avec le même thème (*do si ré do*) du verset de l'Alleluia pascal!

Les surprises d'un Palestrina fin théologien ne sont pas terminées.

Nous allons voir la technique avec laquelle il modèle l'alternance entre les deux demi-chœurs dans le *Stabat Mater*. Commençons par dire ici que les entrées sont en générale toujours alternées et les deux demi-chœurs se superposent pendant la durée d'une seule noire. Il n'y a qu'un seul moment où le compositeur permute les deux groupes avec des textes différents pour les deux mesures (cf. Fig. 5): devinez ce que disent les deux demi-chœurs en même temps? L'un "*natum*" et l'autre "*morientem*". Incroyable...!

Nous venons d'évoquer la virtuosité de la technique que Palestrina utilise à alterner les deux demi-chœurs. Je n'hésiterais pas à la qualifier de picturale et, avec un peu d'audace, de carrément cinématographique. Voyons comment il s'y prend... La transition survient selon un processus qu'un chef pourrait appeler *fondue*. Les deux demi-chœurs se rapprochent jusqu'à s'effleurer, et l'un établit l'accord dont l'autre démarre, de façon tout-à-fait naturelle. Parfois ils se succèdent sans se superposer¹², à d'autres moments un demi-chœur empiète sur l'autre qui termine un *ritardando*, d'autres fois ils s'alternent à uniquement d'une noire¹³, puis se déploient toutes les huit voix ensemble¹⁴. De nouveau, j'attire l'attention sur le fait que l'on ne superpose jamais durant plus deux mesures entières les deux demi-chœurs avec un texte différent, sauf dans le seul cas exposé plus haut (*natum-morientem*).

Parfois "il coupe la scène" et interrompt le flux par un silence¹⁵.

Ceci se produit pour la première fois quand Palestrina semble s'attarder sur la Vierge et sa douleur et avec les mots "*O quam tristis et afflicta*" il rassemble pour la première fois toutes les huit voix. Il le fera de nouveau, de façon cohérente, pour les mots "*Sancta Mater*" (mes. 94).

Comme si l'intention du compositeur ait été de déplacer constamment le son et l'attention de droite à gauche de la scène, sauf lorsqu'il veut la diriger sur le personnage central... Pour cela il est particulièrement nécessaire une disposition spécifique des deux demi-chœurs de sorte que le son puisse parcourir l'espace sonore précisément d'une partie à l'autre. Alors il semble nécessaire de traiter la suggestion implicite de Palestrina, et séparer les deux demi-chœurs, en recherchant la "mise en place" du chœur qui désormais est une caractéristique très recherchée des chefs. 'Rien de nouveau sous le soleil...' Ajoutons que les sources stéréophoniques du son ne se limitent pas au double ou triple chœur (premier demi-chœur, second demi-chœur, tutti), mais à cinq en raison de deux épisodes importants pour lesquels Palestrina constitue deux nouveaux quartets, en unissant deux voix du premier demi-chœur avec deux du second¹⁶.

Mais revenons-en au rythme. Remarquez que l'exemple du rythme ternaire "parfait"¹⁷ ne marche évidemment pas au texte lorsque ce dernier introduit les mots "*poenas*" (mes. 36), "*fleret*" (mes. 41) et "*plangere*" (mes. 140), mis en musique en rythme binaire: certes les peines et les pleurs sont humaines, donc imparfaites et même perfectibles, loin de la perfection de la Trinité... Peut-être n'est-ce pas un hasard si, dans l'*Ave Maria* cité plus haut, et attribué à De Victoria, l'auteur introduit de nouveau le rythme binaire directement sur les paroles "*peccatoribus*", après la parenthèse ternaire du "*Sancta Maria, ora pro nobis*"... Ces trois mots, "*poenas*", "*fleret*" et "*plangere*" nous conduisent à une autre réflexion. Il n'est vraiment pas difficile de reconnaître par leur traitement rythmique (ni, pour mémoire, leur sens propre) un attachement à la description et à la dramatisation des concepts exprimés par le texte. Ce qui se définit communément comme une approche "madrigaliste". Je me réfère au fait qu'à ces trois occasions seulement, deux parties du chœur sont appelées à interpréter ensemble un rythme pointé, qui peut rappeler aisément le sanglot. Ce sont des indices raffinés qui entaient exploités par les gens de la Renaissance pour "*jouer sur les sentiments*".

▲ Fig. 5

12 C'est le cas à 4 reprises au fil de la pièce.

13 Cela se produit 9 fois, et c'est la majorité des cas.

14 8 fois.

15 3 fois, en général avant le "*tutti*".

16 Cela se produit dans *Juxta Jerusalem* (122), et dans un long épisode qui commence par *passionis ejus* à la mesure 145, dont nous parlerons plus loin.

17 Il est bien connu que l'ancienne théorie sémiographique décrit le ternaire comme "*perfectus*" (parfait) et le binaire comme "*imperfectus*" (imparfait), associant le ternaire à la sacralité de la Trinité: *omne trinum est perfectum*.

Fig. 6 shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are "dum pen-dé-bat ff-li-us". The music features a rhythmic pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note, with a fermata over the final note of each phrase. The dynamics are marked *ff*.

▲ Fig. 6

Fig. 7 shows a musical score for four voices. The lyrics are "tri-stá-tam et do-lén-tem per-trans-fí-vit". The music features a rhythmic pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note, with a fermata over the final note of each phrase. The dynamics are marked *ff*.

▲ Fig. 7

Fig. 8 shows a musical score for four voices. The lyrics are "spí-ri-tum, mí-sit spí-ri-tum". The music features a rhythmic pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note, with a fermata over the final note of each phrase. The dynamics are marked *ff*.

▲ Fig. 8

Mais ce n'est pas tout. Que dire de l'introduction d'un douloureux *si bémol* descendant sur les mots "*dolorosa*" (mes. 3), "*lacrimosa*" (mes. 7), "*gementem*" (mes. 12), "*dolentem*" (mes. 16), etc...? Que l'on n'oublie pas que l'armature en clé, même dans la fluctuation d'un rythme harmonico-mélodique aussi intrigant qu'intriqué¹⁸, ne reporte aucun *si bémol*, au contraire, il joue souvent avec le *si bécarré* (voir "*pertransivit gladius*" dont il sera question plus loin).

Et ces trois syncopes des sopranes (cf. Fig. 6) sur les mots "*dum pendeat filius*"? Ne donnent-elles pas d'idée de quelque chose de suspendu qui se balance? Pas seulement: le chœur entier attaque, suspendu dans la levée, sur le dernier noir de la mesure¹⁹. En outre l'on arrive également à découvrir un Palestrina sans précédent si l'on observe le "balancement" de la mélodie des basses, qui progresse par longs sauts. Un mouvement scolaire et basique, plutôt inhabituel dans le phrasé mature de Palestrina. Dois-je continuer? Je ferais alors remarquer le mouvement descendant convaincu (et convainquant!) des mélodies du *cantus*, de *l'altus* et du *tenor* sur les mots "*pendebat (filius)*"...

De nouveau sur "*Pertransivit gladius*", à la voix de ténor (cf. Fig. 7) il y a un triton entre *fa* et *si*, pointu et coupant comme la pointe de la lance qui – par analogie – transperça le flanc du Christ sur la croix, dont parle le texte.²⁰ Sa force frappante augmente avec le contraste entre les quatre morbides *si bémols* qui l'entourent. Remarquez que Casimiri l'arrondit avec le *si bémol*, en posant le signe d'altération à gauche de la note, comme requis par Palestrina.²¹ Parmi les éditions que j'ai pu consulter, trois ajustent le *si* en indiquant *bémol*.²² tandis que quatre conservent le *si bécarré*.²³ Il convient aussi de noter que, au-delà de la valeur littéraire, dans ce cas-ci l'adoption du *si bécarré* permet de respecter la règle connue du *do contra ré (causa necessitatis)* entre le *tenor* et le *cantus*.

A l'appui de la thèse descriptive, ajoutons que, dans ce passage, Palestrina frôle à au moins quatre reprises en 2 mesures une succession frappante de quintes entre des parties extrêmes, en se sortant chaque fois au moyen de l'anticipation de la note et de la syncope suivante composée qui en dérive! Bien que ce soit un procédé parfaitement canonique, la situation demeure néanmoins très intéressante... Je termine cette idée en disant que l'ensemble des quatre pupitres qui chantent cette phrase montent résolument avec une mélodie ascendante...

Et enfin comment ne pas reconnaître dans la fugacité rythmique avec laquelle Palestrina traite le mot "*spiritum*" (cf. Fig. 8), à la fin de la première partie, un certain rappel à la fluidité et à la consistance éthérée de l'esprit qui quitte le corps au moment de la mort? Si l'on y réfléchit bien, en fait, c'est le seul moment où le contrepoint serpente à travers des rythmes et des mélodies

18 On retrouve ici toute l'anxiété et l'investissement de Palestrina dans pour traiter un texte aussi lourd de détresse. Mais peut-être y a-t-il plus: nous le verrons à la fin de cet article.

19 Ces considérations, bien sûr, ne s'appliquent que si l'on dirige en deux temps.

20 Il est vrai que le *si* monte vers *do*, mais cela il ne le fait pas par l'habituel mouvement rapide de degrés chromatiques. Le texte évoque la lance qui transperça l'âme endolorie de la Vierge (*Cuius animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius.*)

21 En réalité, Casimiri traite tous les changements comme l'aurait fait Palestrina, en les plaçant à gauche de la note. Une fois seulement il prend soin d'indiquer le bécarré entre parenthèses (*Christi mortem*), pour le distinguer du bémol qui précède.

22 *Palestrina, Stabat Mater*, transcription by Alexandre-Étienne Coron (1771-1834), sans date; *Palestrina, Stabat Mater*, by Richard Wagner (1813-1883), Ed. G. Schirmer, New York, sans date; Raffaele Casimiri, *Antologia Polifonica*, vol. VI, Ed. Psalterium, Rome, 1934, pp. 33-47.

23 *Pierluigi da Palestrina's Werke*, de Franz Espagne (connu comme *Opera Omnia - Haberl*), vol. VI, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1876, pp. 96-108; *Palestrina, Stabat Mater*, transcription de W. M. Barclay Squire, Novello, Londres, 1899; *Palestrina, Stabat Mater*, transcription de Henry Washington, Chester Music, London, 1974; *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Composizioni latine a 8 e 9 voci*, vol. 33, de Lino Bianchi, Institut italien pour l'histoire de la musique, Edizioni Scelera, Rome 1981, pp. 43-60 (connu comme *Opera Omnia - Casimiri*). La transcription de Bianchi traite les altérations avec prudence, en prenant soin d'indiquer au-dessus de la note ses suggestions personnelles, même celles qui concernent plusieurs situations qui sont habituelles dans la *musica ficta* comme les tritons, les toniques supérieures, etc...

plus articulés nullement solennelles et ordonnées, comme le sont au contraire toutes les phrases, organisées et mesurées, qui constituent le reste du morceau.

