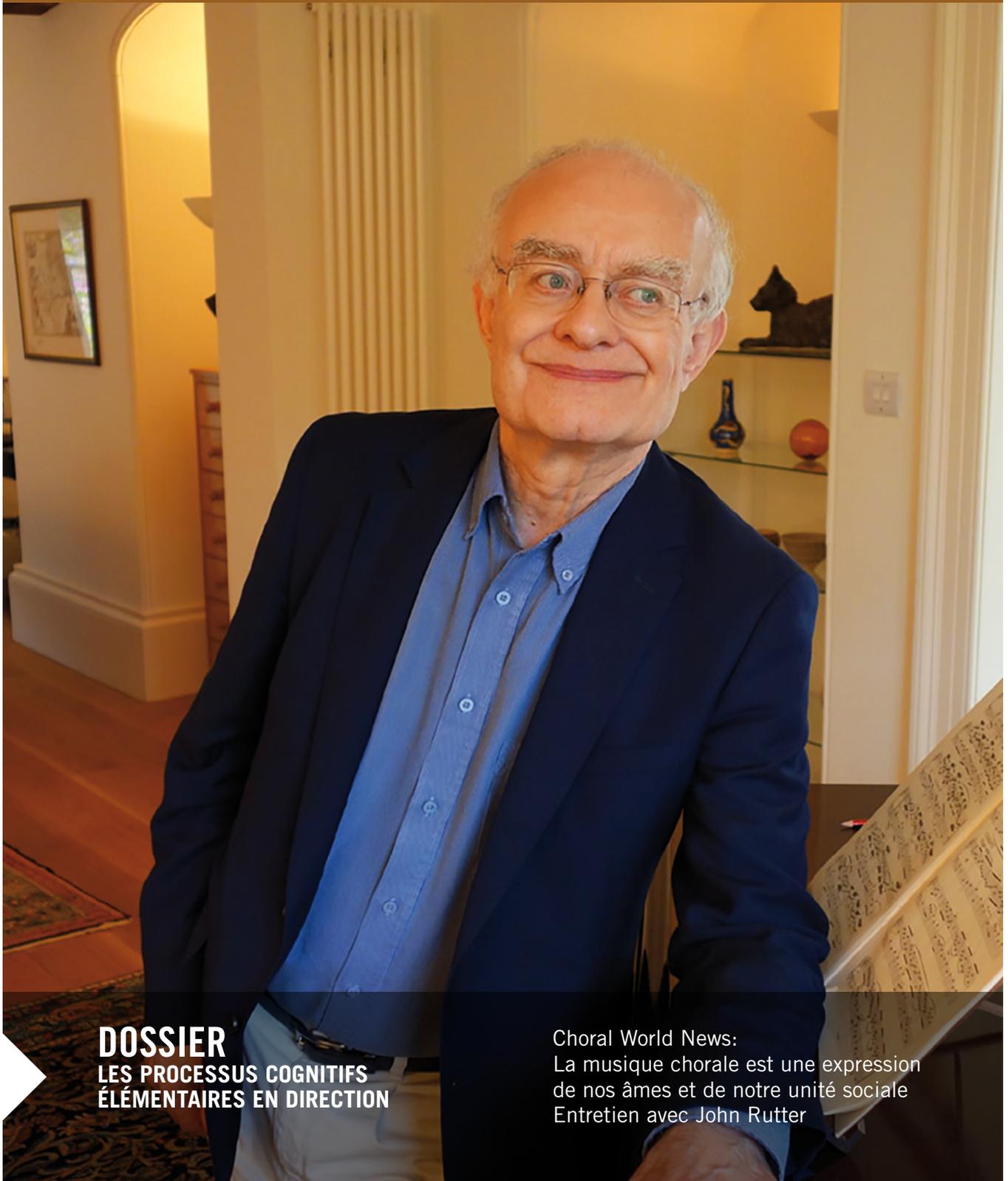




ICB

INTERNATIONAL
CHORAL
BULLETIN

ISSN - 0896-0968
Volume XXXIX, numéro 3
3^{ème} trimestre 2020 - Français



DOSSIER
LES PROCESSUS COGNITIFS
ÉLÉMENTAIRES EN DIRECTION

Choral World News:
La musique chorale est une expression
de nos âmes et de notre unité sociale
Entretien avec John Rutter

INTERNATIONAL CHORAL BULLETIN

COVER

John Rutter

DESIGN & CONTENT COPYRIGHT

© International Federation
for Choral Music

PRINTED BY

PixartPrinting.it, Italy

SUBMITTING MATERIAL

When submitting documents to be considered for publication, please provide articles by Email or through the ICB Webpage:

<http://icb.ifcm.net/>

proposeanarticle/. The following

electronic file formats are accepted:

Text, RTF or Microsoft Word (version 97 or higher). Images must be in GIF, EPS, TIFF or JPEG format and be at least 300dpi. Articles may be submitted in one or more of these languages: English, French, German, Spanish.

REPRINTS

Articles may be reproduced for non commercial purposes once permission has been granted by the managing editor and the author.

MEMBERSHIP FEES

Membership fees are calculated following the United Nations Human Development Index, and are payable in Euro or Dollars with credit card (VISA, MASTERCARD, AMERICAN EXPRESS, PAYPAL), or bank transfer, to IFCM. For more information, please consult the

[IFCM membership page](#)

PRINTED COPIES

For Members (with basic membership):

US\$ 40.00 (36 Euros) per year.

Included in other memberships.

For Associates and non-Members:

US\$ 60.00 (53 Euros) per year.

For a single copy, [contact the office](#)

**THE VIEWS EXPRESSED BY THE
AUTHORS ARE NOT NECESSARILY
THOSE OF IFCM**

SOMMAIRE

3^{ème} trimestre 2020 - Volume XXXIX, numéro 3

1 MESSAGE DE LA PRÉSIDENTE

Emily Kuo Vong

DOSSIER

3 LES PROCESSUS COGNITIFS ÉLÉMENTAIRES EN DIRECTION

Theodora Pavlovitch

IFCM NEWS

13 LA FIMC ET L'ASSOCIATION NATIONALE QATARIENNE POUR LA MUSIQUE CHORALE PLANCHENT SUR LE 13ÈME SYMPOSIUM

MONDIAL DE MUSIQUE CHORALE

Communiqué de presse de la FIMC

CHORAL WORLD NEWS

15 EN SOUVENIR DE COLIN MAWBY

Aurelio Porfiri

18 CHORALES ET CORONAVIRUS... ET DEMAIN?

Aurelio Porfiri

21 CAUSETTE AVEC ANTON ARMSTRONG,

MEMBRE DE LA FÉDÉRATION INTERNATIONALE DE MUSIQUE CHORALE
DEPUIS PLUS DE 30 ANS, ET FIER DE L'ÊTRE

Andrea Angelini

IMPOSSIBLE INTERVIEWS

27 L'HISTOIRE VRAIE DES VÊPRES DE LA SAINTE VIERGE D'ALESSANDRO GRANDI

Andrea Angelini

CHORAL TECHNIQUE

33 INTERPRÉTER DE LA MUSIQUE MICROTONALE, PARTIE 1:

GETTING YOUR HANDS DIRTY

Robert Lopez-Hanshaw

COMPOSER'S CORNER

41 LA MUSIQUE CHORALE EST UNE EXPRESSION DE NOS ÂMES ET DE NOTRE UNITÉ SOCIALE

ENTRETIEN AVEC JOHN RUTTER

Andrea Angelini

REPERTOIRE

45 LE DÉFI, POUR DES CHEFS DE CHŒUR INDONÉSIENS, DE CHOISIR DES ŒUVRES CHORALES SACRÉES

Agastya Rama Listya

50 VOIX MULTIPLES: LA NOUVELLE POLYPHONIE DANS LA MUSIQUE CHORALE ANGLO-AMÉRICAINNE DU XXIÈME SIÈCLE

PREMIÈRE PARTIE

Graham Lack

57 SPONSORING INDEX

59 CHORAL CALENDAR



MESSAGE DE LA PRÉSIDENTE



EMILY KUO VONG

Présidente

Chers amis,

Alors que le temps passe au troisième trimestre de l'année, la crise mondiale de santé publique causée par le COVID-19 a considérablement influencé le monde entier. Au cours de ces trois derniers mois de nombreux pays ont souffert de la pandémie, et aussi de la tristesse. Beaucoup de gens ont été infectés par le virus, certains ont perdu des proches, les professionnels de la santé continuent de se battre contre le virus pour sauver plus de vies, et la plupart d'entre nous restent chez eux, en quarantaine pour protéger leur famille.

Vu que partout dans le monde les gouvernements imposent des règles antiépidémiques strictes et des rassemblements restreints, la vie des gens a été modifiée. Le bouton *pause* du monde semble avoir été enclenché : Toute une série d'événements culturels, sportifs, et festivals ont été annulés ou reportés, comme le *Symposium Mondial 2020 de musique chorale* en Nouvelle-Zélande et la session 2020 du *Chœur Mondial de Jeunes* en Allemagne.

Face à ces chamboulements de notre vie nous pourrions simplement rester abattus, profondément prostrés par cette situation navrante. Mais nous ne serons jamais déprimés : notre imagination musicale ne s'arrêtera pas, notre espoir d'une vie plus belle ne sera pas brisé, notre amour ne flanchera pas. Car ce bouton *pause* permet souvent

un sentiment de clarté quand nous nous sentons pris au piège. Traverser la pandémie nous apporte aussi l'occasion de faire le point, de penser à l'avenir, d'apprendre, de rechercher et de créer.

Dans cette situation la FIMC ne renonce pas à tout faire pour servir ses membres, à aider les chorales et à promouvoir l'éducation chorale partout dans le monde. Nous nous efforçons de chercher plus d'approches innovatrices et des possibilités en ligne pour réaliser nos projets, comme interconnecter entre eux plusieurs événements locaux.

Ma société privée (*International Cultural Center Monte Real in Portugal*) a investi dans le développement d'une *applet* (un *micro-programme*) pour lancer un projet en ligne intitulé *Colorful Voices*. Ce projet en ligne sera une stratégie efficace pour aider et soutenir la FIMC à rester à la page, attentive et engagée.

Ce projet en ligne aidera à exprimer les objectifs et les concepts, pour que plus de fans de chorales autour du monde en sachent plus à propos de la FIMC et aident à lui attirer plus de membres. Les articles de l'ICB et de l'e-News de la FIMC sont déjà traduits et diffusés régulièrement dans l'*applet*. D'autres projets et activités de la FIMC, comme *Chefs sans Frontières*, viendront bientôt s'ajouter. L'*applet* permet aux personnes de divers pays, spécialement de ceux en développement, d'avoir facilement accès aux dernières informations de la communauté chorale mondiale.

Ce projet en ligne contient aussi une *Académie Chorale Internationale* proposant de nombreuses communications, présentations, conférences en ligne et

concerts choraux virtuels. Le 16 Mai 2020 a eu lieu comme inauguration la première conférence en ligne de cette *Académie Chorale Internationale*: 15 chefs, compositeurs et professeurs réputés y ont participé, et interagi avec plus de 250 participants. J'ai été vraiment touchée que toutes ces personnes de divers continents, qui ont participé à cette inauguration, aient eu pendant près de deux heures une merveilleuse communication. J'ai été témoin de leur enthousiasme grâce à leurs voix passionnantes et à leurs yeux pétillants, même si certains avaient dû se lever tôt à cause du décalage horaire.

Pour bientôt de nombreuses conférences merveilleuses sur divers sujets se préparent, et une série d'événements éducatifs sont planifiés sur l'*applet*. Je crois que l'implication professionnelle, l'excellente expérience, et l'octroi de temps à ce projet en ligne de chaque chef et spécialiste attirera de nombreux fans de chorales. De plus en plus de personnes échangeront et partageront diverses opinions sur la musique chorale et l'éducation musicale, et un plus grand nombre de gens pourront rejoindre la grande famille de la FIMC en devenant membres via ce projet en ligne.

Le réseau nous relie à chacun des correspondants, et des voix colorées enrichissent notre esprit et notre vie. Ces connections relient, finalement, chacun d'entre nous à tous. Par conséquent nous apprendrons ensemble, nous découvrirons, et grandirons. J'ai hâte de rencontrer grâce à ce projet en ligne plus d'amis, d'entendre plus de voix colorées, de chanter au monde un chant commun d'amour et espoir.

Traduit de l'anglais par Aurélien Corniau (Taiwan), relu par Jean Payon (Belgique)

INTERNATIONAL CHORAL BULLETIN EXECUTIVE EDITORS

Emily Kuo Vong, Cristian Grases, Dominique Lecheval, Gábor Móczár, Tim Sharp, Thierry Thiébaud, Ki Adams, Montserrat Cadevall, Yveline Damas, Burak Onur Erdem, Yoshihiro Egawa, Oscar Escalada, Niels Græsholm, T. J. Harper, Saeko Hasegawa, Victoria Liedbergius, Liu Peng

MANAGING EDITOR

Andrea Angelini - aangelini@ifcm.net

EDITOR EMERITA Jutta Tagger REGULAR COLLABORATORS

Nadine Robin, Theodora Pavlovitch, Aurelio Porfiri

ENGLISH TEAM Mirella Biagi

FRENCH TEAM Barbara Pissane

GERMAN TEAM Lore Auerbach

SPANISH TEAM

Maria Zugazabeitia Fernández

LAYOUT Nadine Robin

ICB ONLINE EDITION <http://icb.ifcm.net> PUBLISHER

International Federation for Choral Music
MEMBERSHIP AND SPONSORING
IFCM ICB, PO Box 42318, Austin TX
78704, USA

Fax: +1-512-551 0105

Email: nrobin@ifcm.net

Website: <http://icb.ifcm.net>

DOSSIER



Les processus cognitifs élémentaires en direction
Theodora Pavlovitch

LES PROCESSUS COGNITIFS ÉLÉMENTAIRES EN DIRECTION

THEODORA PAVLOVITCH

chef et professeur

LES PROCESSUS PSYCHOLOGIQUES REPRÉSENTENT UNE CATÉGORIE ÉLÉMENTAIRE DE PHÉNOMÈNES, C'EST-À-DIRE UNE SÉQUENCE DE CHANGEMENTS DE L'ACTIVITÉ MENTALE AU COURS DE CERTAINES INTERACTIONS ENTRE L'HOMME ET LE MONDE.

Ce sont des manières dynamiques de représenter la réalité, qui en fonction de leur nature se distinguent en:

1. Processus psychologiques cognitifs (sensations, perceptions, pensées, mémoire, imagination)
2. Processus émotionnels (sensations, expériences actives et passives)
3. Processus de volonté (volonté, résolution, effort, performance)¹.

Étudier la spécificité des processus cognitifs à l'œuvre lors des activités variées et complexes liées à la direction d'orchestre nous aidera à comprendre une part importante des caractéristiques psychologiques qui y correspondent.

SENSATIONS, PERCEPTIONS ET CONCEPTS

A. Sensations

Les sensations constituent le processus cognitif le plus élémentaire, qui reflète les propriétés individuelles des objets et des phénomènes du monde intérieur et extérieur par rapport à leur impact sur les observateurs. Leur fonction est de fournir de la matière pour les processus cognitifs plus complexes. Selon la nature de ce qu'elles reflètent et la localisation des récepteurs, les sensations se répartissent en trois groupes:

1. extéroceptives ("externes"), reflétant les propriétés des objets et des phénomènes de l'environnement extérieur grâce à des récepteurs situés à la surface du corps. Cette catégorie comprend les sensations visuelles, auditives, olfactives, ainsi que le sens tactile de la température;
2. intéroceptives ("internes"): qui reflètent les sensations des organes internes grâce à des récepteurs situés dans les organes et tissus intérieurs; ce groupe inclut toutes les sensations organiques, comme la sensation de douleur, le sens de l'équilibre, etc.;
3. proprioceptives: qui fournissent des informations sur la position et les mouvements du corps grâce à des récepteurs situés dans les muscles et les tendons².

Dans le premier groupe (sensations extéroceptives), les sensations auditives sont de prime importance pour tout type d'activités liées à la musique. Les sensations visuelles sont également majeures, car elles permettent au chef de s'informer sur le contenu de la partition, tout comme sur les activités de

l'effectif de musiciens pendant la représentation.

Le rôle des sensations intéroceptives n'est pas fondamental, mais elles sont tout de même importantes pour déterminer la condition physique générale du chef, et ont donc un impact au niveau des processus psychologiques plus élevés: émotion, volonté, mémoire, imagination, etc. Les mots exprimés par Karajan dans une interview en donnent une bonne illustration: "*Ma joie à diriger l'orchestre est bien plus grande, et peut-être le public le ressent-il. L'orchestre, lui, le ressent assurément. Ma joie à le diriger a pris une nouvelle dimension depuis que je me suis débarrassé d'une douleur sévère que je subissais depuis plus de huit ans*"³.

Parallèlement, l'expérience a prouvé que les fonctions intenses du conscient et du subconscient dans le processus créatif pouvaient neutraliser les sensations intéroceptives. Karajan poursuivait: "*Un jour, pendant un concert, j'ai éliminé un calcul rénal et je ne l'ai remarqué qu'ensuite. Normalement, c'est le genre de douleur qui vous*

1 Pirvov, Gencho. Lyuben Desev. Dictionnaire Concis de Psychologie Sofia: Partizdat, 1981, pages 167-168

2 Pirvov, Gencho. Lyuben Desev. Dictionnaire Concis de Psychologie Sofia: Partizdat, 1981, pages 159

3 Mateopulous, Elena. Karajan - vie, art, Travail. - B: *Musique bulgare*, No. 2/1988, page 17.

*fait vous rouler par terre*⁴.

En ce qui concerne les sensations proprioceptives, comme déjà souligné dans le chapitre précédent les sens kinesthésiques sont primordiaux pour la direction, car ils donnent des informations sur la position et les mouvements du corps et de chacune de ses parties. Ils comportent aussi les sensations du système vestibulaire liées à l'équilibre du corps dans l'espace. Les sensations kinesthésiques permettent, lorsque le degré de maîtrise de soi est suffisant, d'effectuer des mouvements spécifiques, résolus et efficaces. De nombreux chefs, à force d'auto-surveillance, en arrivent à la conclusion qu'une "liberté" du muscle est nécessaire. Lorin Maazel disait: "*La tension des muscles est ce qui est le plus dur à surmonter. Dès que je suis dans la musique, ce ne sont pas seulement les muscles des bras et des épaules qui se tendent, mais aussi ceux du dos et des jambes. Un jour je me suis dit: Tu dois apprendre à te détendre...*"⁵. On trouve, en ce sens, des idées intéressantes dans le manuel de direction d'orchestre de Scherchen Hermann: "*Il y a une loi: l'énergie mentale intense devient énergie physique intense. Cependant, l'énergie physique est anti-musicale par nature: la musique est un art d'esprit et de tension spirituelle, elle ne supporte pas l'énergie physique, qui est une fin en soi*"⁶.

Les conclusions de K.S. Stanislavski, suite à ses observations du travail des acteurs, sont très précieuses: "*Tant qu'il y a une tension physique,*

4 Mateopulous, Elena. Karajan - vie, art, travail. - B: *Musique bulgare*, No. 2/1988, page 20.

5 Maazel, Lorin. Interview dans le magazine LIK, No 41/1983.

6 Scherchen, Hermann. Manuel de conduite. - B: *Réalisation d'un acte de représentation*. Moscou: Muzika, 1975, page 222.



Lorin Maazel

il ne peut pas y avoir une vraie expérience sensuelle et une vie spirituelle normale. Donc, avant de commencer à créer, on doit préparer ses muscles afin qu'ils ne limitent pas la liberté de mouvement"⁷.

