

ICB



International Choral Bulletin

Textes français

President's Column (p 5)

Suite du message du Président paru en octobre 2015

Chers amis,

Ce mois-ci, le comité exécutif et le conseil d'administration de la FIMC se sont réunis à Macao, en Chine. Leur travail s'est concentré sur le financement de la FIMC afin d'assurer son avenir et d'offrir aux membres la participation à des événements musicaux à moindre prix.

Ce processus a commencé par la création d'un nouveau modèle opérationnel (NMO) basé sur la version de nos *Statuts et règlements* révisée l'an dernier lors de l'assemblée générale à Séoul (Corée du Sud). Ce NMO permet de conserver le modèle artistique solide déjà mis en place, tout en établissant les éléments suivants:

- Ne plus dépendre de subventions publiques;
- Répartir transversalement les responsabilités administratives (plutôt que de les confier uniquement à un secrétaire général ou directeur exécutif);
- Avoir une nouvelle dimension de production de recettes comprenant (A) l'inclusion, dans les contrats pour tous les projets, des coûts de gestion/consultation/main d'œuvre, (B) les capacités de collecte de fonds améliorées (fondations, sociétés, contributions privées), (C) cinq niveaux différents de soutien pour les projets/activités de membres, et (D) de meilleures perspectives pour l'avenir, et le développement d'une plus grande visibilité sur le plan publicitaire.

La dernière étape de ce processus important de reconstruction consiste à rédiger un Accord de coopération avec chacun des membres fondateurs actuels de la FIMC (MF). Cet accord requiert de chaque MF d'envoyer à ses membres les versions électroniques trimestrielles de l'*International Choral Bulletin (ICB)*, la newsletter mensuel *IFCM e-News*, et la documentation promotionnelle régulière concernant les festivals chorals internationaux susceptibles d'intéresser leurs membres.

En retour, la FIMC accepte d'offrir une adhésion gratuite de la FIMC à chaque adhérent d'un MF. En outre, chaque MF recevra une fois par an, gratuitement, deux pages entières de publicité (ou l'équivalent) dans l'*International Choral Bulletin*. La FIMC promouvra les projets, activités ou événements de chaque MF dans les *IFCM e-News* mensuels, et offrira une adhésion gratuite de la FIMC au MF. Ceci débute officiellement dès janvier 2016.

Qu'est-ce que cela signifie pour vous? Si vous êtes en règle en tant qu'adhérent d'un membre fondateur de la FIMC, vous recevrez une adhésion gratuite à la FIMC. Vous recevrez l'*International Choral Bulletin* dans sa version électronique et les *IFCM eNEWS*, qui vous tiendront au courant de la musique chorale internationale sans devoir "encore payer des frais d'adhésion".

Qu'est-ce que cela signifie pour la FIMC? Elle sera en mesure de fournir à ses membres fondateurs une assistance accrue, allégeant d'autant leurs dépenses pour qu'ils puissent se servir des ressources localement. La FIMC deviendra la vraie organisation internationale qu'elle était censée être depuis le début. De ce fait la FIMC pourra, par extension, représenter de façon plus juste le nombre véritable de musiciens choristes dans le monde, ce qui aidera à générer des revenus des annonceurs, des fondations, et des sociétés pour financer plus d'événements pour ses membres fondateurs et le monde choral en général.

Depuis son origine, les *IFCM eNEWS* sont électroniques tandis que l'*ICB*, jusqu'au dernier trimestre de 2015, était diffusé sous forme imprimée. Alors que la plupart des membres de la FIMC recevront l'*ICB* sous forme électronique à partir de janvier 2016, nous continuerons d'imprimer un petit nombre d'exemplaires pour les bibliothèques et les personnes sans accès à Internet. Les copies imprimées sont également disponibles à tous les membres adhérents moyennant paiement.

Cette nouvelle vision a logiquement commencé avec les organisations dont la vision a permis de créer la FIMC. Néanmoins, la prochaine étape sera d'offrir plus ou moins les mêmes avantages à d'autres organisations régionales, nationales, et même locales, si celles-ci veulent participer. Intéressé? Alors, veuillez contacter le bureau de la FIMC (office@ifcm.net).

Autre chose. J'aimerais sincèrement féliciter Emily Kuo Vong, Angelina Vong, Stephen Leek, Jonathan Velasco, Susanna Shaw, Yoshihiro Egawa, Dennis Ding, leurs équipes, les organisations partenaires, et les nombreux volontaires pour la réalisation de la première Expo chorale mondiale de la FIMC (ECM) à Macao, en Chine. Ils ont fait face aux énormes défis qui surviennent lors de la première réalisation d'un tel projet, surtout à cette échelle. Si l'ECM a répondu sans nul doute à la mission de la FIMC, c'est principalement grâce à la détermination et aux compétences managériales du comité, et à l'énorme soutien des amis et collègues. Les choristes venus du monde entier ont bénéficié de cet événement et sont repartis en ayant vécu l'aventure d'apprendre quelque chose de nouveau, d'être exposés à des cultures et des camarades exaltants.

Au risque de me répéter, je suis enthousiaste pour l'avenir de la FIMC. Je le vois comme un reflet du passé, fondé sur une nouvelle structure qui nous mènera à un avenir prometteur et durable. Nous sommes nombreux à être impliqués dans ce monde choral. *Soyons . . . Non: Faisons partie de la "nouvelle FIMC"*.

Dr. Michael J Anderson, Président

Traduit de l'anglais par Emmanuelle Fonsny (Australie)

Revue par Jutta Tagger, France ●

• Deux voix différentes qui ont des points en commun (s.7)

Dans la musique vocale et chorale du XXe siècle, les compositeurs ont exploré de nouvelles idées. Une œuvre de George Crumb telle que *Apparition* évoque la nature. Dans cette œuvre, Crumb ne s'en tient pas au chant conventionnel: il emploie des techniques vocales qui imitent des sons de la nature. D'autres compositeurs, comme Schönberg, emploient la technique vocale contemporaine appelée *Sprechstimme* (voix parlée).

Arvo Pärt et Krzysztof Penderecki comptent parmi les compositeurs qui utilisent des idées contemporaines dans leurs œuvres chorales ou vocales. Pärt crée son propre style compositionnel, qui comporte des textures homophones simples et des triades avec de rares mouvements harmoniques. Penderecki est connu pour son utilisation novatrice des clusters, des quarts et trois quarts de tons, et d'une variété de timbres d'instruments à cordes. Penderecki a exploité ces idées dans des œuvres instrumentales et les a exportées vers des œuvres chorales.

En découvrant les bases et les caractéristiques du style de ces deux compositeurs, on pourrait imaginer que leurs pièces défient toute comparaison. Mais en observant le traitement du *Magnificat* par chaque compositeur, ainsi que les influences sur leur style respectif, on peut établir des liens qui montrent que ces deux compositeurs ne sont pas tellement éloignés dans leur conception et leurs idées.

Mais avant de comparer les approches de Pärt et Penderecki, il faut déterminer le cadre de l'analyse. Le présent article sera divisé en sections: une brève biographie de chaque compositeur, une description de leurs méthodes de composition, et une analyse de leur traitement du *Magnificat* selon leurs méthodes respectives.

Arvo Pärt

Biographie

Pärt naît le 11 septembre 1935 à Paide, en Estonie, et grandit à Tallinn. De 1958 à 1967 il travaille comme directeur d'enregistrement et compose de la musique de film et de télévision pour la radio estonienne. En même temps il étudie la composition avec Heino Eller au Conservatoire de Tallinn. Ses premières œuvres, alors qu'il était encore étudiant, dénotent une influence des compositeurs russes Chostakovitch et Prokofiev. Plus tard dans sa carrière, il renie ces œuvres de jeunesse.

Comme pour de nombreux autres compositeurs dont Penderecki, la carrière de Pärt se divise à ce jour en trois périodes. La première période, qui commence vers 1960, est de nature expérimentale. À cette époque, Pärt est le premier Estonien à utiliser la technique dodécaphonique de Schönberg. Au sujet de sa musique du début des années 1960, Pärt confie dans son interview à J. McCarthy (1989):

Oui, j'ai été influencé par des choses comme le dodécaphonisme, la musique sérielle et aléatoire ; tout cela nous est venu de l'Occident. Peut-être que cela existait déjà en Russie, mais nous n'en savons rien. De toute façon, on n'a pas besoin d'être bien renseigné. Si quelqu'un dit qu'il existe un pays où les gens dansent sur une jambe et que vous ne l'avez jamais vu, vous pouvez essayer si cela vous intéresse. Vous réussirez peut-être mieux que ceux qui l'ont fait en premier! (p. 130)

Selon Pinkerton (1996), la pièce pour orchestre de Pärt *Necrolog*, ainsi que d'autres œuvres du début et du milieu des années 1960, sont des 'essais insatisfaisants' avec des techniques aléatoires et le sérialisme. Néanmoins, deux de ces œuvres valent au compositeur le premier prix au Concours des jeunes compositeurs de la Fédération en 1962 à Moscou. Ces œuvres sont une cantate, *Meie aed* (Notre Jardin) pour chœur d'enfants à trois voix et orchestre, et l'oratorio *Maailma samm* (Marche du Monde).

C'est pendant la deuxième période de sa carrière, ou période centrale, qui va de 1968 à 1976, que Pärt expérimente avec le dodécaphonisme. Il s'essaie à la polytonalité, à la musique aléatoire, au pastiche, au collage et au pointillisme. Sa technique de collage consiste à emprunter des parties d'œuvres, ou des œuvres entières, pour les inclure dans sa structure expérimentale ou dodécaphonique. Dans son *Credo* de 1968, il inclut le chuchotement choral, la notation sans queues et la notation aléatoire dans l'architecture même de la pièce.

Ensuite, Pärt entame un silence compositionnel pour étudier. Parmi les compositeurs et écoles que Pärt étudie se trouvent l'École de Notre-Dame et les compositeurs franco-flamands Machaut, Obrecht, Ockeghem et Josquin. Vers 1971, la musique de Pärt prend une orientation tonale qui s'inspire des périodes médiévale et classique. N'ayant pas encore atteint son but de créer un style nouveau, Pärt plonge dans un nouveau silence compositionnel jusqu'en 1974. C'est après 1974 qu'il met au point sa nouvelle approche.

Techniques de composition

Le style nouveau que Pärt adopte après son silence du début des années 1970 consiste en des harmonies libres et tonales qui marquent un changement important par rapport à ses périodes stylistiques précédentes. Selon Hillier (1989), le style nouveau, que Pärt appelle 'tintinnabuli', 'fait référence aux tintements de cloches, une musique dans laquelle les matériaux sonores fluctuent continuellement, tandis que l'aspect global est statique, toujours reconnaissable' (p. 134). Dans Schenbeck (1993), Pärt a ceci à dire au sujet de son style:

J'ai découvert que quand une simple note est jouée magnifiquement, cela suffit. Cette note, ou un silence plus ou moins long, me reconforte. Je travaille avec très peu d'éléments, à une ou deux voix. Je construis à l'aide des matériaux les plus primitifs: la triade, une tonalité bien précise (p. 23).

Hillier, un chef qui connaît bien les œuvres de Pärt, écrit ceci en 1989 au sujet de la méthode 'tintinnabuli' de Pärt:

Dans cette musique, Pärt traite le son de la triade comme un phénomène en soi. Ce son résonne constamment par la tintinnabulation, et constitue également une source de sons. La triade a peu à voir avec la tonalité structurelle ; on n'y trouve ni une sensation de modulation, ni la tension et la détente normalement associées à l'harmonie tonale. C'est simplement la résonnance d'un son basé sur une note centrale. La musique ne se développe pas (au sens usuel du mot). Elle se disperse et se rassemble – bref, elle respire (p. 134).

Se dégageant de la composition, Pärt prend le temps d'étudier les œuvres des compositeurs du Moyen Âge et Renaissance. Les idées utilisées par ces compositeurs anciens comprennent le bourdon, le hoquet, l'accentuation du texte et la simplicité rythmique. Toutes ces idées, en plus de la religion, sont représentées dans le style tintinnabulatoire de Pärt. Pour lui, 'La religion influence tout. Non seulement la musique, mais tout' (McCarthy, 1989, p. 132). Ce n'est donc pas par hasard que les compositeurs étudiés par Pärt sont profondément attachés à la religion et à la musique religieuse.

Traitement du *Magnificat*

Le *Magnificat* de Pärt est pour chœur SSATB *a cappella* avec une soprano soliste. Ce qui ressort dans cette pièce de 1989, c'est l'importance que Pärt accorde aux repères temporels. Le chiffrage n'est pas indiqué, et la pièce se divise en phrases à l'aide de barres de mesure doubles. Des barres de mesure pointillées couvrent aussi les pages et séparent soigneusement chaque mot pour les accentuer. En outre, les notes les plus longues entre les barres pointillées représentent les syllabes accentuées. Il y a cependant une exception pour les mots qui tombent à la fin des sections avec les doubles barres. La syllabe finale de chaque phrase reçoit une durée plus longue. Dans tout le traitement rythmique du *Magnificat* de Pärt, l'accentuation du texte est évidente. De cette façon, Pärt renoue avec une idée des compositeurs anciens qu'il a étudiés pendant son silence compositionnel.

Dans son œuvre, Pärt omet les repères temporels. Les syllabes sont accentuées par de légères modifications de tempo; en outre, les mots du texte sont accentués irrégulièrement. Ainsi, aucune structure métrique identifiable n'est établie. Pärt amplifie cette irrégularité en plaçant des valeurs de notes consécutives sur les syllabes accentuées ou non accentuées. Par exemple, la syllabe accentuée d'un mot comme *anima* reçoit une longueur de note plus longue ou plus courte que le mot suivant *mea*, ce qui amplifie l'ambiguïté métrique.

Pärt a une curieuse manière de traiter le bourdon. Jusqu'alors, celui-ci se limitait aux voix graves. Pärt bouscule cela et place un bourdon aux voix aiguës dans certaines parties du *Magnificat*. Pendant que ce bourdon reste en place dans les voix supérieures, les voix intermédiaires et la basse progressent librement. La ligne de basse de Pärt défie son rôle harmonique habituel. Le mouvement de la voix de basse n'est pas nécessairement directionnel. La voix de basse entretient l'ambiguïté de la structure métrique et contribue au statisme du mouvement harmonique.

Pärt ne semble pas effectuer de développement thématique substantiel dans cette œuvre. Dans le *Magnificat*, le seul motif récurrent n'est pas mélodique, mais de tension. La progression à partir de l'octave vers la seconde mineure crée cette tension récurrente. La seule résolution qu'on peut en attendre, c'est le retour à l'octave initiale. La tension est le plus souvent utilisée en début de phrase ou pour accentuer le

The image displays four musical staves, each showing a triad of notes in a different position. The staves are labeled as follows:

- 1st position, superior
- 2nd position, superior
- 1st position, inferior
- 2nd position, inferior

The notes are represented by black dots on a five-line staff, with stems pointing upwards for the superior positions and downwards for the inferior positions.

texte. Le développement de la tintinnabulation à partir de l'unisson est important dans la technique de Pärt, spécialement en début de pièce. En somme, Pärt part d'une certaine note chantée à peu de voix, et développe à partir de ce point.

Enfin, le hoquet est une autre idée exploitée dans le *Magnificat* et tirée de l'étude des compositeurs anciens. Dans Grout (1988), 'le flux de la mélodie est interrompu par l'introduction de silences, en général [...] les notes manquantes sont chantées par une autre voix [...]' est une définition du hoquet au temps de l'École de Notre-Dame (p. 132). Pärt exploite cette idée en partie seulement. La ligne vocale supérieure peut être entrecoupée de silences mais l'autre voix employée pour suppléer la voix momentanément absente continue avec la même ligne sans interruption. Cela assure l'intérêt rythmique en dépit du mouvement homophone du texte et de la mélodie.

Après avoir traité la biographie, les techniques de composition et le traitement du *Magnificat* par Pärt, il est temps maintenant d'étudier Krzysztof Penderecki selon les mêmes critères.

Krzysztof Penderecki

Biographie¹

Penderecki naît le 23 novembre 1933 dans la ville polonaise de Debica. Pendant son enfance, les Allemands envahissent la Pologne. 'Les atrocités d'Auschwitz ont eu lieu tout près de chez lui' (Robinson, 1983, p. 1). Ces temps de tourments et de luttes n'ont pu qu'influencer son style compositionnel.

Penderecki est élevé dans le catholicisme. Il déclarera plus tard qu'il a peut-être pratiqué sa foi avec trop de ferveur dans sa jeunesse. L'influence de la religion sur sa mise en musique de textes religieux remonte à cette époque.

Dans sa famille, les arts sont tenus en haute estime. Son père et ses oncles font souvent de la musique à la maison. Penderecki apprend le piano, mais choisit d'étudier le violon en profondeur. Il entre au Conservatoire de Cracovie en 1951 pour étudier le violon et apprendre l'art de la composition. En 1953 il entame des études de composition au Conservatoire avec Franciszek Skolyszewski, qui exerce une grande influence sur l'impressionnable Penderecki. C'est avec le soutien de Skolyszewski et sa foi en le talent du jeune compositeur que Penderecki entreprend en 1954 ses études à l'Académie de musique de Cracovie.

En 1958, après de brillantes études à l'Académie, Penderecki se voit offrir un poste de professeur de contrepoint et de composition. Vu sa familiarité avec les études religieuses, il enseigne aussi au Séminaire de théologie de Cracovie. Il écrit aussi dans un magazine, comme chroniqueur pour des événements musicaux. C'est au cours de cette période que Penderecki se fait un nom à l'international comme le compositeur de *Strophes* (1959), *Émanations* (1958), *Les Psaumes de David* (1958), et *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1959-1961).

Penderecki ressemble à Pärt dans la mesure où la carrière de chacun peut se diviser en trois périodes stylistiques. La première période de Penderecki (1956-1962) est, comme pour Pärt, un temps d'expérimentation et d'exploration. L'isolement de la Pologne après la Seconde Guerre mondiale occasionne une sorte de liberté d'expression pour les compositeurs de l'époque. Un compositeur peut créer un style personnel, à l'abri des influences qui imprègnent les œuvres des compositeurs dans le reste de l'Europe à cette époque. Alors qu'il visite la Pologne, le compositeur Luigi Nono donne à Penderecki des partitions de Schönberg, Webern, Krenek et Boulez à étudier. Les pièces de Penderecki, à cette époque, sont légèrement influencées par son étude de ces partitions. À cette époque, en Pologne, l'idiome distinctif *Farbmusik* (*musique colorée*) produit de nouveaux styles de musique. Parmi les caractéristiques de cet idiome se trouvent le sérialisme généralisé, la triple indication de tempo, la notation tri-directionnelle, les clusters semi-tonals pour la densité sonore, et de nouveaux timbres d'instruments à cordes.

Le second style de Penderecki correspond à une plus grande stabilité personnelle. Dans cette période (1962-1974), il cherche à combiner les concepts novateurs de la *Farbmusik* et une déférence pour le passé. Comme Pärt, Penderecki se tourne vers les compositeurs anciens et le chant grégorien, qu'il voit comme des sources de matériaux nouveaux. Le sérialisme est abandonné comme contenu mélodique au profit de matériel modal et diatonique et des quarts de tons. Pendant cette période, les idées de Penderecki au sujet de l'exploration de timbres d'instruments à cordes furent transférées à sa musique vocale. Le *Magnificat* (1974), qui compte parmi ses autres œuvres chorales importantes de cette période (*Passion selon saint Luc*, *Stabat Mater*, *Dies Irae*, *Utrena et Cosmogonie*), utilisent ces techniques nouvelles.

La troisième période de Penderecki, après 1974, est celle de l'expression. La phase expérimentale des deux premières périodes cède la place à un style plus dramatique, plus lyrique, avec un chromatisme post-wagnérien. Son Concerto pour violon (1976) s'enracine dans Brahms et Sibélius. Selon Wolfram Schwinger (1989), 'la nouvelle musique émane beaucoup plus d'une forte inspiration mélodique' (p. 84).

Techniques de composition

C'est entre la deuxième et la troisième période stylistique de sa carrière que la technique de composition de Penderecki change le plus. Il sera question ici de l'approche de Penderecki vers l'époque où il compose le *Magnificat*, particulièrement autour les années 1960 et 1970. Selon la source en ligne Arnold, Penderecki

¹ Les informations contextuelles sur Penderecki, à l'exception du dernier point, émanent de la source suivante: Robinson, R. (1983). Krzysztof Penderecki: *A guide to his works*. Princeton, New Jersey: Prestige Publications. (pp. 1 - 7).

expose comme suit sa méthode de composition dans les années 1960:

Il me fallait écrire en sténo (une sorte d'aide-mémoire pour moi, parce qu'à cette époque mon style de composition consistait juste à esquisser d'abord une pièce, puis à la figurer) ... Je voulais juste écrire de la musique qui ait un impact, une densité, une expression forte, une expression différente... Je pense que cette technique de notation était pour moi, au début, comme un aide-mémoire, vraiment, une esquisse de la pièce. Je voyais devant moi la pièce entière – Thrène est très simple à représenter. D'abord on n'a qu'une note aigue, puis une section répétée, puis un cluster prenant différentes formes. Puis il y a une section plus forte, et ensuite une autre section, puis une section strictement dodécaphonique. Puis on en revient à la technique du cluster, et à la fin de la pièce il y a un grand cluster, qu'on peut dessiner comme un carré et écrire derrière celui-ci fortissimo... Je ne voulais pas tracer de mesures, parce que cette musique ne marche pas si on la force dans des mesures (p. 1).

Comme on peut le voir, pendant les années 1960 Penderecki ne se souciait pas de promouvoir les idées de mélodie diatonique et de techniques harmoniques conventionnelles. Il cherchait une voix dans la puissance des masses sonores. Quand ces structures sonores massives se trouvent dans une partition de Penderecki comme le *Magnificat* (1974), les clusters apparaissent comme des blocs noirs devant une série de hauteurs qui sont fixées par le compositeur. Les blocs, ou clusters de hauteurs, peuvent aller crescendo ou decrescendo, glissando, s'étendre ou se contracter. L'usage par Penderecki de masses sonores résulte de l'influence de Xenakis, selon Arnold [En ligne].