Quelques remarques:

1. Au fil du morceau il y a deux seules notes longues qui ne sont pas perturbées par l'action du demi-chœur: "*gementem*" (mes. 12) et "*tormentis*" (mes. 59-60). Même "*desolatum*" et "*plagas*" (mes. 68 et mes. 100) présentent une ronde sur l'entrée de l'autre demi-chœur. Il y a quatre mots très significatifs à l'intérieur du texte du morceau, et Palestrina semble s'arrêter sur ceux-ci pour y réfléchir. Il ne serait pas sans signification d'interpréter cette situation particulière comme un message du compositeur invitant les interprètes à "noircir" ces rondes par des ornements et des coloratures... Les textes sur la musique datant de la même époque sont pleins d'exemples de tels noircissements, même en ce qui concerne les pièces de Palestrina lui-même. C'est probablement nous qui avons perdu cette faculté, et nous nous limitons à exécuter les notes écrites, qui constituaient alors un canevas structurel pour improviser, par exemple à l'occasion des notes prises pour saut, sur les longues, ou sur celles qui évoquent justement les pleurs et la peine, comme le répètent souvent les textes anciens. Mais ceci est un argument long et complexe, qui ne peut pas être approfondi ici.
2. En note 19, nous avons souligné la direction en deux temps utilisée aussi bien par Lino Bianchi que par Haberl Espagne, comme par bien d'autres. Casimiri, au contraire, la préfère en quatre temps. En réalité c'est le moins adapté pour les innombrables épisodes en temps ternaire implicite. Ceux qui le pratiquent savent bien que les *sesquialtera* et les *hémioles* sont proportionnelles et "*fonctionnent*" mieux à l'intérieur d'un *tactus* binaire plutôt que quaternaire.
3. Palestrina écrit en utilisant ce que l'on appelle les *chiavettes* pour les deux demi-chœurs. Ceci indique la possibilité de baisser le ton de la pièce, comme fait la Chapelle Sixtine qui utilise les ténors aigus pour les partis d'*altus*.
4. Concluons enfin en nous demandant si Palestrina aussi aura cédé à la fascination à laquelle aucun de ses collègues musiciens²⁴ de la Renaissance a su résister: celle du *nombre d'or*.
5. Nous parlons ici de la recherche des proportions parfaites, de rapports privilégiés entre les parties et l'ensemble, de combinaisons intrinsèques qui cachent souvent jalousement le secret de la beauté. Nous avons déjà souligné le fait que la pièce est divisée en deux parties. Nous précisons à présent qu'il s'agit respectivement de 73 et de 118 mesures, pour un total de 191 mesures. Une recherche rapide permet de découvrir que le nombre d'or de la première partie correspond à la mesure 45, aux mots "*in tanto supplicio*". Le nombre d'or de la seconde partie fait 72 (72,924 pour être précis²⁵) et correspond à la mesure 145, où l'on trouve le mot "*passionis*". Et c'est là que commencent les surprises: ce point correspond à la longueur de la première partie (73 mesures)²⁶. Continuons. Le nombre d'or du morceau entier tombe sur la mesure 118, sur les mots "*donec ego vixero*". Le nombre d'or de la composition entière est donc exactement égal à la longueur de la seconde partie (118 mesures). Il faut aussi noter que la phrase en question ("*donec ego vixero*") introduit un épisode très particulier, qui est une longue intervention confiée à un ensemble avec un nombre de voix restreint²⁷. Nous savons que ceci pouvant être interprété comme une incitation pour réserver ces parties à des solistes, en créant ainsi une atmosphère sonore absolument particulière et très raffinée. Les surprises ne sont pas terminées: ce point coupe la seconde partie à la même distance que celle où le nombre d'or coupe la première partie (45 mesures). Et quelle est la distance entre le nombre d'or de la seconde partie et la fin du morceau? De nouveau 45 mesures...

Faut-il continuer? La soustraction du nombre d'or de la seconde partie du nombre d'or du morceau complet donne comme résultat 27 mesures: exactement comme la différence entre la longueur de la première partie et son nombre d'or²⁸. La différence entre le morceau entier et le nombre d'or de la première partie donne le même résultat que le nombre d'or de la seconde partie.²⁹ Je m'arrête ici. Cela me semble être trop!

24 Sans mentionner les peintres, les sculpteurs, les architectes, etc...

25 C'est-à-dire il manque 0,076 pour arriver à 73. Cela fait à peu près un double-croche...

26 Nous avons vu combien il en manque (cf. note précédente).

27 Du premier chœur les *cantus* et *altus* sont utilisés, du second les *cantus* et *ténor*. Nous sommes à la mesure 122, comme indiqué à la note 16.

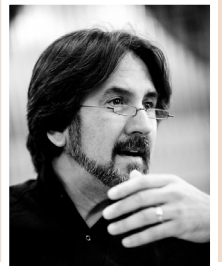
28 Bien qu'il y ait toujours ces décimales à prendre en compte, l'écart est d'environ 0,096.

29 Et quand je dis *le même*, en réalité je veux dire *le même* à 3 décimales: 145,886!

Il convient de noter que toutes ces "coïncidences" ne sont pas le fruit de ces calculs mathématiques "incestueux" qui donnent toujours le même résultat, comme cela arrive dans des fameux jeux de nombres. Ces coïncidences sont réalisables uniquement grâce aux longueurs précises de la première et de la seconde partie. En changeant par exemple la longueur de la seconde partie, toutes les coïncidences qui la concernent disparaissent.

Et ne venez pas me dire que vous vous êtes aussi amusé à associer les mots sur lesquels tombent les trois nombres d'or, et que la phrase "*In tanto supplicio passionis, donec ego vixero*"³⁰ en apparaît? Maintenant je vous prie de ne pas l'associer avec la vie difficile de Palestrina, qui, en l'espace de quelques années a perdu son frère, d'abord un fils puis l'autre, puis son épouse, fut renvoyé de la Chapelle Sixtine, et, malgré de nombreuses tentatives, n'a jamais réussi à réaliser son rêve de travailler pour les cours d'Espagne, de Vienne, de Munich et même des Gonzague à Mantoue parce que ce serait trop pour moi-même!

Walter MARZILLI est né en 1957. Il est diplômé en chant grégorien, pédagogie musicale, musique chorale ainsi qu'en direction de chœur; il est docteur en musicologie. C'est outre-Rhin qu'il a obtenu sa spécialisation en musique pour chœur et orchestre, et qu'il a suivi un perfectionnement en pédagogie musicale. Il a étudié le violoncelle et s'est spécialisé dans la vocalité. Il fait partie de plusieurs commissions scientifiques et artistiques. En tant que musicologue et chef de chœur il a été invité en Grande Bretagne, en Espagne, en France, en Allemagne, en Suisse, aux Pays-Bas, en Pologne, en Hongrie, au Liban et au Brésil. On le sollicite pour animer des *master classes* ainsi que des cours sur la direction de chœur et la vocalité dans d'importantes institutions culturelles et universités étrangères (Conservatoire de Pesaro ou de Novara, Universités de l'Indiana ou de Yonsei en Corée du Sud, etc...). Il est aussi fréquemment invité dans des jurys de concours de chant choral en Italie et à l'étranger, comme membre ou comme président du jury. Il a publié de nombreuses études dans des actes de conférences et des revues spécialisées. Il collabore fréquemment avec la Chapelle Musicale Pontificale "*Sistina*" et Mgr. Massimo Palombella l'a aussi nommé directeur de l'ensemble officiel "*Octoclaves*" de cette même Chapelle. Il dirige le Chœur Polyphonique de l'Institut Pontifical de Musique Sacrée de Rome, le Chœur Régional de Calabre et le chœur *I Madrigalisti* de Magliano en Toscane. Il a dirigé l'*Ottetto Vocale (Octuor vocal) Romano* et le *Quartet Amaryllis*. Il collabore avec la *Schola Cantorum Coloniensis* en Allemagne et dans d'autres pays. Il a dirigé divers enregistrements audio et vidéo. Il enseigne la direction de chœur au Conservatoire G. Cantelli de Novara, et il a enseigné la vocalité chorale au Conservatoire F. Cilea de Reggio Calabria. Il enseigne également le chant au Collège International *Sedes Sapientiae* à Rome, où il est aussi directeur du département de musique, et il a donné des cours au *Séminaire Pontifical français*, au Collège Pontifical San Paolo et à l'Académie Italienne de l'Opéra Lyrique. Il enseigne la psycho-acoustique au Centre européen d'art-thérapie de Salerne, spécialisation en musicothérapie, vocalité et direction de chœur à l'*ISMUS* de Rieti, et la direction de chœur à l'École Supérieure des Chefs de Chœur de la *Fondation Guido d'Arezzo*. Il enseigne la direction de chœur au *Corso Biennale de Reggio Calabria*. Enfin, il est titulaire de la chaire de direction de chœur à l'Institut Pontifical de Musique Sacrée de Rome. Courriel: waltermarzilli@alice.it



Adaptation utilisée par le Chœur de la chapelle Sixtine dirigé Mgr Massimo Palombella. Les notes en rouge indiquent la théorie des affects en usage à la Renaissance.

Traduit de l'italien vers le français par Barbara Pissane (France) ●

30 "*Dans les affres de la passion où j'ai toujours vécu*"...

Les chansons folkloriques russes à travers le monde (p 54)

Pays immense, la Russie comporte une pléthore de nationalités. Quel meilleur moyen d'unir les gens qu'à travers les chœurs? Depuis la nuit des temps, les chansons ont été plus puissantes que l'autorité impériale ou la religion, simplement parce qu'elles ne lient pas que l'esprit, mais l'âme aussi. La tradition des chants collectifs est aussi vieille que le pays lui-même, et certaines partitions font partie de son histoire grandiose. Aujourd'hui encore, aux quatre coins du pays, on continue de chanter les chansons des ancêtres, ravivant les mêmes émotions et sentiments comme la joie et la peine, l'amour et la haine, le devoir et le patriotisme.

Je vous ai préparé deux questions: quelles chansons folkloriques russes populaires connaissez-vous, et lesquelles sont de renommée mondiale? Il y a bien sûr *Kalinka*, ou peut-être avez-vous entendu parler des *Yeux Noirs* et de *Katioucha*. Serez-vous surpris si je vous dis qu'aucune n'est une véritable chanson folklorique?