Le problème de la liberté des muscles a un caractère largement individuel: beaucoup de chefs arrivent à cette liberté de manière naturelle, sans nécessiter de soins particuliers. D'autre part, comme nous l'avons vu dans les citations ci-dessus, même les plus connus rencontrent des difficultés à surmonter les tensions musculaires au long de leur carrière. Il est donc important d'enseigner aux jeunes chefs à sentir leurs propres muscles, par exemple en activant les sensations kinesthésiques et la maîtrise de soi consciente, afin de se débarrasser de toutes les tensions superflues.

Ce problème a été étudié consciencieusement dans la recherche scientifique de A. Sivizianov intitulée "*Le problème de la liberté des muscles des chefs de cœur*", dans lequel l'auteur, sur la base de nombreux travaux scientifiques, développe une théorie complète sur la façon d'arriver à la liberté motrice dans la direction, et sa signification.

Comme il a déjà été souligné, lors de la direction les sensations kinesthésiques sont directement connectées aux perceptions auditives musicales. Afin de comprendre le mécanisme qui crée ces perceptions, il faut tout d'abord nous pencher sur le rôle des sensations et perceptions auditives.

Sur la base des propriétés élémentaires des sons acoustiques, quatre types de sensations ont été déterminées: la hauteur, l'intensité, le timbre et le rythme⁸. Cette différenciation a une valeur totalement scientifique, car les quatre propriétés du son sont entièrement liées et se superposent en continu. Il est nécessaire de les considérer une par une pour approfondir notre analyse. Avant tout, il faut cependant clarifier qu'à cause de la complexité des processus d'analyse des sons, la littérature scientifique utilise souvent le terme "sens" qui fait référence plus à l'aspect psychologique que physique du phénomène. Sans s'arrêter sur les mécanismes psycho-physiologiques, nous allons donc expliquer le rôle des différentes propriétés de la sensation musicale.

7 Stanislavskiy, Konstantin. *Travail de l'acteur*. Sofia: East-West, ISBN; 978-619-152-690-1, c. 180.

8 Hristozov, Hristo. *Psychologie musicale*. Plovdiv. Macros, 199.

The Stanislavski System

- Based on realism - naturalism
- Define realism
- Life of the character - dynamic + continuous
- goals and objectives (superobjective)
- connection to others on stage - the ensemble



K.S. Stanislavski

LE SENS DE LA HAUTEUR, aussi appelé sens tonal, est considéré comme une capacité musicale essentielle⁹. Il a été prouvé, par une série d'arguments scientifiques, qu'il peut être amélioré par l'entraînement. Il a aussi été souligné que ce sens est important mais en aucun cas suffisant pour la musicalité. Dans la direction, le sens tonal a une grande importance à cause du besoin de contrôler et d'éventuellement demander la correction des sons de la multitude d'objets les produisant (instruments ou voix). Dans ce cas, ce que l'on appelle la capacité descriptive est d'une grande importance car elle permet de ressentir même les plus petits changements dans la hauteur du son. D'autre part, la théorie selon laquelle l'ouïe humaine fonctionnerait par zonage permet d'expliquer la capacité à percevoir l'écart de son uniquement quand il est supérieur à certaine valeur, de l'ordre de 20-30 cents¹⁰. C'est cette spécificité de l'audition qui permet d'expliquer ce que l'on appelle "l'effet de chœur", qui est typique de tous les ensembles. A cause de l'incapacité objective de multiples musiciens à reproduire un son de l'exacte même hauteur à un moment précis dans l'ensemble, des sons complexes sont produits, dont la hauteur correspond à une zone plus ou moins large de fréquence des sons. Le rôle du chef est de contrôler autant que possible la largeur de cette zone, et, lorsque l'écart dépasse la valeur spécifique, c'est-à-dire quand les sons combinés ne sont pas perçus comme un tout, de demander aux musiciens d'effectuer les corrections nécessaires. Un son joué ou chanté faux (à cause d'une erreur du musicien ou de la partition) constitue un cas particulier, mais il revient encore au chef de le corriger. Pour mener à bien cette tâche, il doit posséder et développer une acuité tonale permettant de percevoir et de répondre de façon adéquate aux écarts de son qui pourraient survenir.

LE SENS DE L'INTENSITÉ n'est pas moins important dans la direction, car les nuances sont primordiales pour l'interprétation musicale. Le sens des nuances est un de ceux qui apparaissent le plus vite, et il est facilement contrôlé. Un haut degré de développement de ce sens est une autre condition impérative pour la direction, à cause du besoin de capacités de distinction importantes des différents degrés de nuance. En ce sens, la

deuxième partie de la composition *Inori* de Karlheinz Stockhausen est un exemple extraordinaire, car sur instruction de l'auteur le chef doit effectuer 60 degrés de nuances différents.

Un des plus grands problèmes du sens de la dynamique en direction est l'effet de masque ou d'assourdissement, c'est-à-dire la "dissimulation" d'un son par un autre qui se produit particulièrement souvent lors des changements infimes de hauteur ou de nuance. Cette spécificité montre aussi clairement l'interrelation directe entre le sens tonal et celui de la dynamique. De plus, le sens de la dynamique est directement connecté avec le sens du timbre, où l'oreille humaine perçoit des timbres sonores, selon les caractéristiques du spectre, comme plus forts que d'autres. Bon exemple à ce propos: deux des *Dix règles d'or utilisées pour l'album d'un jeune chef* de R. Strauss. Il écrit: "5. Mais ne laissez jamais les cors et les bois en dehors de votre champ de vision. Si vous pouvez tout juste les entendre, ils sont déjà trop forts; 6. Si vous pensez que les cuivres soufflent maintenant suffisamment fort, atténuez-les d'un ton ou deux".¹¹

Le sens de la dynamique du chef est d'une très grande importance pour assurer l'équilibre dynamique de l'effectif, qui représente un élément essentiel du chœur ou du son de l'orchestre.

Le manque de ou l'insuffisance de contrôle auditif causé par un sens dynamique faible pourrait provoquer des dommages considérables sur la structure de l'interprétation musicale.

Le SENS DU TIMBRE est aussi d'une grande signification dans la pratique de la direction. Vu la

9 Hristozov, Hristo. *Psychologie musicale*. Plovdiv. Macros, 40-46.

10 Hristozov, Hristo. *Psychologie musicale*. Plovdiv. Macros, 41

11 Strauss, Richard. *Les dix règles d'or de l'album d'un jeune chef - B: Direction d'art du spectacle*. Moscou: Muzika, 1975, page 397"

spécificité du travail sur les timbres, un chef doit être capable de les percevoir et d'avoir sur de multiples timbres différents un impact indirect. Selon les recherches effectuées par le psychologue russe B. Teplov, trois groupes de signes sont utilisés pour spécifier les timbres:

- caractéristiques lumineuses: clair, foncé, brillant, mat, etc.;
- caractéristiques sensorielles: doux, rugueux, tranchant, sec, etc.;
- caractéristiques spatiales et volumétriques: plein, vide, large, solide, etc.¹²

Ces caractéristiques et tout autre trait similaire sont souvent utilisés dans la pratique de la direction. L'importance particulière du timbre et du sens de la dynamique s'explique par le fait qu'ils sont primordiaux pour construire la structure de l'interprétation musicale avec une attention particulière à la dynamique et aux composantes sonores du timbre.

Le SENS DU RYTHME est basé sur les réflexes conditionnels liés au temps, fondamental pour le système nerveux central. Pour tous les types d'activités musicales (composition, exécution, écoute), les sens auditifs et cinétiques sont combinés. Étant donné le rôle primordial de l'appareil locomoteur dans la direction, cette combinaison est d'une signification fondamentale. Toutefois, la structure plus complexe du sens du rythme, qui est reliée avec les processus cognitifs les plus élevés, nécessite cela afin d'examiner cette problématique séparément.

Comme nous l'avons déjà noté, l'action complexe des types de sensations énumérées ci-dessus forme la perception musicale globale.

B. La perception musicale

La perception est décrite comme un processus mental de base de réflexion subjective sur des objets et phénomènes réels dans la totalité de leur propriété et parties en vue de leur impact immédiat sur les organes sensoriels.¹³

Ainsi, contrairement aux sensations qui donnent à la conscience une information à propos des aspects individuels des objets et des phénomènes, la perception donne une information à propos de leur intégrité. Simultanément, la "perception normale" n'est pas seulement un acte purement passif et méditatif, mais aussi une réflexion active. Ce n'est pas l'œil isolé, l'oreille isolée, etc. qui perçoit, mais un être humain précis avec une attitude déterminée à la perception, avec ses besoins, ses champs d'intérêt, ses objectifs, ses désirs et ses sentiments. La perception n'est pas la somme mécanique des sensations individuelles, mais une toute nouvelle étape de la connaissance sensorielle avec ses traits spécifiques.¹⁴ Compte tenu de la structure complexe de la perception, la différenciation des différents types de perception est effectuée en fonction de l'analyste actif prévalent. Sur la base de ces

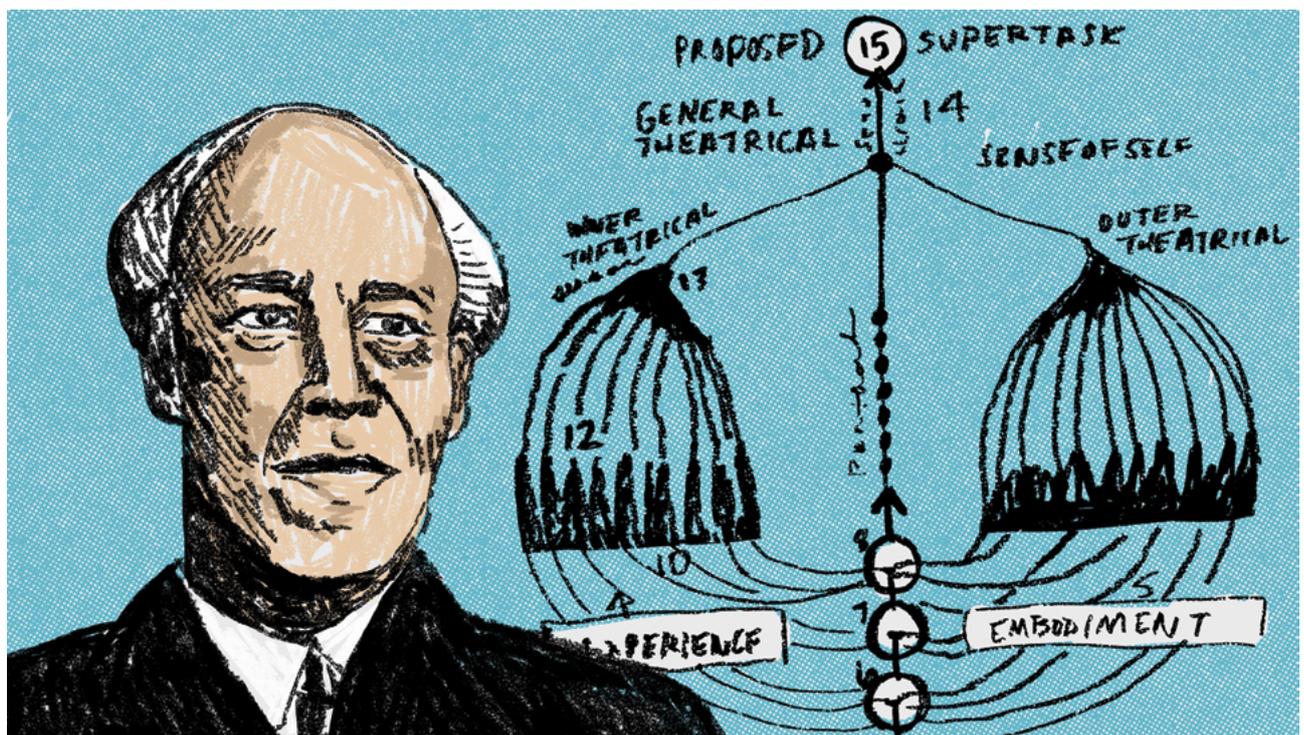
12 Teplov, Boris. *Psychology of Music Abilities*. Moscow: Academy of Psychological Sciences, 1947, page 68."

13 Hristozov, Hristo. *Psychologie musicale*. Plovdiv. Macros, 1995, page 11.

14 Piryov, Gencho, Lyuben Desev.

Dictionnaire Concis de Psychologie.

Sofia: Partizdat, 1981, page 36



K.S. Sranislavski: the system

informations, les perceptions sont divisées en perception visuelle, perception auditive, etc.

PERCEPTIONS AUDITIVES, outre la combinaison des différents types de sensations auditives, possèdent un tout nouveau niveau de caractéristiques, dont celles-ci sont d'une importance capitale pour la direction:

- Perception de la mélodie en tant que pensée musicale complète, le plus souvent porteuse du contenu musical de base appelée "oreille musicale". Outre les signaux externes (hauteur, durée, timbre et force de chaque son), un individu perçoit la mélodie dans sa globalité, avec l'information émotionnelle qu'elle porte en elle. La mélodie ne peut pas seulement être perçue comme un agitateur émotionnel; à cet égard, B. Teplov affirme qu'une telle "non-musicalité absolue est impossible pour la psyché courante".¹⁵
- Lors de la direction, l'écoute mélodique occupe une fonction importante, parce que la mélodie est une des principales formes d'expression et sa perception active (sa *modélisation*) est un élément significatif du processus créatif. Il est important que le chef la perçoive, et que cette perception influence le processus de l'interprétation musicale sur la formation de la structure des éléments de la mélodie (intonation, rythme, relations modales). En même temps, la perception émotionnelle et l'expérience de ces éléments dans leur relation est aussi une partie importante de ce processus.

¹⁵ Teplov, Boris. *Psychologie des Capacités Musicales*. Moscou: Académie des Sciences Pédagogiques, 1947, p. 59



Hermann Scherchen

- Perception de l'harmonie, l'écoute harmonique s'exprimant comme "l'habileté à percevoir la musique à voix multiples".¹⁶ Suite à plusieurs études, il a été prouvé qu'il s'agit de la dernière habileté développée par l'homme (dans un sens ontogénétique et phylogénétique)¹⁷

- Le sens de l'écoute harmonique dans l'activité directrice est indéniable. Nous pouvons affirmer que le travail du chef est impossible sans un développement correct de cette perception complexe. Étant donné le fait que le chef "opère" avec de la musique à voix multiples dans toutes ses formes, il ne pourrait exécuter le processus créatif sans une perception active de la verticalité.

Une des principales caractéristiques de la direction des groupes performants comportant la voix humaine (chœurs, ensembles vocaux et vocaux-instrumentaux), est la présence d'un texte, ce qui complique encore plus la perception, ajoutant aux structures musicales une information lyrique structurale.

Avec eux, le mécanisme de la perception est connecté à d'autres zones cérébrales (celles de la parole). Ainsi, nous pouvons présumer que le processus global de la perception se complique encore. Dans ce mécanisme, quatre niveaux de perception peuvent être différenciés: le phonétique (son, niveau phonémique), le morphologique (motif, mot), le syntactique (phrase, niveau syntaxique et

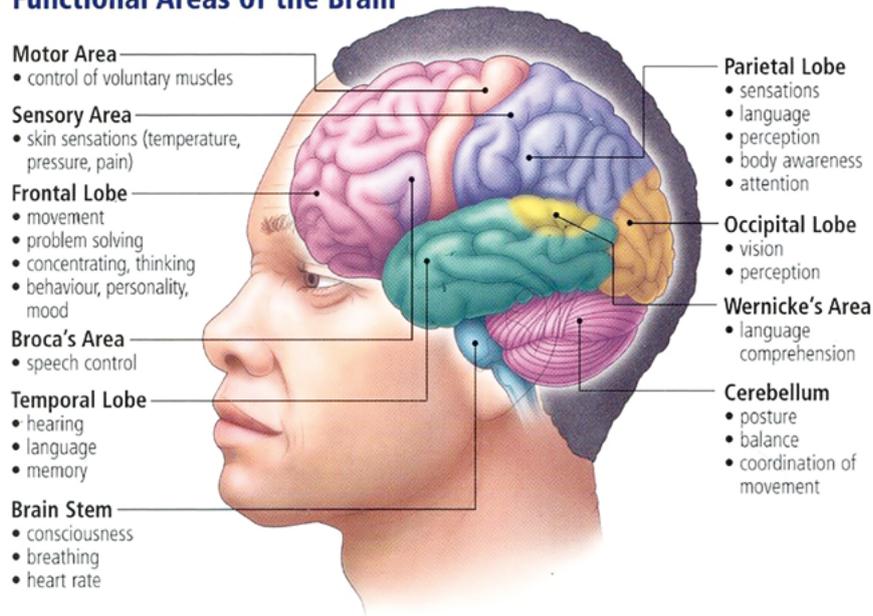
¹⁶ Hristozov, Hristo. *Psychologie musicale*. Plovdiv. Macros, 1995, page 76

¹⁷ Hristozov, Hristo. *Psychologie musicale*. Plovdiv. Macros, 1995, page 69



Boris Michajlovič Teplov

Functional Areas of the Brain¹



The human brain

logique, composition), et la composition (selon la forme musicale complète et en rapport avec le sens et la structure du texte).

PERCEPTIONS VISUELLES – Sur la base des conclusions faites au chapitre quatre sur le rôle de l'analyste visuel lors de la direction, nous pouvons déterminer deux types de perceptions visuelles:

perception visuelle de la partition, directement liée aux perceptions auditives et aux perceptions musicales et auditive créées;

perception visuelle des interprètes; aussi en lien direct avec les perceptions auditives et assurant l'information supplémentaire lors de la réalisation du processus créatif.

Pour Wingartner, *"Si le chef est esclave de la partition à un point tel qu'il ou elle ne peut s'en séparer ne fût-ce qu'une minute pour regarder l'orchestre, alors il n'est qu'un batteur de mesure incompetent et n'a pas le droit de s'appeler artiste"*.¹⁸ En tout cas, ce type de perception visuelle est directement dépendant de l'activité de la mémoire, dont nous allons étudier plus loin les particularités pendant la direction.

Ces deux types de perceptions visuelles jouent un rôle important dans le processus psychique global pendant la direction.

La PERCEPTION DU TEMPS est une *"forme particulière de la perception qui reflète la continuité objective, le changement et la structure des événements qui se produisent dans nos vies quotidiennes"*¹⁹. Il a été prouvé, grâce à de multiples expériences, que l'écoute et les sensations motrices aident pour la perception la plus appropriée de périodes de temps, qui sont déterminées par les processus rythmiques dans l'organisme humain (rythme du cœur, de la respiration). En tant qu'art qui se développe en temps réel, la perception du temps dans la musique est d'une importance capitale.

Lorsqu'on exécute le processus créatif, la perception du temps a deux aspects pour le chef:

- en ce qui concerne le sens et respectivement les perceptions pour le métrorhythmique, établissant les réflexes conditionnels pour le temps;

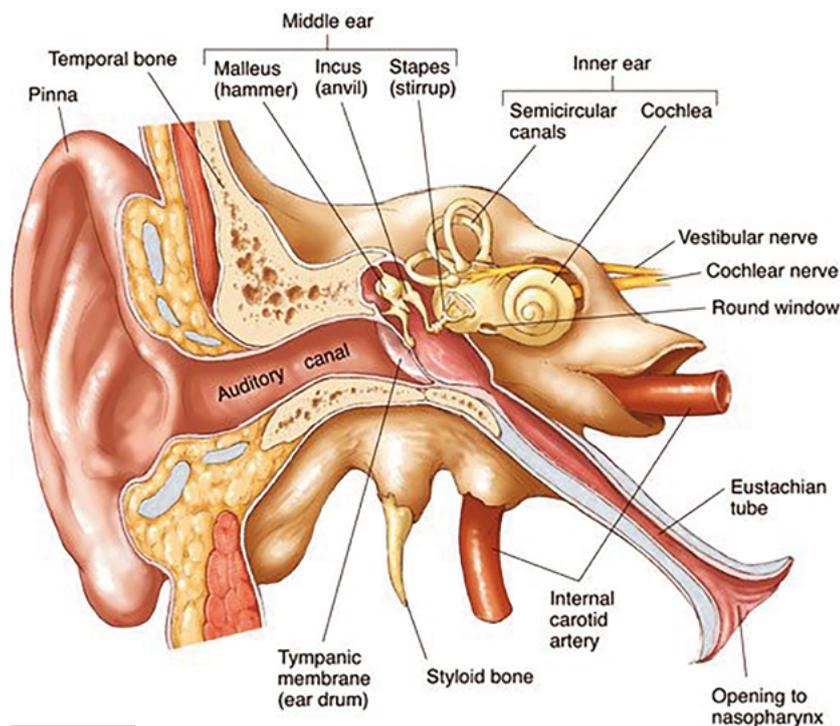
- en ce qui concerne la perception du tempo, qui est l'une des plus importantes formes de l'expression en musique. En tant que facteur principal pour la création de la structure et pas par hasard, presque tous les grands chefs d'orchestre ont examiné la problématique du tempo "correct" dans leur production écrite.