Penderecki fut un pionnier dans l'usage de techniques de jeu non traditionnelles, en particulier pour les instruments à cordes. Il a créé des timbres nouveaux et les a exploités par diverses techniques. Voici une liste de ces timbres : l'usage de grappes sonores en quarts et trois-quarts de tons, les glissandos en clusters et des notes, des sons créés sur et derrière le chevalet, ou proche de celui-ci, le jeu sous les cordes, le jeu sur le bois de l'instrument. Au fil du temps, ces timbres émis par des techniques de jeu inédites furent imités par la voix.

Les techniques révolutionnaires découvertes grâce à cette méthode de clusters et de jeu non traditionnel exigèrent tout nouveau un système de notation. Penderecki fut un pionnier dans la création du système de notation de l'époque. Son système de notation des années 1960 est maintenant universellement reconnu par les compositeurs (Robinson, 1983).

La religion a également marqué l'œuvre de Penderecki, en particulier les textes liturgiques de l'Église catholique. Il a mis en musique beaucoup de ces textes. Les convictions politiques et morales de Penderecki ne sont pas surprenantes vu les horreurs de l'Holocauste pendant sa jeunesse et ses expériences religieuses, tant comme jeune homme que comme professeur. Dans la source en ligne annonçant le Grawemeyer Award for Music Composition (1992), Penderecki est présenté comme 'un compositeur connu pour transmettre par la musique des messages moraux et politiques' (p. 1).

Enfin, les styles musicaux anciens influencent les œuvres de Penderecki au début des années 1970. Dans Arnold [En ligne], Penderecki est cité:

Nous, les compositeurs des trente dernières années, avons dû éviter tous les accords harmonieux et les mélodies, sous peine d'être accusés de trahison. Je me sens libre, je n'ai pas le sentiment d'être redevable envers le public ou les critiques. Parfois, la musique doit s'arrêter et souffler un peu, pour trouver d'autres sources pour continuer à exister. Il est bon, parfois, de se retourner et d'apprendre du passé (p. 1).

Penderecki semble faire référence à son second style, dans lequel il emprunte des idées au chant grégorien et évoque des œuvres religieuses et leurs compositeurs, comme J. S. Bach.

Mise en œuvre du *Magnificat*²

La citation suivante, trouvée sur Arnold [En ligne], a été écrite après que Penderecki s'est exprimé quand sa deuxième période stylistique:

Dans cette pièce [Magnificat], j'en suis arrivé à un endroit où je ne pouvais pas aller plus loin à cause du langage musical: toute cette polyphonie complexe devenait si compliquée! Après la triple fugue du Magnificat, je ne pensais pas pouvoir répéter les mêmes choses et composer une musique plus compliquée; je n'en voyais pas l'intérêt. Je pense que cela revient à écrire de la musique qui se limite à la technique, et composer ainsi ne m'intéresse pas. Ma musique a toujours été si personnelle que si elle devient trop technique, je dois m'arrêter (p. 1).

Le *Magnificat* de Penderecki (1974) divise le texte en plusieurs mouvements. L'œuvre entière dure environ 45 minutes et requiert deux chœurs, un chœur de garçons et sept solistes masculins rien que pour assurer toutes les parties vocales. Penderecki ajoute aussi un grand orchestre, et une petite section de percussions avec harpe, célesta, harmonium, piano et glockenspiel.

Comme c'est souvent le cas chez Penderecki, la musique commence par une note et se déploie à partir de la

2 L'information utilisée ici, à l'exception du premier point, vient de: Schwinger, W. (1989). Krzysztof Penderecki: *his life and his work*. (W. Mann, Trans.). London: Schott & Co. Ltd. (Ouvrage original publié en 1979). (pp. 226 - 230).

tierce mineure ré-fa. Penderecki se réfère, pour la construction de son *Magnificat*, à un compositeur qui a mis en musique des textes liturgiques. Dans le cas du premier mouvement, ce compositeur est Bach. Le *Magnificat* de Bach est en ré majeur. Penderecki cache cette triade à l'aide de notes supplémentaires: mi bémol, fa et la bémol. Cet accord apparaît à travers toute la pièce, parfois transposé.

Le deuxième mouvement est la triple fugue, qui contient 55 voix contrapunctiques. En présentant les sujets de la fugue, Penderecki les combine en contrepoint avec des glissandos vocaux, des relations en quarts et en trois-quarts de tons, ainsi qu'une augmentation rythmique des relations en quarts de ton. Ce procédé de triple fugue peut se résumer ainsi : le troisième sujet est traité en canon, le premier en double et triple augmentation, la strette comporte des quarts de tons, et la coda se termine par des fragments du premier et du deuxième sujet.

Le troisième mouvement s'ouvre par un trémolo de quarts de ton joué par les cordes, qui disparaît et laisse place à une mélodie d'alto. Les parties masculines se séparent en dix voix qui progressent par petits intervalles. Le troisième mouvement s'enchaîne au quatrième, après que le chœur a crié *Misericordia*. Le quatrième mouvement est chanté par une basse solo qui commence par un récitatif qui rappelle le premier mouvement et prépare le cinquième. Après avoir fini le récitatif, la basse solo chante une ligne mélodique fluide.

Le cinquième mouvement est une passacaille. Son thème consiste en une note de basse répétée treize fois. Dans un sens, ce thème constitue en lui-même un bourdon qui intensifie un centre tonal. Celui-ci intègre les autres éléments disparates de ce mouvement. Dans le cinquième mouvement, Penderecki crée un *cantus firmus* du chœur de garçons sur le texte *Magnificat*, d'abord en octaves de fa puis sur la bémol. Après un court interlude orchestral, le chœur rejoint l'ensemble sur un accord de do majeur. Toutefois, l'orchestre brouille le jeu en ajoutant à l'accord chaque note voisine. À mesure que le mouvement avance, Penderecki utilise les techniques de composition du chuchotement et du sifflement dans la partie chorale.

Le court sixième mouvement est pour chœur *a cappella*, et est sans doute le plus apparenté au style de Pärt. Penderecki présente le mouvement comme une éternité lentement mouvante, basée autour de la bémol et évoluant vers sol. Ce mouvement rappelle inévitablement le *Stabat Mater* de *La Passion*, autre pièce pour chœur *a cappella* de Penderecki.

Le mouvement final est le Gloria. Il commence lentement, avec les syllabes du mot *Gloria* lancées séparément comme si le mot était entendu de loin. Le chœur d'enfants reprend cette idée dans une section stratifiée et rythmiquement variée. Le deuxième thème important du mouvement est le choral des cuivres. La section *lento* qui suit reprend le thème du choral des cuivres et ajoute 2 trompettes en ré en plus de l'effectif habituel. Le sommet du mouvement tombe sur un accord pur de mi bémol majeur, un demi-ton plus haut que la version en ré majeur de Bach. Toutefois, avant la conclusion de la coda, Penderecki ramène l'élément de cluster tonal avec un accord de douze notes par le chœur avant de terminer la pièce par un do chanté à l'unisson sur le mot *Amen*.

Comparaison

Après avoir présenté les deux compositeurs depuis leur biographie jusqu'à leur traitement du *Magnificat*, on peut comparer quelques éléments de leurs influences et de leurs styles de composition. Ce qui suit n'est qu'une comparaison limitée entre deux compositeurs apparemment disparates; néanmoins, certains aspects de la comparaison peuvent éclairer sur les tendances musicales du XXe siècle.

Une des influences majeures sur Pärt et sur Penderecki est la religion. Pärt est un Russe orthodoxe dévot, et Penderecki un catholique dévot. Bien que leur religion soit différente en pratique, les mêmes idées fondamentales résident dans les textes liturgiques des deux Églises. La mise en musique de textes religieux et liturgiques constitue une part importante des compositions de ces deux hommes.

En suivant l'influence de la religion sur l'œuvre de Pärt et de Penderecki, un sujet commun saute aux yeux: le chant grégorien. Penderecki emploie des bourdons dans la passacaille du premier mouvement du *Magnificat*. Pärt les utilise de manière semblable pour y laisser planer la mélodie. Mais l'usage que fait Penderecki des bourdons est plus traditionnel, car il les réserve aux basses. Pärt les place à la voix supérieure pour renforcer l'ambiguïté tonale.

L'expérimentation à partir de la connaissance partielle d'un sujet est une dernière influence partagée par les deux compositeurs. Le sérialisme, par exemple, était une technique méconnue en Pologne et en Estonie à l'époque des expérimentations des deux compositeurs. Tous deux étudiaient la musique dans un environnement hautement protégé et isolé, alors que de nombreux pays occidentaux avaient adhéré au modèle sériel pour la composition. Dans McCarthy (1989), Pärt affirme avoir eu peu de sources pour étudier 'sinon quelques exemples dépareillés ou des cassettes illégales' (p. 130). Les cassettes ou œuvres non étudiées étaient considérées comme illégales par les puissances qui maintenaient l'Estonie isolée. Robinson (1983) affirme que Penderecki n'a jamais entendu une pièce de Stravinsky avant 1957. Dans ces conditions, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi tout compositeur prometteur mettrait au point un style nouveau et indépendant.

Pärt et Penderecki ont des sonorités différentes dans leurs compositions. Mais les sons constituent des conceptions différentes d'idées semblables. Les deux hommes se ressemblent d'abord par leurs

périodes stylistiques. Chacun d'entre eux en a trois, dont deux (la première et la troisième) développent des idées correspondantes dans leur style respectif. La première période de chacun constitue une expérimentation, en raison du manque de contacts avec des modèles compositionnels de l'époque. Cette coïncidence s'explique par l'isolement politique imposé dans les deux pays des compositeurs pendant leurs premières années de travail. Toutefois, quand les œuvres de ces deux artistes deviennent plus réputées et que leur accès à de nouvelles idées musicales s'améliore, qu'est-ce qui les pousse tous deux à retourner vers des modèles de composition plus diatoniques? La réponse se trouve dans leur admiration du passé. Tous deux ont étudié le chant grégorien pour avoir une perspective nouvelle sur l'art apparemment perdu de la tonalité. Pour tous deux, le chant ne se limitait pas à l'expression musicale du texte.

Une caractéristique des styles compositionnels de Pärt et de Penderecki concerne l'absence de repères temporels en musique. Les deux compositeurs enlèvent les repères temporels de leurs partitions en omettant les barres de mesure ou en favorisant l'ambiguïté métrique à l'aide de modifications de tempo. Tous deux valorisent le silence. Les deux *Magnificat* débutent dans le silence et, à la fin, diminuent progressivement pour retourner au silence. Il s'agit d'une composante forte que ces deux compositeurs exploitent. Dans le silence, l'auditeur peut réfléchir sur ce qui a eu lieu ou non pendant la pièce.

Chacun des compositeurs a ses propres idées pour maintenir la reconnaissance tonale. Pour Penderecki, il s'agit d'utiliser des clusters tonals pour créer un plan tonal. L'auditeur peut ne pas être habitué à la tonalité de la pièce, mais la répétition de clusters formant une saturation sonore devient un élément de liaison qui procure une stabilité au fil de l'œuvre. Pour Pärt, utiliser des triades en tintinnabulation et éviter le mouvement harmonique favorise la reconnaissance constante d'éléments tonals. L'absence de direction constitué par la triade procure une sensation de stabilité dans l'œuvre.

Une dernière paire de comparaisons concerne d'abord l'accentuation du texte, puis les techniques de notation des compositeurs. Dans chaque version du *Magnificat*, les deux compositeurs accentuent le texte. Pour Pärt, l'accentuation est explicite dans sa méthode de notation. L'interprète remarque à tout coup que chaque mot est séparé par des barres de mesure pointillées qui ne correspondent pas du tout à une division métrique. Chaque phrase est aussi délimitée par une double barre. De cette manière, Pärt avertit l'interprète que le texte a une importance capitale dans la pièce. Dans la version de Penderecki, le texte est disposé en mouvements contrastés qui soulignent l'émotion derrière chacune de ses parties. Sa technique de notation graphique, qui contient les clusters et les glissandos, souligne quant à elle le sens profond de chaque section du texte. Cependant, Penderecki utilise la dissonance comme partie intégrante de son style, par opposition à l'usage qu'en fait Pärt pour accentuer le contenu du texte.

En conclusion, des compositeurs avec des idées comparables sont souvent influencés par des sources semblables. Les influences de la religion, des compositeurs du passé et de l'isolement politique contribuent à rapprocher les méthodes de composition de Pärt et de Penderecki. La renommée que ces derniers ont acquise comme compositeurs explique leur détermination à évoluer dans diverses directions au fil de leur carrière. Pärt énonce la meilleure raison pour laquelle deux compositeurs avec des techniques apparemment aussi différentes sont comparables: 'Tout dans le monde est lié. Quand on voit une chose, on peut en comprendre beaucoup d'autres.' (McCarthy, 1989, p. 130)

Références:

- Arnold, B. Krzysztof Penderecki (b. 1933). [En ligne]. Disponible: <http://www.emory.edu/MUSIC/ARNOLD/PENDERECKI.html> [1997, 12 mai].
- Grawemeyer. (1992). Announcing the 1992 winner of the Grawemeyer Award for Music Composition. [En ligne]. Grawemeyer. Disponible: <http://www.louisville.edu/groups/npio-www/grawemeyer/muswin92.html> [1997, 12 mai]
- Grout, D. & C. Palisca. (1988). A History of Western Music. New York: W. W. Norton & Co.
- Hillier, P. (1989). Arvo Pärt - Magister Ludi. *Musical Times*, 80, 134 - 137.
- McCarthy, J. (1989). A interview with Arvo Pärt. *Musical Times*, 80, 130 - 133.
- Pärt, A. (1989). *Magnificat*. Vienna, Austria: Universal Edition A. G.
- Penderecki, K. (1974). *Magnificat*. New York: Schott Music Corp.
- Pinkerton II, D. (1996). Minimalism, the gothic style, and tintinnabulation in selected works of Arvo Pärt. Unpublished master's thesis, Duquesne University, Pittsburgh.
- Robinson, R. (1983). *Krzysztof Penderecki: A guide to his works*. Princeton, New Jersey: Prestige Publications.
- Schenbeck, L. (1993). Discovering the choral music of Estonian composer Arvo Pärt. *Choral Journal*, 34, 23 - 30.
- Schwinger, W. (1989). *Krzysztof Penderecki: his life and his work*. (W. Mann, Trans.). London: Schott & Co. Ltd. (Original work published 1979).

Le chant choral en Catalogne (p 15)

Le chant choral existe en Catalogne depuis des siècles. Au XIIe siècle, on mentionne des manécanteries dans tout le pays. Il en survit encore une: l'*Escolania de Montserrat* qu'on peut considérer comme la plus ancienne d'Europe. Son impact extraordinaire nous a transmis de la musique, des compositeurs et des œuvres importantes, en particulier, au XIVe siècle, '*El Llibre Vermell de Montserrat*'.

Il fallut attendre la fin du XIXe siècle pour que le chant choral ne soit plus confiné aux seules églises, comme cela se passait déjà dans le reste de l'Europe. À partir de 1845 Josep Anselm Clavé créa des Associations Chorales et des chœurs d'ouvriers. C'était un signe de l'importance du mouvement humaniste en rapport avec la mouvance révolutionnaire d'alors. Josep Anselm Clavé lui-même composa pour ces chœurs un vaste répertoire.

L'exposition universelle de 1888 à Barcelone provoqua un '*séisme*' culturel: elle permit d'entendre des chœurs étrangers dont l'approche du chant choral, toute différente, était inconnue en Catalogne. La précision, le son limpide et naturel, l'équilibre et la fusion des voix, faisaient ressortir l'écart entre les chœurs catalans et l'art qui se développait ailleurs. Certains en conçurent le désir de développer ici quelque chose d'équivalent. En 1891, Lluís Millet et Amadeu Vives créèrent l'*Orfeó Català* pour réaliser un rêve commun: mettre en valeur la musique catalane grâce à un chœur modèle chantant du Clavé d'une nouvelle façon.

La trajectoire de l'*Orfeó Català*, musicalement et en tant qu'ensemble, devint célèbre à l'étranger où il se produisit au début du XXe siècle. Construit grâce aux dons des citoyens, le *Palau de la Musica Catalana*, abrite depuis son ouverture en 1908 l'*Orfeó Català*. Le dynamisme dû à l'énergie de Millet est moins connu. Il motiva la croissance rapide et la propagation du mouvement choral dans toute la Catalogne, donnant naissance à d'autres ensembles semblables: 88 entre 1891 et 1917, notablement dispersés dans le pays.

En 1916 l'*Orfeó Català* fêta son 25e anniversaire. À cette occasion, l'année suivante, les Sociétés Chorales lui rendirent hommage: en 1917 à Barcelone, quelque 5000 chanteurs venus de 52 ensembles catalans célébrèrent par plusieurs concerts et prestations le *Festival Choral Catalan*. La journée se termina par un concert de l'*Orfeó Català* et une assemblée. Cet événement fut un premier contact entre les chorales alors existantes et révéla le besoin de créer et de développer une association de promotion du chant choral en Catalogne: ainsi naquit le '*Germanor Orfeons de Catalunya*', prédécesseur de la *Fédération Catalane des Entités Chorales* (FCEC). La première assemblée eut lieu en 1918, actant sa constitution et structurant les 52 ensembles fondateurs. La seconde assemblée se tint en 1920. Les statuts furent adoptés et, après une interruption due à la dictature de Primo de Rivera, la troisième et malheureusement dernière, du fait de la Guerre Civile en octobre 1931 eut lieu. Lors de ces assemblées, des musiciens et chefs de chœur renommés venus des chorales nous ont conféré des pouvoirs qui, par certains aspects, sont toujours en vigueur.

La structure de ce mouvement permit la création de 57 nouveaux ensembles entre 1918 et 1934, et la prise de conscience des problèmes communs à toutes les formations: leurs façons de travailler au plan musical, leurs financements et la réalité professionnelle des chefs. Entre les assemblées, l'association travaillait en comité permanent. Elle tirait ses ressources des cotisations des membres, des aides publiques et des bénéfices réalisés lors de divers festivals. On peut souligner, parmi les événements organisés, les rencontres où on commença à mettre en commun les chants, travaillant à renouveler, créer, prendre connaissance d'un répertoire très vaste, l'améliorer et l'enseigner, harmoniser des chants traditionnels, le répertoire original et de grandes œuvres symphoniques. On organisa en outre des événements majeurs: le centenaire de Clavé (1924) et le festival de chant choral du stade de Montjuïc (1930) regroupant 51 ensembles et plus de 6000 choristes.

À partir de 1939, les ensembles vécurent des heures difficiles: la répression menée par le camp des vainqueurs prenait la forme du silence et des bornes imposées par diverses procédures: interdictions, embargos, et obligation de participer à certaines manifestations.

Cela entraîna néanmoins un nouvel élan, qui déboucha sur la modernisation du chant choral impulsée par les jeunes chefs qui continuèrent à créer de nouveaux ensembles. En 1940 Enric Ribó créa la *Capella Clàssica Polifònica*, en 1941 Antoni Perez Moya la *Schola Cantorum Universitarià* et en 1942 Angel Colomer l'*Orfeó Laudate*. Mais il convient surtout de souligner la création de *Coral Sant Jordi* par Oriol Martorell en 1947.

Ils purent aussi monter quelques représentations chorales, en dépit de l'interdiction gouvernementale en cours à l'époque. Pendant cette période, un Bureau Technique des Chœurs et Associations Chorales de Catalogne commença à travailler avec la Société Chorale Catalane dont la fonction était de rassembler de l'information sur les chœurs existants, les compositeurs et les œuvres,

ainsi que de proposer des partitions et un service de reprographie.

Les chœurs furent peu à peu en mesure de proposer des représentations publiques, de grands concerts avec des orchestres symphoniques ou associant plusieurs chorales. Les activités de plusieurs chœurs furent un exemple de résistance et de travail en sous-main, promouvant une guérison sociale et culturelle. Par bonheur une nouvelle période commençait, esthétiquement et stylistiquement.

Félix Millet i Maristany, président de l'*Orfeó Català*, ressuscita l'esprit de l'ancien *Germanor d'Orfeons*. Après un programme impliquant 45 chœurs au monastère de Montserrat en 1956, et grâce à l'intervention du célèbre Père Abbé Aureli M. Escarré, le processus mena finalement à la création, en 1960, du *Secretariat d'Orfeons Catalans* (SOC).

Au cours des premières années il attira dans la commission des formations permanentes créées avant la guerre en majorité, mais les jeunes représentants de nouveaux groupes s'imposèrent peu à peu. A la fin des années 1970, 126 chœurs faisaient déjà partie de la SOC et œuvraient dans de nombreux environnements, parmi lesquels on signalera les projets collectifs, l'apprentissage, la répartition du nouveau répertoire, l'introduction d'un répertoire commun chaque année, et surtout la promotion des chœurs catalans à l'international. Rejoindre 'À Cœur Joie' et participer à ses activités donna au chant choral catalan une nouvelle impulsion.

La volonté de promouvoir la qualité, les changements politiques à la fin des années soixante-dix, une vision différente de la culture, le soutien des nouvelles institutions démocratiques et la naissance de nouveaux groupes amenèrent la SOC à approuver sa transformation en créant, en 1982, la *Fédération Catalane d'Entités Chorales* (FCEC), forte de 150 membres fondateurs.

La Fédération fut présente à partir de la création d'Europa Cantat, et, avec Oriol Monterell à sa tête, beaucoup de chœurs membres de la fédération à cette époque perçurent le besoin de franchir les frontières, commencèrent à participer à des événements européens et se joignirent à Europa Cantat.

En outre, la Fédération adhéra à la FIMC depuis le début, et la présence de chœurs catalans dans les activités internationales en Europe fut constante. Ainsi fut promue mondialement la connaissance de notre culture. Beaucoup de chœurs nous rendent visite pour chanter; Barcelone accueille déjà divers événements organisés par d'autres associations.