Le "folklore musical" est un art enraciné profondément dans les racines de la culture d'un pays; il y reflète les traditions nationales ainsi que la façon de penser de son peuple, sans qu'il y ait de droits d'auteur. À cause de l'impact géographique et historique de la chanson, la personnalité de l'auteur devient insignifiante et s'oublie. Le peuple est le seul vrai auteur de la chanson folklorique. Puisque celle-ci se transmet presque toujours oralement, les vraies chansons folkloriques existent en plusieurs versions, dont aucune n'est "vraie" ni "fausse": toutes les versions ont le même droit d'exister. Pour ce qui est de *Katioucha*, composée en 1938, des *Yeux Noirs* en 1884, ou encore de *Kalinka* en 1860, et en dépit de leur renommée internationale, on sait toujours exactement qui sont leurs compositeurs respectifs. Il n'y a qu'une seule vraie mélodie pour chaque chanson qui a été écrite par un compositeur professionnel et qui n'a jamais changé jusqu'à maintenant.

Alors que *Kalinka*, *Les Yeux Noirs* et *Katioucha* sont parfois chantées dans des restaurants russes à l'étranger, vous savez probablement que tout l'héritage russe des chansons folkloriques est bien plus vaste que ça. C'est le résultat de siècles d'histoire d'un grand pays, reflété dans la musique des différents groupes de sa population. Je voudrais parler de la Vieille Russie et des chansons folkloriques bien connues par son peuple il y a trois ou quatre cents ans. À cette époque, la majorité de la population était paysanne et faisait de l'agriculture de subsistance. Évidemment, ils n'ont jamais entendu parler de Si bémol, de clé de Fa, ou du système dodécaphonique. Néanmoins, ces inconnus ont fait leurs propres merveilleuses créations musicales en utilisant leurs talents naturels, leurs voix et leurs oreilles. Les meilleures chansons sont passées de génération en génération pendant des siècles, et ont survécu jusqu'à nos jours.

Les chansons folkloriques russes se chantaient le plus souvent à cappella, mais ce n'était pas une chorale classique comme nous la connaissons. D'abord, la façon de chanter *folk* est très différente de la pratique classique. Ensuite, il n'y a pas de division stricte en parties distinctes dans la chorale *folk*. Un chanteur ou deux dirigent la chorale en commençant par chanter la mélodie principale d'une chanson; ensuite, les autres membres s'y joignent en improvisant librement et en ajoutant une deuxième, troisième, quatrième, etc., nouvelle voix. Jamais deux chansons ne se ressemblaient, car toutes comportaient de l'improvisation. À la fin d'une chanson, toutes les parties se rejoignent généralement à l'unisson (ou en octaves).

Il y a différents genres de chansons folkloriques russes, allant des chansons lyriques mélancoliques, de joyeuses chansons de ronde, des chansons énergiques pour le travail, etc. Chaque genre a ses propres particularités. Par exemple les chansons lyriques étaient chantées *adagio* et *legato*, mélodieusement, tandis que les chansons de danse étaient très différentes avec un rythme plus rapide, des notes bien hautes et beaucoup de syncopes. Enfin, les chansons de travail avaient tendance à être plus simples en termes de notes, et avaient obligatoirement une pulsation rythmique, évoquant une tâche effectuée pendant le travail physique, car le but était de faciliter le dur labeur des paysans.

Maintenant j'aimerais parler de deux chansons folkloriques russes (présentées avec mes propres arrangements *a cappella*) qui montrent le contraste et la variété de cette tradition musicale si riche.

Ah, Ty Step' Shirokaya (Oh toi, grande steppe)

La première chanson est *Ah Ty, Step' Shirokaya* ou *Oh toi, grande steppe*. C'est une chanson lyrique sincère, et une des préférées des cosaques russes. Les cosaques étaient une classe de soldats, qui vivaient sur les frontières sud de la Russie et qui prévenaient les invasions ennemies. Ils aimaient leur liberté et avaient leurs propres lois, sans payer de taxes. Pour les cosaques, le terme "liberté" avait un sens spécial, sacré: c'était la libération du pouvoir impérial, sans pour autant perdre leur amour et leur attachement à leur patrie.

Naturellement, une chanson folklorique se compose de plusieurs couplets, qui sont musicalement très similaires, mais différents. Il y a toujours des changements, comme des variantes du thème principal. C'est dû à l'art d'improviser dont j'ai parlé plus tôt. Si on se rapproche des paroles, on remarquera qu'elles parlent dans un langage allégorique, en utilisant des genres d'aphorismes ou de mystères imprégnés de la sagesse profonde de l'expérience humaine. Cette chanson en est un bon exemple:

Premier couplet: *Oh toi, grande steppe [prairie], grande et vaste! Oh toi, mère Volga, Volga libre!*
Deuxième couplet: *Oh, ce n'est pas l'aigle de la steppe qui s'envole. C'est le burlak [batelier de bac] de la rivière qui marche.*
Troisième couplet: *Aigle, attention, ne vole pas au ras de la terre. Burlak, ne marche pas trop près de la berge...*

Que pourrions-nous dire à propos du contenu de ces paroles? La steppe et la Rivière Volga symbolisent la liberté idéale de la vie humaine. L'aigle de la steppe symbolise l'homme libre. Quand l'aigle vole haut, il est complètement libre, car rien ne peut l'atteindre. Si par contre il rase le sol, il est plus facile de le blesser, de l'attraper et de le mettre en cage. Il en va de même pour l'homme. Il est presque totalement libre quand il vit dans la steppe parce que c'est une terre sauvage sans règles impériales et lois. S'il décide de vivre trop proche de l'eau, ce sera bien plus dangereux pour lui parce que la rivière est une grosse artère de transport reliant les bords de l'Empire russe et son centre. De plus, s'il a des problèmes avec les autorités, il peut facilement être attrapé, emprisonné ou réduit en esclavage. Pour les cosaques, cet avertissement était assez pertinent parce qu'ils se rebellaient souvent contre l'Empereur et étaient brutalement réprimés.

Maintenant que l'on connaît le sens des paroles, nous devons aborder cette chanson comme un hymne à la liberté perdue, et non pas comme triste et mélancolique. Elle se transforme ensuite en une composition très forte et touchante. Essayez de ressentir le caractère calme et prononcé de cette musique dans laquelle l'admiration pour la steppe sans limites, et la beauté toute puissante de la grande rivière Volga est reflétée. Elle commence silencieusement, comme si la mélodie venait de très loin, sur la ligne de l'horizon, puis se développe en un thème fort et brave sur comment aimer et se battre pour sa liberté, qui est le trésor principal de l'existence humaine. Enfin, la chanson disparaît comme elle est apparue, comme si elle descendait la rivière avec le dernier bateau.

Poydu L'Ya (Eh, je devrais y aller)

Cette chanson est un joyeux exemple de chant de danse. Les chants de danse étaient chantés aux festivals de jeunes, où les jeunes des villages alentour se rencontraient, se faisaient de nouveaux amis, et souvent trouvaient leurs futurs fiancés au travers de jeux de fêtes foraines, de chansons et des rondes. C'est une musique très joyeuse, basée sur une mélodie de danse simple. C'est très rythmé, il y a beaucoup d'humour et de langage incompréhensible. C'est comme des claquettes, ça commence très doucement et avec un rythme lent, puis ça s'intensifie à chaque couplet jusqu'à la fin, donnant la sensation d'une danse impétueuse.

Il n'est pas nécessaire de traduire les paroles en entier, parce que la plupart des couplets sont à la fois allégoriques et dénués de sens. Cependant, c'est au quatrième couplet que l'idée principale de la chanson est exprimée: on peut alors entendre un dialogue entre deux jeunes personnes. Une question: "*Dis-moi, chérie, m'aimes-tu ou non?*" et une réponse: "*Je ne suis pas sûre de t'aimer, mais je ne peux pas m'empêcher de te regarder*". Comme nous pouvons le constater, une nouvelle romance est née, et une chanson de danse joyeuse doit aider ces sentiments romantiques à voir le jour sous une union familiale forte.

Si vous décidez de chanter cet arrangement, faites attention au mot "*Da!*" (Oui!), que vous trouverez dans chaque couplet. C'est une sorte de blague musicale, une syncope imprévue qui vient vous surprendre à chaque fois et qui donne à la chanson un peu de piment rythmique. Puisque c'est une façon particulière de s'exprimer, les chanteurs ne doivent pas être timides et utiliser ça comme un prétexte pour faire les pitres!

De nos jours où les villes sont gigantesques, la tradition des chants folkloriques authentiques a presque totalement disparu, mais l'héritage de ces chansons a été sauvegardé par les musicologues qui ont enregistré les derniers villageois et écrit les paroles avec un système classique de notation. De nouvelles mélodies de chansons folkloriques existent dans des arrangements créés par des compositeurs et des chefs de chœurs professionnels, et sont bien loin de leurs originaux. La beauté immaculée et la richesse intérieure continuent cependant à fasciner et à inspirer un profond respect pour nos ancêtres, eux qui ont créé ces chansons magnifiques sans rien connaître de Bach ni de Mozart.

Aleksei Petrov a obtenu sa licence à l'Académie des Arts du chœur avec deux spécialisations: *Chef de chœur* (classe du professeur Victor Popov) et *Arts vocaux* (classe du professeur Dimitri Vdovin). En 2005 il a remporté le Premier prix et le Prix spécial à la Première compétition des chefs de chœur de Moscou. Depuis 2004 il enseigne à l'Académie des Arts du chœur à Moscou, et depuis 2009 il est à la tête du Département des chœurs. Quand le professeur V. Popov est décédé en 2008, Aleksei Petrov l'a remplacé dans le Grand chœur de l'Académie des Arts du chœur. L'Académie a des voix et des groupes de chœurs très divers et a donné des concerts sous sa direction en Russie, en Europe de l'Est et de l'Ouest, au Japon et en Amérique du Nord, et a participé à la plupart des principaux festivals russes et internationaux. En tant que Chef de chœur, Petrov travaille de concert avec des chefs de renommée comme J. Conlon, C. Thielemann, J. Marin, V. Gergiev, et V. Yurovsky. Depuis 2010 il a travaillé avec certains des orchestres symphoniques majeurs en Russie en tant que chef invité, en dirigeant de nombreux concerts de chorale classique et symphonique, comme les œuvres de Bach, Beethoven, Mozart et Verdi. Courriel: alexpetroff@list.ru



L'influence du chant grégorien sur l'O Magnum Mysterium de Morten Lauridsen (p 62)

De la musique préhistorique, on sait peu de chose. Avant les écrits et traités du IXe siècle, la source la plus fiable sur les pratiques et la théorie relatives à la musique dans l'antiquité était le traité *De Institutione Musica* de Boèce (v. 525), précédé longtemps auparavant par les écrits cunéiformes des Babyloniens (et de la Mésopotamie). La première publication importante dont l'origine et les pratiques peuvent être présumées et standardisées est le *Liber Usualis*, une compilation de chants du rite grégorien remontant à la fin du IXe siècle. Auparavant, le plain-chant existait dans divers rites, notamment l'ambrosien (Milan), le byzantin, le mozarabe (Espagne) et le romain ancien. Le chant grégorien est de loin la forme de chant la plus standardisée et la plus populaire au-delà l'époque médiévale; il a été, depuis lors, une source d'influence stylistique et théorique dans les œuvres de toutes les périodes. Le chant grégorien porte l'influence et la marque de la théorie musicale grecque remontant aux théories tonales de Pythagore (Ve s. av. J.-C.) et la formation de ce répertoire à partir de ces théories a mené à sa standardisation et à sa propagation à travers l'Europe médiévale.