De Berlioz et Wagner, de Weingartner et Furtwängler à nos jours, les chefs d'orchestre examinent constamment cette question, recherchant un critère objectif pour déterminer le tempo. Certains d'entre eux en arrivent même à la conclusion que la perception du tempo est en grande partie un problème psycho-psychologique et psycho-physiologique, établissant le lien entre le sens du temps et le tempérament du chef d'orchestre. Berlioz affirme, par exemple: *"Les plus dangereux sont ceux qui manquent d'activité et d'énergie. Ils ne peuvent pas gérer un tempo plus rapide. Aussi vite que l'œuvre puisse commencer, si on les laisse faire ils vont la ralentir jusqu'à ce que le rythme atteigne un certain niveau de calme, correspondant apparemment à la vitesse de mouvement du sang dans leurs veines et à l'enthousiasme général de leur organisme... Il y a des personnes au summum de leur jeunesse dont le tempérament est lymphatique, comme si leur sang circulait à un tempo moderato"*.

Particulièrement attrayantes mais prouvant la complexité de la perception du tempo sont les remarques d'Eugene Ormandy, notées par ses interprètes d'orchestre lors des répétitions: *"À chaque concert, je ressens une certaine incertitude dans le tempo. Il est clairement écrit que la noire vaut 80, et non 69!"*... *"Je dirige*

¹⁸ Weingartner, Felix. *Sur la direction*. - B: *L'Art de diriger*. Sofia: Musical horizons, issue 11/1979, p. 85.

¹⁹ Piriyov, Gencho. Lyuben Desev. *Dictionnaire concis de psychologie*. Sofia: Partizdat, 1981, page 37.



The ear

lentement, car je ne connais pas le tempo"²⁰... "Je vous ai donné exprès un tempo plus lent car je ne sais rien de plus correct" ... "Notez que je dirige plus vite puis plus lentement, plus vite puis plus lentement. Tout est lié au tempo précédent"²¹. Dans cette étrange "mosaïque" de citations, Ormandy replace inconsciemment le problème du tempo dans son pur aspect psychologique. D'un autre côté, les activités artistiques dans la profession de chef d'orchestre sont largement liées à ce problème. Dans ce cas, il ne s'agit pas seulement de se sentir incertain, de compliquer le choix du tempo, mais plus fréquemment par un choix esthétique, directement lié aux enjeux de la pensée artistique. Cet intérêt particulier pour le tempo et son lien avec la perception, nous le voyons dans une interview avec le professeur V. Kazandzhiev: "Pour moi, le bon tempo est celui qui correspond à la pulsation naturelle de la musique, qui ne crée pas de tension ... La musicalité doit être normale. Toute tension est perçue comme de la nervosité. Gluck et Vivaldi eux-mêmes ont dit que le tempo est tout. Mais quand vous montez sur le podium du chef, votre pouls grimpe à 130. Vous pensez prendre le bon tempo, mais il s'avère trop rapide sous l'influence de votre propre pouls accru... Le pouls se se manifeste avant tout par les tempi plus rapides. Plus un chef d'orchestre est détendu, plus il y a de chances d'avoir un tempo plus calme et correct. Il n'y a rien de plus ennuyeux que les tentatives d'imposer des tempos à l'artiste. Oui, dans l'effort commun de création, il doit y avoir de la logique et cela vient aussi des tempos préférés par le chef"²².

Il faut noter qu'à la suite de tout ce qui a été dit jusqu'à présent, cette perception du tempo est en relation directe avec d'autres processus cognitifs tels que les perceptions musicales-auditives, la pensée, l'imagination. Il dépend également beaucoup du tempérament et du caractère du chef. Mais

la dépendance de cette perception est particulièrement forte par les processus psychiques émotionnels et volontaires qui créent l'une des composantes les plus importantes des caractéristiques psychologiques du chef.

Dans la littérature scientifique récente traitant des questions de psychologie cognitive, nous trouvons des conclusions qui expliquent en grande partie la complexité et la compatibilité des processus: "La question de savoir où placer la frontière entre la perception et la connaissance, ou même entre le sens et la perception, provoque de vifs débats. Au lieu de cela, pour être plus efficaces, nous devons revoir ces processus dans le cadre du continuum. Les informations transitent par le système. Différents processus répondent à différents problèmes"²³.

Le professeur associé Irina Haralampieva, PhD, souligne dans son travail "The Musical Audience": "Nous devons noter que l'expérience musicale n'est pas seulement spécifique, mais complexe. Chaque moment de perception entrelace les sens, les émotions, les pensées, les souvenirs, les associations, etc., qui se fondent dans ce corps complexe, se répandent dans l'expérience de vie générale de l'individu et vivent longtemps après que la musique s'estompe"²⁴.

C. Concepts

Les concepts représentent un niveau de connaissance plus élevé que les sensations et perceptions. Ils représentent des images visuelles et résumées d'objets et de phénomènes du monde objectif se produisant dans le cerveau, qui

20 Berlioz, Hector. *Chef d'orchestre* - in: *l'Art de diriger*. Sofia: Musical horizons, issue 11/1979, p. 13.

21 Ormandy, Eugene. *Curiosités du travail de répétition*. Dans: *Musique, hier, aujourd'hui*. numéro 1/1999, p. 52, 54, 60.

22 Karapetrov, Konstantin. *Entretien avec le prof. Vasil Kazandzhiev*. - Dans: *Musique, hier, aujourd'hui*. numéro 6/1994, p. 5-6.

23 Sternberg, Robert. *Psychologie Cognitive* Sofia: Iztok-Zapad, 2012, page 106.

24 Haralampieva, Irina. *Le public musical* Sofia: Haini, 2014, page 63

n'ont aucun impact sur les sens à un moment donné. Généralement, ce sont les résultats du traitement et du résumé des perceptions passées²⁵.

Des concepts de structure et de fonction différentes participent au processus créatif de direction.

Les concepts musicaux-sonores sont un élément clé du processus créatif de direction. La principale forme d'expression de ces concepts est l'audition intérieure du chef d'orchestre, que Rimsky-Korsakov définit comme *"la capacité de présentation mentale des sons musicaux et de leurs rapports sans l'aide d'un instrument ou d'une voix"*²⁶. Hermann Scherchen mentionne également l'importance de l'audition intérieure dans son *Handbook of Conducting*: *"Le chef est un présentateur de ses concepts idéaux. Il doit entendre mentalement la composition musicale d'une manière aussi claire que cette musique a été entendue par son créateur... C'est exactement le chant intérieur parfait qui doit créer le concept de musique chez le chef. Si la composition vit dans le chef sous sa forme initiale, sans être déformée par l'aspect matériel de la reproduction, alors il est digne d'atteindre la magie de la direction"*²⁷.

Dans le processus créatif mené par le chef, la participation des concepts musicaux-sonores est au tout début : à la lecture de la partition musicale. À ce moment est réalisé le véritable "alliage" de moments visuels et sonores chez les personnes ayant une audition intérieure très développée. Ensuite, la perception auditive doit immédiatement provoquer des mouvements correspondants et permettre une "écoute avec les yeux" immédiate. Robert Schumann disait: *"Quelqu'un a dit que le bon musicien, après avoir entendu un morceau d'orchestre aussi complexe qu'il puisse être, doit en voir devant lui la partition musicale telle quelle. C'est la plus haute perfection que nous puissions imaginer"*²⁸.

Lors de la formation du chef, développer et accroître cette faculté est une tâche primordiale car le manque de connexion entre les perceptions sonores et les concepts musicaux-sonores rendrait impossible la réalisation du processus créatif. Aucun des processus mentaux supérieurs ne pouvait remplacer ou compenser un tel manque ou des capacités insuffisamment développées d'"entendre" la partition musicale.

Outre la formation de concepts musicaux-sonores, les

perceptions visuelles sont à la base de la création de concepts sonores.

Dans l'activité de direction, ils sont essentiels sous deux aspects: premièrement, en dirigeant sans partition musicale on peut compléter les concepts musicaux et sonores conservés dans sa mémoire. Selon le type de mémoire dont dispose le chef, les concepts auditifs peuvent jouer un rôle plus ou moins important.

Le deuxième aspect de la participation des concepts sonores à la direction est lié à l'utilisation d'idées d'images (visuelles) créées à partir du contenu musical. Ce processus est le résultat de la connexion entre les différents centres cérébraux et l'imagination. L'occurrence de concepts visuels sur la base de concepts auditifs est un phénomène important, qui constitue la base de la musique à programme et de tous les genres liés à quelque forme d'illustration sonore. Rudolf Kanschpeier formule son opinion sur cette question de la manière suivante: *"Le fait que le chef d'orchestre ne réalise généralement pas exactement comment il/elle imagine le contenu de la composition et comment, sur la base de ce concept, il/elle détermine la manière de jouer, s'explique également par le fait que l'essence de tels concepts ne peut en règle générale être liée à aucun objet spécifique ... L'essence de nombreuses compositions, ainsi que la tournure d'esprit de nombreux chefs est telle que les concepts spécifiés de nature*



Felix Weingartner

25 Piriyov, Gencho. LyubenDesev. *Dictionnaire Concis de Psychologie* Sofia: Partizdat, 1981, pages 150-151.

26 Rimsky-Korsakov, Nikolay. Citation de Hristozov, Hristo. *Psychologie musicale*. Plovdiv Macros, 1995, page 84

27 Scherchen, Hermann. *Manuel de conduite*. - B: *Réalisation d'un acte de représentation*. Moscou: Muzika, 1975, pages 209-210.

28 Schumann, Robert Citation de Hristozov, Hristo. *Psychologie musicale*, page 86

*objective ne leur sont pas toujours révélés*²⁹.

La question du rôle positif ou négatif des associations audio-visuelles est trop subjective. Nous ne pouvons pas et nous n'avons pas à nous prononcer "en une phrase" "pour" ou "contre" ce phénomène. La chose la plus importante dans ce cas est qu'elle prouve à nouveau la dépendance mutuelle et le lien entre les différents processus psychologiques. Dans le cas particulier, nous pouvons parler d'enrichir les concepts sonores à la suite de l'action complexe de l'imagination, des fonctions spécifiques de l'image et de la sphère émotionnelle, qui a une nature individuelle et spontanée.

En conclusion, nous devons souligner que les concepts visuel et musico-sonore sont en corrélation directe avec l'expérience professionnelle acquise du chef. Le professeur Dimitar Hristov a écrit: "*Par exemple, le compositeur expérimenté trouve les défauts d'une feuille de musique même visuellement, sans l'aide de son ouïe interne: sa main corrige automatiquement le flux affiché sur le papier à musique*"³⁰. Les chefs expérimentés ont la même capacité - en acquérant des connaissances et des compétences, leurs concepts musico-sonores et

29 Kan-Schpeier, Rudolf. Handbook on Conducting - In: Conducting perform act. Moscou: Muzika, 1975, pages 209. "

30 Hristov, Dimitar. Hypothèse de la structure polyphonique. Sofia: Naukaiikustvo, page 133



THEODORA PAVLOVITCH
est Professeure de direction
de chorale et Directrice du
Département de Direction
de l'Académie Nationale
de Musique de Bulgarie. Chef
du chœur de chambre Vassil

Arnaudov Sofia et du chœur de radio FM classique (Bulgarie). En 2007/2008, elle a dirigé le World Youth Choir, honoré par l'UNESCO avec le titre d'Artiste pour la Paix, reconnaissant le succès du WYC comme espace de dialogue interculturel à travers la musique. La professeure Theodora Pavlovitch est fréquemment invitée à participer à plusieurs concours choraux internationaux en tant que membre du jury, comme chef et conférencière lors de prestigieux événements internationaux dans 25 pays européens, aux États-Unis, au Japon, en Russie, en Chine, à Hong Kong, à Taiwan, en Corée du Sud, en Israël. Depuis 2012, T. Pavlovitch représente la Bulgarie au sein du Conseil Choral Mondial.
Courriel: theodora@techno-link.com

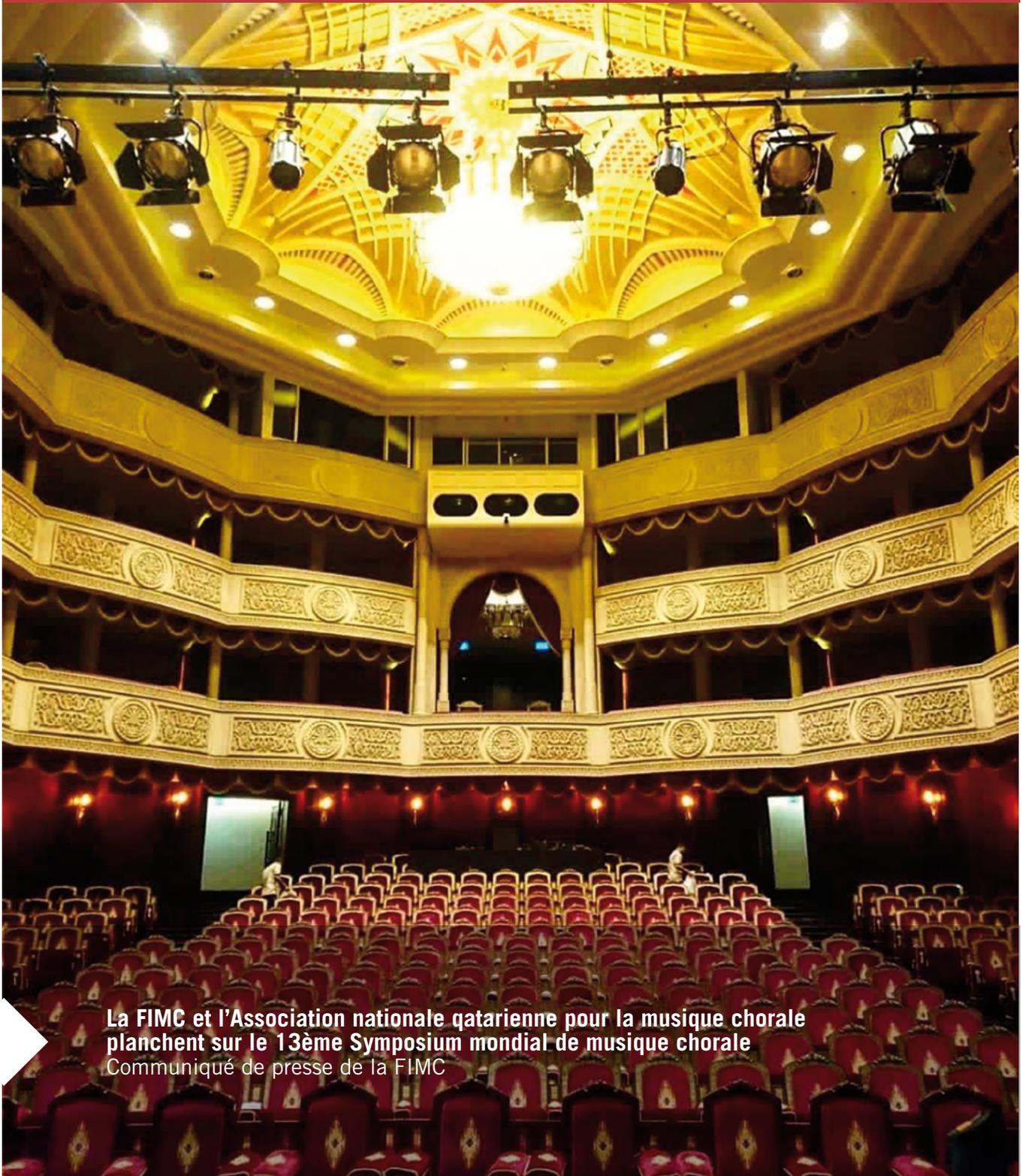
visuels s'enrichissent, ce qui augmente de sa part "la palette" de leurs opportunités créatives et la largeur des processus mentaux participant à l'acte créatif.

RÉFÉRENCES

- Berlioz, Hector. Диригентът на оркестъра. (Chef d'orchestre). Dans: Изкуството на диригента. (Art of the conductor). Sofia, Music Horizons, 11/ 1979, p.13.
- Weingartner, Felix. За дирижирането. (Sur la conduite). Dans: Изкуството на диригента. (Art of the conductor). Sofia, Music Horizons, 11/ 1979, p.85.
- Kan-Speyer, Rudolf. Manuel de direction. Dans: Дирижерское Исполнительство. (Mener des arts de la scène). Moscow: Music Publishing House, 1975, p.247.
- Karapetrov, Konstantin. Entretien avec le prof. Vassil Kazandzhiev. Dans: Музыка, вчера, днес. (Music, yesterday, today) - 6/1994, p.5-6.
- Maazel, Lorin. Интервю. (Entretien) - IN: Списание ЛИК, ЛИК 41/1983.
- Matheopoulos, Elena. Караян - живот, изкуство, работа. (Karajan - vie, art, travail.) Dans: Българска музика, (Musique bulgare), 2/1988, p.20.
- Ormandi, Eugene. Куриозите на репетиционната работа. (Curiosité du travail de répétition). Dans: Музыка, вчера, днес (Musique, hier, aujourd'hui), 1/1999.
- Piryov, Gencho, Ljuben Desev. Кратък речник по психология. (Dictionnaire court en psychologie). Sofia: Partizdat, 1981.
- Sivizianov, Andrey. Проблема мышечной свободы дирижера хора, (Problème concernant la liberté musculaire du chef de chœur). Moscow: Musique Publ. maison, 1982.
- Stanislavskii, Konstantin. Работата на актьора над себе си. (Travail de l'acteur). Sofia: PH Est-Ouest, 2015. ISBN: 978-619-152-690-1.
- Sternberg, Robert. J. Когнитивна психология. (La Psychologie Cognitive). Sofia: PH Est-Ouest, 2012. ISBN 978-619-152-014-5.
- Teplov, Boris. Психология музыкальных способностей. (Psychologie des Capacités Musicales). Moscow: Académie des Sciences Pédagogiques PH, 1947.
- Haralampieva, Irina. Музикалната публика. (Public Musique). Sofia: Haini, 2014. ISBN 978-619-7029-20-8.
- Hristov, Dimitar. Хипотеза за полифоничния строеж. (Hypothèse sur la construction polyphonique). Sofia: Science et Art, 1994.
- Hristozov, Hristo. Музикална психология. (Psychologie de la Musique). Plovdiv: Makros, 1995.
- Scherchen, Hermann. Учебник дирижирования. (Manuel de conduite). Dans: Дирижерское исполнительство (direction d'art du spectacle). Moscow: Music PH, Москва: 1975.
- Strauss, Richard. Десять золотых правил (Dix règles d'or). Dans: Дирижерское исполнительство (Direction d'art du spectacle). Moscow: Music PH, 1975.
- Schumann, Robert; Citation en Psychologie Musicale par Hristo Hristozov. Plovdiv: Makros, 1994.