Globalement, la FCEC s'est impliquée dans l'apprentissage, la publication de partitions, la diffusion du chant choral et activités collectives, toujours afin de perfectionner les chœurs, les choristes et les chefs. Il convient de mentionner parmi les événements collectifs 'Catalonia Sings', organisé en 1992 (avec la participation de 7000 chanteurs) et la tenue annuelle du Festival International qui fêta cette année sa 50^e édition. On dénombre actuellement 520 chœurs adhérents, soit environ 30000 choristes principalement répartis en Catalogne. L'origine et l'histoire des chœurs sont très diverses. Ce sont en majorité des chœurs amateurs, mais certains ont été conçus dans une optique professionnelle.

La fédération des enfants (Secretariat de Corals Infants de Catalunya — SCICCC) vit le jour en 1967. Elle accomplit une immense tâche en organisant des événements collectifs et en commandant du nouveau répertoire. Il existe maintenant trois autres fédérations : *Corals Joves de Catalunya* (Chœurs de Jeunes), *Pueri Cantores Federation*, *Federació de Cors de Clavé* et la confédération *Moviment Coral Catala - MCC* qui réunie ces quatre fédérations. En différents lieux existent aussi de nombreux chœurs qui n'adhèrent à aucune fédération.

En outre, au fil du XX^e siècle, le chant choral a évolué en Catalogne, pilier important de la culture et de la musique catalanes. Il continue actuellement d'être l'activité culturelle réunissant le plus grand nombre de membres.

Bibliographie:

- ARTÍS, Pere. *El Cant Coral a Catalunya (1891-1979)*. Editorial Barcino. Barcelona, 1980
- MILLET, Lluís. *Pel Nostre Ideal*. J. Horta. Barcelona, 1917
- *Primera Assemblea de la Germanor d'Orfeons de Catalunya*. Tipografia Masó. Girona, 1918
- *Segona Assemblea de la Germanor d'Orfeons de Catalunya*. Tallers d'Arts Gràfiques Henrich i Cia. Barcelona, 1921
- *Tercera Assemblea de la Germanor d'Orfeons de Catalunya*. Arts Gràfiques S.A. Barcelona, 1932
- Archives Secretariat d'Orfeons de Catalunya (SOC)
- Archives Federació Catalana d'Entitats Corals (FCEC)

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

La European Choral Association - Europa Cantat a élu son nouveau Conseil d'Administration et son Président, et prépare le développement de la vie chorale en Europe (p 20)

La European Choral Association - Europa Cantat a le plaisir d'annoncer la réélection de Gábor Móczár (Hongrie) comme président. L'assemblée générale a élu un Conseil d'Administration composé de 13 membres issus de 12 pays européens. Ce dernier a choisi en son sein un comité exécutif composé de: Président: Gábor Móczár (Hongrie), 1er Vice-président: Carlo Pavese (Italie), 2nd Vice-président et Président de la Commission Musicale: Jan Schumacher (Allemagne), 3ème Vice-présidente: Daphne Wassink (Pays Bas), Trésorier: Koenraad De Meulder (Belgique).

Le Conseil d'Administration est également composé de: Burak Onur Erdem (Turquie), Marti Ferrer (Espagne), Reijo Kekkonen (Finlande), Victoria Liedbergius (Norvège), Loti Piris Niño (Belgique), Patrick Secchiari (Suisse), Kaie Tanner (Estonie), Jean-Claude Wilkens (France).

L'assemblée générale a été précédée d'un *'Memberships day'* (*Journée des membres*), journée spéciale durant laquelle les membres de l'association ont pu débattre de leurs idées et visions pour l'association, faire des propositions de développement, en particulier en ce qui concerne les activités, la levée de fonds et la communication.

Le week-end s'est poursuivi par une conférence intitulée *'Sharing the Benefits of Singing'* (*partager les bénéfices du chant*), avec des présentations de recherches scientifiques, des exemples de projets d'insertion par le chant choral, des débats sur les méthodes à mettre en œuvre pour rendre les manifestations chorales plus participatives, pour utiliser le chant collectif comme outil d'inclusion et développer des actions et des stratégies pour faire prendre conscience au plus grand nombre des bénéfices du chant.

Ces journées étaient accueillies par , organisation finlandaise pour le chant choral, et rehaussées par des concerts de l'ensemble , ainsi que par un groupe de chanteurs du chœur.

C'est à Utrecht (Pays-Bas), ville qui a accueilli le festival en 2009, que la prochaine Assemblée Générale sera organisée du 10 au 13 novembre 2016, en collaboration avec , tout nouveau membre de la European Choral Association - Europa Cantat.

Pour de plus amples informations, vous pouvez contacter le Secrétariat Général de la European Choral Association – Europa Cantat, Haus der Kultur, Weberstr. 59a, 53113 Bonn, Allemagne, Tel: +49 228 9125663, Fax: +49 228 9125658, info@eca-ec.org www.eca-ec.org ●

IFCM World Choral EXPO (Exposition Chorale Mondiale de la FIMC) pour propulser la musique chorale d'Asie-Pacifique dans le monde (10-15 novembre 2015) (p 22)

Macao est bien connu pour un certain nombre de petites choses : des tartes aux œufs portugaises, la bonne cuisine, l'arrière-plan pour les films James Bond, des illuminations néon éclairant le ciel nocturne, et aussi connu en tant que capitale du divertissement de l'Asie. En novembre a lieu un trio d'événements affichant une grande diversité en ville: celle-ci se transforme en une immense piste pour le Grand Prix annuel, les plats gourmets se trouvent aussi en dehors du Tour de Macao, pour le Festival de nourritures.

Entretemps, entre courses et alimentation, les amateurs de musique chorale se rassemblent pour l'inauguration de l'Exposition Chorale Mondiale de la FIMC.

Au fil de ces six jours, l'EXPO Chorale Mondiale de la FIMC est entrée dans l'histoire de l'art choral, en plein développement dans la région Asie-Pacifique. Cet événement a rassemblé toutes les facettes de la musique chorale, pour promouvoir les échanges par les ateliers, les présentations, master-classes, concerts, concours, expositions, et plein d'autres activités. Chœurs invités, intervenants et jurés originaires de plus de 40 pays ont été présents afin de partager ces moments mémorables. La musique chorale résonnait partout à Macao : dans les églises, les écoles, les théâtres, les forums, les restaurants, et même dans la rue. Les différentes formes de la musique chorale: les costumes, la chorégraphie, les instruments, les chœurs et les styles ont épaté les passants à Macao. Ceci a aidé à élargir leur intérêt à la musique chorale, et a détourné leur intérêt de leurs gadgets vers des vrais échanges et interactions réels et humains.

22 jours 16 villes... formation des masses à la musique chorale

Au mois d'avril et en juillet, utilisant tous moyens de transports, sept chefs de chœur de grande renommée étaient en tournée à travers la Chine, dont Michael J. Anderson (États-Unis), Andrea Angelini (IT), André de Quadros (États-Unis), Stephen Leek (AUS), Meng Da Peng (CN), Tim Sharp

Sonja Greiner

Secrétaire Générale de la
European Choral Association

Europa Cantat

10

Emily Kuo Vong,

Directrice du Comité

Exécutif de l'EXPO Chorale

Mondiale de la FIMC,

Vice-Présidente de la

FIMC, membre du bureau

de directeurs au sein de

l'Association de l'Art Choral

de Macao

(États-Unis), et Jan Wilke (DE), afin de tenir pour plus de 48 chœurs des master-classes ouvertes. Ce voyage les a conduits partout à Macao R.A.S.(Région Administrative Spéciale), Zhongshan, Guangzhou, Changsha, Guilin, Guiyang, Chongqing, Xi'an, Taiyuan, Shenyang, Dongguan, Shenzhen, Wuhan, Zhengzhou, et Shanghai. En outre des présentations sur l'histoire de la FIMC et son rôle de leader dans l'éducation chorale, la tournée était une occasion d'accentuer l'importance et les activités de l'Exposition Chorale Mondiale de la FIMC. Nous voudrions remercier la Fondation Sino-américaine des Échanges Interculturels pour son soutien et patronage, qui ont concrétisé ce voyage.

Sommet choral Asie-Pacifique.

Avant la cérémonie d'ouverture, le Conseil choral Asie-Pacifique et les délégués se sont rencontrés afin de présenter le compte-rendu de leur situation chorale, partager les informations, planifier de nouveaux programmes et consolider les projets existants. Par le biais de ces conférences chorales qui ont lieu tous les deux ans, l'objectif de renforcer la communication et les relations entre les pays de l'Asie-Pacifique a été atteint.

Chants de l'amitié et de la paix

Un jeudi soir, l'EXPO Chorale Mondiale de la FIMC a commencé en feu d'artifice quand les danseurs lions ont salué l'audience avec une performance festive en claquant leurs mâchoires dans le foyer du Forum de Macao. La danse, accompagnée par des batteries et cymbales, a fait bouger les gens dans le public et a incité à la bonne humeur partout à travers l'exposition. Le Chœur de Jeunes Asie-Pacifique, ambassadeur de l'exposition, a matérialisé la diversité de la région par des costumes traditionnels et coutumes représentant au moins 10 pays de la région Asie-Pacifique. Les interprétations de cette chorale ont marqué non seulement le début et la fin de la cérémonie d'ouverture, mais aussi ceux de la soirée de clôture. L'audience en est arrivée au stade de ne plus savoir à quoi s'attendre, motivée par une nouvelle excitation expérimentée envers la musique chorale. Les barrières de langues, de cultures et autres se sont effondrées une par une au fil de la soirée. Des chœurs de partout dans le monde ont partagé leur enthousiasme, incluant dans leur répertoire des chants pop et folk chinois. Ceci a encore augmenté l'allure de la musique chorale vis-à-vis des participants, et a caractérisé le début de l'événement.

Commencer le jour en chantant

Comment voudriez-vous commencer votre journée? Pendant l'EXPO, les matins ont été remplis de chants. Inspiré par le Symposium Mondial sur la Musique Chorale (SMMC), Maria Guinand (VEN) a conduit la première séance matinale de chant avec un programme complet de chants énergétiques et passionnants du répertoire latino-américain. Lors de la deuxième séance, Brady Allred et le *Salt Lake Vocal Artists* (États-Unis) ont emporté les participants en voyage dans les coins perdus des Amériques tandis que André van der Merwe (ZAF) a invité l'audience à un voyage en couleur au cœur et aux origines de l'Afrique du Sud, concluant d'une manière splendide la session finale. Toutes les séances matinales de chant étaient accompagnées par Sally Whitwell (AUS).

Parcours, exposés et ateliers

À la suite de chaque séance matinale de chant, les délégués sont allés dans leurs ateliers: en tout, 16 parcours étaient proposés simultanément, conduits par les intervenants suivants: Elise Bradley (CAN), Yang Hong Nian (CN), Maria Guinand (VEN), Sally Whitwell (AUS), Gan Lin (CN), Theodora Pavlovitch (BUL), Brady Allred (USA), André de Quadros (USA), The Junction (NL), Dan Walker (AUS), André van der Merwe (ZAF), Susanna Saw (MY), Thierry Thiébaud (FR), Xiao Bai (CN), and Tim Sharp (USA). Des cours et parcours ont été proposés sur les sujets allant des spécificités de la direction de chœurs d'enfants intermédiaires aux cours confirmés pour chefs de chœur professionnels ou pour compositeurs, et des parcours sur les techniques *a capella* nouvelle génération.

Les après-midis ont été réservés aux présentations et ateliers; parmi les exposés: l'importance de l'échauffement, l'interprétation des compositions, la création et le travail des chœurs d'adultes. Les ateliers de chœurs ont été variés, et ont permis aux délégués de travailler avec les chœurs invités et de les mettre à l'œuvre. Ces ateliers ont permis aux choristes de partager leur culture, chorégraphies, techniques de répétition, et de consolider leur évolution vers le succès. Dans le cadre du campus scénique tranquille de l'Université de Macao, plus de 1000 participants ont assisté aux séances matinales du chant, aux parcours, aux présentations et aux ateliers, changeant leur perception et leurs notions sur la musique chorale.

Des concerts remarquables

Plus de 30 concerts ont eu lieu pendant les 6 jours. Un exploit inimaginable par rapport à la plupart des manifestations dans cette région. 16 chœurs invités se sont produits devant une large audience dans les édifices pittoresques de Macao comme l'église St. Dominique, le *Colégio de Santa Rosa de Lima English Secondary*, le *Colégio Diocesano de São José*, l'église *Our Lady of Fátima*, le *Macau Forum*, la *Macau University – University Hall* et le théâtre du *Student Activity Center*, les Théâtres *Broadway* et

Dom Pedro V, ainsi que l'*Igreja E Seminario de São José*.

Outre le fait d'exposer les instruments et les costumes de son pays respectif, chaque chœur a représenté fièrement ses compétences artistiques.

Aleron, seul chœur d'hommes, a représenté fièrement les Philippines par ses habits et par le chant. L'Asia Pacific Youth Choir a chanté des chants de chaque pays représenté, allant du folk aux œuvres récentes et à la musique sacrée. Le China Broadcasting Children's Choir, le Peiyang Choir, le Shenzhen High School Lily Girl's Choir et le Tiankong Choir ont illustré la musique chorale en Chine, depuis les chœurs d'enfants jusqu'aux chœurs d'universités. Le Indonesian Children & Youth Choir et le Cordana and Manado State University Choir ont épaté l'audience par leurs costumes de toutes les couleurs et par leur chorégraphie lors de leur performance préparée avec précision et pleine d'émotion représentant les danses et traditions folk indonésiennes. Rajaton (FIN) et The Junction (NL) ont gâté les amateurs de concerts par une interprétation nouvelle des variétés de la musique chorale comprenant des petits ensembles de jazz vocal. Le Nelson Mandela Metropolitan University (ZAF) a présenté avec fierté la diversité de couleurs de cette nation arc-en-ciel. The Little Singers of Tokyo (JP) a prolongé l'esprit du fond avec un répertoire allant d'une large palette de Chant Grégorien aux œuvres contemporains, portant avec fierté leurs kimonos. Les Salt Lake Vocal Artists (États-Unis) ont diverté l'audience par leur souplesse, leur passion, leurs compétences artistiques et vocales. Le Youth Choir BALSIS a fait partager aux participants son amour de la Lettonie, avec sa culture chorale et son histoire remarquables. Les Formosa Singers et le Hong Kong Children's Choir ont montré également leur diversité et leur finesse chorale.

Ces chœurs ont révolutionné la musique chorale dans l'esprit des participants, apportant une lumière nouvelle à la perception de la musique chorale et à la performance polyvalente des chœurs. Tous ceux qui ont entendu ces chœurs ont continué à chanter leurs louanges longtemps après l'EXPO Chorale Mondiale de la FIMC.

Concours et performance

Plus de 83 chœurs ont participé aux concours et performances chorales de l'EXPO Chorale Mondiale de la FIMC. Beaucoup de ces chœurs venaient de Chine, de Macao R.A.S., de Hong Kong R.A.S., d'Indonésie, de Malaisie et de Singapour. Les catégories du concours comprenaient la catégorie de chœurs d'enfants et chœurs d'adultes, des ensembles vocaux et folk. Le but du concours n'était pas la compétition elle-même, mais d'augmenter les potentiels de chaque chœur. Avant l'événement, chaque chœur s'est vu attribuer un clinicien choral complémentaire, assurant motivation, support et directives avant l'entrée en scène. Le jury comprenait Michael J. Anderson (États-Unis), Gan Lin (CN), Saeko Hasegawa (JP), Tommyanto Kandisaputra (IND), Meng Da Peng (CN), Debra Shearer Dirié (AUS), André van der Merwe (ZAF), Jonathan Velasco (PH), Sally Whitwell (AUS) et Hakwon Yoon (KR).

Des chœurs venus de Singapour et de Chine ont eu l'occasion de présenter leur niveau artistique sans la pression de la compétition. Eux aussi ont participé aux entraînements chorales avant de se produire sur scène. Tous les entraînements étaient dirigés par Andrea Angelini (IT), André de Quadros (États-Unis), Saeko Hasegawa (JP), Johnny Ku (TW), Susanna Saw (MY), Wu Lin Fen (CN), Jonathan Velasco (PH), Xiao Bai (CN) et Yang Hong Nian (CN).

Exposition chorale et culturelle

L'organisateur a tenu à remercier tous les exposants qui ont fait le voyage jusqu'à Macao. Des maisons d'édition comme Peters (UK) ont apporté un large éventail de partitions afin que les délégués puissent y trouver leur choix. Ils ont été bien accueillis, car dans cette région les originaux de partitions sont rares. Les CD des chœurs invités ont eu un grand succès; ont été aussi communiquées des informations sur les événements futurs comme le SMCM11 de Barcelone. Vu le développement continu de la culture chorale dans cette région, il est de plus en plus important de faire connaître les partitions, les CD et les événements pour encourager l'utilisation des partitions originales, et pour élargir ses connaissances lors des événements internationaux.

Faire bouger le monde à travers la musique chorale

Un concert de gala a eu lieu au *Théâtre Broadway*, accentuant les conclusions de l'EXPO Chorale Mondiale de la FIMC et rassemblant tous les participants et chœurs pour célébrer la fin de cette semaine réussie. Les chœurs invités et le lauréat du Grand Prix du concours sont montés en scène pour une dernière fois. Rien n'aurait pu être plus émouvant que la cérémonie d'attribution de la distinction du *Lifetime Achievement Award for Choral Music (Prix d'honneur récompensant les accomplissements dans la musique chorale tout au long de la vie)* attribué pour la toute première fois aux personnalités exceptionnelles de la communauté chorale qui ont dédié leur vie à la musique chorale. Alberto Grau (VEN), Ma Ge Sun (CN), Royce Saltzman (États-Unis), Jutta Tagger (FR) et Yan Liang Kun (CN) ont été honorés de cette distinction. La cérémonie de clôture a remémoré aussi les événements de toute la semaine passée, où les délégués et des membres de l'audience ont dit adieu aux anciens et aux nouveaux amis.

Comme le public, les chœurs et les participants ont doucement rempli le théâtre, l'ambiance était douce-amère au fur et à mesure que le foyer se remplissait du chant. Il était évident, que des gens étrangers à la musique chorale il y a quelques 6 jours, sont devenus amis par la passion commune. En s'embrassant les uns les autres, en échangeant leurs coordonnées, ils ont réalisé, une fois de plus, que la musique chorale est un des moyens des plus affectueux et des plus efficaces pour démolir les murs de séparation, comprendre et valoriser l'autre malgré les différences, et renforcer l'amitié qui est le fondement propre du Paix dans le Monde.

Cet événement a offert à la région Asie-Pacifique une audience en liaison avec leurs propres événements choraux d'envergure, attirant des chœurs renommés et des éducateurs du monde choral. En même temps, il a servi de tremplin pour le monde puisse connaître et comprendre la région de l'Asie-Pacifique.

Merci à vous

L'équipe organisatrice de l'EXPO Chorale Mondiale de la FIMC voudrait exprimer ses reconnaissances et transmettre ses remerciements à l'Université de Macao, à la *China Culture Friendship Association*, au *Liaison Office of the Central People's Government in the Macao Special Administrative Region Ministry of Culture and Education*, the *Cultural Institute of the Macao S.A.R. Government*, *Macao Government Tourist Office*, au *Civic and Municipal Affairs Bureau of Macau*, *Macao Foundation*, *Chinese and American Inter-Culture Exchange Foundation*, *Galaxy Entertainment Group Ltd.*, *Macao University of Science and Technology*, *Asia-Pacific Choral Culture Development Foundation*, *C&T Technology Co., Ltd.*, et à la *Fujiasia Piano City Co., Ltd.* pour leur soutien et leur générosité envers l'EXPO Chorale Mondiale inaugurale de la FIMC à Macao.

En outre, l'équipe de l'EXPO Chorale Mondiale de la FIMC voudrait exprimer sa gratitude à vous tous qui avez participé à cet événement, en tant qu'invité ou délégué: sans vous tous, cet événement n'aurait pas eu lieu.

Notez dans votre agenda – Août 2017!

La planification est déjà commencée pour la 2ème EXPO Chorale Mondiale de la FIMC, notez-la dans votre agenda, car l'équipe prépare une autre inoubliable EXPO Chorale Mondiale de la FIMC à Macao R.A.S.

Emily Kuo Vong est actuellement Vice-présidente de la Fédération Internationale de la Musique Chorale. Avant de gagner ce titre, Emily a proposé bon nombre de contributions généreuse au travail de la communauté chorale, dont la création en 2007 de la *Chinese and American Inter-Culture Exchange Foundation (Fondation des échanges interculturels sino-américains)* afin d'aider à collecter des fonds pour les événements choraux à travers le monde. Emily siège également au bureau des directeurs de l'*Association de l'Art Choral de Macao*, afin de les aider à atteindre/réaliser/accomplir leur volonté d'apporter à Macao des nouveautés et événements choraux internationaux. Courriel: emily.kuo.lm@gmail.com



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

Présentation du Festival Intercommunautaire des Chœurs d'Hommes (p 29)

Mouvement choral en RDC – petit panorama et bref état des lieux

Il n'y a pas de peuple sans chant. La terre toute entière est une planète chantante. Le désir de chanter est donc naturel pour l'homme, et celui de chanter en chœur l'est plus encore. Le chant choral a démontré son universalité au point que pratiquement toutes les cultures se le sont appropriées, et qu'aucune d'entre elles n'en revendique la paternité.

En RDC comme dans la plupart des pays africains, le mouvement choral a pris forme avec l'arrivée des missionnaires, et a donc pu trouver sa place d'honneur au sein des églises missionnaires où il s'est solidement enraciné.

La richesse du mouvement choral réside dans son immense diversité. Il est à caractère religieux, social, éducatif scientifique et culturel. Il transcende les frontières d'âge, de genre, de classe sociale, de niveau intellectuel, de race et de culture. Les chorales sont et restent le type de groupes musicaux pouvant se créer spontanément, partout et à tout moment.