Le nom de "chant grégorien" vient du pape Grégoire Ier, évêque de Rome de 590 à 604, à qui on attribue l'organisation et la notation de la musique vocale sacrée pour les services religieux. Ce style a tiré son origine de la vie monastique: les monastères et couvents utilisaient le plain-chant pour rehausser le texte du propre de la messe. Certaines pièces étaient chantées à l'unisson; d'autres étaient de forme responsoriale (dite "viva voce", c'est-à-dire que le meneur de chant, souvent le prêtre, chantait une phrase qui était ensuite reprise par l'assemblée). La "schola cantorum", chœur papal composé de choristes qualifiés, jouait aussi le rôle de meneur du chant grégorien responsorial dans les églises de Rome¹ Si la monophonie semble avoir été répandue au début du Moyen âge, les harmonies de l'*organum* ont gagné en popularité au IXe siècle (sinon plus tôt), avant la publication de *Musica enchiriadis* (vers 895).

La théorie musicale grecque insistait sur l'importance d'être au service du texte, et d'écrire la ligne vocale pour qu'elle soit accessible au chanteur. Ces buts, bien que mis en cause par les nombreuses tendances qui ont favorisé la virtuosité, ont eu une influence sur la composition musicale bien au-delà de l'époque médiévale. Cela est dû en partie au système de règles qui a été créé pour atteindre ces buts, et au succès de leur mise en œuvre. Ces règles ont été tordues ou brisées au cours des ans, à mesure que les musiciens avaient accès à une formation plus étendue, et que des œuvres difficiles devenaient plus accessibles. Elles sont cependant restées pertinentes, et la musique écrite à l'aide du système grec est indubitablement belle et efficace. Par la force de sa théorie mélodique, de sa théorie sur le traitement du texte et par son importance historique, le chant grégorien a continué d'exercer son influence à l'époque moderne, particulièrement sur le répertoire choral. Cette influence est évidente dans l'*O magnum mysterium* de Morten Lauridsen.

Né en 1943, Lauridsen est un compositeur américain établi près de Los Angeles, en Californie. Il est actuellement professeur de musique à l'École de musique Thornton de l'université *Southern California (USC) Thornton School of Music*. Lauréat en 2007 de la *National Medal of Arts* (médaille nationale des arts), il a été chef en résidence de la *Los Angeles Master Chorale* de 1995 à 2001. Il est docteur honoraire de l'Université d'État de l'Oklahoma, du *Westminster Choir College* et du *King's College* de l'université d'Aberdeen en Écosse. L'USC lui a décerné le *Prix d'écriture créative Phi Kappa Phi*, pour l'ensemble de son œuvre (*Lifetime Achievement Award*), un prix d'Ancien remarquable (*Outstanding Alumnus*) de l'École de musique Thornton, un *prix Ramo*, une *citation Lambda Delta* pour l'excellence en enseignement, et le prix du doyen pour la réussite professionnelle².

Lauridsen a grandi dans le nord-ouest des États-Unis, et a commencé tôt à étudier la musique. Pendant sa jeunesse, il ne se voyait pas comme un futur musicien professionnel et a entrepris des études en anglais et en histoire au collège Whitman. Il n'a pas envisagé la musique en tant que carrière avant d'être inspiré en ce sens alors qu'il travaillait à la lutte contre les feux de forêt près du mont St. Helens. Il a alors quitté le collège Whitman pour étudier la composition à l'USC avec Halsey Stevens, Ingolf Dahl, Robert Linn, et Harold Owen. Après avoir obtenu son diplôme, il a commencé à enseigner à l'USC l'introduction à la théorie musicale et par la suite la composition au premier cycle universitaire. Par la suite, il a fondé le programme d'études avancées en musique de film à l'université. Il a été à la tête du département d'études avancées en composition de 1990 à 2002, et est maintenant l'un des sept professeurs de composition à plein temps à l'école Thornton de l'USC.³

1 . Mahrt, William P. *Gregorian Chant as a Paradigm of Sacred Music*: Sacred Music 133 (3): 5–14.

2 . Lauridsen, Morten. *Faculty Profile: Morten Lauridsen*: USC Thornton School of Music.

3 . Lauridsen, Morten. *Interview by Bruce Duffie*: Chicago, IL, March 1999.

Morten Lauridsen est l'un des compositeurs vivants dont les œuvres sont le plus souvent jouées. Sa création, couvrant bon nombre de disciplines et d'influences, comporte des concertos pour trompette, des œuvres pour orchestre, de la musique de chambre. Ses œuvres les plus marquantes, cependant, sont sans nul doute celles pour chœur. Elles sont basées sur des textes soit sacrés, soit profanes, et chacune porte l'influence de l'époque à laquelle le texte a été écrit. La plus en demande et la plus souvent présentée est sa mise en musique du texte *O magnum mysterium*.

Cette œuvre a été écrite sur commande de la *Los Angeles Master Chorale* en 1994. Le directeur de cette chorale, Paul Salamunovich, aujourd'hui décédé, était selon Lauridsen "*un des plus grands praticiens du chant grégorien*"⁴. Le compositeur a donc décidé d'*utiliser des idées mélodiques de psalmodie comme matériau de base*" de son *O magnum mysterium*. Ces influences incluent l'emploi des règles grecques pour la conduite des voix, l'emploi d'une "*tonique*"⁵ et des mélismes.

Le chant grégorien est organisé au plan mélodique en quatre séries de modes contenant chacune un mode "*authentique*" (impair) et un mode "*plagal*" (pair), pour un total de huit modes. Ceux-ci sont déterminés par trois caractéristiques: l'ambitus, la finale et la teneur. (figure 1).

Mode	Nom	Finale	Teneur	Ambitus (par rapport à la finale)
1	Dorien	Ré	La	Un ton au-dessous, octave au-dessus
2	Hypodorien	Ré	Fa	Quarte ou quinte au-dessous, sixte au-dessus
3	Phrygien	Mi	Do	Un ton au-dessous, octave au-dessus
4	Hypophrygien	Mi	La	Quarte ou quinte au-dessous, sixte au-dessus
5	Lydien	Fa	Do	Demi-ton au-dessous, octave au-dessus
6	Hypolydien	Fa	La	Quarte au-dessous, sixte au-dessus
7	Mixolydien	Sol	Ré	Un ton au-dessous, octave au-dessus
8	Hypomixolydien	Sol	Do	Quarte ou quinte au-dessous, sixte au-dessus

La mélodie d'une psalmodie est organisée selon le mode qu'elle emploie. La psalmodie se développe autour d'une *teneur*, c'est-à-dire que la plus grande partie de la mélodie est chantée sur cette note ou autour d'elle (figure 2). La phrase se termine par une cadence aboutissant sur la *finale* (figure 3). Ainsi, la mélodie peut mettre en évidence certains mots ou groupes de mots en altérant la structure mélodique. Quand on veut faire ressortir un mot ou groupes de mots d'importance, la mélodie changera pour illustrer cette idée. Les figures ci-dessous sont tirées du *Viderunt omnes*, une psalmodie du 5^e mode.

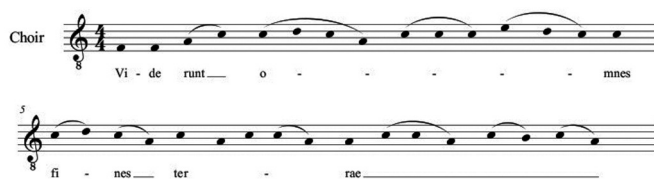


Figure 2 – *Viderunt Omnes*, phrase initiale (teneur: Do; finale: Fa).



Figure 3 – *Viderunt Omnes*, cadence finale

Ces figures présentent les structures mélodiques typiques qu'on retrouve dans le grégorien. Ces pièces sont écrites autour de teneurs et de finales pour procurer au chanteur une fondation tonale solide et à l'auditeur, une forme facile à suivre. Dans ces deux figures, la mélodie est organisée par groupes de notes, le plus souvent des groupes de trois. À l'époque médiévale, on considérait approprié de regrouper les notes par trois pour symboliser la Trinité chrétienne: le Père, le Fils et le Saint-Esprit, Dieu en trois personnes. Les figures 2 et 3 montrent aussi deux des principales idées mélodiques de la pièce. Notons que la dernière ligne du chant (figure 3) utilise le Si bémol plutôt que le Si. Cette technique était courante au Moyen âge pour éviter les tritons qui, autrement, seraient courants dans le mode lydien (modes 5 et 6) entre le premier et le quatrième degré de la gamme. Cette technique a mené à l'utilisation du mode ionien, mieux connu sous le nom de gamme majeure. Lauridsen a recours aux couleurs lydiennes et ioniennes dans son *O magnum mysterium*.

4 . *Ibid.*

5 Bien que plusieurs autres termes puissent être employés pour décrire le centre tonal d'une psalmodie, "tonique" est souvent utilisé pour décrire cette note quand on commente l'écriture psalmodique de l'époque moderne.

Beaucoup de pièces de plain-chant sont strophiques, c'est-à-dire que plusieurs strophes de textes y sont portées par la répétition de la même idée mélodique. Ces modèles strophiques peuvent aussi être modifiés pour amener une cadence en terminant une phrase sur la finale plutôt que sur la teneur.

Le traitement du texte en chant grégorien est associé à la structure mélodique pour faire ressortir les phrases essentielles. Il est réalisé à l'aide de trois styles différents: syllabique, neumatique et mélismatique. Dans le style syllabique, chaque syllabe correspond à une seule note; dans le style neumatique, dont le nom vient du terme *neume* (groupe de notes), chaque syllabe se voit attribuer entre une et sept notes; dans le style mélismatique, du terme *mélisme*, une syllabe correspond à sept notes ou plus. Des passages d'un style à un autre étaient utilisés, tout comme les variations mélodiques, pour faire ressortir les phrases essentielles. Dans la figure 2, le "om" de "omnes" [toutes] porte sur dix notes, pour faire ressortir ce mot dans la phrase "toutes les extrémités de la Terre ont vu le salut de Dieu". De la même façon, dans la figure 3, "suam" (sa) est rehaussé pour attirer l'attention sur "lui" (Dieu).