Traduit de l'anglais par Amélie Bergeron, Sarah Chamboredon (France) et Peterson Pierre (Haïti), relu par Jean Payon (Belgique)

INTERNATIONAL FEDERATION FOR CHORAL MUSIC



**La FIMC et l'Association nationale qatarienne pour la musique chorale
planchent sur le 13ème Symposium mondial de musique chorale**
Communiqué de presse de la FIMC

LA FIMC ET L'ASSOCIATION NATIONALE QATARIENNE POUR LA MUSIQUE CHORALE PLANCHENT SUR SYMPOSIUM MONDIAL DE MUSIQUE CHORALE 2023/2024

COMMUNIQUÉ DE PRESSE DE LA FIMC

Pour la région du Moyen-Orient c'est une première: la Fédération Internationale de Musique Chorale (FIMC) accueille le monde choral au Qatar! En ce moment, alors que l'humanité fait face à l'une des plus grandes pandémies depuis plus de 50 ans, les événements culturels du monde entier sont suspendus. Néanmoins, la FIMC et son partenaire, l'Association nationale qatarienne pour la musique chorale (QNCA), travaillent dur pour le prochain Symposium mondial de musique chorale! Le plus grand événement mondial choral international sans concours aura lieu en 2023 à Doha, au Qatar. Nous vous souhaitons la bienvenue sur une terre

ancrée dans la tradition, mais ouverte sur le monde. La cérémonie de signature du premier accord entre la FIMC et la QNCA devait avoir lieu lors du 12ème WSCM de cette année à Auckland, en Nouvelle-Zélande. Hélas, comme tant d'autres événements cette année le WSCM2020 a dû être annulé. Mais dans un esprit d'avenir et confiants en des jours meilleurs, nous sommes heureux de partager une courte [vidéo](#) de la signature officielle en ligne du contrat entre la FIMC et la QNCA. Prévoyez dès maintenant de nous y rejoindre !

*Traduit de l'anglais par Barbara Pissane (France),
relu par Jean Payon (Belgique)*



CHORAL WORLD NEWS



En souvenir de Colin Mawby
Aurelio Porfiri

Chorales et coronavirus... Et demain?
Aurelio Porfiri

Causette avec Anton Armstrong
membre de la Fédération Internationale de Musique
Chorale depuis plus de 30 ans, et fier de l'être
Andrea Angelini

EN SOUVENIR DE COLIN MAWBY

AURELIO PORFIRI

compositeur, chef, écrivain et enseignant

IL Y A QUELQUES SEMAINES, J'AI APPRIS PAR HASARD LA MORT DU COMPOSITEUR BRITANNIQUE COLIN MAWBY. MÊME SI CES DERNIERS MOIS NOUS N'AVONS PAS VRAIMENT ÉTÉ EN CONTACT ET QUE JE N'AI DONC PAS SUIVI L'ÉVOLUTION RÉCENTE DE SA VIE, IL ÉTAIT UN DE MES TRÈS BONS AMIS, JE VIENS D'APPRENDRE SON DÉCÈS LE 24 NOVEMBRE 2019, À L'ÂGE DE 83 ANS. J'EN SUIS VRAIMENT DÉSOLÉ, CAR JE N'AI PAS EU LA CHANCE DE LUI PARLER AVANT CET ÉVÉNEMENT FATIDIQUE.

J'ai eu plusieurs occasions de le contacter. Il était l'un des collaborateurs de ma maison d'édition, et m'avait généreusement envoyé sa musique pour publication. Il était toujours très désireux de collaborer et nous nous entendions vraiment très bien. Il a aussi fait partie de jurys de concours de musique chorale que je dirigeais. Et enfin, lorsque je travaillais à Macao j'ai eu la chance de le convier comme professeur invité à l'Université où je travaillais: nous avons donc passé ensemble plusieurs journées. À cette occasion j'ai aussi réalisé une interview avec lui, peut-être 4 heures d'audio, où il a évoqué sa vie et ses idées. J'espère que je pourrai bientôt publier cette interview sous forme de livre, en souvenir de cet homme sympathique.

Oui il était un homme sympathique, très anglais (avec le genre d'aplomb que nous associons, peut-être à tort, à cet adjectif) mais aussi très accessible et chaleureux. C'était un homme amoureux de la vie et amoureux des joies de la vie. Il aimait la bonne nourriture, le bon vin, les belles femmes, et cela est toujours pour moi le signe de quelqu'un qui sait apprécier ce court pèlerinage que nous effectuons sur cette terre.

Il était aussi profondément pieux et nous avons eu de nombreuses conversations sur ce sujet, des conversations qui ont révélé nos luttes et nos souhaits personnels. Pour lui, bien sûr, la foi était une autre affaire que pour moi: certes nous étions tous deux catholiques, mais être catholique au Royaume-Uni, c'est certainement différent de l'être en Italie. Il avait un grand respect pour la tradition de la musique sacrée, et en réalité il était aussi très attentif à identifier les forces et les faiblesses de la tradition chorale britannique, comme il en existe dans toute tradition. Cela ne signifie pas qu'il n'appréciait pas les grandes réalisations des chœurs britanniques, mais parfois il trouvait ces chœurs un peu "froids" et leur préférait le son des chœurs des pays latins, souvent moins parfait au point de vue technique mais certainement plus expressif. À titre d'exemple, voici ce qu'il écrivait à ce sujet dans mon blog *Il Naufrago*, que j'ai coordonné il y a des années,

et auquel il collaborait: "*L'Angleterre a eu une grande influence sur les représentations européennes, mais nous devons comprendre ses problèmes. Prenez ce qui est bon, et jetez le reste*". Je pense que c'était une affirmation assez courageuse d'un chef britannique, car n'oublions pas qu'il n'était pas un chef parmi tant d'autres: pendant plusieurs années il fut responsable du chœur de la cathédrale de Westminster, puis a également été à la tête d'autres prestigieuses



Colin Mawby
(9/5/1936 - 24/11/2019)



Colin Mawby en compagnie de Gabriel Dessauer

chorales. Il s'est efforcé d'être très honnête avec ses idées et ses sentiments sur la musique, même s'il appréciait profondément sa propre tradition chorale. Il ne souhaitait pas discuter des traditions anglicanes ou catholiques: il s'en tenait à des appréciations générales sur la qualité du son choral. Quand vous aimez vraiment et honnêtement quelque chose, vous êtes également en mesure de voir ce qui est bon et moins bon: je suis persuadé que c'est vrai pour les musiciens du monde entier.

Mais néanmoins il admirait à coup sûr certaines parties de la tradition chorale de son pays, et plus encore il aimait la tradition de la musique chorale de l'Église, une tradition à laquelle il a beaucoup contribué via ses propres compositions. Pensons à la plus célèbre, cet *Ave Verum* qui est chanté partout dans le monde. En fait, c'est pour cette pièce que je l'ai contacté par mail pour la première fois il y a de nombreuses années. Mais ensuite j'ai découvert d'autres morceaux: il a publié des centaines de pièces, parmi lesquelles se trouvent d'authentiques joyaux de la musique chorale. Comme je l'ai dit, il aimait beaucoup la musique chorale et son utilisation dans la tradition catholique. Voici ce qu'il a

dit dans un autre article de mon blog: "*Vendredi saint, j'ai assisté aux "Tenebrae" à l'Oratoire de Brompton à Londres. Un superbe chœur chantait les merveilleux "Responsories" de Victoria. La solennité et la dignité de l'évènement étaient saisissantes et profondément perceptibles. Le chant grégorien était beau et entendre les Lamentations chantées dans le ton ancien fut passionnant. En vérité, le prophète Isaïe nous parlait à nouveau plus de deux mille ans plus tard: j'écoutais un chant que le Christ aurait probablement entendu. Bien que les réformes liturgiques aient eu de beaux effets, nous avons également perdu beaucoup. Le sens de la spiritualité et du respect a été malheureusement dilué. Nous devons évaluer ce qui a été perdu, et en restituer le meilleur à la liturgie. Les âmes des adorateurs crient au mystère: la liturgie doit être centrée sur Dieu et non sur l'homme.*" Il ne faut pas oublier que le rôle du christianisme dans le développement de la musique chorale fut énorme, fondamental: il en fut un excellent héraut.

Quel genre de compositeur était-il? Il a composé beaucoup de musique chorale, principalement sacrée. Une musique qui a toujours ce genre de beau caractère

spirituel. Sa façon de composer était surtout harmonique, nous en avons souvent discuté. Il n'était pas vraiment attiré par le contrepoint qui est probablement plutôt utilisé dans des pays comme l'Italie, au moins dans le passé et par certains compositeurs. Nous avons souvent parlé de mon défunt professeur, Domenico Bartolucci, pour qui il avait une profonde admiration. Il y a aussi une interview qu'il a faite avec lui, que je pense toujours disponible sur YouTube. Comme je viens de l'écrire, son style était plutôt harmonique, mais toujours très intéressant, empli de pathos et enrichi par sa profonde connaissance chorale. Il savait vraiment comment écrire pour chœur d'une manière très significative. Je pense que sa musique devrait certainement être plus jouée à travers le monde, car elle est profondément inspirée et mérite un meilleur intérêt. De plus, dans certaines de ses œuvres il a ré-harmonisé des chorals de la tradition chrétienne, qui sont aussi très intéressants, et je suis sûr que les étudiants apprendraient beaucoup de ces publications parce qu'ils pourraient vraiment ressentir son sens supérieur pour les bonnes solutions harmoniques et les alternatives. Comme je l'ai dit au début, il était un homme bon et chaleureux. De notre

conversation, j'ai ressenti qu'il n'avait pas une vie facile, mais il n'a jamais perdu cette joie de vivre même à un âge avancé. Dans le domaine de la musique chorale et sacrée il nous manquera sans aucun doute, car il était actif et il a laissé un grand héritage de ses propres compositions qui peuvent être interprétées par des chœurs de diverses capacités techniques. Quant à moi, j'ai perdu un ami cher et quelqu'un avec qui j'avais un lien spirituel supérieur. Il est l'une des rencontres chanceuses de ma vie, et il aura toujours une place dans mon cœur.

Traduit de l'anglais par Barbara Pissane (France), relu par Jean Payon (Belgique)



Colin Mawby dirigeant un atelier de musique chorale



AURELIO PORFIRI est compositeur, chef, écrivain et enseignant. Il a publié plus de quarante ouvrages et mille articles. Plus d'une centaine de ses partitions sont imprimées en Italie, en Allemagne, en France, aux États-Unis et en Chine.
Courriel: aurelioporfiri@hotmail.com

CHORALES ET CORONAVIRUS... ET DEMAIN?

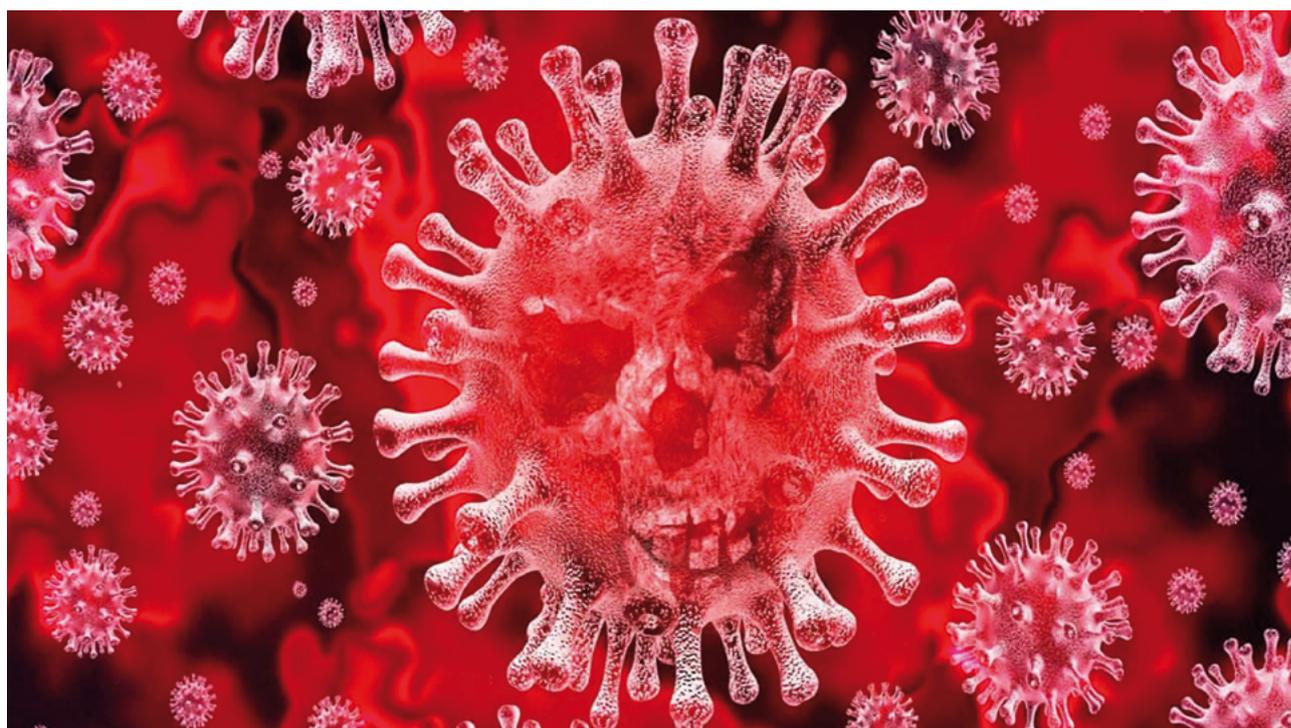
AURELIO PORFIRI

composer, conductor, writer and educator

DEPUIS PRÈS DE QUARANTE ANS JE TRAVAILLE AVEC DES CHORALES ET PRATIQUE LA MUSIQUE CHORALE. ASSEZ LONGTEMPS POUR POUVOIR LE DIRE: TRAVAILLER AVEC DES ENSEMBLES A OCCUPÉ LA MAJEURE PARTIE DE MON EXISTENCE. ET DONC DÉSORMAIS, JE DOIS RÉFLÉCHIR À LA SITUATION QUI A ÉTÉ CRÉÉE PAR LA PANDÉMIE DE CORONAVIRUS QUE NOUS TRAVERSONS, UNE SITUATION QUI NOUS A TOUS SURPRIS, RENDUS AMERS, EFFRAYÉS, MAIS QUI NOUS A AUSSI FAIT NOUS DEMANDER COMMENT IL SERA POSSIBLE DE REDÉMARRER, UNE FOIS CE CAUCHEMAR PASSÉ. ET NOUS NE SOMMES PAS CERTAINS DE SAVOIR QUAND CE SERA FINI: LES "EXPERTS" EXCELLENT À NOUS TERRIFIER DE JOUR EN JOUR À PETIT FEU.

Ce nouveau départ ne sera pas simple, car nous répugnons désormais à être trop proches les uns des autres, à nous exposer aux *abominables gouttelettes de salive*, et à risquer d'être infectés par quelqu'un qui ne présente même pas le moindre symptôme. Parce qu'en réalité, nous voyons maintenant tout cela comme des dangers potentiels, et nous en sommes aussi pour les autres. Du point de vue de la propagation possible du virus, chanter ensemble dans une chorale n'est pas l'activité la plus sûre: elle impose une proximité

physique entre des personnes qui émettent des sons potentiellement porteurs des fameuses petites gouttelettes. Si vous chantez dans une chorale de 40 ou 50 personnes, comment pouvez-vous être sûr que tous ses membres seront à l'abri de ce virus? Et puis il faut tenir compte du fait que - *grâce à Dieu, d'un certain point de vue* - dans beaucoup de nos chorales il y a pas mal de personnes âgées. Mais comment les protéger de quelqu'un qui pourrait involontairement, sans aucun symptôme, être porteur du coronavirus qui est



beaucoup plus dangereux pour les personnes âgées, comme nous le savons maintenant? J'ai vu que c'est un problème qui préoccupe en ce moment de nombreux chefs de chœur, qui tout à coup se sont retrouvés sans travail. Le problème va au-delà des personnes âgées : il touche également les jeunes qui peuvent être infectés et transmettre le virus à des membres de leur famille, plus fragiles en raison de leur âge et de leur état de santé.

Il y a deux mois seulement, ces questions auraient semblé absurdes. Et puis ce cataclysme a bouleversé toute notre vie et menacé de chambouler notre avenir. Nous ne pouvons pas ne pas penser à comment nous protéger jusqu'à ce que ce virus soit finalement vaincu, ce que nous espérons tous. Parce que nous ne voulons certainement pas arrêter l'ensemble de la pratique du chant choral, si importante pour beaucoup d'entre nous, non seulement du point de vue de louer Dieu pour certains, mais aussi quant à la socialisation pour d'autres. Comme je l'ai dit à plusieurs reprises, les chœurs sont de petites communautés où les amis se rencontrent, les gens rencontrent leurs futurs partenaires de vie et des gens qui deviennent des points fixes importants de leur existence. Certes nous ne voulons pas renoncer à tout cela, mais nous devons comprendre comment faire face au blocage psychologique qui a été créé au cours de ces mois où nous avons été terrorisés par l'idée que la proximité physique puisse être potentiellement dangereuse non seulement avec des étrangers, mais même chez nous.

J'ai eu connaissance de quelques tentatives de création d'un chœur virtuel, grâce aux possibilités offertes par la technologie. C'est certainement une chose à envisager, un type d'activité qui ouvre des perspectives très intéressantes pour l'avenir, un avenir où la technologie sera toujours plus présente dans notre quotidien. Mais ces nouvelles possibilités ne doivent pas entraver notre proximité avec les autres, notre capacité à rencontrer des gens et à chanter en étant côte à côte. Même si nous ne voulons pas l'admettre, nous avons vraiment besoin les uns des autres dans tous les aspects de notre vie: nous devons rencontrer les autres, rire ensemble, chanter avec les autres, parler avec eux. Nous sommes des animaux sociaux, et l'activité chorale n'échappe pas à cette loi. Nous devons donc

réfléchir à la manière de continuer à faire ce qui a toujours été fait dans toutes les régions du monde, chanter ensemble et ressentir la beauté de la musique chorale au travers de créations artistiques, sans que le traumatisme qui nous est arrivé nous bloque les uns les autres. et sans que nos craintes deviennent un grave obstacle à la communauté avec les autres. Soyons honnêtes, à ce stade, ce n'est pas facile. Je ne sais pas si cela se produit aussi chez vous, mais ici, dans le centre de l'Italie où j'habite, même si le virus n'a pas fortement affecté ma ville, vous pouvez constater comment les gens font très attention à s'éviter, en pensant toujours que le danger peut être potentiellement partout. Nous sommes psychologiquement fortement affectés, et cela perdurera plus longtemps que le virus.

Nous devons en revenir à la rencontre avec les autres, nous devons trouver un moyen d'être ce que nous avons toujours été. Comme on le dit souvent, l'importance de certaines choses ne s'apprécie que par leur manque.