En dehors des structures chorales existantes comme les chœurs d'enfants, d'adolescents, de jeunes et d'adultes par rapport à l'âge; les chœurs mixtes, de femmes et d'hommes par rapport au genre; d'autres structures ont vu le jour et continuent à se proliférer. Il s'agit des chorales extraparoissiales, interparoissiales, extralitururgiques, scolaires, communales, intercommunales, communautaires, intercommunautaires, confessionnelles et interconfessionnelles et même fédérales.

Toutes partagent un bien précieux, immatériel et inépuisable: les innombrables chants écrits par des compositeurs congolais, et ceux importés.

Le répertoire choral est l'une de plus grandes richesses tant du mouvement choral que de l'humanité toute entière. Il est toujours mis à la portée de tous et se partage même jusqu'à l'heure actuelle sans excès d'égoïsme ni de contrainte. Bien transcrit, édité, publié et protégé, il transcende et traverse l'espace et le temps.

Bon nombre de chants figurant dans nos recueils officiels des églises du Congo, traduits dans nos langues africaines, nous proviennent des siècles passés.

On ne cessera de s'étonner parfois que dans les sociétés comme les nôtres, aucune mesure ne soit prise pour protéger ces précieux trésors, véritables patrimoines de l'humanité et immense richesse tant pour l'Eglise que pour la société.

Georges Landu Mwan'Anlongo, Robert Zulu Mpinda Makiadi, Prof. Noé Diawaku dia Nseyila, Emile Disengomoka, Ngonde Nsayila, Maitre Looli, Ekofo, Joseph Kiwele, Prof Meno Makilutila, Jean-Pierre Tadi Tambwe, Luzeyidio Sisi pour ne citer qu'eux, sont d'éminents compositeurs congolais s'étant illustrés dans la discrétion et la modestie; ils ont traversé la planète Terre sans que celle-ci ne s'en rende réellement compte, car ignorés et réduits au silence par manque de structure efficace et de programme de développement de leur vivant.

Et que dire pour ceux qui sont encore en vie comme *Dolumingu Lutunu, Justin Ntumba, Nzeyi Van Mubuma, Ntoya Kapela, Jacques Nkalambote, Ignace Mayemba, Makiese Kiavila, Maurice Mondengo, Joseph Nilulu, Zena Malengo, Matondo ma Mbalu, Freddy Phaku Duma, Mayindu Solo, Daniel Makasi* et autre *Ambroise Kua Nzambi Tokos*? Devront-ils aussi s'attendre à subir le même sort?

Le festival Intercommunautaire des Chœurs d'Hommes devrait aussi être une occasion pour échanger sur des sujets d'extrême importance, d'envergure universelle et planétaire, ce qui est un besoin réel du mouvement et du ministère choral.

Structures chorales et acteurs ont absolument besoin de plusieurs expériences positives pouvant assurer une évolution réelle et remarquable du mouvement ainsi que du ministère. Il s'agit de multiples expériences positives liées à:

- la formation adéquate, adaptée, structurée et permanente;
- la qualification et à la professionnalisation de ses acteurs;
- la rationalisation de l'art et sa pratique;
- l'enrichissement du répertoire choral tant local qu'importé;
- la prospérité et le rayonnement du ministère de chant et musique;
- la création et l'innovation;
- la préservation et la pérennisation des acquis;
- l'organisation des événements d'envergure nationale et internationale;
- la valorisation et le développement des projets majeurs d'intérêt collectif et à impact réel et positif;
- la mise en place et la redynamisation des structures musicales à tous les niveaux;
- la normalisation du fonctionnement de ses structures;
- la croissance, l'unité et le témoignage de l'Eglise.

Un leadership fort, fertile, créatif, innovant, tenace et futuriste est nécessaire, et une prise de conscience réelle collective s'impose.

Festival Intercommunautaire des Chœurs d'Hommes - FICH 2015

L'événement est initié par le Chœur d'Hommes du Centenaire qui s'est inspiré de la Semaine Annuelle (la deuxième du mois de novembre de chaque année) confiée à la Commission des Papas de la Cathédrale du Centenaire Protestant pour une célébration culturelle spéciale le deuxième dimanche de novembre mettant beaucoup plus en exergue les laïcs hommes.

Ces cultes spéciaux, célébrés dans la *Paroisse Internationale Protestante de Kinshasa – Cathédrale du Centenaire Protestant* qui est une paroisse intercommunautaire, étant largement ouverts au grand public, l'opportunité a semblé évidente qu'au moment où les hommes se mobilisent, un événement de la taille d'un Festival sacré pouvant rassembler davantage les hommes ainsi que les chœurs d'hommes puisse s'y greffer sans préjudice.

Le *Festival Intercommunautaire des Chœurs d'Hommes* a la vocation de mettre en exergue les chœurs d'hommes dans toute leur diversité: les chœurs paroissiaux, interparoissiaux et extraparoissiaux, liturgiques et extralitururgiques, communautaires et intercommunautaires qui ne seront composés que des choristes hommes évoluant au sein des chœurs d'hommes, des chœurs mixtes (ténors et basses) et d'autres types d'ensembles musicaux.

De fréquence biennale, le festival alternera les éditions nationales et internationales, qui donneront à des chœurs étrangers l'occasion d'y prendre part activement.

Le beau et merveilleux site réunissant la *grande Université Protestante du Congo* (UPC) et la *Cathédrale du Centenaire Protestant* accueillera ce grand et unique festival. Il est situé au cœur de la ville de Kinshasa (capitale de la RDC), dans l'un des lieux les plus touristiques du centre-ville pour sa proximité avec le palais du peuple (Siège du Parlement congolais), le stade des Martyrs, deuxième plus grand stade d'Afrique, les grands boulevards, le musée national, l'hôpital du Cinquantenaire (un de plus grands et de modernes d'Afrique) et bien d'autres.

Le Chœur d'Hommes du Centenaire, initiateur du projet

Le Chœur d'Hommes du Centenaire a été créé dans le but de doter l'une de plus grandes paroisses de l'Eglise du Christ au Congo, la *Paroisse Internationale Protestante de Kinshasa - Cathédrale du Centenaire Protestant*, d'une formation musicale composée exclusivement d'hommes.

Ayant bénéficié du patronage du Collège des Pasteurs, le groupe s'est vite organisé et structuré jusqu'à être officiellement consacré le 9 novembre 2014 par Monseigneur Pierre MARINI BODHO, Président National de l'ECC, au cours du culte de la célébration annuelle de la journée des Papas.

Le Chœur d'hommes du centenaire s'est fixé le noble challenge de devenir un pôle d'excellence et surtout une tribune aussi bien des chœurs d'hommes de la ville de Kinshasa et du pays, que de ceux d'au-delà de nos frontières nationales.

Notre démarche, c'est d'imprimer une image positive des chœurs d'Hommes, en initiant des projets d'envergure, empreints d'approches religieuses et mettant en valeur l'ingéniosité africaine dans le domaine de chant choral.

Il est dirigé par Ambroise Kua-Nzambi Toko et Lajoie Makiessie.

Les activités du Festival

L'organisation de ce grand rassemblement inédit d'Hommes et de Chœurs d'Hommes vaut son pesant d'or. C'est une grande première dans l'histoire de l'Eglise.

Initié par ce jeune chœur, il a été parrainé par la *Commission des Papas de la PIPKIN/Cathédrale du Centenaire Protestant* et s'est tenu du 1er au 8 Novembre derniers soutenu par la chaîne DIREKT.TV, le Journal télévisé Lingala Facile, l'Académie Africaine de Musique Chorale, le journal La Référence Plus, la Radio-ECC et la Commission Chorales et Musique de la PIPKIN/CCP.

Plusieurs activités ont émaillé ce festival, dont:

- Les prestations des chœurs sélectionnés dans les 20 paroisses partenaires ainsi qu'à la Cathédrale du Centenaire Protestant.
- Les rencontres d'échange entre chœurs d'Hommes.
- La session de formation pour chefs et aspirants chefs de chœur, sanctionnée par un certificat et assurée par les formateurs de l'Académie Africaine de Musique Chorale (Ambroise Kua-Nzambi Toko et Dolumingu Lutunu).
- La constitution d'un répertoire de chant commun.
- L'exposition pendant la semaine du festival.
- Les émissions et diffusions à la radio et à la télévision.

Les festivaliers – Chœurs Participants

- Le Chœur d'Hommes du Centenaire
- Le Groupe Vocal Protestant – ECC
- Les hommes de la PIPKIN/CCP
- Le Chœur d'Hommes de la FCMC
- Le Chœur d'Hommes CPCO CEC Ndjili
- CHOCHATAD
- Chorale GOSPEL DU CONGO
- Chorale Centrale CADC NDJILI Q.3
- Chorale Nouvelle Alliance
- Chorevel Mere
- Le Clan Chorevel
- Chorevel CBCO Masina II
- Chothech Mere
- Clan Chothech
- La Voix de Pentecôte – CADC Ngandu
- Chorale Baptiste du Congo-CHOBACO
- Chorale Evangélique CBCO Bumbu 1
- Chorale Les Vainqueurs – CBFC
- Chorale Negro-Spirituel CPK Matete
- Chorale TSHIONDO CPK Lemba
- Chorale La Charité CBCO Bandal 1
- Chorale Victoire CBCO Bandal 1
- Chorale Hommes CBFC Bandal
- Chorale Hommes CBFC Victoire
- Chorale Quatuor CPK Lokoro – Matete
- Chorale Hommes CBFC Kumbi
- Chorale Mayangi Hommes CEC Kingasani
- Chorale Les Seraphins CBFC Lisala
- Chorale Don Bosco - Catholique ISTA
- Chorale MOLENDE – Saint Ignace
- Chorale Pueri Cantores – Saint-Raphael
- Chorale Mixte Ndungini-CBCO Selembao
- Les Cherubins - Hommes Aum. Lufungula
- Chorale Mixte Aumonerie Lufungula
- Chœur la Grace de Kinshasa
- Chorale Sarment – CBFC Bumbu
- Chorale Les Anges
- Le Chœur Elikya CBCO Bumbu 1
- Chojad Mère Masina – Fepaco
- Chorale La Gloire-CBCO Franc. Kintambo
- Chorale VoceKing CEC Ngiri-Ngiri
- Chorale La Voix du salut CADC SILE Bungu
- Union des Chorales CBU Mombele
- Chorale Les Cherubins CBFC Mombele
- Chorale Psaumes 150 CBU Mombele
- Chorale Gloria CBU Mombele
- Chorale Chemin de la vie CBCO kalamu
- Chœur Lumiere CBCO Cite Pumbu
- Chorale CPC CBCO Mont-Ngafula
- Chorale La Charité CBCO Kalamu
- Chorale Vivacité
- Chorale Voix musicale Hommes

Le festival s'est clôturé en apothéose, à la pleine satisfaction de tous les participants, le dimanche 8 novembre 2015 dans l'une de plus grandes cathédrales de la RDC et d'Afrique et a vu la participation des chœurs paroissiaux, interparoissiaux, communautaires et intercommunautaires dont :

- Chœur d'Hommes du Centenaire – PIPKIN-CCP
- Chorale Nzil'Ampa
- Chœur d'Hommes CBFC Lukusa
- Nouvelle Alliance
- Chorale Don Bosco – Aumônerie Catholique ISTA
- Conservatoire PIPKIN
- Gelac
- Jeunes joyeux
- La fanfare de la PIPKIN
- Fraternité Internationale – CBFC Lukusa
- Clan Chorevel
- Clan Chothech
- Union des chorales de Ndjili-Kimbanséke
- Union des Chorales de la CEBU Mombele
- Union vocale de la CBCO
- Grand Chœur intercommunautaire d'Hommes, chœur officiel du Festival ●

Ambroise KUA-NZAMBI TOKO est Président et Directeur Musical du Chœur d'Hommes du Centenaire, Directeur artistique du Festival Intercommunautaire des Chœurs d'Hommes, Chef de Chœur la Grace de Kinshasa (271 prestations internationales), Ambassadeur de la Fédération Internationale pour la Musique Chorale, avec le Chœur Africain des Jeunes (2014-2015), Vice-Président de la Fédération Congolaise de Musique Chorale, Premier Chef du Chœur Africain des Jeunes (2013-2015), Directeur de l'Académie Africaine de Musique Chorale, Membre du Conseil International d'À Cœur Joie, Membre de World Choir Games Council, Directeur Artistique d'AFRICA CANTAT 2017. Courriel: kuanzambi@yahoo.fr



Le Chevé de l'Europe du XIXe siècle à la Chine du XXIe siècle (p 34)

En Chine, on écrivait pour une chorale d'amateurs la musique de *Fleur de Jasmin* comme dans l'illustration 1, et une partition pour chœur SATB ressemblerait à l'image 2.

3 2 3 5 6 1 1 6 | 5 - - - | 1 2 3 2 1 6 1 | 5 - - - |

0	0	0	0	5	6̇1	6̇ -	6	5̇3	1̇2	5̇3	2 - - -
天 堂 上 , 对 对 排 成 行 ,											
3	1̇6	5 -	5	0	0	0	3	3	6	1	2 - - -
地 雁											
0	0	0	0	5	6̇1	6̇ -	6	5	4	5	6 1 7 6
天 堂 上 , 对 对 排 成 排 成 行											
3	1̇6	5 -	5	0	0	0	1	#1	2	3	#4 6 5 4
地 雁											

Alors que le système de notation le plus courant à l'international est celui sur cinq lignes, le monde chinois des chorales d'amateurs utilise toujours une notation chiffrée appelée Chevé. Le Chevé, système pédagogique, a été pour la première fois développé en France¹. D'après George W. Bullen, ce système avait été inventé pour aider les étudiants à "vocaliser" la musique "  vue, sans l'aide d'aucun instrument". (Bullen 1878). On peut conclure, d'après les arguments développés dans la section correspondance de *The Musical Times* de 1882, que le système Chevé a été adopté après de nombreuses contestations dans certaines écoles primaires de Londres. Bien que cette méthode ait été controversée, quelques jeunes étudiants chinois l'ont import e dans leur pays durant la première moitié du XXe s. Puisque cette méthode offre "le système d'apprentissage immédiat le plus simple, le plus efficace et le plus naturel"², elle est devenue assez populaire en Chine pendant les années de guerre, quand la machine de propagande avait besoin de diffuser en masse au public de la musique anti-guerre. Bullen reconnaît, dans son article, que "l'une des difficultés des enseignants en musique vient du manque de connaissances élémentaires solides chez leurs élèves." (Bullen 1878). Comme me l'a dit un jour un de mes chanteurs amateurs, "Je sais que sur la ligne la note la plus basse en clé de sol c'est Mi, mais qu'est-ce que cela veut dire?" Ellerton a expliqué dans sa lettre que les nombres utilisés dans ce système "expriment la place exacte des notes sur l'échelle diatonique" (Ellerton 1882), de sorte que toute personne habituée à l'échelle diatonique serait parfaitement capable de traduire les notes en sons.

Lei Ray Yu
chef de chœur et
musicienne d' glise

L'exemple suivant (Ill. 3) compare la notation en portée avec le système de Chevé. La musique est en sol majeur, de sorte que "1", "do variable" en solfège, serait le sol (G).³

Ex. 3

4/4 1 = G

0 5 | 1. 1 5 6 7 | 1 1 0 3 1 2 3 | 5. 5 5 3. 3 1 3 | 5. 3 2 2 - |

¹ Bullen, George W. "The Galin-Paris-Cheve Method of Teaching Considered as a Basis of Musical Education.", *Proceedings of Royal Musical Association*, 4th Sess. (1877-1878): 68-93.

² Ellerton, G.M.K. "Chevé Notation." *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 23, n 474 (1er août 1882): 454-455.

Sol correspond à G dans le système anglo-saxon (Note du traducteur)

³ Le "do" n'est déterminé que par l'armure. Quand on est en mi mineur, le centre tonal n'est plus "do" mais "la", sixième degré de l'échelle diatonique.

La méthode Chevé n'a pas été le seul outil pédagogique à utiliser l'échelle des degrés et la solmisation pour apprendre le chant à vue aux débutants: la méthode Kodály et la notation "tonic Sol-fa" en Grande-Bretagne y sont toutes deux apparentées. Il s'agit là de méthodes éducatives qui n'avaient pas pour but de remplacer la notation en portée, mais d'opérer une transition progressive vers cette dernière. En Chine, toutefois, pour des raisons complexes, le Chevé n'a jamais rempli cet objectif d'aider les étudiants à lire la notation sur portée.

Au cours de deux mois passés récemment en Chine, j'ai rencontré au moins onze chœurs dans quatre villes différentes, composés d'élèves allant de l'  cole primaire jusqu'au conservatoire, ou encore des chœurs de communautés et des chorales d'  glises. Parmi ces onze chœurs, seuls deux pouvaient lire assez couramment la notation en portée. Une chorale était constituée de membres qui utilisaient simultanément la notation en portée et la méthode Chevé, ce qui compliquait la tâche du chef de chœur en répétition. Les autres chœurs n'utilisaient que la notation de Chevé. Sept chefs connaissaient les deux notations Chevé et partition, tandis que les autres ne pouvaient lire que la notation de Chevé. Moi-même, depuis l'  cole primaire, j'avais pour habitude de traduire la musique de chœur à partir de la notation sur portée vers la notation Chevé, ce qui a construit une fondation solide pour mes talents d'analyse harmonique. Pourtant, après avoir mis pendant plus de vingt ans le Chevé de côté, j'ai trouvé extrêmement difficile de répéter en notation Chevé des chœurs du *Messie*.

Plusieurs défauts viennent à l'esprit quand on réfléchit à l'utilisation du Chevé pour l'usage général à la place de la notation sur portée: primo, la publication d'un répertoire standard en Chevé demanderait un travail important de "traduction"; secundo, le répertoire serait limité à la musique tonale; et tertio, la coexistence des deux systèmes entraînerait de la confusion, surtout quand l'un est depuis longtemps universellement pratiqué. En 1931, les autorités éducatives de Montréal, en citant trois raisons similaires, ont "banni de leurs écoles la notation tonic Sol-fa"⁴ (Coward et Whittaker 1931). Sir Henry Coward a défendu la cause de la notation tonic Sol-fa au nom de ceux qui ne pouvaient apprendre chez eux à jouer d'un instrument.

"L'idée majeure de l'enseignement de la lecture à vue est de donner à l'élève une compréhension de l'effet mental de chaque note sur l'échelle, sans embrouiller l'esprit avec les nombreuses subtilités de la notation sur portée. Ces complexités sont suffisamment déconcertantes pour ceux qui en possèdent la maîtrise grâce à une lente acquisition de la technique du piano ou du violon par exemple; mais pour les jeunes, elles sont particulièrement confuses et détournent l'esprit de l'acquisition d'une compréhension mentale des sons. Finalement, l'élève croit généralement qu'apprendre la musique se limite à apprendre la notation. Ainsi, nous obtenons une race de soi-disant musiciens qui ne peut pas même s'essayer à la lecture à vue... les meilleurs lecteurs de la notation en partition sont presque toujours de bons connaisseurs de Sol-fa."
(Coward et Whittaker 1931)

Je crois qu'en fait, transcrire ou traduire de la musique chorale à partir de la notation en partition vers le Chevé est pour tout musicien un bon exercice théorique: cela requiert de connaître l'endroit précis où le centre tonal change, afin qu'il ou elle puisse indiquer le nouveau "I=___". J'ai exploité cette opportunité pour analyser et mémoriser la composition que j'allais mener. Pour ma part, je n'ai plus le temps de m'atteler à traduire *For Unto Us A Child is Born* du *Messie* (quand j'étais au lycée, je l'avais), mais je suis sûre qu'un musicien passionné doit consacrer beaucoup de son temps à faire cela puisque que j'ai vu le *Messie* entier publié en Chevé durant ma plus récente visite en Chine. Le fait que le Chevé soit un système "   do variable" est une autre limite, puisque cela requiert qu'un centre tonal soit toujours présent; ainsi, chanter des compositions comme le *Dove Descending* de Stravinsky s'av  rerait impossible! Mais, ainsi que l'a fait remarquer un de mes collègues, si une chorale a atteint la technique du chant de compositions atonales, alors il n'y a qu'à changer la notation vers le système du "do fixe" et tout fonctionne à nouveau. On peut voir, à l'exemple 2, que le Chevé utilise des altérations tout comme la notation en portée : il serait donc assez facile de faire simplement équivaloir 1 à do de façon permanente, et de transcrire toutes les notes en fonction de la hauteur de leur son. Il est fort probable qu'une chorale d'amateurs ne chante pas de musique atonale, et une chorale bien entraînée qui peut chanter de la musique atonale devrait probablement pouvoir lire, de toute façon, la notation sur portée. En revanche, j'ai trouvé assez confuse la répétition de grandes œuvres comme *The Yellow River Cantata* ou *Le Messie* lorsque la chorale utilisait le Chevé et le pianiste la notation en partition. N'importe quel type de notation peut être comparé au langage : c'est un code graphique traduit en sons. Lire côte à côte le Chevé et la notation en partition, c'est comme lire le chinois et l'anglais côte à côte. Le Chevé indique les degrés de l'échelle diatonique, et est en cela il est similaire aux caractères chinois qui représentent souvent la signification du mot, et non la façon dont il se prononce.    l'inverse, la notation en partition indique précisément la hauteur, de la même façon que les lettres anglaises révèlent le son du mot. J'ai trouvé cet exercice de gymnastique intellectuellement intéressant, mais pas nécessaire, en particulier en ce qui concerne le temps perdu à essayer de trouver la convergence entre les deux supports pour que le pianiste et la chorale, littéralement, s'accordent...

⁴ La notation tonic Sol-Fa utilisée en Grande Bretagne est similaire en principe au Chevé, mais diffère dans la notation. J'utilise ces arguments car toutes ces préoccupations s'appliquent à la méthode Chevé.