Ces caractéristiques du chant grégorien ont été utilisées en composition à travers toute l'histoire de la musique classique et chrétienne. Le plus souvent, elles étaient maintenues à cause des préférences des cours et des églises qui ont gouverné pendant la plus grande partie de l'époque catholique romaine. Elles souhaitent maintenir le style grégorien pour rappeler aux fidèles leur passé, et pour utiliser la musique comme moyen de favoriser le recueillement. À l'époque moderne et sécularisée, peu d'églises ou de religions ont un pouvoir direct sur les gens, mais l'influence du chant grégorien demeure pour les mêmes motifs. Les compositeurs modernes conservent aussi cette influence à cause de sa nature historique. Des textes comme *O magnum mysterium* ont été "éprouvés par le temps", selon les mots de Lauridsen⁶; se laisser influencer par la musique de même époque que ces textes crée souvent pour l'auditoire un lien fort avec la musique, de par cette perspective historique.

Dans son *O magnum mysterium*, Lauridsen emploie des théories et influences musicales à la fois grégoriennes et modernes. La mélodie y est structurée comme dans le plain-chant, mais elle comporte aussi des éléments de conduite des voix plus courants dans la musique moderne, comme des intervalles difficiles, le mode ionien (*majeurs*), des textures homophoniques et polyphoniques. Même si le mode est altéré par rapport aux modèles originaux du grégorien, les idées mélodiques restent semblables.

Le motif d'ouverture de l'*O magnum mysterium*, à la voix de soprano, évoque le grégorien par l'emploi d'une teneur. La tonalité, et le rapport de la musique à cette tonalité, se rapprochent surtout du 5e mode (lydien), puisqu'on module entre les modes ionien et lydien, et que la teneur est la quinte au-dessus de la finale. La seule différence est que la gamme est organisée autour de la finale Ré, plutôt que Fa. Les sopranos chantent une mélodie centrée sur le La, qui est la teneur. La première phrase se termine sur la finale (fig. 4).



Fig. 4 – *O magnum mysterium*, mes. 1 à 8.

Ce thème d'ouverture est répété tout au long de la pièce, avec rappels de la teneur et terminaison sur la finale. L'écriture mélismatique est aussi présente dans ce thème. À deux reprises, le mot "mysterium" est étendu pour souligner l'idée de mystère, qui est le sujet de cette phrase initiale du texte. Alors que la syllabe "te" porte sur cinq notes seulement, ce qui la ramène sous la définition d'écriture neumatique, la phrase dans son ensemble est construite de façon syllabique et pourrait donc être considérée comme une référence à l'écriture mélismatique. Il y a tout au long de cette pièce de nombreux exemples de mélismes. Une série de mélismes particulièrement frappante survient entre les mesures 11 et 14, où le mot "admirabile" (admirable) s'étend sur sept pulsations (fig. 5).

Fig. 5 – *O magnum mysterium*, mes. 9 à 15.

Il est aussi à noter que dans la figure ci-dessus, à partir de la seconde moitié de la mesure 9, il y a toujours au moins une voix qui chante un Ré, quelles que soient les harmonies qui l'entourent. Dans le chant de Lauridsen, ceci marque l'influence de l'*organum* avec *mouvement oblique* où, en musique médiévale, la voix inférieure reste sur la finale ou aux alentours, tandis que la voix supérieure, la *vox principalis*, évolue librement. Dans l'exemple ci-dessus, la tonique (Ré) représente la finale, et les voix s'échangent cette note de pédale et des passages plus fleuris.

Lauridsen traite "admirable" et "mystère" de façon semi-mélismatique pour souligner ces mots qu'il croit les plus importants du texte (comme les compositeurs de grégorien l'auraient fait au Moyen Âge). Il reprend le même motif mélodique qu'on trouve à la figure 5 sur "sacramentum" et "admirabile" pour mettre en musique

6 . Stillwater, Michael. *Shining Night; A Portrait of Composer Morten Lauridsen: Songs Without Borders*, 7 February 2012.

la phrase "*viderent Dominum, ut animalia*", avec le mélisme sur "*animalia*". Dans la vidéo documentaire réalisée sur lui, Morten Lauridsen souligne son intérêt pour le mot "*animalia*" dans ce texte, parce que l'idée du Christ enfant né dans l'humble présence d'animaux de ferme le rend perplexé.

L'influence du grégorien est aussi présente dans la ligne mélodique présentée à la figure 5. On trouve une référence à la tradition grégorienne d'écriture en groupes de trois notes dans le passage sur "*sacramentum, et admi-*", où les groupements se trouvent sur "*sa-cra*" (2+1), "*men-tum*" (2+1, et 1+1+1), et "*et ad-mi*" (1+1+1). Même si les sauts d'intervalle s'écartent des caractéristiques du chant grégorien, ces groupes de notes aident à maintenir pour l'oreille l'influence du plain-chant quand le compositeur commence à utiliser des influences modernes dans la ligne mélodique. Lauridsen utilise ensuite l'*organum triplum* à une plus grande échelle dans la section centrale, avec une modulation métrique de 4/4 à 3/2 (fig. 6).

Fig. 6 – *O magnum mysterium*, mes. 40 à 45

Dans cette pièce, nous l'avons mentionné plus haut, la tonalité se rapproche du 5e mode (lydien), qui possède les caractéristiques du mode majeur (ionien), sauf le quatrième degré (plus élevé d'un demi-ton dans le mode lydien). Dans cette section, sur le mot "*Virgo*" (fig. 6, mes. 43, alto) Lauridsen place la seule altération accidentelle de toute l'œuvre, sur le quatrième degré de la gamme lydienne. Même si le mode lydien pouvait utiliser occasionnellement la quarte juste (caractéristique du mode ionien), il employait généralement la quarte augmentée. Ce rappel du mode lydien typique est une grande évocation du style et de la qualité mélodique du grégorien.

Pour effectuer la transition vers une nouvelle section, ou pour revenir au début d'une idée mélodique dans les œuvres strophiques, le grégorien emploie une cadence centrée sur la teneur. Lauridsen utilise aussi cette idée, mais dans un contexte harmonique. Puisque la teneur est la quinte au-dessus de la finale, Lauridsen imite cette forme de cadence en terminant la section sur une demi-cadence aux mesures 36 et 37 (fig. 7).

Fig. 7 – *O magnum mysterium*, mes. 32 à 39.

Cette idée mélodique revient vers la fin de la pièce, sur les mêmes paroles ("*jacentem in praesepio*"), mais la cadence mène cette fois à la tonique, comme dans une psalmodie se terminant sur la finale, pour mener vers la conclusion de la pièce (fig. 8, mes. 63). Pour la section finale (mesure 64 et suivantes), Lauridsen récapitule les principaux thèmes des sections précédentes, avec traitement en imitation par plusieurs voix. Il termine ensuite la pièce sur une cadence terminale sur la tonique dans une écriture à plusieurs voix où le mouvement de chaque ligne vocale est généralement typique du plain-chant, avec mélodie centrée sur la finale. Cependant, vu son influence moderne, certaines règles du plain-chant ne sont pas appliquées. Les sopranos ne terminent pas sur la finale, mais plutôt sur la teneur (la quinte), comme dans les autres cadences de la pièce. La cadence vers la finale survient dans la structure harmonique, se terminant sur un accord de tonique et dans la voix de 2e ténor, où la cadence touche l'octave de la tonique avant de terminer sur la finale- tonique (fig. 8).

Fig. 8 – *O magnum mysterium*, mes. 62 à 72.

Lauridsen a délibérément écrit son *O magnum mysterium* dans le style grégorien, à l'intérieur d'une harmonie moderne. Cette œuvre n'a pas été conçue comme une œuvre chorale de style uniquement moderne, mais plutôt comme une "contrepartie pour le 20e siècle" (selon les mots du compositeur) d'œuvres antérieures écrites sur le même texte. Par l'emploi de la théorie musicale grecque dans l'écriture des idées mélodiques et le traitement du texte, Lauridsen atteint ce but: il crée une pièce qui s'identifie à la modernité tout en maintenant de fortes racines grégoriennes.

Références

- Crocker, Richard. *The Early Medieval Sequence*. Oakland: University of California Press, 1977
- Lauridsen, Morten. *Interview by Bruce Duffie*. Chicago, IL: March 1999.
- Lauridsen, Morten. *Faculty Profile: Morten Lauridsen*: USC Thornton School of Music. <http://www.usc.edu/schools/music/private/faculty/lauridse.php> (11/01/12).
- Lauridsen, Morten. *O magnum mysterium*: Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1994.
- Mahrt, William P. *Gregorian Chant as a Paradigm of Sacred Music*. *Sacred Music* 133 (3): 5–14.
- Miles, Clement A. *Christmas in Ritual and Tradition*. Maryland: Wildside Press, 2008
- *O magnum mysterium*: Choral Domain Public Library, 16 Oct. 2012. Web. 7 Nov. 2012. http://www1.cpd.org/wiki/index.php/O_magnum_mysterium
- Stillwater, Michael. *Shining Night; A Portrait of Composer Morten Lauridsen*. *Songs Without Borders*, 7 February 2012.

Adam D. O'Dell (né en 1992) prépare actuellement une maîtrise en composition à l'Université d'État de Bowling Green, en Ohio, où il étudie avec Chris Dietz et travaille comme assistant professeur de théorie. Il a obtenu son baccalauréat en musique de l'université Clarke à Dubuque (Iowa), où il a étudié la composition avec Amy Dunker, et le piano avec Nancy Lease et Sharon Jensen. Comme chercheur, il s'intéresse à la biomusicologie et à l'influence des styles anciens (y compris la "Sacred Harp") sur la composition moderne. Il a remporté des prix du *Kennedy Center* et de *Make Music Inc*. Ses œuvres ont été présentées aux États-Unis, au Brésil et au Royaume-Uni. Il est membre de l'ASCAP (Société américaine des compositeurs, auteurs et éditeurs) et de la SCI (société de compositeurs). Courriel: adamdodell@gmail.com



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

Composers' Corner

Interview avec Ēriks Ešenvalds (p 66)

AA: Quand avez-vous commencé votre carrière de compositeur? Au cours de vos études, vous êtes-vous rendu compte que la musique était votre vocation?