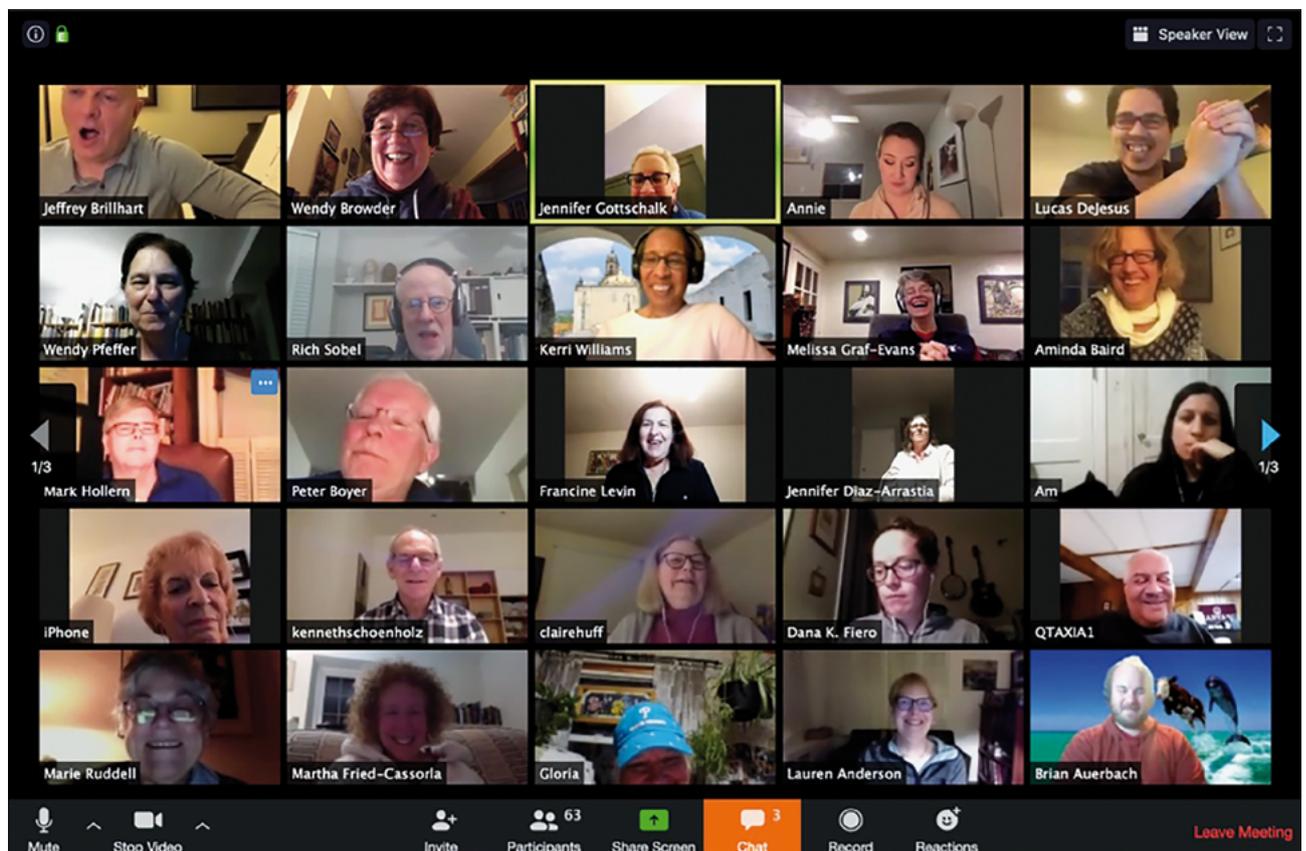
Choeur virtuel dirigé par Eric Whitacre (2012)

Nous y sommes: le moment est venu de comprendre à quel point il était beau de rencontrer nos amis dans la chorale, de chanter avec eux, de pouvoir les rencontrer le dimanche pour le culte, pour un concert ou une expression chorale quelle qu'elle soit. Tout cela nous est actuellement complètement interdit et nous ne pouvons cacher le fait que cela nous manque, que nous voulons le retrouver. Nous ne pouvons pas donner le dessus au coronavirus; nous ne pouvons pas tolérer qu'en 2020, un virus puisse dicter la manière dont toute la race humaine doit vivre! Certes nous y voyons une éclipse temporaire, un moment où nous avons été pris par surprise et où notre société n'a pas réagi de manière adéquate. Mais nous devons essayer de comprendre comment rebondir, y compris dans le domaine de la musique chorale qui (*ne l'oublions pas*) concerne des millions de gens. Donc, moyennant toutes les précautions nécessaires efforçons-nous de passer outre ce moment terrible. La peur est mauvaise conseillère (*Élisabeth Badinter, Ndt.*). Mais si nous sommes obligés d'utiliser des masques par mesure de sécurité, ce sera un autre obstacle pour pouvoir reprendre notre activité chorale: chanter masqués, bien sûr ce n'est pas la même chose. Nous devons vraiment réfléchir à la façon dont nous pouvons sauver nos chorales sans mettre en danger les autres ni nous-mêmes. Pour l'instant ce n'est pas simple; c'est même très compliqué, vu qu'à chaque minute nous sommes en proie à un flux constant de nouvelles alarmantes dont nous abreuvons les médias.

Nous ne permettons pas à la peur de nous enchaîner: nous sommes plus

forts qu'elle, et le noble but de préserver l'activité chorale nous oblige à trouver des solutions créatives et efficaces, des solutions qui puissent être mises en œuvre en toute sécurité et de telle manière que personne ne se sente menacé par des dangers potentiels provenant de personnes innocentes. Au début ce ne sera pas facile: ce sera même très compliqué, car nous sortons d'une période d'épreuve très difficile où notre psychisme collectif a été soumis à une pression presque intolérable. Mais nous y arriverons, j'en suis sûr: au nom du respect que nous devons à nous-mêmes et à ceux qui nous entourent, nous devons y arriver.

Traduit de l'anglais par Barbara Pissane (France), relu par Jean Payon (Belgique)



Les membres du *Singing City Choir* répètent virtuellement grâce à l'application Zoom généralement utilisée pour les réunions virtuelle. (photo: *Singing City Choir*)

CAUSETTE AVEC ANTON ARMSTRONG

membre de la Fédération Internationale de Musique Chorale depuis plus de 30 ans, et fier de l'être

ANDREA ANGELINI

Rédacteur en chef de l'ICB, chef de chœur et compositeur

Andrea Angelini: *Cher Anton, vous êtes maintenant dans votre 30ème année de direction du St. Olaf Choir. Comment êtes-vous entré en contact avec lui?*

Anton Armstrong: Quand j'avais 16 ans mon pasteur, le révérend Robert Hawk, m'a dit que le St. Olaf Choir se produisait au Lincoln Center à Manhattan. Connaissant ma passion pour la musique chorale d'excellence, il a présumé que je serais intéressé par ce concert ; mais j'avais des billets pour aller voir les Moody Blues au Madison Square Garden...

Le Révérend Hawk n'était pas du genre à accepter comme réponse ce refus. Il est donc allé chez mes parents, et ma mère a opposé son veto pour le concert du groupe de rock. Le St. Olaf Choir présenta un concert mémorable, et l'image marquante des robes pourpres du chœur m'a impressionné.

Un an et demi plus tard, je me suis mis à la recherche d'un collègue luthérien à Long Island pour voler de mes propres ailes et trouver une école loin de New York. Dans les collèges que j'avais choisis en premier lieu, Il y avait de longues files d'étudiants qui attendaient pour parler avec les responsables. Passer mon enfance à New York m'avait dégoûté de la foule; aussi, quand je suis passé (pour la troisième fois) devant l'entrée sans file d'un collège, j'ai accepté une invitation du responsable des

admissions, Bruce Moe, à recevoir des informations sur le St. Olaf College du Minnesota. Je me souvenais du St. Olaf Choir et de ses robes pourpres. Le collège semblait avoir tout ce que je recherchais: une tradition luthérienne complète dans laquelle l'engagement était important, et une mission avec une perspective globale favorisant le développement complet de la personne: pensée, corps et spiritualité. Les professeurs étaient excellents, et il y avait une formation religieuse solide, un département de musique prospère et de très bons chœurs.

Cependant il y avait encore une chose que je tenais à savoir: *"Dans votre école, combien avez-vous d'étudiants noirs?"*. J'ai vu un reflet dans l'œil de Moe. *"Vous en seriez un de plus"*. J'ai trouvé cette réponse très honnête, et j'ai mis St. Olaf dans ma liste de collèges à visiter.

Pouvez-vous nous parler de votre expérience? Où avez-vous étudié la musique, et pourquoi?

Mes parents, Esther et William Armstrong, soutenaient mon intérêt pour la musique. Ils ont fait des sacrifices financiers importants pour promouvoir mon intérêt pour elle, dont des cours particuliers, des écoles privées et mon inscription à l'*American Boychoir*.

Carol et Carl Weber (diplômés du *Westminster Choir College*) étaient musiciens dans ma paroisse et ont créé un chœur d'enfants quand j'étais en maternelle. S'il n'y avait pas eu Carol, une grande partie de mon parcours musical ne se serait jamais fait. À six ans elle m'a confié mon premier solo (que je saurais toujours chanter) et nous a prodigué une formation incroyablement sérieuse. Elle m'a aussi fait entrer dans l'*American Boychoir*.

Chanter dans ce chœur a allumé ma flamme pour le chant choral. Même si on n'était que trois ou quatre garçons afro-américains dans le chœur à cette époque, on nous traitait comme les autres et on était valorisés pour notre talent et notre disposition à travailler. Cette expérience m'a transformé et a établi mon critère d'excellence dans la musique chorale.

Ensuite est bien sûr venue ma période d'étudiant à St. Olaf, où j'ai appris avec mon prédécesseur, le Dr. Kenneth Jennings, et des chefs Dr. Robert Scholz et Alice Larson. Je me rappelle encore la première fois que j'ai écouté Alice diriger les St. Olaf Manitou Singers. Je n'avais jamais entendu des femmes chanter ainsi. Ce n'était pas un son de petites filles, mais un son riche, de femmes. Je me souviens d'avoir observé comment Kenneth Jennings utilisait ses mains et en un instant une phrase changeait de sens. Finalement, il y a eu Bob Scholz, le plus pédagogue de mes professeurs, qui prenait grand soin de la musique qu'il faisait mais surtout des êtres humains qui la produisaient. J'ai eu aussi la chance d'être guidé pendant mes années d'études supérieures

à l'Université d'Illinois et à la *State University* du Michigan par des mentors inspirants tels que le Dr. Harold Decker, le Dr. Charles Smith et Mme Ethel Armeling. Peut-être le meilleur cadeau de mes années en Illinois est-il d'avoir fait la connaissance de mon cher ami et collègue pendant près de 42 ans, le Dr. André Thomas.

Diriger un chœur, spécialement à un haut niveau comme le vôtre, ne se limite pas à connaître la technique: il faut aussi être à la fois tuteur de vie, ami, psychologue. Quel conseil donnez-vous aux jeunes chefs qui souhaitent commencer leur carrière dans ce domaine?

En tant que jeune chef de chœur, j'ai essayé de créer une mise en scène chorale parfaite. Mais au fil des années, j'ai appris que la perfection était impossible. Par contre j'ai cherché à atteindre l'excellence en fondant nos voix ensemble pour trouver un son commun.

Comme adulte, une personne qui a guidé ma vie professionnelle est Helen Kemp, professeur émérite en voix et musique sacrée au *Westminster Choir College*. Son mantra, "*Corps, pensée, esprit et voix mènent toute la personne à chanter et se réjouir*" est resté en moi pendant plus de 40 ans. Je la remercie d'avoir suscité ma vocation d'éducateur musical et de chef de chœur.

Pour les jeunes chefs, l'accent ne doit pas être placé sur le sujet, mais sur la personne. Nous utilisons la musique comme un moyen privilégié pour atteindre l'âme profonde de ceux que nous avons le devoir et le plaisir de diriger dans nos ensembles choraux.

Pensez-vous que la musique chorale peut être non seulement une forme d'art, mais aussi une voie pour trouver quelque'un au-dessus de nous qu'on peut appeler

Dieu, paix intérieure ou autrement?

Pour moi, l'art de la musique chorale c'est une expression et une prière d'action de grâce à Dieu, ou quel que soit le nom que l'on donne à cet être infini.

Tout au long de ma carrière, la musique d'église (musique sacrée) a été la grande majorité de la musique que j'ai interprétée avec des chœurs. Une partie de mes racines d'Afro-américain aux États-Unis ont été de développer la foi en Dieu, l'amour du prochain et la protection de la création. Aussi un désir de servir dans le monde sans rien attendre en échange. Finalement, la foi en un Dieu qui marche avec nous et nous accompagne à travers tous les défis de la vie.

Au fil de mes années comme chef de chœur, cette expérience m'a guidé et j'ai essayé d'ouvrir le monde du créateur infini à des personnes de tous âges. Je me rends compte qu'il y a diverses façons d'appréhender ce créateur infini, qui pour moi est Dieu. Souvent je me sens plus proche de Dieu quand je chante ou que je dirige de la musique chorale.

À propos du répertoire pour chœurs, duquel vous sentez-vous plus proche?

Une grande partie de mon travail, tant comme chanteur que comme chef de chœur, est constituée par le standard choral occidental, européen et d'Amérique du Nord. La musique sacrée a donc été très présente, mais j'ai aussi exploré la musique profane.

J'ai aussi un penchant pour la musique folk de partout dans le monde, spécialement le "*negro spiritual*". Le negro spiritual parle de la condition humaine (de la douleur et du plaisir, de la joie et du chagrin, du triomphe sur les pires indignités qu'un autre être humain peut





subir). Ces éléments ont fait que ce genre de musique soit si aimé autour du monde, et c'est pourquoi j'ai spécialement apprécié de le partager dans tous mes engagements internationaux.

Dans un précédent ICB, il y a eu un débat autour de "la culture du chef de chœur". Pour mieux expliquer ce concept, avoir de la culture ce n'est pas seulement avoir lu attentivement beaucoup de livres ou avoir écouté beaucoup de pièces chorales, mais faire partie de ces "réseaux d'importance". Maintenant nous ne pouvons nier que cette grande quantité de répertoire de musique chorale est un héritage dans la musique occidentale. Il ne serait pas juste de cacher cette évidence. Quelques-uns disent que beaucoup de chefs, en raison de leur lieu de naissance et leur éducation, ne font pas et ne feront jamais partie de ce genre de tradition au sens profond du terme. Pensez-vous que n'importe quel chœur, indépendamment de son origine géographique ou culturelle, peut interpréter n'importe quel style de musique chorale?

Votre question relève d'un sujet qui est souvent dans la pensée de nombreux éducateurs de la musique vocale en ce XXI^{ème} siècle: l'appropriation culturelle. Je ne pense pas que vous deviez appartenir à une certaine race ou culture pour faire de la musique de cette race ou culture. Néanmoins, je pense que de la même façon qu'on s'entraîne rigoureusement pour comprendre et interpréter de la musique occidentale, ces mêmes aspects doivent être appliqués à la musique étrangère à notre propre culture.

Les chefs doivent prendre le temps d'étudier la culture de l'œuvre, les aspects de son interprétation et de son style, l'usage de la langue et d'un dialecte, dans le but de rendre un hommage authentique aux personnes qui ont donné naissance à cette musique. Si ceci est bien



fait, je pense que nous pouvons interpréter de la musique d'une culture qui n'est pas la nôtre.

La Fédération Internationale de Musique Chorale (IFCM/FIMC) est un réseau choral mondial. Selon vous, quels devraient être ses principaux buts et tâches?

Depuis plus de 30 ans, je suis membre actif de la Fédération Internationale de Musique Chorale, et j'ai eu l'occasion d'assister à tous les symposiums internationaux de musique chorale depuis le premier, en 1987 à Vienne. J'ai été amèrement déçu que le symposium de 2020 en Nouvelle-Zélande ait été annulé en raison du COVID-19. La fédération est un important lien pour établir des relations entre les différentes communautés de chœurs de par le monde. Lors des symposiums j'ai été délégué, maître de conférences, professeur de *masterclasses*, et chef de chœur. Ces rassemblements ont fait partie des événements les plus importants organisés par la FIMC, apportant ainsi une mise en réseau inestimable et un coup de projecteur sur la musique chorale de partout dans le monde.

Je valorise aussi la constante recherche de la FIMC et son travail pour le développement des nations. Dans les dernières années, sa capacité de mettre en relation les personnes par l'intermédiaire d'Internet a été cruciale pour développer le chant collectif à travers le monde.

Tant comme chef invité que comme spécialiste, vous voyagez beaucoup. Où vous sentez-vous chez vous? Quel pays étranger est le plus proche de vos habitudes et de votre façon d'appréhender la direction et l'étude du répertoire que vous dirigez? Et pourquoi?

Mes expériences internationales m'ont appris que notre travail peut aider à construire des ponts et à guérir des blessures. Les chants de différents coins du monde que nous chantons sont souvent une façon d'entrer dans une expérience culturelle très différente de la nôtre. Si nous sommes capables de traiter la musique avec du respect, et de faire de notre mieux pour comprendre comment et pourquoi cette musique a été créée, nous commençons à comprendre le peuple qui l'a créée, et nous trouvons un point commun pour vivre ensemble. Dès qu'on se met à chanter ensemble, nos différences de genre, d'âge, de race, d'ethnie, de nationalité, d'expression religieuse ou non, d'orientation sexuelle et de classe socio-économique ne disparaissent certes pas, mais elles ne sont plus désormais des barrières. Je dois admettre que partout où j'ai voyagé dans le monde, je me suis senti bienvenu. Ceci a seulement renforcé mon opinion que quand on chante



ensemble, on détruit les barrières qui nous séparent. J'ai passé beaucoup de temps en Norvège et en Corée du sud, et ces deux pays sont devenus pour moi une sorte de seconde maison. À travers le don de la musique chorale je me suis fait des amis tout autour du monde, et pour moi c'est une des plus grandes bénédictions comme chef de chœur.

Anton, permettez-moi une question de chef italien. L'Italie, avec en particulier Rome et Venise, est considérée comme le berceau de la polyphonie de la Renaissance. Pourquoi cette musique, même au XXI^{ème} siècle, est-elle toujours si admirée et interprétée?

La musique de la Renaissance est réputée pour la beauté et l'indépendance de la ligne musicale vocale. Cette musique permet également au chanteur et l'auditeur de créer de belles harmonies. Il y a aussi dans ces pièces une forte interaction entre le texte et la musique, qui sublime les émotions de l'âme humaine. Cela nous touche au plus profond de notre être.

Pour en revenir au St. Olaf Choir, quels en sont les prochains projets?

La pandémie du COVID-19 a bouleversé notre monde et tous les projets que j'avais pour le *St. Olaf Choir*. Nous sommes certainement face à un nouveau changement de paradigme quant à l'existence même du *St. Olaf Choir* dans un avenir proche. Cependant, j'espère que malgré la pandémie nos futurs souhaits se réaliseront. Un grand rêve que j'ai, c'est d'emmener le chœur en Afrique. J'ai hâte aussi de reprendre les projets avec les nombreux et merveilleux organismes musicaux ici au Minnesota, dont *Saint Paul Chamber Orchestra*, *VocalEssence*, *Magnum Chorum*, et d'autres.

Finalement, quand je regarde mes dernières années comme chef du *St. Olaf Choir*, j'envisage la possibilité d'affronter de nouveaux projets d'enregistrement, sous toutes les formes possibles. Je voudrais aussi explorer davantage le rôle de la musique chorale comme vecteur de justice sociale dans le monde !

La vie est aussi faite de rêves, certains étant sans doute irréalisables. Si vous aviez dans les mains un pouvoir spécial, qu'aimeriez-vous faire pour rendre le monde meilleur via la musique chorale?

Ceci peut être un souhait idéaliste, mais si j'avais ce pouvoir ce serait que toute personne dans le monde soit encouragée à exploiter le don divin de pouvoir chanter. La voix, c'est le plus humain des instruments. À travers elle, on trouve des points communs entre les gens, on partage les chants et les vies de chacun, et on trouve un chemin d'humanité commun.

Ceci a été bien évident pour moi au long des 23 ans durant lesquels j'ai fait partie du *Oregon Bach Festival*. Pendant les 50 ans d'existence de ce festival, ses fondateurs, Helmuth Rilling et Royce Saltzman ont vivement démontré comment des personnes de toute la planète peuvent faire de la musique entre elles, toutes ensemble, construire des ponts, et créer des relations très riches de longue durée à travers l'art de la musique chorale.

Finalement, si ce n'est avec St. Olaf, qu'allez-vous faire, et où?

J'ai commencé ma carrière au *Calvin College* (maintenant *Calvin University*), où je dirigeais des chorales dans l'institution et au sein de la communauté. Beaucoup de gens pourront le comprendre: quitter mon poste, en 1990, pour assumer mon nouveau rôle à St. Olaf a été très difficile.