Pendant plusieurs années j'ai enseigné à des élèves en école de musique l'audition intérieure et j'ai éprouvé les problèmes mentionnés par Coward et Bullen, à savoir que beaucoup de pianistes capables de jouer une musique complexe ne pouvaient pas chanter une mélodie simple. J'attribue ce symptôme au fait que comme les claviéristes n'ont aucun contrôle sur l'intonation de leurs instruments, ils ne sont pas impliqués comme auditeurs attentifs. Christina Ward écrit dans son livre qu'on ne peut pas chanter juste si on ne sait pas comment écouter. J'ai également rencontré des chanteurs qui pouvaient chanter très bien d'oreille, qui peuvent identifier les notes sur le piano, mais incapables de chanter à vue. J'ai trouvé beaucoup plus facile de recommander tout simplement à ces jeunes adultes, pianistes et chanteurs, de chanter tout ce qu'ils jouent et de jouer tout ce qu'ils chantent. Toutefois, j'ai effectivement trouvé le Chevé utile pour enseigner à de jeunes enfants qui n'avaient pas encore commencé d'études instrumentales. J'ai utilisé la notation en Chevé, combinée avec la chironomie (les signes de la main) de Curwen, et la méthode de Kodály pour enseigner à des enfants âgés de 5 à 8 ans. Après deux ans d'instruction les élèves ont fait assez facilement la transition vers la notation en partition, et ils ont une compréhension solide des relations d'intervalles, ainsi qu'une connaissance de base des fonctions tonales de chaque échelle de degrés.

Finalement, un éducateur musical peut utiliser beaucoup de méthodes, les améliorer et improviser pour satisfaire ses besoins. L'imposition de la notation en partition dans les chorales de musiciens en Chine présente des difficultés doubles. Les autorités éducatives changent de refrain assez souvent : la politique de ces dix dernières années était que les écoles devaient utiliser la notation Chevé pour tout apprentissage musical, alors que dix années auparavant, tout devait être en notation de portée ! Et le vent pourrait tourner à nouveau, de sorte qu'on ne peut prédire ce que les enfants vont apprendre ensuite. Deuxièmement, le pourcentage de professeurs de musique capables de faire passer leurs élèves du Chevé à la notation en partition est assez faible. En fait, on ne trouve pas facilement des professeurs sachant enseigner à leurs élèves à chanter à vue sans l'aide d'aucun instrument; heureusement, de plus en plus d'enfants apprennent à jouer des instruments. Peut-être que dans un demi-siècle, sous l'impulsion de nouvelles politiques culturelles, la Chine finira par être débarrassée du Chevé.

Bibliographie

- Bullen, George W. "The Galin-Paris-Cheve Method of Teaching Considered as a Basis of Musical Education." *Proceedings of the Musical Association* (Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association), Avril 1878: 68-93.
- Coward, Henry et W. G. Whittaker. "The Case for Tonic Sol-fa Notation in the Schools." *The Musical Times* (Musical Times Publications Ltd.) 72, no. 1058 (Avril 1931): 334-335.
- Ellerton, G. M. K. "Chevé Notation." *The Musical Times and Singing Class Circular* (Musical Times Publications Ltd.) 23, no. 474 (Août 1882): 454-455.
- Stevens, Robin S. "Samuel McBurney: Australian Advocate of Tonic Sol-fa." *Journal of Research in Music Education* (Sage Publications Inc.) 34, no. 2 (1986): 77-87.
- Wareham, Fred. W. "Tonic Sol-fa and Staff Notation Systems." *The Musical Times and Singing Class Circular* (Musical Times Publications Ltd.) 23, no. 473 (Juillet 1882): 400-401.
- Weidenaar, Gary. "Solmization and the Norwich and Tonic Sol-Fa Systems." *The Choral Journal* (American Choral Directors Association) 46, no. 9 (Mars 2006): 24-33.

Originaire de Chine, **Lei Ray Yu** a été Directrice de la Musique Sacrée à la cathédrale St-Paul de Worcester (Massachusetts), où elle a développé un programme musical vivant pour des chanteurs de tous âges. Comme musicienne d'église, elle a officié dans de nombreuses paroisses au Missouri, au Colorado et au Massachusetts. Elle est membre du comité national pour l'Association Nationale des Musiciens Pastoraux. En tant que professeure, elle a enseigné l'audition intérieure, la direction, l'harmonie pratique, la liturgie, la musique sacrée et la musique du monde dans des universités, séminaires et conservatoires aux États-Unis et en Chine. À côté de l'enseignement, de la direction et des voyages, Ray est mère de quatre beaux enfants, et est depuis quinze ans une femme dévouée à son mari. Courriel: lyu13@mac.com



Traduit de l'anglais par Alice Ligouy (Royaume Uni) ●

Théorie des systèmes et Musique chorale (p 39)

Dans un monde interconnecté tel celui où nous vivons, il va de soi de penser de manière interconnectée, plutôt que par catégories distinctes du savoir. La connaissance est une, comme l'affirme le savant et biologiste Edward O. Wilson: *"J'ai expérimenté l'enchantement ionien. Cette expression, je l'emprunte au physiologue et historien Gerald Holton. Cela signifie une croyance en l'unité des sciences – une conviction, bien plus qu'une simple hypothèse de travail - que le monde est ordonné et peut s'expliquer par un petit nombre de lois naturelles"*(Wilson 1998, p.4). Je partage cette conviction avec le grand biologiste et je suis toujours le premier à reconnaître que pour être un bon musicien ou un bon chef de chœur il vous faut approfondir vos connaissances dans bien d'autres domaines culturels, où vous pouvez trouver des liens imprévisibles avec votre création musicale. En outre, je suis persuadé que l'art et la musique recèlent une vérité beaucoup plus élevée qui surpasse largement celle des autres disciplines, même scientifiques. Je suis d'accord avec Chesterton quand il disait, au sujet de la poésie, que *"La grande erreur consiste à supposer que la poésie est une forme non naturelle de langage. Nous devrions tous aimer dire la poésie dans la vie courante, et si nous ne parlons pas, c'est parce que notre langage est handicapé. Ce n'est pas le chant qui est une expression étroite ou artificielle, c'est la conversation qui brise et occulte le chant"* (Chesterton, 1905, p. 73).

Le chef d'orchestre Stephen Layton, lorsqu'on l'interrogea sur les conseils qu'il aurait pu recevoir en tant que jeune chef d'orchestre étudiant, affirma: *"Comme pour les langues modernes, il ne faut pas penser l'apprentissage de la musique en termes de niveaux à atteindre. Soyez chef et musicien, mais n'appréhendez pas la musique comme un sujet. Ne vous consacrez pas entièrement à elle, faites autre chose. Je lis la musique - et j'ai toujours aimé le faire – mais si on me demandait de parler couramment l'allemand ou l'italien, en tant que musicien ceci aurait été très utile"* (Davis, 2015). Je suis persuadé que pour comprendre des choses il est bon d'envisager d'autres choses: c'est aussi une constante dans la tradition des découvertes scientifiques.

Ceci dit, je pense d'une des manières les plus prometteuses d'envisager la musique chorale est d'exploiter des éléments de la théorie de système. Maintenant, la théorie de système est une notion très complexe, mais il peut être intéressant d'utiliser certains procédés pour rendre le sens des choses très cher à notre cœur et, d'une certaine manière, révélateur. On considère comme initiateur de la théorie de système le biologiste Ludwig von Bertalanffy (1901-1972): *"La théorie générale de système est une série de définitions interdépendantes, d'assertions et de postulats au sujet de tous les niveaux de systèmes, depuis les atomes, les molécules, les cristaux, les virus, les cellules, les organes, les individus, les petits groupes, les sociétés, les planètes, les systèmes solaires et les galaxies"* (Miller, 1956). C'est ainsi qu'un système est la manière dont les choses ou les êtres s'organisent. C'est l'observation de phénomènes complexes comme un tout. Un cœur est certainement une chose complexe faite de personnes, d'interactions, de langues et de bien d'autres choses. Très souvent, nous envisageons ces éléments comme des paramètres distincts mais cela peut ne pas être une bonne idée, selon la théorie que nous nous efforçons d'appliquer: *"La théorie des systèmes est antiréductionniste; elle postule qu'aucun système ne peut être bien compris ou complètement expliqué une fois divisé en ses composants"* (Zastrow, 2009, p. 49). Donc, pour donner du sens à des phénomènes comme la musique chorale, il faut l'examiner à une échelle plus vaste que de simplement voir tel ou tel élément. Inutile de préciser que cette approche peut s'appliquer aux chœurs, aux orchestres, mais aussi, d'un point de vue plus vaste, aux organismes qui chapeautent les chœurs ou organisent des activités qui les mobilisent comme des concours, etc.. Globalement, c'est une manière nouvelle et fraîche de concevoir quelque chose que nous connaissons très bien.

Un chœur est un microcosme. Ainsi, chaque chœur peut être compris comme un être en soi: *"Le système, au sens large, génère son propre comportement"* (Meadows, 2009, p. 2) . Il n'existe pas de chœur en dehors de lui-même. Ce que nous appelons des traditions sont de nouveaux modèles de systèmes qui eux-mêmes, finalement, créent un nouveau système. Une tradition, c'est aussi un système. Mais pour commencer, il faut envisager chaque chœur précis comme un système en lui-même: *"Une fois qu'on voit la relation entre la structure et le comportement, on peut commencer à comprendre comment le système fonctionne, ce qu'il fait que ses résultats sont médiocres, et comment les booster vers de meilleures structures de comportement"* (Meadows, 2009, p. 1). Comme nous avons dit que souvent les systèmes génèrent leur propre comportement, nous devons nous placer à l'intersection entre les divers éléments constitutifs du chœur que nous avons énumérés plus haut: les gens, les interactions, les langues, les sensations, les émotions, les entités physiologiques etc..., et essayer d'analyser pourquoi notre système (le chœur) produit ces résultats-là et non d'autres. Pour prendre un exemple, il est très utilitariste de penser que les problèmes d'intonation ne sont que le résultat d'erreurs ponctuelles, et peuvent se résoudre à l'aide d'exercices spécifiques. Ces problèmes, comme d'autres, sont l'indice de quelque chose qui concerne le niveau de systémique (en considérant le chœur comme un système,

Aurelius Porfiri,
compositeur, chef,
écrivain et éducateur

je me répète encore une fois). L'approche pragmatique anglo-saxonne peut résoudre temporairement un aspect particulier, mais ne peut pas identifier le problème en général. C'est comme avoir le nez qui coule et se soigner pour arrêter ce symptôme précis sans le considérer globalement comme un signe de rhume ou d'infection plus sérieuse. C'est un des enseignements de la théorie de système: les problèmes doivent s'aborder de manière globale, une fois identifié que l'aspect en question (la justesse, la faiblesse expressive, etc...) a été replacé dans l'ensemble du système: *"Le comportement d'un système ne peut pas être connu rien qu'en connaissant les éléments constitutifs du système"* (Meadows, 2009, p. 8). L'interactivité totale est évidemment propre aux systèmes: *"Les systèmes fonctionnent tous ensemble. Ils sont liés non seulement dans une direction, mais dans plusieurs directions et de façon simultanée. Pour bien les appréhender, il est donc nécessaire d'utiliser un langage qui partage les mêmes particularités que les phénomènes envisagés"* (Meadows, 2009, p. 4).

Pour bien fonctionner, un système requiert trois choses: des éléments, des interconnexions et un but. Ces éléments, pour un chœur nous les connaissons comme les gens, les parties musicales et la technique qui les lie. Mais si cela semble facile à connaître et que de nombreux manuels de musique chorale vous expliquent comment vous y prendre, il n'est pas tellement courant de trouver des gens qui s'arrêtent pour examiner les interactions. En fait, et c'est vrai pour des systèmes plus grands aussi comme ceux que j'ai mentionnés au début, il ne faut pas oublier la règle d'or: ce qui fait du chœur ce qu'il est: une façon, pour les gens, d'interagir entre eux de façon sensée et de produire un résultat avec (et non 'pour') le chef. Dans beaucoup de livres sur la musique chorale on envisage comment le chef peut produire tel ou tel effet en faisant ceci ou cela, mais c'est une conception qui trahit la nature profonde de la musique chorale, qui doit être la faculté d'écouter ensemble et d'interpréter ensemble sous la coordination du chef. Le chef d'orchestre israélien Itay Talgam a même fait l'essai de combiner cette technique à d'autres, utilisant la direction comme modèle pour les affaires, l'armée ou d'autres domaines. En analysant le style de plusieurs chefs il a pu mettre en exposer dans son livre (Talgam, 2015) différents modèles de direction adaptés à des hommes d'affaires, des généraux, etc. Donc, en lisant le livre intéressant et pratique de Talgram ou en voyant certaines de ses présentations vidéo en ligne, vous verrez combien le savoir-faire du chef pour créer ces interconnexions et pour obtenir que le système recèle l'énergie toujours partagée entre ses membres garantit le fonctionnement harmonieux du système lui-même.

Mais finalement, à quoi bon tout cela? Pourquoi le système est-il prépondérant? *"Une fonction important de pratiquement tout système, c'est d'assurer sa propre pérennité"* (Meadows, 2009, p. 15). Maintenant, ce n'est pas évident? Un système veut vivre. Donc, tout en faisant de la musique, les raisons d'être d'un système choral doivent se trouver dans la conjonction des éléments du système (les gens) à trouver un sens dans ce qu'ils font librement (ce qui est le cas de a plupart des chœurs, non-professionnels) pour justifier leur participation. La signification est aidée par la musique mais ne doit pas être la musique pour elle-même: elle peut être l'épanouissement personnel, le soulagement de la solitude, le désir des contacts sociaux, etc... Je pense important de garder à l'esprit que la perpétuation du système signifie aussi la perpétuation des buts de ses membres, qui sont souvent existentiels. Il faut y penser en parlant d'organisation plus importantes (chorales, musicales, artistiques) dont les objectifs, souvent inavoués et camouflés derrière des intentions nobles, est la survie de l'organisme lui-même et la protection de ses membres qui garantit le but précité (ou des buts similaires plus en rapport avec les ambitions personnelles, etc...). Pour moi, quand on regarde les choses de ce point de vue particulier (les chœurs, les associations, les fondations), on peut améliorer les perspectives et les rendre plus saines. Et je promeus cela, parce que souvent ces buts réels ne sont pas tellement mis en valeur: *"La partie la moins évidente du système, son rôle ou son objet, est souvent le déterminant le plus crucial du comportement du système"* (Meadows, 2009, p. 16).

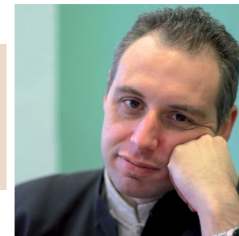
Il serait intéressant de poursuivre cette analyse en suivant la théorie de système et en l'appliquant à la musique chorale. En effet, il y a encore beaucoup de choses pouvant être dites, mais l'espace présent permet seulement de donner une petite introduction au potentiel de ce genre d'enquête pouvant nous porter à examiner la chorale, non pas comme un tas d'éléments déconnectés, réunis au travers des travaux démiurgique d'un chef d'orchestre tout-puissant, mais comme un système complexe travaillant à un niveau beaucoup plus subtil, dans lequel les différentes parties s'influencent mutuellement et la manière dont survient une chose dans une section peut être résolue dans d'autres sections de la chorale (une évaluation quasi quantique de la musique chorale). Comme mentionné précédemment, le fait d'être capable de fouler ces sentiers aidera les chefs d'orchestre de bonne volonté à voir les choses dans une juste perspective dans leur propre système et dans des systèmes plus grands et leur donnera les outils nécessaires pour gérer le problème de manière plus honnête et plus efficace.

Bibliographie

- Chesterton, G. K. (1905). *Varied Types*. New York: Dodd, Mead and Company.
- Davis, E. (2015, November 27). 'Don't study music – study languages instead' says conductor Stephen Layton. Tratto il giorno December 6, 2015 da www.classicfm.com: <http://www.classicfm.com/artists/stephen-layton/interview/#bjAX15XMcdsx5LhW.97>

- Meadows, D. (2009). *Thinking in Systems: A Primer*. White River Junction: Chelsea Green Publishing.
- Miller, J. G. (1956). General behavior systems theory and summary. *Journal of Counseling Psychology*, 3 (2), 120-124.
- Talgam, I. (2015). *The Ignorant Maestro*. New York: Portfolio.
- Wilson, E. O. (1998). *Consilience. The Unity of Knowledge*. New York: Alfred A. Knopf.
- Zastrow, C. (2009). *Introduction to Social Work and Social Welfare: Empowering People*. Brooks Cole.

L'italien **Aurelio Porfiri** est compositeur, chef, écrivain et professeur. Il a publié 13 livres et plus de 300 articles. Ces œuvres sont publiées par plusieurs éditeurs en Italie, en France, en Allemagne, aux USA et en Chine. Il habite à Rome. Courriel: aurelioporfiri@hotmail.com



Traduit de l'anglais par Jean Payon, Belgique, et Pierre Peterson, Haïti ●

Comment placer ses choristes pour obtenir un son idéal (p 42)

Quelle que soit la chorale, mon but en tant que chef de chœur reste toujours le même: obtenir le son le plus homogène possible tout en préservant le confort et le naturel des choristes. De nombreuses études, mais également mon expérience personnelle de chanteur et de chef de chœur, m'ont convaincu que placer ses choristes en fonction de l'acoustique favorise l'obtention d'un meilleur son et permet à chaque choriste de trouver la place la plus confortable possible pour chanter. Cet article présente les étapes de la démarche à suivre pour obtenir un son idéal grâce à une disposition réfléchie de vos choristes.

Weston Noble est un pionnier de cette méthode dont il fait la démonstration dans un DVD intitulé "*Achieving Choral Blend Through Standing Position*" disponible chez GIA Publications (<http://www.giamusic.com/products/P-628.cfm>). Jo-Michael Scheibe, directeur du département de musique chorale et sacrée de la Thornton School of Music de l'Université de Californie du sud, utilise une méthode légèrement différente, que j'ai moi-même apprise lorsque j'étudiais à l'université de Miami. Scheibe attribue le mérite de son travail à Weston Noble, à sa femme Mary, professeur de chant, ainsi qu'à ses années d'expérience.

Règles de base

1. Isolez tour à tour chaque pupitre du reste du chœur. Il est en effet inutile de monopoliser l'ensemble des choristes lorsqu'on ne souhaite travailler qu'avec un seul groupe. Par ailleurs, il est important d'écouter les chanteurs en duos. Les choristes seront plus à l'aise au sein d'un groupe réduit appartenant à la même voix.
2. Il n'est pas nécessaire de faire chanter les choristes un par un. Un chef de chœur est capable de bien entendre les chanteurs lorsqu'ils sont en duos ou en petits groupes. En procédant ainsi, vous mettez en confiance les choristes plus timides.
3. Laissez les choristes commenter les différences entendues ou bien le confort ressenti dans telle ou telle position. Permettre à chaque choriste de trouver la place la plus confortable pour lui fait partie des objectifs de cette démarche, c'est pourquoi recueillir leurs impressions est essentiel pour y parvenir.
4. Faites chanter *legato* une phrase mélodique simple et médium pour chaque pupitre. La phrase doit être simple pour que tout le monde puisse aussitôt la reprendre sans hésitation. Il faut chanter *legato* pour que le chef de chœur puisse entendre la qualité des voix sur la durée, et médium pour qu'aucun choriste ne soit en difficulté pour chanter. La mélodie *America* se prête bien à cet exercice, et peut facilement se transposer. On peut aussi choisir une phrase provenant du répertoire de la chorale.
5. Expliquez aux choristes qu'ils doivent chanter confortablement. Ils ne doivent pas se brider pour essayer de se fondre dans le groupe. L'idée est de réussir à obtenir une combinaison dans laquelle chacun s'intègre le plus naturellement possible. Ce n'est donc pas non plus le moment de chercher à montrer toute l'étendue de sa voix.
6. Insistez sur le fait que le but de cet exercice n'est pas d'émettre de jugement sur les aptitudes de

Dr. John Warren,
Directeur des activités
chorales à l'Université
de Syracuse (États-Unis)

chacun, mais bel et bien de trouver le son idéal pour le pupitre et le meilleur placement pour chaque choriste. Il est important de le répéter autant que possible. Comme je le dis souvent: "On n'est pas en train de choisir des joueurs pour composer une équipe de foot, ce qu'on veut c'est réussir à marier les sons".

La démarche

1. Faites d'abord travailler les choristes du pupitre en les laissant se placer librement les uns à côté des autres sur un seul rang ou en arc de cercle. Répétez la mélodie quelques fois.
En reprenant la mélodie plusieurs fois tous ensemble, les choristes prendront confiance. Cela permettra également au chef de chœur de se déplacer, pour écouter chaque voix individuellement.
2. Faites chanter les choristes par groupe de 3 ou 4.
Cela vous permettra de mieux identifier chaque voix.
3. Choisissez 2 ou 3 voix qui semblent bien se marier ou qui réussissent à produire l'effet sonore que vous recherchez pour ce pupitre.
4. Placez les choristes de ce duo ou de ce trio de différentes manières.
De façon assez surprenante, le simple fait d'intervertir deux chanteurs peut complètement modifier le son obtenu.
5. Demandez à un autre choriste du même pupitre de venir s'ajouter à ce groupe en testant successivement différentes places (à une extrémité, au milieu, puis à l'autre extrémité) jusqu'à repérer l'emplacement qui permet d'obtenir le meilleur son.
6. Répétez le processus pour chaque choriste jusqu'à ce que chacun ait trouvé sa place.
7. Écoutez à présent le pupitre tout entier.
Il peut être amusant de demander aux choristes de reprendre le placement aléatoire du départ, de les faire aussitôt se replacer dans le bon ordre, et de prêter attention à cette juxtaposition des sons. Les choristes perçoivent-ils une différence? Essayez également de le faire dans l'autre sens.
8. Si nécessaire, répartissez les choristes du pupitre sur plusieurs rangs. Disposez les rangs de plusieurs manières, écoutez, et repérez la disposition la plus satisfaisante.
Repérez les voix qui se trouveront en bout de rang lorsque la chorale entière est réunie. Ces choristes sont généralement ceux qu'on entend le plus: c'est pourquoi il vaut mieux y placer des voix plus légères.