EE: Je suis né en 1977 en Lettonie, dans une famille comme les autres à l'époque de l'URSS. Mon père était conducteur d'ambulance, et ma mère était enseignante de musique à l'école primaire. C'est elle qui m'a appris mes premières chansons et les bases de la musique.

La première fois que j'ai essayé de noter une de mes propres créations sur une portée, je venais d'entrer à l'école de musique de ma ville natale. C'est là que, de sept à quatorze ans, j'ai étudié la musique en profondeur: piano, chant, théorie musicale, histoire de la musique, chant choral, piano à quatre mains. Je me souviens d'une pause de dix minutes dans mon cours de chant choral où j'ai décidé sur un coup de tête d'écrire huit mesures de musique sur une feuille de papier. J'ai montré la partition à la chef de chœur, et elle l'a jouée au piano. Le résultat était intéressant, mais ce qui l'était encore plus, c'était son commentaire: Ēriks, tu devrais composer de la musique, peut-être une chanson pour commencer. C'est la première fois que le mot "composer" a pris un sens personnel pour moi.

J'ai écrit une chanson, plusieurs même, inspiré par Whitney Houston, qui était très populaire à l'époque. Comme les partitions de sa musique n'existaient pas en URSS, j'ai appris ses chansons à l'oreille pour les jouer au piano. J'ai été surpris de constater que ses pièces étaient composées de quelques accords seulement: ré mineur, si bémol, do, fa, do/mi, la mineur, sol mineur 7. J'ai aussi

Andrea Angelini
chef de chœur, professeur
et rédacteur en chef du BCI

appris quelles modulations peuvent rendre les chansons plus intenses. J'ai donc acquis toutes ces notions rudimentaires à dix ans, et je les ai utilisées pour créer mes propres chansons. J'avais cependant de la difficulté à écrire des paroles.

Alors que la Lettonie devenait indépendante et que les églises, jadis interdites, rouvraient leurs portes, je me suis converti au Christianisme dans l'église baptiste de ma ville natale quand j'avais quatorze ans. J'ai eu la chance de trouver de bonnes paroles pour mes mélodies dans les chants religieux, et le chœur de l'église a été le premier interprète de mes premières compositions passables. À quinze ans, plutôt que d'apprendre la musique au lycée, j'ai décidé d'étudier sérieusement les mathématiques et la physique pour aller en psychologie à l'Université de Lettonie. Mais à dix-sept ans, après un mois d'études en psychologie, j'ai tout abandonné: ce domaine n'était pas pour moi. C'était une période très difficile, et j'ai cessé de voir la vie en rose quand un soir mon colocataire est mort d'une crise cardiaque.

Je n'avais où aller puisqu'il était trop tard pour passer des examens d'admission dans les universités et les académies. Il n'y avait qu'une exception, l'École de théologie baptiste, qui m'a admis et où j'ai commencé à rêver d'une carrière de psychologue chrétien ou de pasteur.

La première année s'est très bien passée, mais la seconde s'est révélée très ennuyeuse, car la musique, que je refoulais, commençait à s'éveiller en moi. C'est alors que quelqu'un m'a proposé de montrer mes pièces chorales à un professeur de l'Académie de musique de Lettonie. J'ai accepté.

Enfin, à dix-neuf ans j'ai commencé mes études de composition à l'Académie de musique de Lettonie. J'y suis d'ailleurs entré de justesse: je n'avais pas de diplôme de lycée en musique, et seuls de simples chants religieux, et aucune pièce instrumentale, témoignaient de mes aspirations de compositeur. Les professeurs savaient toutefois que ma passion pour la musique était déjà grande, et ils m'ont fait confiance. Ils croyaient en mes habiletés plus que je n'y croyais moi-même. C'est là, dans les couloirs de l'Académie, que j'ai compris quelle était ma vocation.

Voilà comment j'en suis arrivé à la composition.

AA: Quels musiciens ont le plus influencé votre façon d'interpréter la musique? Quels chemins avez-vous suivis dans la recherche stylistique?

EE: J'ai étudié sept ans à l'Académie de musique de Lettonie, où j'ai appris à composer dans de nombreux styles et avec différentes techniques. L'instruction là-bas était extrêmement poussée. J'ai aussi suivi beaucoup de cours de composition avancée à l'étranger donnés par de grands compositeurs, dont Michael Finnissy, Jonathan Harvey, Phillippe Manoury, Klaus Huber, Ole Lützow-Holm, Guy Reibel et Marek Kopelent. Ces personnalités avaient une approche très contemporaine, mais une chose chez eux m'a particulièrement marqué: les émotions. Leur musique, bien que d'écriture complexe, regorgeait de passion et d'émotions. Cela m'a beaucoup influencé.

AA: Le chant choral continue de s'épanouir surtout parce qu'il allie les sons aux paroles. Le texte doit absolument être intelligible, les sons doivent être agréables, et les paroles ne doivent pas irriter l'auditeur. Par quelles stratégies atteint-on cet idéal?

EE: Dans certaines de mes pièces, comme *Sun Dogs* ou *The First Tears*, quand la description d'un paysage inconnu, d'un espace sans horizon ou d'une douleur tragique dépasse les frontières de la langue, seule la musique permet d'atteindre le point culminant. C'est un exercice très exigeant, un exploit des plus remarquables même, que de s'exprimer ainsi sans recourir à la poésie. Mais il existe bien sûr des paroles qui conviennent à l'histoire qu'on cherche à raconter dans la pièce. Je trouve d'abord une idée, c'est-à-dire une histoire pour la pièce, puis je vais à la bibliothèque pour trouver des paroles parfaitement appropriées. Ce n'est qu'après que je prends un crayon à mine rongé et une partition vierge et que je m'installe au piano pour composer. Je suis très exigeant en matière de poésie. Je ne m'intéresse pas aux poèmes qui contiennent du vocabulaire un peu technique, comme "tram", "électricité", "télédiffusion", car ces termes n'existent pas dans mon monde musical. Pour moi, c'est la musique qui doit dominer. Mais je ne peux pas me passer des paroles.

AA: La voix humaine est probablement le plus beau de tous les sons. Mis à part le talent naturel, quelles sont d'après vous les aptitudes essentielles chez un compositeur de musique chorale? Quels conseils donneriez-vous à un jeune artiste paralysé par la peur de l'échec?

EE: Chantez vous-même toutes les voix de votre composition! Plongez dans les richesses de l'écriture polyphonique. Étudiez des techniques et écoutez des enregistrements souvent, très souvent.

AA: Vos œuvres ont été interprétées par des chœurs de haut niveau. Quelle est votre relation avec vos interprètes?

EE: Mon objectif est de leur ouvrir mon cœur, car il a vécu la pièce à fond. Il n'y a pas de place pour le mensonge. Certains interprètes décident de suivre leur propre voie (je ne sais pas pourquoi ils m'invitent, peut-être pour une photo?), mais il existe aussi de vraies perles qui écoutent le compositeur, vont en profondeur, travaillent fort et sortent de leur zone de confort. C'est cela, la vraie collaboration. Plusieurs exemples me viennent à l'esprit: Andris Nelsons et les orchestres symphoniques et les chœurs de Boston et de Birmingham interprétant ma pièce *Lakes Awake at Dawn*, ainsi que *Whispers on the Prairie Wind* jouée par l'Orchestre symphonique de l'Utah, les Salt Lake Vocal Artists et le chœur de l'ACDA, dirigés par Thierry Fischer et Barlow Bradford. Il y a aussi le chœur Polyphony et le Trinity College Choir, qui ont enregistré deux albums de ma musique sous la direction de Stephen Layton, Richard Nance et le chœur du Pacific Lutheran University et ma pièce *Northern Lights*, d'excellentes séances d'enregistrement avec le Chœur de la radio de Lettonie, le chœur national Latvija et le chœur de jeunes Kamēr, Ethan Sperry et ses excellentes chorales, le Toronto Orpheus Choir avec Robert Cooper, et, bien sûr, le Chor Leoni, dirigé par un jeune homme passionné, Erick Lichte. Je ne peux pas non plus omettre Donald Nally et le Crossing Choir, le chœur de femmes Cantamus de l'Université d'État d'Iowa avec Kathleen Rodde, et le Chœur d'enfants des Pays-Bas avec Wilma Ten Wolde. Ces magnifiques collaborations ont produit les meilleurs résultats artistiques. Bien sûr, j'ai aussi participé à de nombreux concours pour évaluer à la fois des chœurs et des compositions. Mes oreilles me guident toujours vers les plus beaux sons.

AA: Le lien entre l'architecture et la musique est intéressant: le son varie non seulement en fonction de sa source, mais aussi selon la façon dont les ondes sont réverbérées. Quel environnement rend le mieux les différentes compositions?

EE: J'ai toujours désiré les meilleures salles avec les meilleures qualités acoustiques. Mais je ne suis pas producteur, Dieu merci! Je préfère ne pas gaspiller mon temps sur ces détails pratiques. Ce que j'aime, particulièrement dans les œuvres à grand déploiement, c'est de tracer des arcs qui s'approchent le plus possible des paramètres de la pièce, pour lui donner une forme unie.

AA: Les rythmes peuvent être irrépessibles et enterrer la mélodie, mais ils peuvent aussi être à peine perceptibles et constituer l'arrière-plan d'une pièce. Quels messages une pièce peut-elle contenir?

EE: La dramaturgie parallèle, des mélodies ou des motifs cachés, des rythmes, des gammes, etc. ne sont que quelques-unes des nombreuses ressources du compositeur. On peut le voir comme un peintre, un cinéaste, ou un acteur qui improvise. Ce qui est le plus intéressant dans la composition, c'est le choix des bonnes ressources pour faire vivre ses idées. Si je suis un rêveur hippie ou un philosophe quand je rumine mes idées, je deviens soudeur quand débute le processus technique de composition. Il n'y a aucune raison pour que la philosophie et le soudage soient incompatibles.

AA: Quels sont vos projets actuels?