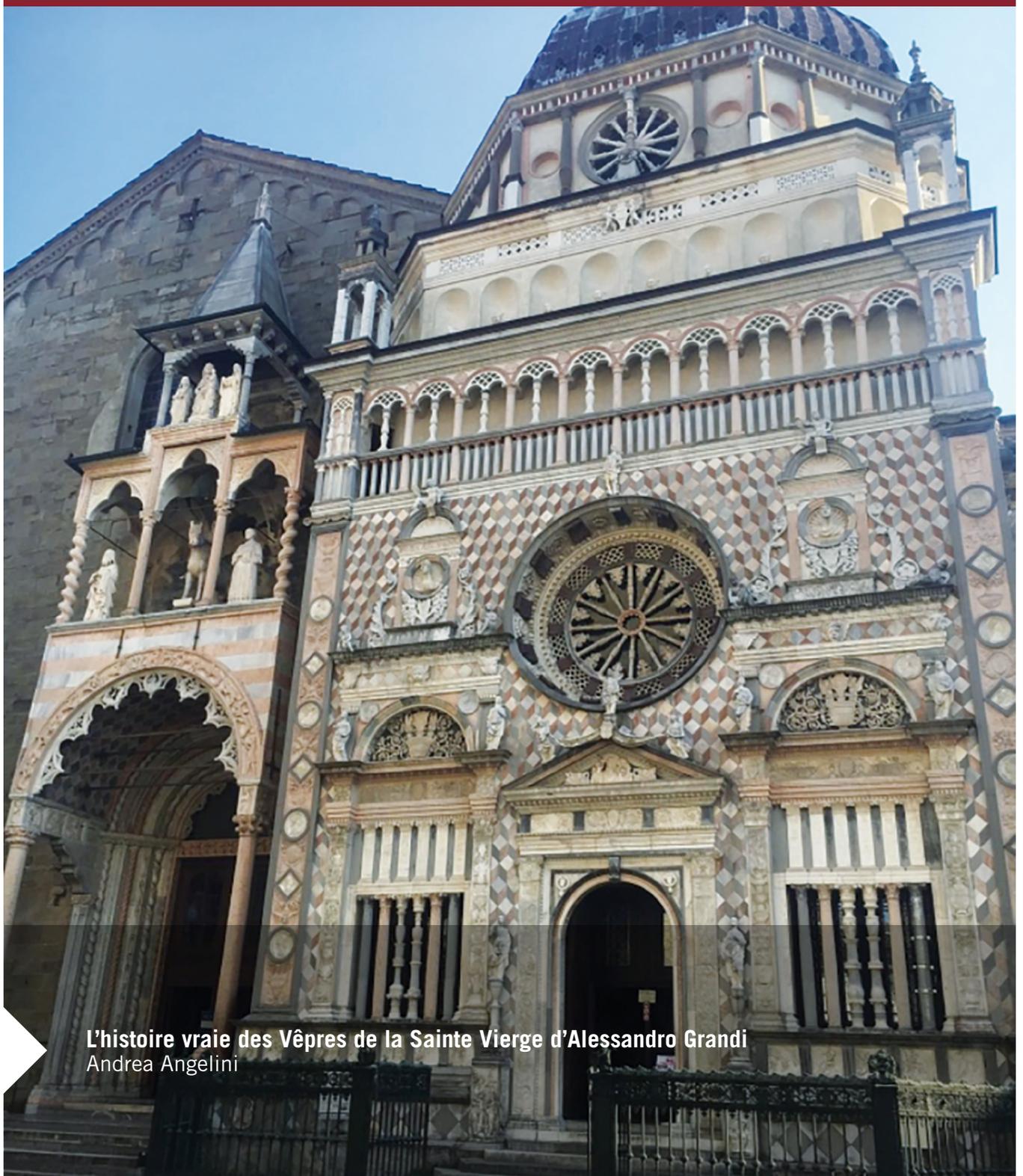
Cependant, je sens pour St. Olaf une vocation, une *vocatio*.

Le collège n'est pas parfait mais c'est un endroit où les gens viennent étudier, travailler et s'efforcer de trouver un port d'attache. Nous vivons dans un monde si divisé, où les gens sont si prompts à trouver les choses qui nous séparent! Un des grands avantages de travailler la musique (en particulier la musique chorale), c'est que nous pouvons tous trouver notre place, un lieu où nous pouvons nous exprimer et former une communauté avec ceux qui nous entourent.

De plus, *St. Olaf* a été une communauté soucieuse de nourrir et de mettre en exergue des "*leaders serviteurs*" dans la vocation de notre vie, quelle qu'elle soit. Pour moi, ce sens de la vocation (*vocatio*) a été puissamment exercé en tant que membre de la communauté du Collège *St. Olaf* et en particulier grâce au travail et à la mission du Chœur *St. Olaf*.

Traduit de l'anglais par Matias Alvarez Noisel (Espagne), relu par Jean Payon (Belgique)

IMPOSSIBLE INTERVIEWS



L'histoire vraie des Vêpres de la Sainte Vierge d'Alessandro Grandi
Andrea Angelini

L'HISTOIRE VRAIE DES VÊPRES DE LA SAINTE VIERGE D'ALESSANDRO GRANDI

ANDREA ANGELINI

chef de chœur, compositeur, rédacteur en chef de l'ICB

IL ÉTAIT TÔT LE MATIN, CE 2 MAI 1630, QUAND LE TÉLÉPHONE A SONNÉ DANS MA MAISON DE CAMPAGNE SUR LES COLLINES PROCHE DE RIMINI. CE SON ÉNERVANT M'A PRIS AU DÉPOURVU ... QUI CELA POUVAIT-IL ÊTRE À CETTE HEURE, SPÉCIALEMENT DANS CES TEMPS SOMBRES AVEC LE SOUFFLE DE LA PESTE EN TRAIN DE FONDRE SUR LA VILLE DE BOLOGNE?

Depuis plus d'un an nous sommes confinés dans nos maisons sur ordre du Cardinal Stefano Bonaccinus, légat des États Pontificaux. Ses gardes ont patrouillé non seulement dans les villes mais aussi dans les chemins de campagne, semant souvent la terreur chez tout qui, au mépris des sévères injonctions mais ému par une réelle nécessité, a osé s'aventurer au-delà des 350 bras permis à partir de son domicile. Quelques jours plus tôt nous avons appris qu'un fermier a été fouetté pour être allé récupérer sa charrue et un pauvre bœuf dans un champ un peu plus loin. Hélas, les sbires ont aussi fouetté l'animal innocent. L'histoire ne dit pas si, par ignorance ou par pitié, les soldats ont épargné du même sort la charrue.

Avec ces pensées noires, pas encore bien remis de ce réveil brutal, je me suis précipité vers l'appareil qui continuait à sonner imperturbablement. Au bout du fil, une petite voix qui avait peut-être perdu tout espoir d'obtenir une réponse, m'a dit: '*Andrea, je suis Alessandro, Alessandro Grandi de Bergamo*'.

Imaginez ma surprise en entendant ces mots: depuis près de quatre ans j'étais sans nouvelles de lui! Exactement depuis septembre 1626 quand je l'avais rencontré,

ainsi que Claudio (Monteverdi), dans une taverne de la Sérénissime, où le second était *Maestro di Capella* à *San Marco* et le premier son assistant. C'est bien connu: ces ceux-là ne s'entendaient pas, surtout dans les derniers temps quand ils travaillaient ensemble dans la grande basilique. En fait Claudio avait publié, en 1610, ses célèbres '*Vêpres de la Sainte Vierge*' comme une œuvre complète, composée comme une 'entité' musicale, alors que mon ami Alessandro en avait assemblé une à usage liturgique utilisant des morceaux qu'il avait composés entre 1610 et 1625. Le fait que ses '*Vêpres*' étaient une sorte de patchwork est confirmé par l'absence d'antennes avant et après les psaumes, ainsi qu'au Magnificat.

K. Henry 2. kissing the knee of the Pope's Legat coming into England.



Légat du pape

Bon. Lors de cette réunion de septembre, dès que Claudio a été parti un peu ivre de la taverne, j'ai pu tenir en mains une copie manuscrite directement reçue de mon ami, qui m'a dit: 'Voilà: jette un coup d'œil, s'il te plaît: je ne peux pas croire qu'il ait composé des *Vêpres* et pas moi!' J'ai jeté un coup d'œil rapide à cette pile de papier et alors, presque naïvement, j'ai répondu: 'Alessandro, ce sont tes anciens travaux, tu ne peux pas rivaliser avec Monteverdi...'

Ma réponse l'a extrêmement vexé, je pense: il a quitté cette taverne fétide irrité et me criant dessus je ne sais quelles insultes, un vocabulaire innommable qu'il a dû apprendre en cachette pendant ses années à Ferrare, bien éloigné du langage en général raffiné des Vénitiens. Si je n'étais pas convaincu que cela fût un stratagème pour me laisser payer seul l'addition de ce que ces deux bouches voraces ont consommé et avalé, j'aurais sans doute raccroché poliment le téléphone sans attendre de réponse. Mais comme j'étais à l'abri de son caractère aussi franc qu'impétueux, et comme j'avais pitié de lui qui vivait depuis trois ans dans la ville de Bergame avec pour épée de Damoclès commune la terrible



Les lansquenets

peste, j'ai attendu qu'il continue la conversation. *Te souviens de mes Vêpres?* a-t-il demandé. *Alors, tu les as regardées distraitement, mais je dois te dire que tu as eu tort, mon ami: je voudrais que tu les publies.*

Cette phrase m'a surpris, avec une touche d'indignation. Ce n'était pas un chef-d'œuvre, peut-être une bonne collection d'airs, mais comment était-il possible d'investir du temps et de l'argent dans un projet de qualité douteuse? Ou avais-je tort? Je devais le vérifier immédiatement, et je pourrais le faire parce que la copie qu'il m'a donné à ce moment-là est toujours

cachée dans quelques coffres de mon sous-sol.

J'ai été surpris, néanmoins, par la dernière chose qu'il m'ait dite: "Andrea, s'il te plaît viens à Bergame: la situation est sérieuse, la peste nous décime et je voudrais te confier la dernière version, celle que tu donneras pour impression."

Il devait être fou pour me demander cela, alors que tout pouvait sans doute se discuter et se voir sur Skype, le nouveau système de connexion entre l'État de l'Église et le Duché de Milan et Mantoue. Une rapide consultation nous a donné la réponse que nous redoutions, et que peut-être lui connaissait déjà: dans leur marche sur Mantoue les lansquenets avaient arraché les câbles, privant la population au nord du Pô de toute information sur ce qui se passait au sud du fleuve. La seule chose qui me restait à faire, c'était de partir.

J'ai rassemblé tout ce dont je pourrais avoir besoin, dont une provision de masques buccaux de toutes sortes, le PF4, FFPP1, TRP43, HMN67, dont selon les potentats locaux le port était obligatoire pour franchir la frontière commune. Bien sûr ils étaient tous les mêmes, mais chaque duc ou prince les avait faits lui-même pour réclamer aux gens des taxes et des droits. Finalement, le scribe du pape a rédigé une attestation par





La Basilique Santa Maria Maggiore à Bergame. La fenêtre d'Alessandro Grandi se trouve au deuxième étage de la petite maison à droite de l'église

laquelle je déclarais me rendre à Bergame, à mes risques et périls, pour un "engagement de travail non spécifié".

Après deux jours de voyage en ayant dû changer de chariot toutes les quelques heures, je suis entré dans le Duché de Milan. Je vous assure que la situation m'est apparue dans tout son sérieux, vraiment similaire de ce que j'aurais lu deux cent trente ans plus tard dans le poème de Manzoni. Aux portes de Bergame, j'ai été surpris: je pensais que l'enfer devait vraiment être là, très similaire de ce que Dante m'a dit auparavant. La terreur de l'absence et du lazaret m'a aiguïlé l'esprit: les malades n'ont pas été déclarés, les Monatti et leurs contrôleurs ont été soudoyés; les greffiers du tribunal, dépêchés par lui pour vérifier les corps, ont délivré contre des pots-de-vin de faux certificats.

S'il était toujours vivant, Alessandro devait être caché au presbytère de *Santa Maria Maggiore*: j'ai donc pensé y aller sans tarder. Je me suis enfui d'un pauvre passant après avoir tenté de lui demander mon chemin, puis j'ai eu la chance d'apercevoir le dôme de la basilique surplombant les maisons. Une fois sur la petite place, j'ai regardé alentour pour essayer de voir un visage connu ou juste demander de l'aide. "Andrea, tu es arrivé,



Ancien masque facial, de type ORB22

viens!”, cria une figure décharnée du haut du mur qui me faisait face, avec des fenêtres petites et à demi fermées. Il me fit un geste de la main pour indiquer une porte à gauche du bâtiment et je lui renvoyai le salut, content de le voir certes pas en superforme mais vivant.

Nous ne nous sommes pas embrassés (les règles strictes sur la distanciation sociale, si elles ne sont pas respectées, auraient pu nous valoir de sérieux ennuis avec les gardes) et avons parlé en portant tout le temps le masque de rigueur à Bergame, l’ORB22, que je n’avais pas dans mon sac: Alessandro s’est privé du sien, qu’il m’a aimablement prêté.

Il savait que pour diverses raisons, notre temps à tous deux était compté; aussi notre dialogue s’est-il limité à ce pour quoi j’étais là: la nouvelle édition des *Vêpres de la Sainte Vierge*. *Écoute, m’a-t-il dit. J’ai aussi essayé d’en faire un enregistrement virtuel: je voulais te faire ressentir la beauté du son reproduit, au-delà de l’impression que tu pourrais avoir du papier; hélas je ne l’ai pas fait, plusieurs membres du chœur sont morts de la peste, puis il y a eu plusieurs problèmes avec la connexion qui fonctionnait par à-coups. Les temps sont durs, mon cher!*

Une émotion sincère m’a envahi: j’étais là, face à cet homme qui se sentait une coquille de noix sur la mer déchaînée, et qui mettait en moi tout son espoir pour laisser à la postérité une œuvre qui, même moins belle que celle de Claudio, est tout de même d’une excellente qualité et montre ces caractéristiques de beaucoup de musique sacrée de ce temps, une combinaison de *prima pratica* et *seconda pratica* avec une très forte attention au texte et à ses inflexions.

Le lendemain matin, après une nuit blanche à parler de cette musique, de comment je pourrais l’aider, j’ai quitté sa maison avec la conviction que oui, ces *Vêpres* valent la peine d’être publiées!

Le voyage du retour s’est avéré beaucoup moins difficile, sinon pour une rencontre de loin avec les *Lanzichenecchi* près de Poggio Rusco. Juste 5 jours après mon départ je suis rentré chez moi avec en mains ces feuillets qu’en 2007 seulement j’ai remis à Rudolf Ewerhart, un ami Allemand musicologue ; il en a fait cette édition qu’aujourd’hui nous admirons tous.

Vous allez vous demander pourquoi j’ai attendu si longtemps avant de me décider. Je n’ai pas de réponse à cette question... J’ai probablement vécu pendant de nombreuses années avec le doute, digne de Hamlet:

vaut-il mieux continuer à servir un musicien respecté mais quasi éclipsé par le fameux Monteverdi, ou priver le monde d’une œuvre peut-être moins intéressante à écouter?

C’est un matin, à la fin de Juin 1630, que l’éminent Docteur Ricciardo a annoncé que Alessandro, sa femme et ses 10 enfants étaient morts de la peste, qui n’avait toujours pas de remède...

Traduit de l’anglais par Aurélien Corniau (Taiwan), relu par Jean Payon (Belgique)



Alessandro Grandi
(1590-1630)



ANDREA ANGELINI a étudié le piano et la direction chorale. Son groupe professionnel *Musica Ficta Vocal Ensemble* est spécialisé dans la musique chorale de la Renaissance. Il est fréquemment invité à animer des ateliers et des conférences à travers le monde. Andrea est directeur artistique du *Concours choral international de Rimini*, du *Concours choral Claudio Monteverdi* et d’autres festivals en Italie et à l’étranger. Il est président de l’AERCO, de l’Association des chorales de la région Émilie-Romagne et rédacteur en chef du *International Choral Bulletin (ICB)*. Courriel: aangelini@ifcm.net



Claudio Monteverdi
(1567-1643)

Some great little numbers for every choir, band or orchestra.

You can't beat our foil-stamped numbering to keep your folders organized – except maybe by adding your group's name or logo for an even classier look.

We have folders for singers, instrumental musicians and directors – configured with items including elasticized retaining cords, rings, clear pockets and detachable straps. See them along with our many accessories at www.musicfolder.com – or call or fax us, or have your music store order them for you.

It's as easy as 1-2-3.



Folders come in multiple styles, and with many configurations including retaining cords, rings (for hole-punched scores), or both.



Gig Bag keeps everything in one place – folders, scores, water bottle, even your lunch. **Xtraflex Duet** lights clip onto folder and run up to 28 hours – great for singers, conductors and accompanists.

Free gold foil imprinting until Sept. 30:

INDIVIDUAL NAMES* – Free gold imprinting on your first two folders. Quote code ICBFREENAMES

GROUPS* – One or two lines of gold text on orders of 15+. Quote code ICBFREETEXT

FREE LOGO IMPRINTING*, including set-up, on orders of 35+. Quote code ICBFREELOGO

* some location and style conditions apply



MUSICFOLDER.com

The world's best music folders. Since 1993.

www.musicfolder.com • Telephone & Fax: +1 604.733.3995

School

CHORAL TECHNIQUE



Interpréter de la musique microtonale, partie 2:
Getting your Hands Dirty
Robert Lopez-Hanshaw

INTERPRÉTER DE LA MUSIQUE MICROTONALE, PARTIE 2

Getting your Hands Dirty

ROBERT LOPEZ-HANSHAW

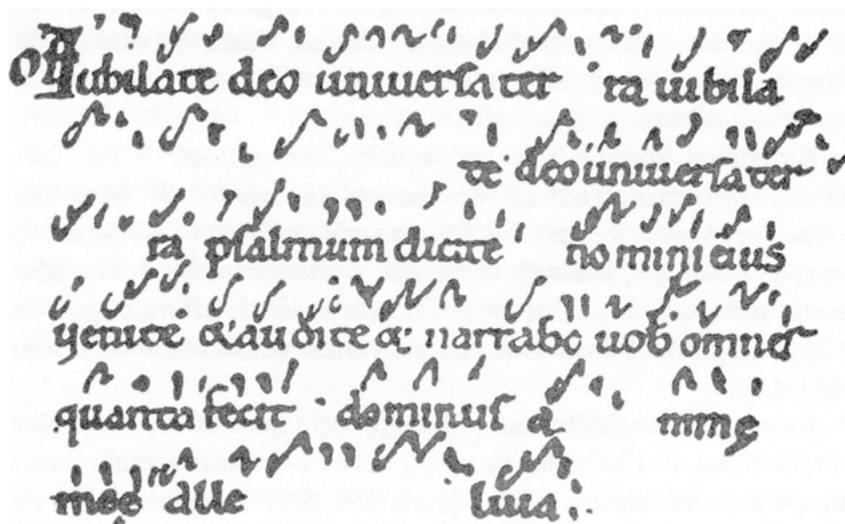
compositeur et directeur musical

PRÉAMBULE ÉMOTIONNEL

L'essentiel de mon expérience de chef de chœur est avec un ensemble de jeunes et d'amateurs. J'ai donc l'habitude de traiter ensemble les différentes préoccupations et priorités que beaucoup de lecteurs de NMBx (NewMusicBox) pourraient rencontrer.

La première chose à savoir à propos des chœurs au-dessous du niveau professionnel est, j'en suis persuadé, que *nous y sommes pour la communauté* avant tout. Il y a aussi une fierté dans l'exécution musicale, bien sûr! Mais il s'agit surtout de créer et de cultiver les liens de la communauté entre chacun et avec un public.