Autres facteurs

1. Du puissant au léger
Très souvent, je m'aperçois que l'ordre qui s'établit correspond à un dégradé sonore allant du puissant vers le léger. Ce n'est pas le cas à chaque fois, mais c'est ce qui se produit régulièrement. Lors de la première audition, certains chefs de chœur choisissent de classer les choristes d'un pupitre en fonction de la puissance de leur voix, et ainsi définir une place pour chacun. Cette solution est tout à fait efficace; mais pour ma part, je préfère entendre les choristes chanter tous ensemble. Il arrive que l'ordre obtenu suive plutôt une progression du son allant du clair au sombre.
2. Voix uniques
Il est plus facile de garder les voix uniques pour la fin, car on dispose alors de plusieurs options de placement. Ces voix ne sont généralement pas faites pour les extrémités des rangs. Parfois, vous découvrirez une voix "tampon", une voix qui aide la voix unique à se fondre dans le son du pupitre. Il peut s'agir d'une voix identique ou, au contraire, d'une voix qui contraste complètement. Choisir de placer une voix particulièrement claire à côté d'une voix très sombre permet par exemple d'obtenir un son de qualité, riche et homogène.
Il vaut mieux que les voix puissantes se retrouvent à côté d'autres voix puissantes. Cela s'applique aussi aux "petites" voix. Tout le monde sait la frustration qu'on ressent lorsqu'on ne réussit pas à s'entendre chanter au sein d'une chorale, ou qu'à l'inverse on doit tellement retenir sa voix qu'on a l'impression de ne pas chanter du tout. Avec un peu de chance, ce problème sera résolu grâce à cette démarche, le plus important est d'en avoir conscience. D'après mon expérience, les choristes ayant une voix puissante ou une voix unique apprécient généralement cette démarche, et en retirent une vraie satisfaction: ils se sentent mieux lors des répétitions et des concerts, car ils sont plus à l'aise pour réellement chanter.
3. Division des pupitres
Tout dépendra ici de la taille, de la composition et de l'expérience de votre chorale. Si celle-ci est suffisamment grande pour que chaque voix (S1, S2, A1, etc.) contienne environ 8 choristes, suivez la démarche décrite pour placer les chanteurs au sein de chacune des voix. Si votre chorale chante rarement à plusieurs voix, placez les choristes selon la répartition classique des pupitres et ne déplacez certains choristes que lorsque les voix se séparent. Déplacer seulement quelques choristes ne modifiera pas radicalement le son. La plupart du temps, la division des pupitres va de pair avec le processus d'agencement des voix. En règle générale, dans mon cas, les choristes de la voix 1 et de la voix 2 finissent par trouver respectivement la place qu'ils occupent habituellement au sein

du pupitre, à quelques exceptions près. Si un choriste se retrouve un peu trop éloigné des chanteurs de la même voix et a besoin d'être à proximité d'un choriste en particulier, je les fais se rapprocher pour un temps ou une œuvre donnée.

4. Privilégiez le son plutôt que la taille

Dans ce type de placement, on ne s'occupe pas de la taille des choristes. Dans l'idéal, la chorale chante dans un espace suffisamment grand pour que chaque choriste ait une "fenêtre" qui lui permette de voir le chef de chœur. Ce n'est malheureusement pas toujours le cas. Il est donc parfois nécessaire de déplacer une ou deux personnes.

Agencer les voix dans une formation mixte

1. Choisissez un morceau mixte simple à chanter *legato* et médium pour chaque pupitre (partition pour chorale à 4 voix SATB).

Un chant choral, un hymne ou un chant polyphonique fonctionneront parfaitement. Chanter à l'unisson ne marchera pas, à cause des différentes tessitures de voix.

2. Associez une soprano à une basse.

Il faudra sans doute faire plusieurs essais pour trouver la bonne combinaison. En général, les voix ayant le même timbre se marient bien.

3. Placez un ténor à côté de la soprano, et une alto à côté du basse (TSBA ou ABST).

Éléments à prendre en compte pour chanter à plusieurs voix

1. Pour être tout à fait honnête, je ne prends pas le temps de suivre à nouveau chacune de ces étapes pour trouver la disposition du chœur pour un chant à plusieurs voix.

Ayant déjà eu l'occasion d'entendre chaque choriste au cours des auditions individuelles et des exercices de placement au sein de chaque pupitre, je connais désormais suffisamment bien toutes les voix pour réussir à former des quatuors qui fonctionnent, d'autant plus que l'agencement des voix affecte davantage une formation en pupitre qu'une formation mixte où le choriste a déjà l'habitude de chanter une mélodie et des harmonies différentes de celles de son voisin.

2. Placer les quatuors sur des gradins

Selon moi, lorsqu'une chorale se retrouve sur des gradins fermés à l'arrière, on entend davantage les choristes du dernier rang. (C'est pour cette raison que je place les hommes derrière lorsqu'ils sont moins nombreux que les femmes: cela donne un meilleur équilibre, sans compter que, de cette manière, les choristes féminines parviennent à entendre plus facilement les hommes que lorsqu'ils se retrouvent placés au milieu des pupitres de femmes). Avec des formations mixtes, je fais en sorte que le son que je souhaite entendre vienne du dernier rang. Le public les entendra davantage et l'effet sonore qu'ils produiront influencera les choristes placés devant eux.

3. L'idéal pour les voix puissantes ou les voix uniques est de se trouver à l'intérieur du chœur.

4. Il faut savoir jouer avec le premier rang.

La façon dont on entend les choristes placés au premier rang varie en fonction des endroits. Parfois, c'est ceux qu'on entend le plus, d'autres fois, au contraire, ils sont absorbés. Testez pour trouver les voix qui offrent le meilleur son en étant placées devant. Ce n'est généralement pas l'endroit idéal pour les voix uniques.

5. Assurez-vous que les choristes parviennent à entendre à la fois leur partie et celle des autres.

Quand le chœur est mélangé, j'utilise une formation "en ruban": en alignant horizontalement chaque quatuor, mais en variant la disposition des choristes au sein des quatuors et en plaçant les rangs en quinconce, on peut réussir à former des rubans verticaux de chaque pupitre. Cela permet de placer des chanteurs plus faibles devant des chanteurs plus puissants de leur pupitre au sein de cette formation mixte.

S	B	B	A	T	T	S	B	A	A	T
S	B	A	T	T	S	S	B	A	A	T
S	B	A	T	T	S	S	B	A	A	T

J'ajuste souvent la disposition de la chorale en fonction de la musique. La répartition par pupitre permet généralement d'obtenir le son le plus homogène à l'intérieur de chacun d'eux. La dispersion des pupitres, en revanche, favorise l'homogénéité du son pour la chorale entière. On peut imaginer d'autres placements spécifiques qui permettront de s'adapter plus particulièrement à certaines œuvres.

Conclusion

La façon dont les choristes sont placés les uns par rapport aux autres a un véritable impact sur le rendu sonore de chaque pupitre et de la chorale tout entière. Le procédé décrit ici est une méthode qui permet à la chorale d'obtenir le son le plus homogène possible, et à chaque choriste d'occuper la place la plus confortable pour chanter. Cette démarche repose avant tout sur l'expérimentation. Même après avoir suivi une à une toutes les étapes de cette méthode, il vous faudra continuer à expérimenter pour parvenir au son idéal. Sans compter que chaque salle possède une acoustique particulière, qu'il vous faudra également prendre en compte.

John F. Warren est professeur agrégé de musique et directeur des activités chorales à l'Université de Syracuse où il dirige trois chorales et enseigne aux étudiants de premier et de second cycle la direction de chœur, la connaissance du répertoire choral et les techniques de répétition. Il est diplômé de l'Université de Miami et du Conservatoire de musique de l'Université de Cincinnati. John Warren a également collaboré avec de nombreux chefs de chœur renommés tels que Robert Shaw, Frieder Bernius, Christoph Eschenbach, Robert Page, Helmuth Rilling, Digna Guerra, Rodney Eichenberger, Jo-Michael Scheibe et Elmer Thomas. Il a aussi occupé différents postes au sein de l'Association des chefs de chœurs américains; il a été intervenant, juge et organisateur de nombreux festivals de chant choral partout dans l'est des États-Unis ainsi qu'à Cuba. Courriel: jfwarr01@syr.edu



25

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

Les nouvelles technologies et le chef de chœur du XXI^{ème} siècle (p 45) Quelques moyens d'utiliser les nouvelles technologies afin d'améliorer votre efficacité

Internet fait désormais partie intégrante de presque tous les aspects de notre vie; le web est présent dans chaque transaction commerciale, dans chaque flux de travail et dans chaque engagement social. Avec chaque nouveau smartphone conçu et chaque texto envoyé, nous devenons plus interconnectés mais également plus dépendants des appareils électroniques et des connexions internet.

La plupart des musiciens choraux ont adopté une forme de technologie. Certains touchent un peu des actualités sur le web et se connectent à leurs amis et à leur famille via Facebook, tandis que d'autres sont immergés dans un grand choix de technologies et d'applications sur smartphones, tablettes et autres ordinateurs portables. De même, nos choristes sont souvent absorbés dans la technologie et nous avons du mal, lors des répétitions, à leur faire sortir le nez de leur téléphone portable.

Cet article vise à accroître votre efficacité en tant que manager d'une équipe, et à vous apprendre comment tirer profit des derniers développements de la technologie afin de réaliser votre travail plus facilement, plus efficacement et avec davantage d'efficacité. Nous aborderons cinq outils bien connus: YouTube, Twitter, Evernote, Facebook, et EventBrite.

YouTube (www.youtube.com)

Selon toute mesure, YouTube est l'un des sites les plus populaires du web. Il compte plus d'un milliard d'utilisateurs actifs, et est accessible dans 76 langues. La musique chorale abonde sur YouTube et elle couvre la plupart des compositeurs, des styles, et des langues.

YouTube est en train de devenir un lieu de représentation important pour tous les interprètes de la musique chorale. Eric Whitacre fut l'un des premiers à tirer profit de YouTube et de sa capacité unique à pouvoir atteindre le monde entier avec la musique chorale. Avec ses "VirtualChoir performances", ce sont des millions d'auditeurs qui l'ont suivi; *Lux Aurumque*, sa première expérimentation de *Virtual Choir*, a été visionnée cinq millions de fois!

De la même manière, les chefs du monde entier réalisent des enregistrements vidéos soignés de leurs représentations, et ont une audience beaucoup plus grande que celle qui était présente en direct. Dans certains cas, les chefs font des représentations spécifiquement pour leur assistance de YouTube.

Gary Weidenaar, à la *Central Washington University*, a été l'un des premiers à avoir ce genre de représentation consacrée à YouTube. J'ai découvert Gary et son chœur sur YouTube avec leur interprétation de "Sestina" de Claudio Monteverdi, un travail émouvant qui a démontré la force de son chœur et ses qualités d'interprétation (vous pouvez voir une photo de cette vidéo à l'Exemple 1). Les efforts de Weidenaar pour la programmation de YouTube ont porté leurs fruits dès les répétitions: "Plus nous approchions de la date d'enregistrement et sachant qu'il pourrait être vu par n'importe qui depuis n'importe où, plus la dynamique de nos répétitions changeait. Nous devenions davantage focalisés et déterminés".

Philip Copeland
chef de chœur
et professeur

Chaque vidéo que Weidenaar produit est un processus sérieux. Il utilise cinq ou six caméras, un processus qui demande énormément de temps, ensuite, lors de la phase de montage. Pour lui, c'est l'image qui exige des remaniements; la piste audio, elle, n'est jamais modifiée. Si le taux de visionnage est un indicateur de succès, les projets semblent en valoir la peine: certaines vidéos ont été visionnées plus de 300 000 fois!

Beaucoup de chefs ont peur des questions juridiques autour de YouTube. Nos lois sur l'édition et le droit d'auteur continuent à gêner les chefs de chœur dans ce domaine; nous avons besoin d'une manière de mettre légalement en ligne nos représentations. Heureusement, les maisons d'édition de musique répondront à ce besoin et créeront une autorisation de représentation sur YouTube qui sera facturée de façon abordable pour la plupart des chœurs et des chefs.

26



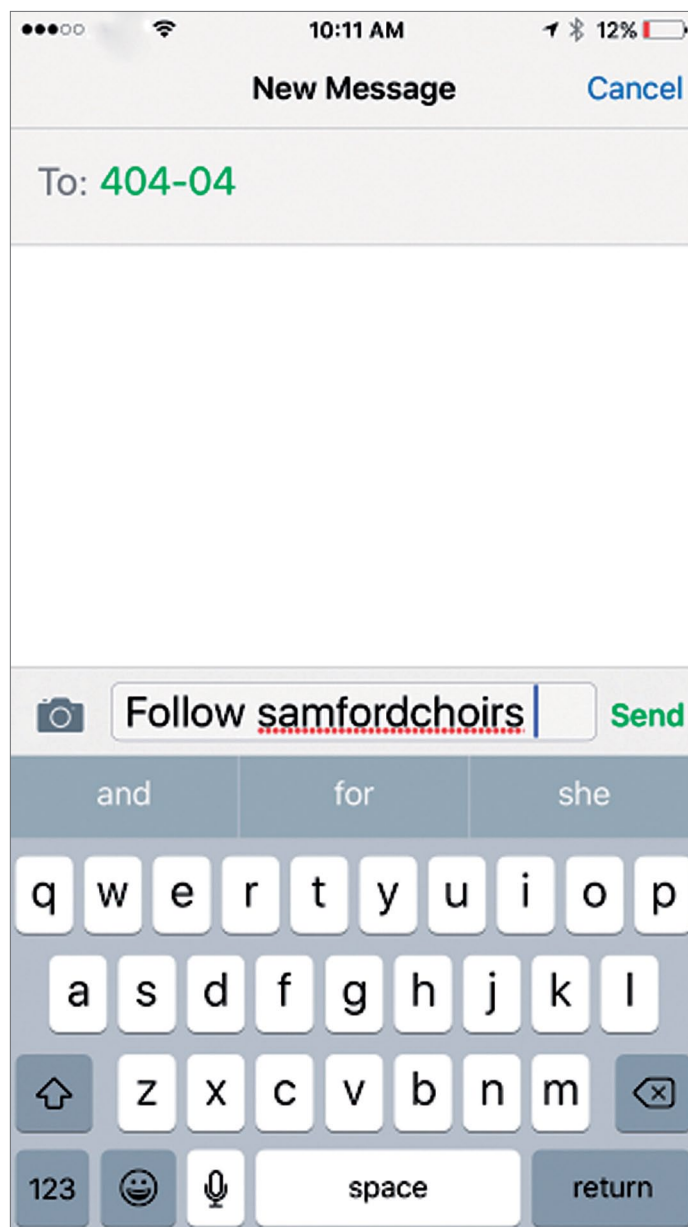
Twitter (www.twitter.com)

Twitter est un outil technologique bien connu mais mal compris. Comme chaque "tweet" est limité à 140 caractères, il semble être d'un intérêt limité. Avec un peu de compréhension et de créativité, cependant, les chefs de chœur peuvent utiliser ce service au bénéfice de leur programme choral, et ce d'un certain nombre de façons.

D'abord, Twitter est gratuit pour tous et disponible à chacun. Vous pourriez demander à vos amis et *followers* de "vous suivre" sur Twitter, et utiliser ensuite le service pour promouvoir des concerts, des projets collectant des fonds, et d'autres sujets d'intérêt. La plupart des chefs de chœur utilisent Twitter à cet effet.

Avec Twitter, vous pouvez communiquer de façon instantanée avec votre chœur. Il est possible pour vos *followers* de s'abonner à vos tweets, qu'ils recevront sur leur téléphone portable. Pour cela, il suffit qu'ils envoient au 40404 le message "Follow nom du compte Twitter" (suivre le nom du compte Twitter). Ensuite, ils recevront les nouveaux tweets sous forme de textos.

Dans l'Exemple 2, j'ai inséré une suggestion de la manière dont vous pourriez suivre le compte Twitter des *Samford Choirs*. Pour cesser de suivre le compte, remplacez le mot "follow" (suivre) par "unfollow" (ne pas suivre) et vous ne recevrez plus de messages textos du compte Twitter concerné.



▲ Exemple 2

Ces processus textuels sont une manière idéale, pour un chef de chœur, d'envoyer des messages au chœur au sujet de rappels ou de messages de dernière minute. Les derniers tweets que j'ai envoyés à mon chœur étaient du genre:

- Besoin de quelqu'un pour récupérer les programmes. Qui peut s'en charger?
- Hodges, vous êtes demandé. Illico!
- Venez. Vous êtes en retard.

(vous pouvez vérifier d'autres messages en parcourant notre compte Twitter @SamfordChoirs)

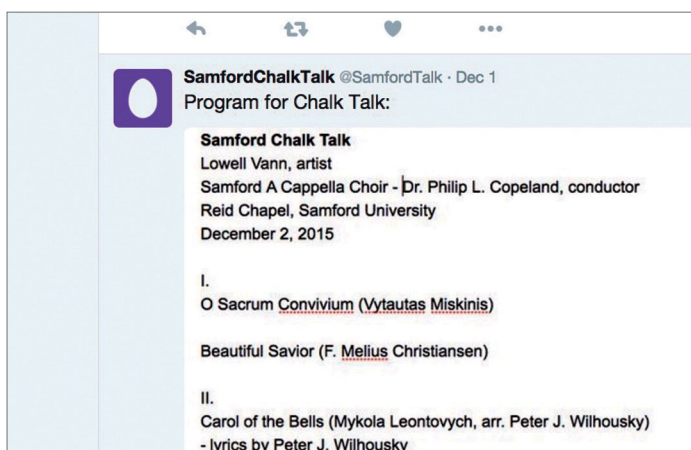
Avec des photos, un compte Twitter a la possibilité de transmettre un grand nombre d'informations. Récemment, mon chœur était programmé à un événement universitaire appelé "Chalk Talk"¹, une production de Noël où le chœur a chanté environ vingt minutes tandis qu'un artiste créait un dessin à la craie. Au début, je me suis inquiété pour créer des programmes pour un public de 500 personnes ou pour parler des textes et des traductions des pièces que nous chanterions. À la dernière minute,

1 NdIT: Craie et cours magistral

je me suis rendu compte que je pourrais utiliser Twitter pour remplacer le programme du concert. Voici ce que j'ai fait:

1. D'abord, j'ai créé un compte de Twitter appelé *SamfordChalkTalk*.
2. Ensuite, j'ai tapé (*dans Evernote*) le programme des pièces que nous interpréterions et j'en ai fait (*avec un programme gratuit appelé Skitch*) une impression écran.
3. J'ai "tweeté" la copie d'écran du programme.
4. Ensuite, j'ai trouvé le texte et la traduction de chacune des pièces que nous exécutons et j'en ai fait des copies d'écran de la même manière.

Dans les cinq minutes qui ont précédé le concert, nous avons demandé au public d'utiliser leurs smartphones pour accéder au programme sur Twitter. À l'aide de Twitter, nous avons pu transmettre l'information directement à notre public sans imprimer de programme. (Cf. Exemple 3)



▲ Exemple 3

Evernote (www.evernote.com)

Evernote fait un travail énorme en aidant les utilisateurs à gérer leurs responsabilités et leurs intérêts. Lancé sur le marché comme un outil qui vous aide "à vous rappeler de tout" Evernote peut vous assister en gérant une myriade d'informations d'un certain nombre de manières, notamment dactylographier des notes, créer des fichiers audio, prendre des photos, faire du découpage web, transférer des e-mails, et numériser.

Le programme est disponible sur la plupart des plates-formes numériques que vous possédez ou utilisez. Les applications pour PC sont complétées avec des versions pour tablettes et pour smartphones. Toutes les applications d'Evernote se synchronisent les unes avec les autres, en créant une expérience presque ininterrompue de création et de récupération de l'information d'une plate-forme à l'autre.

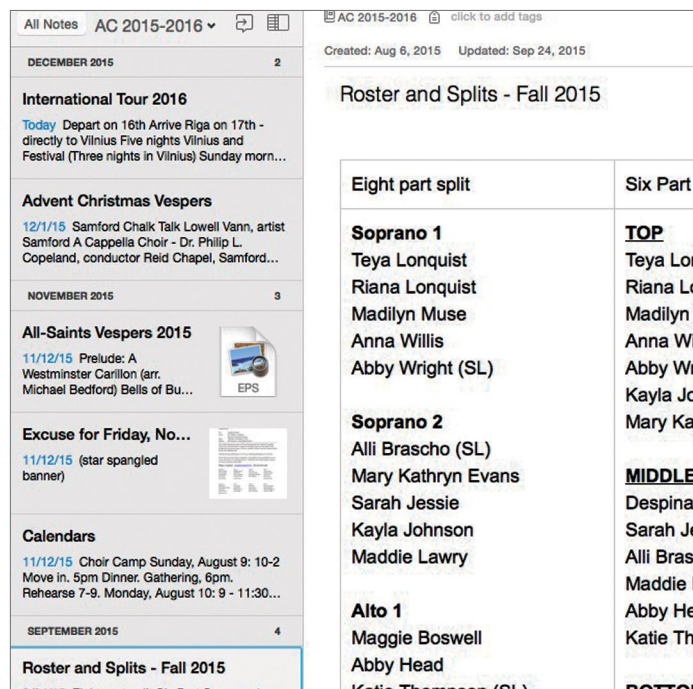
L'une des plus grandes caractéristiques d'Evernote - et la moins utilisée -, c'est la capacité de partager des blocs-notes avec tous les utilisateurs ou un public choisi. C'est une caractéristique puissante, qui permet au propriétaire du bloc-notes de partager une énorme quantité d'informations. C'est parfait pour un chœur.