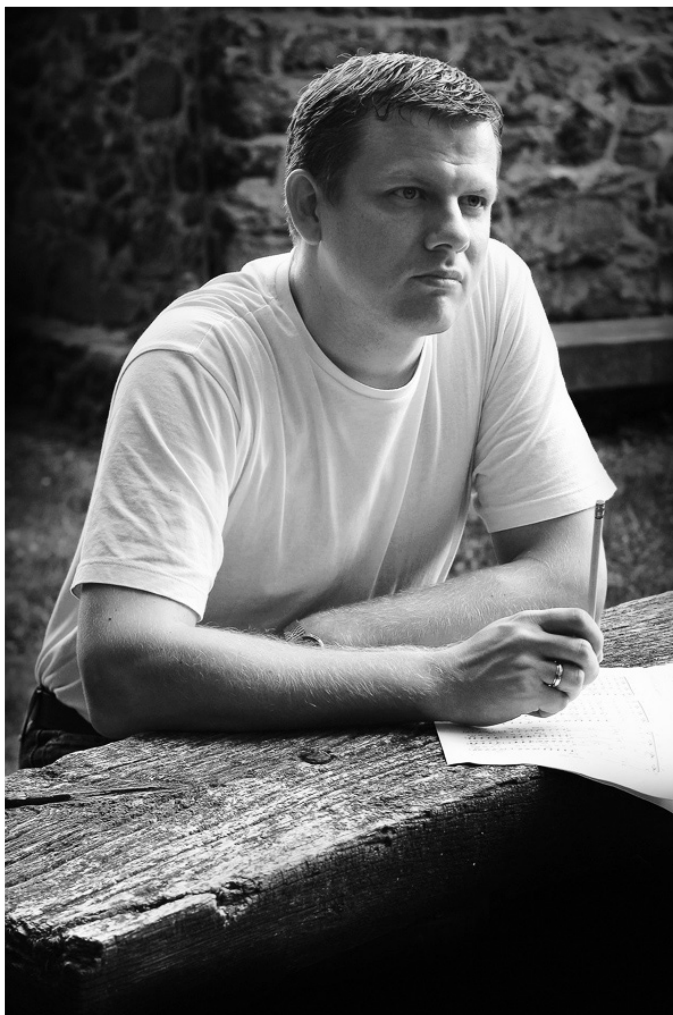
EE: Pas de projets, mais un rêve: la musique de film! Je veux composer la trame sonore d'un film sur Sara Teasdale, la grande poète américaine, dont l'œuvre et la vie m'ont marqué. C'est un de mes grands rêves. "Espoir" n'est pas le bon mot pour décrire le sentiment que suscite sa poésie quasi transparente, douce et ardente, sombre et profonde, lumineuse et froide, pleine de passion et d'amour. Elle a eu le courage de nommer les sensations qu'éprouvent tant de gens anonymes. Elle n'était pas parfaite, et moi non plus, mais sa poésie est intemporelle. Pendant que le sable se soulève, que l'eau coule et que les nuages courent, la voilà qui entrevoit l'éternel, debout sur le pont Saint-Louis.

AA: Pouvez-vous adresser quelques encouragements à tous les amoureux de chant choral? Pourquoi devraient-ils continuer à chanter ou à diriger un chœur?

EE: Comme vous l'avez dit, la voix humaine est probablement le plus beau de tous les sons. Il y a tant d'œuvres de styles, d'époques ou thèmes différents. Plongez dans ce répertoire, explorez chacune de ses facettes! C'est une expérience magnifique que de chanter ces pièces qui nous font connaître les horizons les plus lointains, les hivers les plus froids, l'amour le plus profond, et beaucoup d'autres vérités.

AA: Si vous n'étiez pas compositeur, que seriez-vous?

EE: Je serais probablement médecin, un bon médecin qui aide les gens.



Ēriks Ešenvalds est aujourd'hui un des compositeurs de musique chorale les plus recherchés dans le monde, comme en témoignent sa liste de commandes chargée et les nombreux concerts de sa musique qu'on entend sur chaque continent. Né à Riga en 1977, il a étudié à l'École de théologie baptiste de 1995 à 1997 avant d'obtenir sa maîtrise en composition en 2004 à l'Académie de musique de Lettonie sous la tutelle de Selga Mence. De 2002 à 2011, il a été membre du chœur national Latvija. En 2011, il a reçu un mandat de deux ans comme *Fellow Commoner in Creative Arts* au Trinity College, à l'Université de Cambridge. Ešenvalds est marié et a quatre enfants. Ses compositions lui ont valu de nombreux prix, dont le Grand prix de musique de Lettonie en 2005 et en 2007. La tribune internationale des compositeurs lui a remis son premier prix en 2006 pour *The Legend of the Walled-in Woman*. Ešenvalds est lauréat du Copyright Award (2006) et a été nommé " Découverte de l'année " par le *Philadelphia Inquirer* en 2010, année où il a aussi été nommé au British Composer Award. *O Salutaris*, un album de ses pièces chorales interprétées par le chœur de jeunes *Kamēr*, s'est vu décerner un prix par le *Latvian Music Records Award*. En 2014, l'album du chœur national Latvija *At the Foot of the Sky*, comprenant uniquement des créations d'Ēriks Ešenvalds, a gagné le Latvian

Music Records Award. Les compositions d'Ēriks Ešenvalds ont été présentées en première notamment par le Britten Sinfonia, le Trinity College Choir à Cambridge, les Holst Singers avec Imogen Heap, Polyphony, le Chœur du Merton College à Oxford, le Chœur de la radio de Lettonie, le chœur national Latvija, le chœur de jeunes *Kamēr*, Sinfonietta Rīga, le Chœur de la radio de Bavière, l'Orchestre symphonique national de Lettonie, l'Orchestre symphonique de Liepāja, le Chœur d'enfants des Pays-Bas, le Swedish Art Vocal Ensemble, les Salt Lake Vocal Artists, l'Université Temple à Philadelphie, le Crossing Choir, le Chœur de chambre de l'Université d'État de Portland, le Choir of the West de la Pacific Lutheran University à Tacoma, les University of Louisville Cardinal Singers, et les University of Mississippi Concert Singers. En 2007, l'Opéra national de Lettonie a présenté le premier opéra d'Ešenvalds, *Joseph is a Fruitful Bough*. La musique d'Ēriks Ešenvalds a été interprétée dans de nombreux festivals internationaux, dont Klangspuren en Autriche, Schleswig-Holstein en Allemagne, Tenso Days en France, Koorbiennale à Haarlem aux Pays-Bas, Voices Now au Royaume-Uni, ainsi que dans les conférences nationales et régionales de l'ACDA et au Spoleto Festival aux États-Unis. Aux Olympiades chorales internationales de Riga, dont il a créé l'hymne, Ēriks Ešenvalds a présenté bon nombre de ses œuvres, siégé sur des jurys de compétition, et assisté à la première d'une de ses œuvres à grand déploiement, interprétée par The Latvian Voices et The King's Singers. Cette saison, Ēriks Ešenvalds présentera pour la première fois *Lakes Awake at Dawn* avec les orchestres symphoniques de Boston et de la ville de Birmingham, *Whispers on the Prairie Wind* avec l'Orchestre symphonique de l'Utah, les Salt Lake Vocal Artists et le chœur de l'ACDA au Congrès national de 2015 à Salt Lake City, *Passion according to St Luke* avec le Chœur de la radio de Lettonie et Sinfonietta Riga, ainsi qu'un nouvel opéra à l'Opéra national de Lettonie et des pièces pour le Chor Leoni de Vancouver, le Glee Club de l'Université de Miami et ChorWerk Ruhr. À Riga, en avril 2015, on assistera à la première d'une symphonie multimédia inspirée des aurores boréales, suivie par des premières aux États-Unis, en Australie, en Allemagne et au Royaume-Uni. Les compositions d'Ešenvalds ont été enregistrées par le Trinity College Choir de Cambridge chez la maison de disques Hyperion et par VOCES8 chez Decca Classics. Edition Peters Artist Management gère la liste de commandes d'Ēriks Ešenvalds et l'horaire de ses ateliers. Ēriks Ešenvalds est publié chez Musica Baltica (www.musicabaltica.com).

Le style d'harmonie barbershop: un genre choral pour tous types de chanteurs (p 72)

À partir de l'improvisation afro-américaine, de la musique populaire américaine ainsi que d'une profonde culture du volontariat et de la fraternité, le barbershop choral moderne offre des débouchés uniques pour l'expression artistique et le service commun. Remarque: bien que présentée principalement sous l'angle purement masculin, (la Barbershop Harmony Society basée en Amérique du Nord), la quasi-totalité de ce texte peut s'appliquer à des organisations féminines et des groupes à travers le monde.

Qu'est-ce qu'un barbershop?

Il serait difficile de nommer un style de musique plus ancré dans l'esprit du public dans son image historique stéréotypée que le style d'harmonie *barbershop*. Alors, pour écarter d'emblée cette image classique: non, les chanteurs de style *barbershop* ne sont pas toujours des hommes blancs portant des vestes à rayures; ils ne chantent pas à tout bout de champ "Sweet Adeline" et "Coney Island baby" (sauf pour satisfaire les curieux); et non, ils ne chantent pas tout le temps en quatuor (bien que presque tous les chanteurs de *barbershop* l'auraient souhaité.) À part cela, le style d'harmonie *barbershop* est exactement ce que vous pensez: une forme d'art choral ayant sa légitimité musicale, son importance culturelle et un grand succès auprès du public d'aujourd'hui.

L'origine harmonique et son évolution

La recherche en cours sur l'histoire du style *barbershop*, menée notamment par Lynn Abbott à l'université Tulane, et par le Dr David Wright et le Dr James Henry, a démontré que la comédie musicale *barbershop* tire une partie de son origine des chanteurs d'improvisation afro-américains du sud, à la Nouvelle-Orléans. En effet, le salon de coiffure pour hommes était un lieu de rassemblement, et c'est sans doute là qu'a démarré l'expérience de la *close harmony*. Toutefois, Abbott et d'autres présentent des arguments convaincants selon lesquels les improvisations instrumentales des musiciens des débuts du jazz et du blues auraient mené à l'improvisation d'harmonies vocales, et inversement; les agréments tels que les "*glissandi*", les contretemps et les anacrouses se sont enracinés dans les deux formes. Au début de 1888, W. C. Handy fut connu pour avoir chanté dans un quatuor *barbershop*, et en 1911, Scott Joplin incorpora un quatuor *barbershop* dans son opéra intitulé *Treemonisha*. Le terme "*barbershop*" était tellement entré dans l'usage courant que la publication de la chanson populaire datant de 1910 *Mr. Jefferson Lord, Play That Barbershop Chord* a atteint un large public déjà familier avec le terme.

Comme ce fut le cas pour beaucoup de formes musicales, le style *barbershop* a été accaparé par les chanteurs professionnels blancs, qui ont pu obtenir des contrats d'enregistrement inaccessibles à des quatuors afro-américains. Les quatuors blancs ont popularisé ce style, dont beaucoup croyaient en être les concepteurs et uniques praticiens. L'émergence du jazz dans les goûts musicaux traditionnels a conduit à une plus grande division raciale dans l'évolution du style. Alors qu'une tradition d'harmonies vocales afro-américaines s'est orientée vers le jazz, le blues et le gospel, le traditionnel *barbershop* a semblé être figé dans le temps, particulièrement après la formation de la *Barbershop Harmony Society* à Tulsa dans l'Oklahoma, en 1938. Le style que les fondateurs O. C. Cash et Rupert Hall ont cherché à "*préserver et à propager*" était en fait déjà une forme nostalgique, et non quelque chose d'actuel ou en progression.