De plus, on rencontre assez souvent des choristes expérimentés ayant des capacités limitées de lecture à vue, qui comptent plutôt sur une aptitude très développée à mémoriser et à reproduire d'ouïe les mélodies. La notation constitue alors, comme elle l'était dans l'Europe médiévale, plus un aide-mémoire qu'un ensemble d'instructions explicites.



Fac-simile du manuscrit de "Jubilate deo universa terra", avec des des neumes chironomiques de hauteur indéterminée au-dessus des versets du psaume

La joie, c'est que cela met à la portée d'une très grande population l'expérience de la création musicale. Mais le défi c'est que très souvent, par nécessité, le chef est un professeur. Donc, pour des chœurs amateurs, il n'y a pas de garantie que les chanteurs auront une prise de conscience globale qui caractérise les ensembles d'élite; et pour beaucoup, il y a fondamentalement l'assurance qu'ils ne l'auront pas.

Pourquoi diantre s'échiner à acclimater la musique micro-tonale dans cet écosystème? Eh bien au moins à affiner la sensibilité d'intonation de chacun, ce qui peut être cruellement nécessaire. Mais aussi à ceci, en fin de compte: il existe de nouveaux mondes d'émotion à explorer, inaccessibles avec les seuls 12 demi-tons égaux! Toutefois, dans ce cas, il revient au chef de 'vendre' le morceau en question à un ensemble éventuellement sceptique. Exploitez votre enthousiasme débordant pour aborder les techniques méthodologiques ci-dessous. Si les chanteurs vous apprécient, ils joueront le jeu.

Trêve de bla-bla: allons-y!

LE CÔTÉ TECHNIQUE

Pour l'enseignement des passages micro-tonaux, je préconise une approche 'bimodale et ciblée'. J'ai choisi ce nom car j'avais besoin d'un titre à la fois précis et accrocheur pour un suggestion d'article. (Et ça a marché!) Mais voici ce que je veux dire:

Bimodal: Nécessitant une conscience globale *des deux aspects (horizontal et vertical)* de chaque changement de hauteur. C'est-à-dire qu'il faut envisager une nouvelle relation de hauteur avec celle qu'on vient de quitter, et aussi son contexte dans la sonorité où on arrive. Dans la musique micro-tonale, *ces aspects sont souvent indépendants.*

Ciblée: Liée à l'anticipation du familier, tant mélodique qu'harmonique, ou encore les deux. Quand cela est fait, les éléments nouveaux peuvent plus facilement se mettre en place, même dans une semi-conscience.

Ces deux tactiques sont déjà nécessaires pour être un bon musicien de chœur au sein d'un répertoire standard, mais il est important de les expliciter quand on travaille avec la micro-tonalité. Une étape utile pour les utiliser explicitement dans des morceaux micro-tonaux est de les utiliser explicitement pour des passages *tonaux* difficiles. Ainsi, un chef pourrait travailler ces tactiques pendant le semestre juste avant qu'une pièce micro-tonale figure à l'agenda.

EXEMPLE TONAL DE LA STRATÉGIE BIMODALE

Un passage illustratif est dans le *O Magnum Mysterium* de Poulenc. Parmi plusieurs problèmes d'intonation dans ce morceau, voyez le triton au début du ténor, qui revient un peu plus loin:

Très calme et doux ♩ = 50

SOPRANO
ALTO
TÉNOR
BASSE

O ma - gnum_ mys - te - ri - um, et

Les trois premières mesures des 4 Motets pour le temps de Noël, de Francis Poulenc, FP 152. (<https://www.youtube.com/watch?v=cOVAJ7SLXE>)

La plupart des chanteurs savent chanter un triton, mais ce n'est pas un intervalle courant. Il n'est pas rare d'avoir besoin de rappeler à quoi cela ressemble en utilisant *Maria*¹ ou le thème des *Simpsons*² comme illustration. (Voici un fil de discussion réconfortant de la vidéo des *Simpsons*.)

Même quand tout le monde l'a en toute sécurité, chaque individu l'exécutera légèrement différemment, spécialement quand aucun des sons impliqués n'est une note tonale. L'intonation ensemble peut être floue. Et vu qu'il s'agit d'un intervalle horizontal "dissonant", il y

1 <https://www.youtube.com/watch?v=DyofWTw0bqY&t=31>

2 <https://www.youtube.com/watch?v=Xqog63KOANC>

Neal G 4 years ago
A tritone brought me here.
602 REPLY

Hide replies

Umur 3 years ago
same
7 REPLY

Amaru 3 years ago
hahaha me too :v
3 REPLY

Naman 3 years ago
lmfaoooo same
2 REPLY

Pete H 3 years ago
Me too, but I still don't know what it is.
2 REPLY

a souvent l'attente d'une dissonance où il aboutit. Donc chantez-le lentement, stabilisez cet accord sur un son long, et il devient audible que le do bémol est en fait un si bécarré, tierce majeure de sol!

Les ténors connaissent maintenant, idéalement, ce problème a deux niveaux. Dans un sens, ils chantent un triton depuis la note précédente. Mais dans un autre sens, ils s'installent dans la "maison" très claire de l'harmonie résultante, qui n'a rien à voir avec le triton furtif.

Dans la musique micro-tonale, il est même plus important de maintenir séparés ces deux niveaux. C'est parce qu'une telle musique appelle inévitablement à chanter quelques intervalles horizontaux inconnus – et l'instinct naturel des chanteurs sera d'atterrir sur une verticalité qui est également "inconnue", (par ex. dissonante), et cet instinct est susceptible d'avoir tort.

UNE NOTE SUR LES OBJECTIFS

Passons maintenant à la partie de l'approche "basée sur les objectifs". Dans la musique micro-tonale, par exemple, si votre chœur a besoin de chanter un enchaînement de petits intervalles inconnus, alors suggérez-leur la solidité de l'intervalle qu'ils constituent globalement, et les sons intermédiaires peuvent presque inconsciemment se mettre en place. Ils pourront être figolés plus tard, dans une seconde étape.

Pour illustrer la facilité avec laquelle cela peut sonner une fois que c'est modelé, voici un extrait d'une interview de Jacob Collier, où il montre gaiement ce genre de chose à une tierce mineure. Essayez-vous-même!



Transcription de cette phrase de June Lee, extraite d'une interview vidéo de 2017. Jaune Lee, Interview: Jacob Collier,

Part I. <https://www.youtube.com/watch?v=DnBr070vcNE> - Sa conversation complète à ce sujet commence à 10:12, mais allez, allez la regarder en entier: ce mec est tellement branché, c'est surréaliste!

L'approche par objectif n'est pas limitée au remplissage mélodique d'intervalles réguliers. Sur une échelle plus large, il s'agit de fournir une série de repères conceptuels dans un morceau (où les chanteurs peuvent reprendre pied, au cas où ils le perdraient en chemin). Cela peut être les intervalles mélodiques cibles comme au-dessus, mais aussi les intervalles harmoniques cibles à accorder (par ex. pour les entrées), ou accords cibles.

La nouveauté ici est que les cibles *n'ont pas besoin d'être musicalement importantes* dans le morceau (elles peuvent se produire sur des temps faibles, ou à des endroits non accentués dans une phrase, etc). Elles doivent seulement être *déjà familières* aux chanteurs, qui peuvent alors les utiliser pour rééquilibrer. Par exemple, une sonorité cadentielle exotique pourrait être *l'objectif musical*, mais n'a pas besoin d'être la cible conceptuelle: ce rôle pourrait être une sonorité secondaire, moins importante, plus familière.

En voici un exemple dans un morceau que j'ai écrit (vidéo qui peut être vue sur NewMusicBox³):

Cela va d'un accord de La Majeur juste, à 7:9:11 dans la série harmonique de *B twelfth-tone-flat*, dans ma notation préférée pour 72 divisions égales d'une octave (ou "72edo"). Ce dernier est étonnement facile à faire, parce que vous quittez une place très familière, chaque partie se déplaçant essentiellement par quarts de ton (un intervalle qui peut facilement se travailler). Le ton habituel aide aussi.

3 Robert Lopez-Hanshaw, Vokas Animo (Performing Microtonal Choral Music: The End Product). <https://nmbx.newmusicusa.org/vokas-animo/>

CONSTRUIRE L'ÉCHAFAUDAGE

L'autre chose qui pourrait guider votre enseignement micro-tonal, c'est l'idée éducative de *l'échafaudage*, ou "zone de développement progressif". Tout cela veut dire que chaque nouveau concept doit se rapporter à des concepts immédiatement adjacents, et que les concepts adjacents *donnent lieu à un aperçu au niveau individuel*. Par exemple vous n'apprenez pas à lire par quelqu'un qui vous explique comment lire. Il n'y a aucune autre façon de le faire qu'en établissant *par vous-même* le lien entre chaque lettre et la manière dont elles se combinent pour constituer des mots. Votre professeur d'école primaire vous fournit juste les conditions pour faire le saut, par vous faire mémoriser les sons de lettres, alors vous confrontez à des combinaisons facilement décodables (puis de moins en moins faciles).

Le principe ici est important. Malgré l'attrait d'une méthode de "force brute", tout comme apprendre un morceau d'oreille, à force de répétition d'un enregistrement synthétisé (maintenant plus facile à produire grâce à la technologie!), qu'une tactique *qui ne réussira pas pour la plupart des gens* (parce qu'ils n'ont pas assimilé la technique des blocs de construction pour "coller" les nouveaux intervalles. Et plusieurs pourraient ne pas être disposés à faire ce grand saut technique en priorité: ce n'est pas pour cela qu'ils viennent à la chorale. Donc, il nous faut voir comment alimenter l'échafaudage. Nous avons déjà abordé deux choses importantes, qui se produisent dans le chant choral normal et peuvent être appliquées au chant micro-tonal. Ce qui suit maintenant est une liste de concepts supplémentaires s'ajoutant chacun au précédent, et quelques ressources pour les maîtriser. Il y a deux voies: celle de l'Intonation Juste, et celle de la division égale.

VOIE DE L'INTONATION JUSTE: INTONATION EXPRESSIVE

Ironiquement, cette voie commence par l'inverse de l'Intonation Juste: "intonation expressive"⁴.

Ce n'est personne d'autre qu'Esra Sims, le grand théoricien des 72 divisions égales de l'octave, qui a été mis sur la voie micro-tonale⁵ par le chef de chœur de premier cycle Hugh Thomas. Thomas a insisté sur le fait que ses ensembles chantaient très haut la sensible avant sa résolution sur la tonique, et très bas le 4ème degré lors de sa résolution sur la médiate, entre autres. *Sous une telle influence*, dit Sims, *vous risquez de trouver de nouveau difficile à croire (peu importe combien les instruments à clavier peuvent essayer de*

4 Pamela Hind O'Malley, Violoncelliste Pablo Casals sur Expressive Intonation. <https://www.thestrads.com/playing/cellist-pablo-casals-on-expressive-intonation/1434.article>

5 Ezra Sims, Yet Another 72-Noter. Computer Music Journal. Vol. 12, No. 4 (Winter, 1988), pp. 28-45

vous convaincre qu'il en est ainsi) qu'il y a, par exemple, une seule chose qui s'appelle sol dièse, une fréquence qui le définit pour toujours et toujours, Amen.

L'intonation expressive, pour l'écrire crûment, est très intuitive. (Exagérer la sensibilité des notes sensibles!) Donc, si elle peut atteindre l'objectif de décourager les chanteurs de l'idée de hauteur absolue à pas fixe, alors cela facilite considérablement la marche à suivre.

L'INTONATION JUSTE VÉRITABLE

Sur le site web de sa maison d'Édition⁶, Fahad Siadat a une série d'articles, à suivre, qui introduit le sujet de l'Intonation Juste pour les chœurs. Parmi les ressources plus complètes actuellement disponibles il y a *Harmonic Experience* par W. A. Mathieu, que j'ai mentionné dans le dernier article, et *The Just Intonation Primer* par David B. Doty, ce qui est plutôt plus direct.

Un chef de chœur pratique pourrait choisir seulement quelques intervalles sur lesquels travailler. Les tierces majeures et les 7èmes mineures, parce qu'elles sont faciles à démontrer. Demandez à un violoncelliste de jouer des harmoniques naturels, et comparez-les avec le piano! Demandez à un quatuor de *barbershop* de haut niveau de "sonner" quelques accords! D'emblée vous vous rendrez compte qu'il y a plusieurs "saveurs" disponibles pour un intervalle donné, chacune avec une fonction différente.

Utilisez ce qui est pertinent selon la pièce. Si votre chorale n'ajoute que la 7ème harmonique à son vocabulaire, cela suffit pour commencer à travailler sur quelque chose comme *I'm Going Away* de Ben Johnston. En effet, Jeff Gavett, le directeur de l'ensemble vocal contemporain Ekmeles, a dirigé avec succès des ateliers d'ensembles universitaires sur *Rose* de Johnston (encore une fois, une pièce dans laquelle le seul "nouveau" son est le 7e harmonique).

QUANTIFICATION DES COMMAS

Ross Duffin est bien connu pour son livre sur les tempéraments égal et inégal, *How Equal Temperament Ruined Harmony (And Why You Should Care)*. Mais il a aussi écrit une belle apologie et une méthode pour la pratique de la *Just Intonation*, qui repose sur la définition et l'utilisation du comma syntonique. C'est une façon très utile de penser systématiquement à régler les tierces, quarts, sixtes et septièmes par rapport aux quarts et quintes. Il est disponible gratuitement en ligne⁷. Il comprend même des exercices pour pratiquer des situations d'intonation problématiques typiques qui peuvent se produire.

Le *Hilliard Ensemble* et *Nordic Voices* intègrent

⁶ <https://www.seeadot.com/>

⁷ <https://casfaculty.case.edu/ross-duffin/just-intonation-in-renaissance-theory-practice/>

régulièrement dans leur pratique ce système de base⁸ (variable selon les situations). Si votre chœur chante un contrepoint de la Renaissance un semestre en regardant l'intonation à travers ce prisme, le semestre suivant pourrait étendre davantage la micro-tonalité.

L'INTONATION JUSTE ÉTENDUE

Nous abordons maintenant des choses étranges. Il est possible, moyennant beaucoup de répétitions et un apprentissage costaud, de mémoriser et de reproduire les intervalles des composantes *supérieures* de la série harmonique.

Une référence possible est le chant diphonique⁹, qui, simultanément à un fondamental grave, permet de produire de manière fiable des harmoniques au moins jusqu'au 14ème, et peut-être plus loin. Un clavier numérique aménagé est une autre ressource potentielle. Mais un ensemble remarquable d'exercices est aussi disponible: Andrew Heathwaite a conçu un système pour chanter à tout intervalle possible qui se produit entre les membres d'un groupe donné de hauteurs basées sur les harmoniques, joliment appelé Singtervals¹⁰. D'autres l'ont développé¹¹. Il est étonnamment logique et intuitif, utilisant une légère modification du système chromatique de solmisation à *do mobile* de Kodály.

Si un chanteur devait faire de l'écoute, de la compréhension et du chant de ce type de matrice une partie de sa pratique quotidienne, il serait bientôt en mesure d'aborder sans trop de difficulté une pièce strictement harmonique (ou infra-tonale) comme *Contrasten* de Henk Badings.

CHEMIN QUART DE TON: TONS INTERMÉDIAIRES

En recommençant au début par un chemin différent, nous pouvons utiliser la capacité des gens à chanter des tons égaux entre les hauteurs d'un petit intervalle familier, pour commencer à développer un véritable cadre de quarts de ton. Au début, vous pouvez simplement ajouter un exercice à des échauffements normaux: chantez fa – sol bémol, puis fa – fa+1/4 de ton vers le haut – sol bémol, puis la même chose en sens inverse.

⁸ Frank Havrøy, "You Cannot Just Say: 'I Am Singing The Right Note'". *Music & Practice*, Volume 1. <https://www.musicandpractice.org/volume-1/intonation-neue-vocalsolisten-stuttgart/>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=vC9Qh709gas>

¹⁰ Andrew Heathwaite, Singtervals. https://soundcloud.com/andrew_heathwaite/11-limit-singtervals

¹¹ Casey Hale, N-Odd-Limit Diamond Solfege. https://archive.org/details/n-odd-limit_diamond_solfege

La justesse des notes extrêmes est bien sûr facilement contrôlée au piano¹².

ÉCHELLE COMPLÈTE DE 24 TONS

Là où cela devient intéressant, c'est d'extrapoler cette technique simple à toutes les positions intermédiaires de l'échelle chromatique. Robert Reinhart, qui enseigne la théorie musicale et les compétences auditives à la *Northwestern University*, a attribué des voyelles intermédiaires aux hauteurs tonales entre les notes de solfège, telles que (in IPA) /ra/ /ræ/ /re/ /ri/ /ri/ ¹³ pour toutes les variétés du deuxième degré. Il a ensuite conçu et utilisé dans les exercices progressifs en classe pour entraîner l'oreille sur les nouveaux intervalles. Dans de nombreux cas, ceux-ci impliquent d'abord de ne chanter que les hauteurs modifiées, en omettant les hauteurs environnantes plus familières.

Ce n'est qu'une extension de la pédagogie de la lecture à vue dans les systèmes du *do mobile*! Par exemple pour enseigner le motif *do-fa-la* (difficile pour les débutants), on peut chanter à plusieurs reprises une gamme majeure et supprimer progressivement les tons intermédiaires *ré*, *mi* et *sol*; d'abord les écouter, puis faire le saut cognitif pour simplement chanter *do-fa-la* sans aucune béquille. Reinhart a présenté à ce sujet et travaille actuellement sur une collection systématique d'exercices de solfège en quarts de ton, classés par difficulté.

Vous aussi, vous pourriez utiliser ce cadre de base pour diviser, par exemple, les demi-tons en groupes de trois sixièmes de ton, ou les tons entiers en cinquièmes de ton, si vous chantez de la musique enharmonique de la Renaissance¹⁴. Les voyelles spécifiques dans votre solfège étendu importent peu, tant qu'elles sont cohérentes.

ALLER PLUS LOIN: ÉCHELLE DE 72 TONS

Julia Wertz est la détentrice actuelle de la tradition des compétences phoniques *72edo* au *New England Conservatory*, succédant à Joe Maneri. Elle apprend aux élèves à entendre, à jouer et à composer avec des douzièmes de tons, c'est-à-dire des quarts de ton divisés en trois. Sa classe commence par développer un cadre quart de ton, et élabore à partir de là. Le manuel du

cours, *Steps to the Sea*, est à la fois très accessible (avec de nombreux exemples audio) et facilement disponible. Quand on en arrive aux douzièmes de tons, les chemins *Just Intonation* et *tempérament égal* commencent à fusionner. Pour les chanteurs en particulier, les intervalles *Just Intonation* plus simples correspondent si précisément aux hauteurs dans la gamme de 72 tons par octave, que la différence (un maximum d'environ 5 cents, et généralement moins de 3) est littéralement impossible à produire avec la voix.

En fait, une étude récente de Matthias Mauch et al.¹⁵ montre que même pour les chanteurs expérimentés, la différence minimale perceptible et l'erreur de production de hauteur médiane pour une note donnée *oscillent* entre 18 et 19 cents, un peu d'un 12^{ème} de ton! L'étude portait sur le chant mélodique solo, et la précision de l'intonation peut être quelque peu plus élevée dans le chant harmonique¹⁶ (en particulier dans un *barbershop*¹⁷), mais pas autant que vous le pensez.

(Différentes sources donnent des montants différents pour la différence juste perceptible dans divers contextes, et 5-8 cents est la valeur habituelle citée. Mais dans le cas des hauteurs chantées, un peu plus de chaos semble régner.)

Heureusement, au cas où vous vous poseriez la question, les micro-tons peuvent vraiment s'apprendre¹⁸, et l'entraînement de l'oreille dans *72edo* a vraiment pour effet d'augmenter la discrimination de hauteur et la capacité de production. Il dompte une partie du chaos latent de la pratique musicale.