Je crée un bloc-notes Evernote pour mon chœur chaque année, et le partage avec ses membres en leur envoyant un lien par e-mail. Une fois qu'ils ont le lien initial, je peux sans cesse ajouter, supprimer, et mettre à jour l'information dans le bloc-notes. Une partie des informations que je partage dans le bloc-notes comprend:

- a. Le calendrier pour l'année, et le calendrier provisoire de l'année suivante
- b. Les textes et les traductions de musique chorale
- c. Les plannings des concerts et des directions

- d. Les fichiers pdf des livrets, des partitions, des programmes
- e. Le répertoire du chœur
- f. Le programme des répétitions
- g. Les enregistrements, aide par pupitre, enregistrements dans une langue

Dans l'Exemple 4, vous pouvez voir le genre d'informations que je partage dans Evernote. Sur la colonne de gauche se trouvent des remarques particulières, et j'ai un grand nombre d'informations pour elles: planning de la tournée internationale, programme pour deux offices des vêpres, une justification pour d'autres enseignants, calendriers pour l'année, et comment je veux répartir le groupe. Dans le volet de droite c'est les remarques en *full text*, où j'ai un document-type vierge dans lequel je peux insérer des enregistrements, des vidéos, des photos, et des tableaux informatiques.



▲ Exemple 4

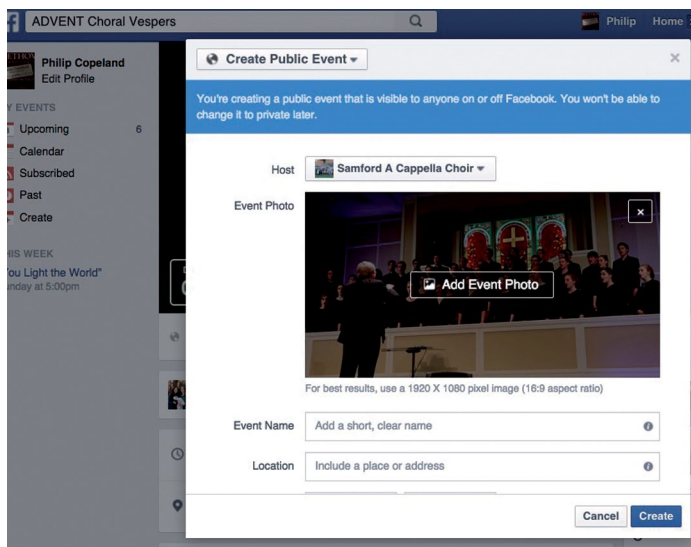
Facebook (www.facebook.com)

Avec plus d'un milliard d'utilisateurs chaque jour, Facebook est un phénomène Internet tout à fait digne de l'attention des chefs de chœur. Des milliers de chefs de chœur ont leur profil personnel sur Facebook, et il en est de même pour leur chœur. Ces chœurs utilisent Facebook comme outil pour promouvoir leurs activités, leurs campagnes de recrutement et leurs concerts.

Pour promouvoir votre groupe et vos concerts, accordez de l'attention aux stratégies suivantes. D'abord, postez souvent et utilisez beaucoup de photos et de vidéos. Si les blocs de texte sont efficaces pour communiquer des informations sur votre concert, c'est la photo qui capte l'attention et l'imagination de tout un chacun.

La création d'un événement sur Facebook est chose facile. Facebook vous rappelle les règles d'utilisation en termes d'horaires, de lieu et de directions, comme le montre l'Exemple 5. Vous pouvez même ajouter une photo spéciale relative à l'événement pour mieux l'illustrer. Une fois que vous avez élaboré les données de base au sujet de votre concert, encouragez vos membres à diffuser le message et à inviter leurs amis. Cela fonctionne, et cela peut faire la différence en terme d'assistance à votre concert.

YouTube et Twitter peuvent tous les deux être employés avec Facebook; vous pouvez "tweeter" au sujet de vos posts Facebook et présenter vos vidéos YouTube sur votre page Facebook.



▲ Exemple 5

EventBrite (www.eventbrite.com)

EventBrite est une plate-forme en ligne qui permet à des chefs de chœur de planifier, de promouvoir et de vendre des billets relatifs à leurs concerts. Une fois qu'un événement est créé, il peut être promu sur Facebook et sur Twitter. Si votre concert est gratuit, il n'y a aucune frais pour ce service. Si votre concert est payant, la société prend 99 cents par billet et 2,5% du prix de billet.

Il y a plusieurs avantages à utiliser Eventbrite. L'une des caractéristiques attrayantes est la possibilité de créer et d'envoyer des invitations à votre concert. Le service publie également votre concert en ligne et lui permet d'être référencé dans les recherches de Google.

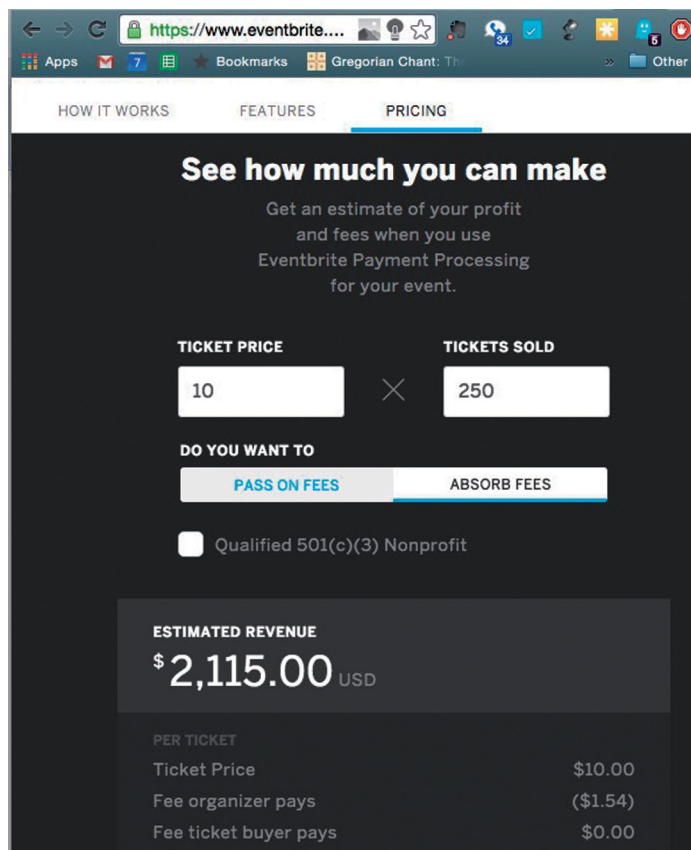
Pour les concerts payants EventBrite permet au public de payer par carte - en ligne - avant le concert ou sur place. Les programmeurs du concert peuvent choisir de prendre à leur charge les frais de dossier ou de les facturer au public (cf. Exemple 6).

Créer un compte Eventbrite est gratuit; l'interface est simple et la plate-forme se coordonne bien avec Facebook et Twitter.

Conclusion

La technologie est disponible pour aider le chef de chœur du XXIème siècle dans pratiquement chaque question impliquant l'organisation, la promotion et la communication. Si vous avez des soucis avec l'un de ces outils, demandez à un enfant du numérique de vous aider: ils peuvent vous aider à apprendre les fondements et peuvent même prendre en charge certaines des tâches. Avec un peu de pratique et un peu de persévérance, vous constaterez que les outils de la technologie ont la possibilité de vous transformer en chefs plus efficaces et plus efficients.

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



▲ Exemple 6

Philip Copeland est Directeur des activités chorales et professeur agrégé de musique à l'université de Samford (Birmingham, Alabama). Ses chœurs sont les interprètes et les lauréats fréquents de compétitions internationales et de congrès de l'*American Choral Directors Association* ou de la *National Collegiate Choral Organization*. A Samford, il enseigne la direction, la diction et l'éducation musicale. P. Copeland est diplômé d'éducation musicale et de direction de l'Université du Mississippi, du *Mississippi College* et du *Southern Seminary* de Louisville, KY. À Birmingham (Alabama), il dirige la musique à la *South Highland Presbyterian Church* et est en charge de la préparation du *Alabama Symphony Chorus* pour ses représentations avec l'*Alabama Symphony Orchestra*. Il est père de trois petites triplées de neuf ans: Catherine, Caroline et Claire. Courriel: philip.copeland@gmail.com



Aperçu des œuvres de David Brunner pour chœurs avancés de femmes (p 51)

Né en 1953, David L. Brunner est l'un des compositeurs de musique chorale les plus prolifiques de la fin du XXe siècle et du début du XXIe. Il est fréquemment interprété, et on lui commande souvent des œuvres aux États-Unis: à ce jour (2015), il en a écrit plus de 150. De ces chants, 67 sont répertoriés par ses éditeurs et son site Internet sous la rubrique "treble voices", qui inclut les voix de femmes et les voix d'enfants. Quoi qu'il en soit, la plupart de ces chants de Brunner conviennent tout à fait à un chœur féminin de la fin du secondaire ou de l'enseignement supérieur, ou à un chœur amateur d'adultes. Vingt-deux de ses œuvres sont destinées à cette formation, notamment par la nature des textes, des mélodies néo-romantiques, ou l'expérimentation de tonalités étrangères à la tradition occidentale. Le présent article abordera brièvement les débuts de Brunner en composition, et s'attardera sur sa manière de choisir les textes ainsi que sur les éléments mélodiques, le langage harmonique, les accompagnements, l'étendue et le timbre des voix, la texture chorale, les indications sur partition, particulièrement pour les chœurs avancés de femmes.

Les débuts

Le parcours de Brunner en écriture musicale a évolué naturellement: ses premières expériences avec les voix aiguës ont orienté ses prouesses de compositeur. Après la fin de ses études de 1er cycle, en 1975, Brunner fut appelé à écrire une pièce à voix égales pour le concert de Noël de l'Université Wesley en Illinois (IWU). La chanson, intitulée *Little Baby, Did You Know*, fut écrite pour le chœur de femmes de l'IWU, dirigé par Sammy Scifres¹. Par la suite, Brunner a commencé à harmoniser de la musique pour ses propres chœurs, en tenant compte de leurs divers besoins. Il composait au besoin, mais Doreen Rao a contribué à créer pour ses œuvres un public à l'échelle du pays: "Je crois que c'est elle [Doreen Rao], plus que quiconque, qui est à la source de [ma carrière de compositeur]", dit Brunner. "Comment j'ai pu commencer à écrire, ou même à penser que je pouvais le faire ou devrais le faire, ou que d'une certaine façon, je me sens bien en le faisant. Elle a joué un rôle clé au tout début".²

Madame Rao a été immédiatement conquise par la musique de Brunner. Lorsqu'elle a amorcé la série "Choral Music Experience" (CME) publiée chez Boosey & Hawkes à partir de 1986, elle a encouragé Brunner à proposer à l'éditeur des œuvres chorales. Des classiques CME comme *Hold Fast Your Dreams* pour voix égales et *O Music* pour chœur SATB, violoncelle et piano ont commencé à illustrer ses dons de compositeur; son amour pour la grande poésie et sa sensibilité à la voix ont contribué à faire reconnaître son écriture aux États-Unis et à l'étranger.

Avec l'expérience vient la liberté d'oser davantage. Brunner a commencé à choisir des textes mûrs, sensuels et provocants. Il s'est intéressé de plus en plus à la musique hors de la tradition occidentale classique, et s'est mis à expérimenter avec l'inhabituel. Il a écrit pour divers instruments et a demandé aux chanteurs d'essayer de nouveaux styles vocaux. Brunner se sent attiré par la musique porteuse d'un message, la musique qui transforme la vie des choristes et de l'auditoire.

Le choix des textes

Choisir les textes est l'élément le plus important de la démarche de Brunner. Dans ce choix, le compositeur tient compte de la diversité: époque, âge, culture, structure métrique, et "comment" et "pourquoi" il décide de transformer un texte par la mise en musique. Il estime que les chefs ne sentent jamais vraiment la musique avant de comprendre le poème – en termes de contenu et de signification autant que d'architecture, de rythme et de rime. Selon lui, "l'élan de départ pour composer de la musique vocale, c'est le texte. La musique vocale est texte! Puisque la musique et les paroles sont intimement liées, les textes doivent avoir une intégrité et une valeur littéraires. Cette intégrité et cette valeur reposent sur la qualité des vers plus que sur leur caractère sophistiqué, qu'il s'agisse d'un sonnet ou d'un limerick³". Cette rigueur dans le choix des textes le guide dans l'emploi et le traitement d'une diversité de poèmes empruntés à des époques, des poètes et des structures métriques variés.

Dans ses œuvres pour chœurs de femmes, il choisit des poètes du passé (saint François d'Assise, Mirabai, John Davies, John Newton, William Blake, E. E. Cummings) et du présent (William Austin, Janet Lewis, Seamus Heaney, Ann Zietz). Il a mis en musique des œuvres de seize femmes poètes, dont

1 Entrevue entre l'auteur et David Brunner, le 11 juillet 2009 (Orlando, Floride).

2 Entrevue entre l'auteur et David Brunner, le 11 juillet 2009 (Orlando, Floride).

3 Poème comique en cinq vers de rimes a,a,b,b,a (NdT).

la Canadienne du XXe siècle Margaret Atwood, l'Américaine Louise Driscoll née dans le dernier tiers du XIXe siècle, et Mirabai qui a vécu en Inde au XVIe siècle.

Il est rare qu'il omette des paroles, mais il lui est arrivé de combiner des textes ou d'en écrire lui-même. Par exemple, l'inspiration d'*All Thy Gifts of Love* est venue d'un couplet qu'il a reçu en vœux de Noël du Comité du Fonds pour la faim du diocèse d'Huron. Il a intégré ce fragment aux paroles d'une prière du Révérend Galen Russell. Dans *Simple Boat*, pour chœur de femmes et chœur mixte, la prière d'un pêcheur irlandais décrit la condition de l'enfant, alors que les adultes répondent par deux passages du texte bouddhiste La voie du Bodhisattva.

Les éléments mélodiques

L'une des qualités les plus attrayantes de la musique de Brunner est son écriture mélodique. Il crée de beaux airs qui rendent la poésie vivante. Selon Lynn Gackle, "il est difficile de parler de sa musique sans parler de son don de mélodiste. (...) Il a une capacité pour servir les paroles dans une mélodie pleine de sève."⁴ Emily Ellsworth va dans le même sens: "[Les mélodies de Brunner sont] très chantantes – elles tirent le meilleur parti de l'habileté du chanteur à filer une ligne musicale."⁵ Ses mélodies restent dans la mémoire de l'auditoire et de l'interprète.

Elles reflètent son habilité à renforcer les temps forts du texte par la hauteur des sons et la longueur des syllabes. Il cherche à créer une ligne qui "chante comme elle parle."⁶ Il désire le naturel dans l'accentuation des mots et le rythme de la parole, pour dessiner le texte; il emploie le rythme, la courbe mélodique, les changements de tempo, des mesures alternées et l'entrecroisement de syllabes fortes et faibles pour renforcer l'accentuation naturelle des mots.

Langage harmonique

Un autre trait de l'écriture musicale de Brunner est le langage harmonique avec lequel il soutient ses mélodies: il est à la fois diatonique et tonal. Parmi ses pièces typiques qui restent dans une seule tonalité, citons *Winter Changes*, *Hold Fast Your Dreams*, *Home*, *If I Could Fly* et *A Song For Every Child*. Brunner ne craint pas de recourir aux dissonances. Il aime écrire une musique qui dévie d'un centre tonal, comme dans *This Magicker* et *Star Giver*. Dans *The Circles Of Our Lives*, *Isn't That Something*, *Radiant Sister of the Day* et *Rain Stick*, il favorise une conception centrique et cependant moderne de la tonalité, avec du chromatisme et des notes étrangères à l'accord, qui lui permettent de s'écarter de la tonalité établie. On trouve par exemple de multiples modulations dans *Sir Brother Sun* et *Southern Gals*.

Son langage à la fois mélodique et harmonique est caractérisé par l'emploi d'intervalles augmentés ou "sauts brunneriens". Brunner favorise les neuvièmes et les onzièmes, comme on le voit par le passage du Do grave au Ré aigu dans les mesures 40-41 de la Figure 1 ou du Ré grave au Mi aigu dans les mesures 5-6 de la Figure 2. Ces deux exemples témoignent d'une conduite des voix soignée et d'une structure harmonique en appui aux intervalles mélodiques.

▲ Figure 1 – *Winter Changes*, mesures 39-42

▲ Figure 2 – *Isn't That Something?*, mesures 4-7

Un élément plus récent et très stimulant du langage harmonique de Brunner est l'emploi de sonorités non occidentales. Pour *All I Was Doing Was Breathing*, Brunner cherchait de la musique indienne, mais il a commencé à composer sans avoir en tête un mode ou une gamme spécifiques; à mesure que la pièce prenait forme, une tonalité de Mi-Fa-Sol#-La-Si-Do-Ré# a émergé. Cette suite d'intervalles ressemble à celles du *Thaat Bhairava*, Do-Réb-Mi-Fa-Sol-Lab-Si, un schéma employé dans la musique classique du nord de l'Inde⁷. Les thaats indiens ne sont pas fixés et peuvent commencer sur n'importe quelle note⁸.

Les accompagnements

Presque toutes les œuvres chorales de Brunner sont écrites avec accompagnement de piano. Ces accompagnements varient quant à la complexité de l'écriture et à la difficulté d'exécution. Il écrit rarement des œuvres purement *a cappella*. Plusieurs comportent des versions pour cuivres, orchestre de chambre et grand orchestre. Beaucoup de ses œuvres comportent des parties pour des instruments obligés tels que la flûte, le hautbois ou le violoncelle. D'autres contiennent une myriade d'instruments à percussion, depuis les cymbales digitales jusqu'au tabla en passant par les bâtons de pluie.

7 Walter Kaufmann, *The Ragas of North India* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1968), p. 233.

8 Catherine Schmidt-Jones, "Indian Classical Music: Tuning and Ragas", <http://cnx.org/content/m12459/1.10/> (consulté le 4 mai 2010).

4 Entrevue entre l'auteur et Lynn Gackle le 24 mars 2010 (par courriel).

5 Entrevue entre l'auteur et Emily Ellsworth le 9 avril 2010 (par courriel).

6 Entrevue entre l'auteur et David Brunner le 11 juillet 2009 (Orlando, Floride).

Ses accompagnements au piano révèlent un pianiste accompli, et peuvent être exigeants. Ils renforcent ses mélodies au plan harmonique, comme on le voit dans les Figures 1 et 2. Un exemple de ses traits pianistiques est l'écriture rythmique en deux contre trois. Dans la mesure 47 (Figure 3) de *Star Giver*, le chœur chante des triolets de noires tandis que la main droite joue des croches et la main gauche, des triolets de croches.

▲ Figure 3 – *Star Giver*, mm. 47-50

L'accompagnement non traditionnel d'*All I Was Doing Was Breathing* le distingue de toutes les autres œuvres de Brunner. Les premières répétitions avec violoncelle présentent un défi pour les interprètes habitués aux chansons *a cappella* ou avec piano: le violoncelle est un partenaire égal aux voix, il partage au début le matériau mélodique, reprenant la mélodie en soliste aux mesures 11 à 19 (Figure 4). À partir de la mesure 19, il s'installe dans un rôle de soutien, apportant une stabilité d'intonation.

▲ Figure 4 – *All I Was Doing Was Breathing*, mesures 1-21

L'étendue des voix

Brunner tire le maximum de l'étendue des voix de femmes adultes, avec des mélodies très fluides. Une grande étendue des voix et des tessitures est souvent un indice de la difficulté d'une œuvre. Les parties de soprano vont généralement du Do grave au Sol aigu, et les altos du Sol grave au Ré aigu. La partie d'alto II ci-dessous, dans *All I Was Doing Was Breathing*, se tient généralement sous la portée en clé de Sol. Cette profondeur (Figure 5) peut être difficile pour des voix plus jeunes, mais avec des interprètes habiles, elle intensifie la sonorité.

▲ Figure 5 – *All I Was Doing Was Breathing*, mm. 149-158

Le timbre

Avec une compréhension exceptionnelle de la voix féminine, Brunner aiguillonne les chœurs avancés de voix de femmes en faisant appel à un large spectre de couleurs vocales jouant sur la forme des voyelles, l'âge des voix, la sonorité, l'étendue, les nuances, les tessitures, les textures et d'autres indications sur la partition. Sandra Snow commande et interprète de ses œuvres depuis plus de vingt ans, avec des ensembles d'enfants et d'adultes. Dans une entrevue en août 2009, Madame Snow parlait de la compréhension des voix de femmes et d'enfants chez Brunner, en ce qui concerne le timbre:

*"Je crois que c'est sa conceptualisation de cet instrument vocal, des couleurs dont il peut disposer, qui est si intéressante. Ce n'est pas purement une question d'étendue et de tessitures; cela a davantage à voir avec la subtilité des couleurs. Je crois que l'instrument pour lequel il écrit le mieux est le violoncelle – cette sonorité riche, magnifique, du violoncelle. Brunner l'aime et y a souvent recours. Il a tout simplement adopté cette palette de couleurs et il attend cette même palette des voix de femmes et d'enfants dans son œuvre. En ce sens, c'est terrifiant à chanter. Il ne s'agit pas seulement de hauts et de bas, ou de sauts, ou de sa façon d'approcher la ligne mélodique. La couleur est dictée par ce qu'il écrit dans la partition, et c'est une palette plus large que ce que certains ont l'habitude d'entendre."*⁹

La texture chorale

La texture des œuvres chorales de Brunner est une autre caractéristique de sa musique. Dans ses pièces pour voix de femmes, la structure est surtout homophonique. Il y tisse les lignes mélodiques qui passent d'une voix à l'autre. Il entrecroise rarement les voix. Ses œuvres pour chœurs avancés de femmes vont de l'unisson jusqu'à des multiples parties de soprano et d'alto. Malgré la similarité de structure, la texture varie d'une pièce à l'autre.