La définition du style

Et quelle était cette forme? Dérivée d'une tradition populaire de l'oreille mélodique, elle repose sur des mélodies simples, qui peuvent être chantées par un chanteur moyen de tessiture moyenne, avec essentiellement des chansons qui ont un ambitus de sol à sol. Le répertoire musical américain de l'ère *Tin Pan Alley* était riche en chansons qui visaient directement les familles de la classe moyenne chantant autour de pianos de salon; par conséquent, les textes magnifiaient la mère, la lune, le mois de juin, la vieille Irlande et la fille d'à côté. Harmoniquement, ces chants se résument généralement au cycle des quintes, avec des harmonies implicites simples, essentiellement fondamentales avec une prépondérance d'accords de septième de dominante et de septièmes secondaires. La mélodie est portée par la deuxième voix ("*principale*"), avec un haut ténor qui chante essentiellement sur la mélodie. Le style table beaucoup sur l'intonation juste pour atteindre des harmonies sophistiquées.

Brian Lynch
directeur des relations
publiques de la Barbershop
Harmony Society

La fondation et le développement de la Society

Le 11 avril 1938, un petit rassemblement choral s'est transformé en une conscience nationale, et en moins d'un an plus de 2 000 hommes à travers l'Amérique du Nord ont demandé à devenir membres de la *Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America*, aujourd'hui connue sous le nom moins lourd de *Barbershop Harmony Society*. Des concours annuels ont rapidement eu lieu, avec des quatuors amateurs portant des noms hauts en couleur comme les *Bartlesville Barflies* d'Oklahoma et *The Flat Foot Four* (tous des policiers!) rivalisant pour la gloire et une médaille d'or.

Les harmonies créées à l'oreille, les plus simples et les plus spontanées, de ces anciens quatuors ont rapidement inspiré les chanteurs les plus compétents à prendre la décision (scandaleuse à l'époque) *de les écrire*. Quelle atrocité! Les professionnels avaient infiltré les rangs des simples mortels! C'était subitement devenu une affaire sérieuse, et la passion d'improviser au fur et à mesure a été supplantée par des arrangements sophistiqués, un apprentissage et une perfection du travail.

Les années d'après-guerre ont été témoins d'une expansion rapide de la *Society*, tandis que les membres du club social/fraternel de chants ont augmenté de façon explosive et se rapprochaient presque des 24 000 membres en 1950, déterminée d'une part par l'émergence d'une nouvelle forme: le chant choral de style *barbershop*. Les groupes de chant "*gang-singing*" informels (composés de plus de quatre chanteurs) ont fait partie de l'ADN depuis le début, et en 1954 il y eut assez de chorales structurées pour permettre un championnat national.

Les débuts, à Broadway en 1957, de Meredith Willson dans *The Music Man*, œuvre gagnante en 1950 du championnat international de quatuors *The Buffalo Bills* ont gravé pour toujours dans la culture populaire l'image d'hommes blancs à chapeau de paille comme archétype du style d'harmonie *barbershop*, une image qui au fil des années s'avéra être une camisole de force. Au moment où des quatuors importants comme *The Suntones* (1961), *The Dealer's Choice* (1973) et *The Bluegrass Student Union* (1978) élargissaient radicalement la musicalité vocale, la virtuosité vocale ainsi que l'éventail du répertoire, une puissante culture conservatrice soutenait que seules les "*vieilles chansons*" arrangées avec une quantité spécifique d'accords typiquement *barbershop* méritaient d'être incluses dans le canon *barbershop*, codifiant cela dans les règles du concours, qui guidait la direction musicale de l'ensemble de l'organisation. Outre un attachement fervent à des images nostalgiques, le résultat fut de marginaliser le style dans les milieux musicaux et dans la perception du grand public.

La forme chorale et sa récente évolution

Au fil des années, les chorales de style *barbershop* dans leur ensemble tendaient à imiter la forme d'un quatuor, au niveau vocal, interprétatif et du répertoire. En effet, les paramètres d'évaluation pour les concours choraux ont pendant des décennies mis l'accent sur le concept qu'une chorale était simplement un très grand quatuor. Et les astuces comme reprendre son souffle à tour de rôle sur de longs passages étaient découragées, puisque ce phrasé aurait été impossible pour quatre chanteurs.

La fin des années 80 a vu une remise en question fondamentale des paramètres d'évaluation, et les chefs-clés dont des organisateurs éminents, des coaches, des juges et des chefs, n'ont pas eu d'autre choix que d'aller vers un élargissement de la définition technique du style (mettre moins l'accent sur le nombre d'accords) et la recherche de l'identité et d'un talent artistique propre à chaque ensemble. Plutôt que de simplement appréhender l'harmonie, faire sonner les accords à tout prix et forcer les chanteurs à adopter une sonorité unique, le nouveau modèle encourage les groupes à poursuivre une excellente technique vocale, "*une sonorité reproduite librement, résonante et dépourvue de toute tension*", et à célébrer l'unicité qui en résulte par rapport à la conformité.

L'un des effets immédiats a été le bond spectaculaire de la qualité vocale, particulièrement évident dans les plus grandes chorales. "Plus fort et plus clair" n'était plus la panacée du succès: des sonorités à la texture plus douce et plus riche étaient devenues la norme, le produit des approches pédagogiques en constante amélioration. Les personnalités du quatuor ont elles aussi commencé à se réaffirmer, ce qui durant les dix dernières années a fait place au sommet même du son à travers une tessiture large, allant de la vive fougue de la jeunesse des *Ringmasters* de Suède (au début de leur vingtaine lorsqu'ils ont gagné en 2012) aux voix d'hommes mûrs des *Crossroads* (2009).

La liberté et la jeunesse

Une définition stylistique plus vaste a élargi le répertoire, s'étendant au cours des dernières années à Motown, Michael Jackson, Sting, à la musique provenant de *Hairspray* et *Footloose*, à des artistes contemporains tels que Pharrell Williams et Jason Mraz, ce qui a aidé les ensembles à atteindre de nouvelles générations avec de la musique qui leur était déjà familière. Pendant vingt ans, la *Youth Barbershop Quartet Contest* a été une source clé de nouvelles têtes d'ensembles musicaux, et l'*International Youth Barbershop Chorus Festival*, créé en 2008, a amené le répertoire *barbershop* dans les écoles secondaires et les universités, ce qui a énormément bénéficié aux professeurs de musique confrontés à la perspective colossale de recruter des chanteurs.

La sonorité et son aspect d'aujourd'hui: mondial, distinctif et ouvert

Le *Westminster Chorus of Los Angeles* et la respectée *Vocal Majority of Dallas* sont deux bêtes vraiment différentes, même si elles ont chacune remporté la victoire deux années successives. Formé il y a dix ans comme chorale de jeunes, *Westminster* garde l'énergie de sa jeunesse, un ton suave et aigu, et un répertoire couvrant le style *barbershop*, contemporain, Broadway et mélodique. La *VM*, chorale la plus victorieuse dans l'histoire sur cinquante ans, représente un modèle d'excellence musicale, un talent administratif, une commercialisation agressive d'enregistrements et une saison de concerts complets, mais aussi un catalogue qui comprend plusieurs enregistrements d'interprétations inspirées, patriotiques et instrumentées. L'une ne pourrait être confondue avec l'autre; toutes deux sont des modèles que les autres ensembles aspirent à suivre.

De même, les *Musical Island Boys* de Nouvelle-Zélande, champions en 2014, sont vraiment des ambassadeurs de la musique dans le monde, en traçant de nouveaux chemins musicaux avec l'intégration d'éléments musicaux provenant des Îles du Pacifique. Et ils sont à leur tour vraiment différents de leurs successeurs, l'*Instant Classic* d'Indiana, comprenant la deuxième génération des "barbershop brats" et des professeurs de musique.

Le PDG, Marty Monson, qui a assumé ses fonctions en 2012, a travaillé avec ardeur pour élargir l'alliance de la *Society* à travers le monde, afin de miser efficacement sur les vastes et profondes ressources des 22 000 membres de la *Society*, qui gère un budget annuel de 6 000 000 \$. Une branche philanthropique, la *Harmony Foundation International*, distribue plus de 9 000 000 \$ dans un programme de soutien aux artistes qui travaillent dans des communautés de l'Amérique du Nord, avec près de 260 000 \$ en subventions directes aux camps et aux ateliers, ainsi que des bourses d'études pour les professeurs et les étudiants. Un partenariat florissant avec l'*American Choral Directors Association* (Association Américaine des Chefs de Chœurs) promet d'élargir davantage ce réseau afin de soutenir le chant communautaire et l'éducation.

Avec l'a cappella moderne qui émerge dans la culture populaire, allant du film (*La Note parfaite*) et de la télé-réalité (*The Sing-Off*) à des talk-shows de fin de soirée (*The Ragtime Gals* dans *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon*), la *close harmony* est redevenue plaisante. Convertir cet enthousiasme en des chanteurs plus actifs peut avoir pour l'avenir un effet profond sur l'expansion du chant choral comme loisir. La *Barbershop Harmony Society* recherche activement à conclure des partenariats afin de mobiliser ses ressources pour le bien des fonctions chorales et se fait un plaisir de répondre aux demandes de renseignements adressées au siège au www.barbershop.org.

Bibliographie sélectionnée

- Abbott, Lynn. (1992). "Play That Barber Shop Chord: A Case for the African-American Origin of Barbershop Harmony". Dans *American Music*, 10, 3, 1992, 289-325. Récupéré le 11 septembre 2015 du site JOSTR: bit.ly/barbershopchordabbott
- Averill, Gage. (2003). *Four Parts, No Waiting: A Social History of American Barbershop Harmony*. Oxford: Oxford UP. Imprimé.
- Henry, James. (2001). "The Historical Roots of Barbershop Harmony". Dans *The Harmonizer*, 61, 4, 2001, 3-17. Web.
- Hicks, Val. (1988). *Heritage of Harmony: Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America*. Kenosha, Wisc.: SPEBSQSA, Inc. Imprimé.
- Wright, David. (2015). "The African-American Roots of Barbershop Harmony (And Why It Matters)". Dans *The Harmonizer*, 75, 1, 2015, 10-15. Imprimé. Récupéré du site: <http://bit.ly/barbershoproots>
- Wright, David. (2015). "The African-American Origins of Barbershop Music, and Why It Matters", présentation à la Nouvelle-Orléans. Dans *You Tube*.
- Récupéré sur le site: <http://bit.ly/barbershophistory>
- Quatuors à ne pas manquer: <http://bit.ly/mustseebarbershop>

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