9 Entrevue entre l'auteur et Sandra Snow le 4 août 2009 (East Lansing, Michigan).

Les indications sur la partition

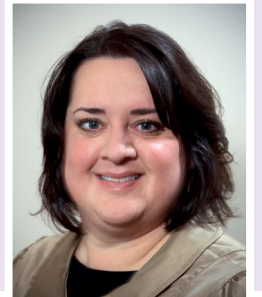
Brunner donne des indications spécifiques sur la partition pour communiquer sa pensée sur le tempo, les nuances et l'articulation. Il commence la plupart des œuvres par une indication métronomique et un descripteur: un terme en italien ou en anglais, ou une phrase comme "*sentir deux pulsations par mesure.*" Pour lui, le tempo devrait être fluide: il peut être nécessaire de le modifier plusieurs fois au cours d'un chant, pour rendre le texte¹⁰. Il est intéressant de voir à quelle fréquence et en quels endroits il choisit d'insérer la subtilité d'un *accelerando* ou d'un *ritardando*, laissant au chef une certaine flexibilité. Par exemple, l'introduction au piano de *The Singing Will Never Be Done* contient une modification de tempo dans chacune des sept premières mesures, et vingt-trois autres indications de tempo sont ajoutées tout au long de la partition. Brunner exploite le plus vaste spectre de l'amplitude tant vocale qu'instrumentale pour créer des contrastes dans les nuances. Il rehausse les temps forts du texte par des liaisons, des notes tenues et des accents.

En résumé

David Brunner sait choisir un texte fort et le mettre en musique sur une belle mélodie. Il a l'art de sélectionner des textes évocateurs qui parlent à la sensibilité émotionnelle intellectuelle des femmes adultes. Il a l'habileté de mettre le doigt sur ces éléments – grâce à sa compréhension de la voix féminine adulte – et de faire ressortir les possibilités expressives d'un chœur. Les choristes d'expérience aiment relever les défis que propose sa musique.

Au fil de son évolution comme compositeur, Brunner a plaidé pour un répertoire de qualité qui marque les choristes. Il se sent attiré par la musique à message; en 2011, il a écrit une pièce pour Habitat for Humanity. "*N'importe quel chef commençant à diriger des voix de femmes ou d'enfants se trouvera bien d'explorer la musique de David Brunner. C'est gratifiant aux plans vocal, intellectuel et émotionnel pour les choristes de tous âges*"¹¹, dit Emily Ellsworth. Quand nous avons demandé à Doreen Rao, catalyseur de tant de démarches de composition, de décrire l'évolution dont elle a été témoin dans les œuvres de Brunner, elle a répondu: "*Continue. Un reflet direct de la personnalité du compositeur et de ses choix dans la vie.*"¹²

Kelly A. Miller est coordonnatrice de l'éducation musicale à l'Université du centre de la Floride, où elle dirige aussi le Chœur de femmes et l'Ensemble de femmes. Madame Miller a enseigné la musique chorale au niveau secondaire (High School) pendant treize ans au Michigan, en Floride et au Nebraska. Avant d'être chef de chœur, elle a enseigné la musique d'harmonie aux niveaux 5 à 12, ainsi que la théorie musicale et les éléments généraux de la musique. Mme Miller détient une certification nationale en musique chorale au secondaire et une maîtrise en direction chorale de l'Université d'État du Michigan.



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

¹⁰ Entrevue entre l'auteur et David Brunner le 11 juillet 2009 (Orlando, Floride).

¹¹ Entrevue entre l'auteur et Emily Ellsworth le 9 avril 2010 (par courriel).

¹² Entrevue entre l'auteur et Doreen Rao le 2 février 2010 (par courriel).

Entretien avec le Compositeur Argentin Eduardo Andrés Malachevsky (p 57)

(Extraits d'un entretien de juin 2015 avec Maria Elina Mayorga - San Juan, Argentine reproduits avec sa permission)

www.malachevsky.com.ar

<https://www.youtube.com/watch?v=SHW6iqpn420>

Bien qu'il n'existe pas encore de plateforme mondiale ou de dépositaire de la musique chorale, la Fédération Internationale de Musique Chorale et l'Association des Chefs de Chœurs Américains ont pris des mesures positives pour la rendre plus accessible à tous les musiciens choraux. C'est particulièrement vrai en ce qui concerne la musique chorale d'Amérique Latine. Pendant de nombreuses années, la disponibilité et l'accès à la musique chorale d'Amérique latine ont constitué pour beaucoup, dans la communauté internationale, un challenge. À moins qu'un chef de chœur ou un ensemble aient un lien direct avec un éditeur de musique chorale latino-américaine ou un compositeur, beaucoup d'œuvres de cette région restent à découvrir. J'ai choisi, à cet égard, dans le second des trois articles portant sur la nouvelle musique chorale en Amérique Latine, un compositeur et chef de chœur à la voix unique qui est plutôt nouveau dans le monde musical, alors qu'il compose depuis de nombreuses années. La musique chorale d'Eduardo Andrés Malachevsky est à la fois puissante, sublime, exubérante et intimement connectée au texte, qui est très clair dans son contexte sacré.

Eduardo Andrés Malachevsky est un compositeur latino-américain et chef de chœur de Bariloche, en Argentine. Né en 1960, Malachevsky (d'ascendance à la fois ukrainienne, danoise, italienne et espagnole) est diplômé en direction chorale, harmonie et contrepoint, flûte, direction d'orchestre, composition, et en interprétation à l'orgue. Pendant quinze ans il a été moine cistercien trappiste, et cette vie dans la foi a eu sur son style et sur l'orientation de sa composition une profonde influence. Pour ses compositions il a reçu de nombreux prix et distinctions dont le 1er Prix du *Concurso Internacional de Composición Coral de Cámara de Pamplona* à Pampelune (Espagne) pour *Aunque es de Noche*, le 1er Prix pour *Do Not Pass By Like A Dream* au concours *Esoteric's Polyphonos Competition for Choral Compositions* de 2010 à Seattle (Etats-Unis), le 1er Prix pour *Return to Him* en 2008 à la TRINAC (*Tribuna Nacional Argentina de Compositores, Tribune Nationale argentine de Compositeurs*) de Buenos Aires (Argentine), et 1er prix pour *In Pacem Tuam (Sero Te Amavi)* au *Premio De Composition Juan Bautista Comes* 2006 à Segorbe (Espagne). En 2013, il reçut les honneurs de l'*Universidad Nacional del Litoral* (Université Nationale du Littoral, Argentine) pour sa contribution à la musique chorale. Il est le fondateur et le directeur du *Coro da Camera Patagonia* (Chœur de Chambre de Patagonie) de Bariloche (Argentine) et Président d'*AdiCorpat-RN* (filiale d'ADICORA en Patagonie) / *ADICORA: Association des chefs de chœurs d'Argentine*).

Dr. T. J. Harper
chef de chœur

Quelle est votre principale motivation pour composer de la musique chorale?

En même temps que compositeur, je suis un chef de chœur ce qui me donne une connaissance intime des possibilités techniques et musicales de la voix humaine. Composer de la musique chorale est pour moi aussi naturel que de respirer. L'étroite relation entre la musique chorale et un texte poétique m'attire aussi, particulièrement par ce que peut apporter à l'interprétation d'un mot écrit la richesse du chant choral.

Vous sentez-vous particulièrement attiré par la musique sacrée ou profane?

"Du sublime au ridicule": c'est ainsi que j'aime à définir ma contribution créative. Je me sens autant attiré par le sacré que par le profane. En fait, j'aime alterner la composition entre un thème sérieux, profond et/ou dense, avec quelque chose qui contient de l'humour, de l'ironie et même du ridicule. Après avoir composé quelque chose qui exige une sorte d'énergie intrinsèque à la création d'une œuvre, plus sérieuse ou "intellectuelle", j'ai besoin de redescendre sur terre, de me relaxer, de rire, d'être joyeux et extraverti: cela m'aide à composer quelque chose qui me garde les pieds sur terre. Cependant, j'admets avoir un penchant naturel pour le spirituel - disons "spirituel" plutôt que "sacré" - le profond, le sérieux. Je dois mentionner ici que pendant quatorze ans j'ai été moine trappiste cistercien (ordre fermé): c'est pourquoi le sacré ou le spirituel est toujours présent dans ma musique, d'une façon ou d'une autre.

Comment décririez-vous votre langage compositionnel?

Du point de vue mélodique, je me décrirais moi-même comme un expressionniste : je suis très attentif à représenter précisément en lignes mélodiques le texte. Du point de vue du rythme, ma musique est décontractée, déstructurée, enjouée et irrégulière. Du point de vue de l'harmonie, je suis un *néo*, néo-tonal, néo-modal, néo-classique et un amoureux de la disharmonie consonantique ou de la consonance dissonante. Mais bien que j'aime expérimenter, je suis loin d'être avant-gardiste. En termes de construction formelle, je suis absolument libre et intuitif, ce qui finit par être "*irrationnellement rationnel*". Je ne décide jamais au préalable quelle forme particulière prendra ma musique : la forme du texte ou du poème ont tendance à me mener vers la forme de mon œuvre, qui devient claire quand je la compose.

J'aimerais revenir sur l'expression "*irrationnellement rationnel*" qui est très liée à toutes choses intuitives. Par "*irrationnellement rationnel*" je veux dire que, même si je ne structure pas rationnellement la forme de mon œuvre dès le début - en fait, j'utilise un processus *d'écriture automatique* - lorsque je finis le morceau j'y découvre avec admiration une rationalité formelle profonde. L'expérience et le temps m'ont amené à la conclusion que l'intuition, et une apparente irrationalité, ont plus de raisons que la raison elle-même. En fait, je suis entièrement d'accord avec la célèbre phrase de Blaise Pascal: "*Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point.*"

Un aspect important de mon processus créatif, c'est l'idée que je suis un traducteur de son du silence - ce qui est plein de sens! Pour moi, composer n'est pas simplement une tâche artistique ou intellectuelle. Comme je l'ai mentionné ci-avant, j'ai eu l'immense privilège, pendant quatorze ans, de vivre pleinement la vie de moine contemplatif: je peux reconnaître, dans mon expérience en matière de composition, des processus internes qui sont très similaires à ceux de la prêtrise entre l'acte créatif et celui de la méditation contemplative. Quand je compose, je me mets dans un état spirituel analogue à celui de la méditation ou de la prière contemplative, où le silence parle et suggère très subtilement une direction particulière. La tâche cruciale dans ce processus est de distinguer ces idées, qui proviennent de l'intellect, de celles qui proviennent d'ailleurs. Cette compréhension permet toujours une conclusion satisfaisante, et l'"*irrationnellement rationnel*" se produit! J'ai donné à ce processus un nom: "*inercia del corazón*" (*l'inertie du cœur*).

Reconnaissez-vous une évolution, ou des étapes différentes dans votre trajectoire de compositeur? Le cas échéant, pouvez-vous en identifier la raison ou est-ce simplement dû à un désir d'explorer de nouvelles possibilités?

Sans aucun doute, en tant que compositeur, je peux certainement reconnaître dans ma trajectoire trois différentes étapes. La première remonte à mes années d'étudiant au conservatoire (mes premières études musicales ont porté sur la direction chorale, l'harmonie & contrepoint et la flûte). La seconde va de ma 24^{ème} à ma 38^{ème} année, quand j'étais trappiste: ma production créative était alors strictement centrée sur des morceaux liturgiques et monastiques; et la troisième étape, post-monastique, va de 1998 (lorsque j'ai quitté la vie monastique) jusqu'à maintenant. La première fut timide et expérimentale; la seconde fut repliée sur elle-même, liturgique et introvertie (comme c'est complètement le cas dans un monastère trappiste), et la troisième est totalement libre, ouverte et extravertie.

Quels sont vos morceaux qui, à votre connaissance, ont été davantage chantés par les chœurs d'Argentine?

Par les chœurs Argentins? Il n'y a aucun doute que les chœurs étrangers ont chanté ma musique bien davantage que ceux de mon propre pays ("nul n'est prophète dans son propre pays"...! Seuls quelques chœurs argentins ont présenté plusieurs œuvres choisies.

Quelle en est la raison à votre avis?

À mon avis, il y a à cela plusieurs raisons:

- La difficulté de ma musique représente pour beaucoup de chœurs argentins un trop grand défi. Je ne considère pas mes morceaux comme très difficiles, mais ils ne sont cependant pas faciles. Pourtant il semble que pour la plupart des chœurs ma musique demande un temps de répétition que les chefs, en Argentine, ne souhaitent habituellement pas ou ne peuvent pas prendre.
- Jusqu'à récemment, mes partitions n'étaient pas publiées.... Mais depuis cette année, je suis en mesure de proposer ma musique sur mon site internet personnel. J'espère que cela augmentera la circulation de ma contribution chorale créative.
- Seuls quelques-uns des enregistrements de ma musique sont disponibles. Cependant, en ce moment, je suis en train de produire un projet de CD avec le Chœur de Chambre de Belgique, AQUARIUS (Marc Michael De Smet, directeur) qui inclura plus d'une heure de mes œuvres chorales sacrées.

Enfin, à votre avis, croyez-vous qu'il y a un langage choral qui puisse être identifié comme spécifiquement argentin? Si c'est le cas, quels en sont les éléments distinctifs?

Si nous prenons en considération seulement ce qu'on nomme la "musique académique", je ne crois absolument pas qu'on puisse identifier un quelconque langage musical, choral ou autre, comme étant spécifiquement argentin.

À mon avis, on peut être tenté de voir, dans l'inclusion d'éléments musicaux pris dans la musique folklorique argentine ou dans le tango, par exemple, une identité musicale argentine ; mais je pense que c'est une sérieuse erreur. Chaque compositeur est lui-même ou elle-même, dans son contexte propre. Ils peuvent développer, ou non, ces circonstances liées à la culture de leur pays, de leur ville et/ou de l'endroit où ils vivent (pour quelqu'un qui vit à Buenos Aires, par exemple, tout ce qui se rapporte au tango peut constituer une de ces "spécificités culturelles"). Mais à partir de cette affirmation pour extrapoler sur l'existence d'un nombre important de compositeurs présentant les mêmes caractéristiques, et donc partageant un langage commun uniquement argentin, le chemin est long, surtout en musique chorale où il n'y a qu'une poignée de compositeurs !

Bref, l'acte de créer quelque chose est essentiellement intime et personnel, et plus sa valeur et sa qualité artistique sont élevées, plus on s'éloigne de la norme (telle que la langue musicale d'un pays). Il peut se produire qu'un pays considère comme sienne la langue musicale de tel ou tel artiste, mais pas l'inverse.

Répertoire choisi

De Profundis, Magnificat.

"Des profondeurs je crie vers Toi, Seigneur!" – "Mon âme exalte le Seigneur!"

Composé en 2004, ce morceau cherche à mettre en valeur le lien très étroit entre la prière de délivrance et la prière de louange tellement présente tout au long de la Sainte Bible, en particulier dans le livre des Psaumes. Ayant cela à l'esprit, j'ai choisi de développer aussitôt, à côté des principaux vers du Psaume "De Profundis" (Psaume 130), le premier vers du "Magnificat" (Luc I - 45). Le premier mouvement est un cri déchirant de supplication, et le second est une extatique démonstration de joie. Petit à petit, les deux mouvements transmettent une profonde expression de foi et de gratitude: "De Profundis, Magnificat!", "Du plus profond, mon âme glorifie le Seigneur! Du plus profond, mon âme Vous glorifie, mon Seigneur!"

T.J. Harper est Professeur Associé de Musique et Directeur des Activités Chorales au *Providence College* à Providence (Rhode Island). Il dirige les trois ensembles choraux du collège, en même temps qu'il donne des cours de direction chorale: les Méthodes Chorales Secondaires, la Direction Appliquée et la Voix Appliquée. Le Dr Harper a reçu son diplôme avec mention de *Docteur en Arts Musicaux* de l'Université de Californie du Sud. Sa thèse intitulée *Hugo Distler and the Renewal Movement in Nazi Germany* porte essentiellement sur la juxtaposition des croyances personnelles de Distler et de ses obligations politico-professionnelles envers le parti nazi. Ses intérêts l'ont mené à des projets de recherche sur la musique de Johannes Brahms et Maurice Duruflé, et sur les traditions musicales folkloriques de la péninsule coréenne. Comme auteur, le Dr Harper a aussi contribué à la publication récente de *Student Engagement in Higher Education: Theoretical Perspectives and Practical Approaches for Diverse Populations* (Routledge). www.harpertj.com



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

Josquin's Rome – Listening and Composing in the Sistine Chapel (s. 65)

(La Rome de Josquin – Sonorités et Compositions à la Chapelle Sixtine)

Jesse Rodin

©2012 Oxford University Press

La magnifique Chapelle Sixtine, connue sous le nom de "*Capella Magna*", doit son nom au Pape Sixte IV, pour qui elle fut conçue par Baccio Pontelli. C'est à l'endroit où avait été bâtie à l'origine la "*Cappella Maggiore*" que commence en 1473 la construction de l'édifice. La première messe y fut célébrée en 1483, après l'achèvement de la fresque décrivant la Vie de Moïse et celle du Christ. Au début du XVI^{ème} siècle, Michel-Ange peint le plafond de la Chapelle Sixtine. Ce lieu, gorgé d'inspirantes œuvres d'art, devient rapidement le centre des nouvelles pensées musicales de la région. Au moment où les travaux de la Chapelle se sont achevés, Josquin aurait été âgé d'environ 30 ans et serait devenu un acteur incontournable de ce monde, alors qu'il chantait et composait pour le chœur privé du Pape. *Josquin's Rome* (Josquin et Rome) apporte un nouveau regard sur le travail du compositeur, grâce aux manuscrits conservés ainsi qu'aux récentes recherches concernant sa vie et son travail.

Jesse Rodin, professeur de musique agrégé à l'Université de Stanford et directeur du Projet de Recherche Josquin, examine la contribution de Josquin au monde de la musique. Il a publié plusieurs ouvrages sur la musique de la Renaissance. En 2010, il s'est vu décerner le *Prix Noah Greenberg* en reconnaissance de son travail, qui allie érudition et représentation. Les chants interprétés par son ensemble "*Cut Circle*" figurent dans l'ouvrage *Josquin's Rome* et sont également disponibles sur le site de Musique en Wallonie.

Rodin examine de près les sources dont nous disposons aujourd'hui, et assemble les manuscrits de la Chapelle Sixtine présentant des ressemblances compositionnelles communes aux compositeurs qu'il réunit dans ses anthologies. De plus il met en évidence, dans son ouvrage *Josquin's Rome*, le répertoire de Josquin ainsi que celui de ses contemporains. Comprenant la plus grande collection de musique sacrée de la fin du XV^{ème} siècle conservée jusqu'à nos jours, ce genre musical nous donne un aperçu de la musique, de la société et des questions politiques de l'époque.

Dans cet ouvrage paru aux éditions "*AMS Studies in Music*", Rodin entreprend une approche comparative dans le but de dévoiler en détail cette riche tradition musicale. Divisé en trois chapitres, *Josquin's Rome* explore les différents aspects des compositions de Josquin et de ses contemporains. Le chapitre I - "*Le style de Josquin*" - aborde les défis sous-jacents à l'interprétation et à l'analyse de la musique de Josquin. Les compositions analysées ici sont les plus susceptibles d'avoir été composées à l'époque où le chœur papal les interprétait. Rodin conclut (grâce à de profondes analyses, allant de paramètre en paramètre plutôt que de morceau en morceau) qu'il existe une collection de neuf œuvres qui pourraient très probablement être reliées à la fonction attitrée de Josquin à la *Cappella Sistina*. Le chapitre II - "*Le paysage sonore de l'époque: la Cappella Sistina de 1480 à 1500*" - évalue de manière globale le travail d'autres compositeurs dont les œuvres figurent dans les manuscrits qui nous sont parvenus. Les travaux de compositeurs tels que Gaspar van Weerbeke, Bertrand Vaqueras, Heinrich Isaac, Johannes Tinctoris et Marbrianus de Orto sont abordés dans ce chapitre. Des questions y sont également posées non seulement sur le patrimoine musical récolté par la Chapelle pendant cette période, mais aussi sur celui qui aurait disparu. Tout au long de ce chapitre, on trouve des références à l'annexe contenant, par ordre chronologique, l'intégralité de la musique écrite à Rome pendant cette période. Le chapitre III - "*Le contexte de la musique de Josquin à Rome*" - attire à nouveau l'attention sur Josquin, mais aussi sur ses contemporains et les liens qui rapprochent leur musique.

La notion de performance et la manière dont ces morceaux prennent vie sont importantes pour Rodin. En effet, l'auteur a compilé les morceaux interprétés par son ensemble "*Cut Circle*" dans une série d'enregistrements (disponibles sur le site web et en CD sur Musique en Wallonie).

Revu par
Dr. Debra
Shearer-Dirié

Cet ouvrage représente une importante ressource pour les musicologues, les musiciens, et pour tous les passionnés de musique: il explore dans les moindres détails le travail réalisé par Josquin à la cour papale, et met en lumière le talent de l'auteur à travers ses mélodies, contrepoints, mesures et structures qui fonctionnent à la perfection. *Josquin's Rome* recrée l'environnement artistique de ce grand compositeur à l'un des plus hauts moments de sa carrière.

Debra Shearer-Dirié est diplômée de l'*Institut Kodály* à Kecskemét en Hongrie, et titulaire d'un *Master en Éducation Musicale* ainsi que d'un *Doctorat en Direction de Chœur* de l'*Université d'Indiana* aux États-Unis. Résidant actuellement à Brisbane (Australie), elle a donné des cours de direction de chœur et d'éducation musicale à l'*Université de Queensland*, ainsi qu'à l'*ACCET Summer School* et à l'*International Summer School in Choral Conducting* en Nouvelle Zélande. Le Dr. Shearer-Dirié travaille actuellement comme éditeur à l'*Australian National Choral Association's Publication* et est membre du *Conseil National* de l'organisation. Elle dirige également plusieurs chorales dont la *Chorale de Concert* de Brisbane, le *Vox Pacifica Chamber Choir*, l'ensemble *Fusion* et *Vintage Voices*. Courriel: debrashearer@gmail.com



Traduit de l'anglais par Laura-Marie Teixeira (Portugal) ●