RÉSULTAT FINAL

Si avec votre chorale vous avez traversé *tout* cela, vous êtes un obsédé et ils sont tous des saints. Ce que vous devriez vraiment faire, c'est choisir parmi ces possibilités selon ce qui se passe dans le morceau lui-même. C'est ce que j'ai fait. Mais là où je n'ai peut-être pas encore utilisé une technique particulière, elle a été testée sur le terrain par d'autres. Ils font tous vraiment ce qu'ils prétendent.

12 Voici un clip des Tucson Symphony Chorus faisant cette activité, tout en se préparant à répéter mon morceau vokas animo: <https://www.youtube.com/watch?v=yRHH1ZYEx8>

13 Cette distinction de voyelle est présente en anglais et en allemand, mais absente dans de nombreuses autres langues. Pour ces langues, d'autres voyelles intermédiaires pourraient être substituées, comme /ra/ /rø/ /re/ /ry/ /ri/.

14 Elam Rotem et Johannes Keller, Emilio de' Cavalieri's mysterious enharmonic passage. <https://www.youtube.com/watch?v=-tylvhv1hc0>

15 Matthias Mauch, Klaus Frieler, et Simon Dixon, Intonation dans le chant non accompagné: précision, dérive et modèle de mémoire de hauteur de référence. *Journal de l'Acoustic Society of America* 136 (1), juillet 2014.

16 S. D'Amario et al., A Longitudinal Study of Intonation in an a cappella Singing Singet. *Journal of Voice* 2020 Jan; 34 (1): 159. e13-159.e27.

17 B. Hagerman et J. Sundberg, Ajustement fondamental de la fréquence dans le chant Barbershop. *Rapports d'étape et d'étape trimestriels du Laboratoire de transmission de la parole*. 21 (1) 1980: 28-42.

18 Charles Norman Bates, Développer la capacité de reconnaître les micro-tons. Thèse de doctorat, 1992.

CONCLUSION: ASPECTS PRATIQUES

Voici quelques suggestions diverses que je peux donner sur l'enseignement des micro-tons aux chorales.

Utilisez des échauffements pour renforcer de nouveaux concepts musicaux, si ce n'était pas déjà clair. Pourquoi perdre du temps à chanter des gammes majeures ou des arpèges pendant tout l'échauffement, alors que vous pourriez pratiquer des quarts de ton par répétition ou construire des accords de séries harmoniques? Cela réduit le temps d'enseignement sur la pièce micro-tonale elle-même.

Ne jouez absolument pas une grappe de sons à la place d'un son intermédiaire, en cherchant à jouer une mélodie micro-tonale sur un piano standard. C'est inutile pour la représentation mentale de la hauteur ("Entendons-nous un ré quand do-mi est joué? Diantre non! Alors pourquoi entendrions-nous un ré +1/4 de ton lorsque c'est ré-mi bémol?"), et il représente une dissonance, que le chœur vous donnera obligatoirement. Mieux vaut sauter la hauteur injouable. Mieux encore:

Modélisez avec la voix chaque fois que c'est possible. Ce n'est pas seulement plus facile à suivre qu'un clavier, mais cela démontre

également que le passage est, en réalité, exécutable.

Réaccordez le clavier, s'il est numérique. La tâche est aujourd'hui a priori triviale, avec la technologie disponible; mais ce n'est peut-être pas le cas pour vous personnellement. Si c'est le cas et que vous lisez ceci, vous avez assurément des amis qui sont des boules de nerfs comme vous, sauf avec les ordinateurs. Vous pouvez leur demander une faveur ou les embaucher pour le faire pour vous. *BitKlavier*¹⁹ est un logiciel gratuit avec un processus d'apprentissage facile; s'ils peuvent programmer dans Max / MSP, alors ils devraient pouvoir utiliser sans trop de mal *Pure Data*²⁰, qui est également gratuit; ou vous pourriez vous offrir *PianoTeq Standard*²¹, qui a un son de qualité professionnelle et de très bons contrôles de réglage micro-tonal. Il existe de nombreuses autres options, mais celles-ci sont un début.

Travailler en étroite collaboration avec votre accompagnateur est essentiel, en particulier si des touches sont reconfigurées de manière drastique! Mais encore une fois, puisque vous lisez ceci votre accompagnateur est probablement prêt pour cela.

Faites d'abord toutes les choses chorales normales (parlez la pièce en rythme, veillez à des coupures précises, utilisez un phrasé expressif, interprétez le texte) afin qu'ils réalisent tout ce qu'ils savent déjà faire.

Un bon soutien respiratoire est absolument indispensable. La méconnaissance entraîne un manque de confiance, le manque de confiance provoque un support inapproprié, et un support inapproprié provoque un fléchissement de la hauteur et un mauvais timbre, ce qui rend le projet infiniment plus difficile. Alors ne perdez jamais de vue ce socle d'un son bien soutenu, et revenez-y souvent.

Plus important encore : vous devez transmettre de la joie dans la musique. Et n'est-ce pas de cela qu'il s'agit toujours?

Cet article a été initialement publié dans *NewMusicBox* (nmbx.newmusicusa.org), le magazine Web de New Music USA, et est reproduit et traduit avec permission.

*Traduit de l'anglais par Aurélien Corniau (Taiwan),
relu par Jean Payon (Belgique)*

¹⁹ <https://bitklavier.com/>

²⁰ <https://puredata.info/>

²¹ <https://www.modartt.com/pianoteq>



ROBERT LOPEZ-HANSHAW est le directeur musical du Temple Emanu-El à Tucson, Arizona et compositeur invité en résidence au Southern Arizona Symphony Orchestra. Il est également le rédacteur en chef de "Practical Microtones", un recueil de doigts et de techniques de jeu en 72tet pour tous les instruments d'orchestre standard, qui sera publié début 2021. Lopez-Hanshaw est un intervenant en pédagogie des micro-tons et des modes de prière juive ashkénaze à l'occasion d'événements tels que le festival nord-américain de musique chorale juive, le festival de musique BEYOND Microtonal, la guilde des musiciens du Temple, et la conférence biennale de l'alliance de saxophone nord-américaine.

Ses compositions ont été commandées par des organisations communautaires et religieuses du sud de l'Arizona, ainsi que par des artistes individuels à travers les États-Unis. Sa pièce "vokas animo", pour chœur et orchestre complet au tempérament égal à 72 tons, a été créée en janvier 2020 par le Tucson Symphony Orchestra and Chorus. Courriel: robert.a.hanshaw@gmail.com



a project of



13 December 2020

WORLD CHORAL DAY

with the possibility to join throughout the entire month of December

Share your passion with the world!

Since 1990

**30th
edition**

Despite many types of choral events being postponed and cancelled due to the current pandemic crisis, we are announcing the planned date for World Choral Day in 2020.

We will continue to monitor this uncertain situation and shall make decisions accordingly.



More info: www.worldchoralday.org

COMPOSER'S CORNER



La musique chorale est une expression de nos âmes et de notre unité sociale

Entretien avec John Rutter

Andrea Angelini

LA MUSIQUE CHORALE EST UNE EXPRESSION DE NOS ÂMES ET DE NOTRE UNITÉ SOCIALE

ENTRETIEN AVEC JOHN RUTTER

ANDREA ANGELINI

chef de chœur, compositeur, rédacteur en chef de l'ICB

Andrea Angelini: *John, vous avez à votre actif une merveilleuse carrière de compositeur professionnel. Quelle est votre approche actuelle du monde de la musique chorale amateur?*

John Rutter: J'adore écrire pour des chœurs amateurs et travailler avec eux. Je pense également qu'il est important d'attirer de nouvelles personnes dans le monde du chant choral, et depuis de nombreuses années, j'organise des journées " Venez chanter " pour tous ceux qui veulent simplement profiter d'une journée de chant, explorer le répertoire choral et expérimenter ce merveilleux plaisir d'être dans une chorale. Il est bon que nous ayons maintenant un certain nombre de chœurs professionnels et d'ensembles vocaux de qualité à travers le monde ; mais rappelons-nous que la grande majorité des chorales sont composées d'enfants, d'étudiants ou d'amateurs. Ne nous en coupons pas, et ne les méprisons pas.

Commençons par le début de l'aventure... Vous rappelez-vous comment vous êtes entré en contact avec la musique chorale pour la première fois?

J'avais quatre ans! À l'école maternelle, chaque journée commençait par du chant, tous ensemble. Ma mère a gardé mon premier bulletin scolaire, et l'annotation sur la musique était " John chante bien, s'il chante doucement ": je devais être trop enthousiaste! J'ai vite découvert que je n'étais pas bon en sport comme le football, mais j'ai pris le même plaisir à faire partie de la chorale scolaire: au sein d'une équipe, je pouvais contribuer utilement à un effort collectif. Et dans une chorale on n'a pas froid, on n'est ni mouillé ni plein de boue! On m'a dit que j'avais une bonne voix dans les aigus, et j'aurais peut-être pu auditionner pour être choriste d'église; mais à l'âge de huit ans, je n'étais pas sûr de vouloir être dans un pensionnat (en Angleterre, la plupart des écoles de chorales sont des internats) et j'ai préféré rejoindre ma chorale paroissiale. C'était une très bonne chorale, et j'ai chanté le même genre de répertoire (Palestrina, Byrd, Monteverdi, Bach, Brahms et ainsi de suite)

que je l'aurais fait dans une chorale de cathédrale. En grandissant, j'ai progressé au sein des quatre pupitres, et il y a des morceaux de musique d'église (comme le *Sicut Cervus* de Palestrina) où je crois qu'à un moment ou à un autre, j'ai chanté chaque partie vocale.

Diriger, chanter, composer, arranger: quatre aspects différents d'un musicien qui veut consacrer sa vie à la musique chorale. Est-il possible de devenir un véritable expert en tout, ou est-il préférable de ne poursuivre qu'une seule action?

Je l'ai toujours pensé: si vous voulez être riche et célèbre, concentrez-vous sur une chose et poursuivez-la de manière obsessionnelle. Si vous voulez avoir une vie intéressante et épanouissante, faites beaucoup de choses différentes, tout ce qui vous intéresse. Je ne m'intéresse pas beaucoup à l'argent ou à la célébrité, mais je m'intéresse à de nombreux aspects de la musique: composer, arranger, orchestrer, diriger, parler de musique, faire et produire des enregistrements... Le cerveau est un très grand grenier, où il y a de la place pour de nombreuses idées et compétences. Et je crois qu'une branche de la musique en nourrit une autre: je pense que je compose probablement mieux parce que j'ai une longue expérience de la direction, j'écris mieux pour les voix parce que j'écris aussi pour les orchestres et les instruments solo, je suis un meilleur producteur d'enregistrement parce que je comprends ce que ça fait d'être un artiste. Il n'y a rien de mal à se spécialiser, mais pour moi, je ne pense pas qu'il soit nécessaire de le faire. N'est-ce pas Léonard de Vinci qui a dit: "*Nihil humanum a me alienum puto*" (rien de ce qui est humain ne m'est étranger)? Il disait que tout l'intéressait. Une bonne devise.

Le répertoire choral est immense: de la polyphonie à la musique contemporaine en passant par la musique baroque, romantique, lyrique, gospel, sérielle. Les chœurs doivent-ils tenter de tout interpréter ou, s'ils se spécialisent, quels devraient être les critères de choix



des styles qu'ils interprètent?

Cela dépend de la personnalité et de l'expertise du chef. Sous une bonne direction, une chorale peut maîtriser la musique de presque tous les styles; mais si le chef a une affinité particulière pour un type de musique particulier, il vaut peut-être mieux se concentrer sur celui-là plutôt que de passer du temps avec une musique avec laquelle le chef ne se connecte vraiment pas, ou dont le manque d'affinités se transmettra aux chanteurs. Bien sûr, parfois le chœur et le chef peuvent faire un voyage de découverte ensemble. Je me souviens de la première fois, il y a de nombreuses années, que j'ai dirigé le *Requiem* de Brahms. À l'époque, je n'étais pas sûr de l'avoir tout à fait "compris". Au fur et à mesure que les répétitions progressaient, c'était excitant pour le chœur et pour moi de réaliser à quel point c'était un travail fabuleux. Parfois, vous devez débiller le paquet avant de trouver le trésor à l'intérieur.

Revenons-en au répertoire. Il y a souvent un débat sur la façon de composer la musique chorale aujourd'hui. Parfois, il semble que les compositeurs n'aient pas la possibilité d'affirmer leur style, mais qu'ils doivent surtout suivre ce que le marché de la musique demande. Ainsi, 90% des chœurs sont amateurs: cela affecte la possibilité de jouer de la musique très élaborée. Sommes-nous en train de perdre la musique de notre temps?

Il est vrai que l'écriture de musique chorale présente un défi particulier. La plupart des orchestres du monde sont des professionnels experts, et vous pouvez écrire n'importe quoi, peu importe la complexité et la difficulté, ils joueront ce morceau. La plupart des choristes, comme je l'ai dit dans ma première réponse, ne sont pas des professionnels et leur niveau de compétence musicale et technique varie. Il est important pour les compositeurs de musique chorale de connaître le chœur, ou le type de chœur pour lequel ils écrivent, et combien de répétitions ils pourront avoir. Il est bon d'entraîner vos interprètes: si toute la musique qu'ils chantent est dans leur zone de confort, sans grand défi technique, ils s'ennuieront. Si cela dépasse trop leurs capacités techniques (et celles du chef), ils seront découragés et la musique ne sera pas bien servie. C'est un jeu d'équilibre. En général, je trouve dans l'écriture de musique chorale que j'ai besoin de présenter mes idées sous la forme la plus simple possible, en supprimant toute complexité inutile. Il est en fait plus difficile d'écrire un morceau simple qu'un morceau complexe, car plus la musique est simple, plus elle est nue devant l'auditeur et plus elle risque d'être banale ou quelconque. Nous n'avons pas le temps ici de discuter plus avant de la fracture qui s'est ouverte (au cours du XIX^e siècle) entre la

musique "high art" et les formes musicales populaires. Au début du XIX^e siècle, Schubert pouvait écrire à la fois des symphonies sérieuses et de la musique de danse légère, en utilisant le même langage musical. À la fin du XIX^e siècle, on peut affirmer que Johann Strauss n'aurait pas pu écrire *Tristan et Isolde* ni Wagner *Le beau Danube bleu*. Jusqu'à l'époque de Mahler, aucun compositeur n'aurait pu survivre sans un fort don pour la mélodie; au XX^e siècle, Stravinsky a avoué "Je n'ai pas le don de la mélodie", mais dans son monde de la composition, cela n'avait pas d'importance parce que la musique de concert et l'opéra avaient pris une direction particulière, tandis que la musique mélodique avait trouvé sa place dans le monde de l'opérette et de la chanson populaire.

La mélodie est importante pour moi: je pense que la musique devrait être enracinée dans les deux activités humaines fondamentales de la chanson et de la danse, et donc je me décrirais comme mi-compositeur, mi-mélodiste. Plus un compositeur a tendance à écrire des chansons, plus son travail est éloigné du monde des concerts et de l'opéra d'aujourd'hui, mais qui peut dire que le langage de ces formes est vraiment *la musique de notre temps*? Lors d'une conférence à laquelle j'ai assisté à Rome, j'ai posé la question: *Quand l'histoire de la musique italienne du XX^e siècle sera écrite, considèrera-t-on comme compositeurs importants les deux Luigi (Nono et Dallapiccola) ou bien Ennio Morricone et Nino Rota?* Je ne pense pas qu'il n'y a un courant musical principal; juste de nombreux flux qui coulent parfois ensemble, mais sont le plus souvent séparés. Nous vivons dans une société diversifiée, et tant que nous nous respectons et apprenons les uns des autres, tout va bien.

À votre avis, existe-t-il un lieu approprié pour chaque type de répertoire? Mon ami Peter Phillips

(le chef des Tallis Scholars) m'a dit un jour qu'il n'y avait pas de lien spécifique entre le texte et le lieu où une chorale l'interprète. Est-il possible pour vous de rendre l'interprétation d'un motet sacré attrayante dans une salle de concert?

Il est paradoxal que le plus grand public de musique sacrée se trouve aujourd'hui dans une salle de concert ou à acheter un disque. Palestrina ou Victoria ne se seraient jamais attendus à ce que leurs arrangements de Messes soient données dans les salles de concert, tous les morceaux se succédant directement, mais depuis leur époque le monde a changé. Il est toujours préférable que la musique soit donnée dans le cadre acoustique pour lequel elle a été écrite, je préfère certainement toujours interpréter le chant grégorien et la polyphonie de la Renaissance dans des églises réverbérantes - et toutes les résonances ne sont pas les mêmes. Les églises en marbre pour lesquelles Palestrina a écrit rendent une réverbération lumineuse et ample qui convient aux parties aiguës de ténor dans, par exemple, la *Missa Papae Marcelli*, tandis que les églises en pierre dans lesquelles William Byrd a travaillé ont une réverbération plus

sombre qui convient parfaitement à sa musique chorale.

Nous ne pouvons pas toujours recréer le contexte liturgique de la musique sacrée, mais parfois c'est une bonne chose. J'imagine le bavardage des congrégations et le cliquetis des encensoirs dans l'église du Latran, ou les sermons interminables dans les temples de Bach. Il est peut-être préférable de s'asseoir tranquillement et de profiter de la beauté de la musique sacrée jouée dans un concert des *Tallis Scholars*.

La musique chorale est un grand réseau. Il existe de nombreuses organisations qui jettent des ponts entre les pays pour rendre le monde meilleur grâce à la musique chorale. Vous savez, il y a eu des exemples de révolutions du chant il y a jusqu'à trente ans. Récemment, l'Angleterre a décidé de quitter l'UE. Deux attitudes différentes? Quelle est votre perception?

(Gémissement) Si seulement le monde était mené par des musiciens, plutôt que par des politiciens ! Nous aurions plus d'harmonie, pour commencer. Les musiciens savent que nous vivons dans un seul monde et nous sommes tous liés par des liens d'humanité qui dépassent la politique et les frontières nationales. Nous devons tous être *solidaires*.

Dernière question, la plus compliquée probablement. Qu'est-ce que la musique chorale?

La réponse est simple : c'est de la musique écrite pour que de nombreuses voix chantent ensemble. La question plus profonde est de savoir ce que cela signifie dans notre société, et je le vois comme une expression de nos âmes et de notre unité sociale. Je l'ai dit à plusieurs reprises, mais la musique chorale rassemble les gens et rassemble les peuples. Elle peut s'appuyer sur un répertoire musical étonnant, remontant à plus de mille ans et dans de nombreux pays, et cela peut aller d'un petit groupe de madrigaux ou de *barbershop* à un puissant et énorme chœur chantant la Neuvième de Beethoven. Elle apporte à ceux qui y participent une extraordinaire satisfaction physique, émotionnelle et spirituelle. Et, comme l'a dit l'auteur anglais Kingsley Amis, c'est l'activité la plus amusante que vous puissiez avoir en restant habillé.

*Traduit de l'anglais par Barbara Pissane (France),
relu par Jean Payon (Belgique)*



JOHN RUTTER est né à Londres et a étudié la musique au Clare College de Cambridge. Il s'est fait remarquer pour la première fois en tant que compositeur au cours de ses années d'études; une grande partie de ses premiers travaux consistaient en de la musique d'église et d'autres pièces chorales, dont des chants de Noël. De 1975 à 1979, il a été directeur de la musique de son alma mater, le Clare College, et a dirigé la chorale de la chapelle universitaire dans divers enregistrements et émissions. Depuis 1979, il partage son temps entre composition et direction d'orchestre. Aujourd'hui, ses compositions, notamment des œuvres de concert comme Requiem,

Magnificat, Messe des enfants, The Gift of Life et Visions, sont interprétées dans le monde entier. Sa

musique a été au programme d'un certain nombre d'événements royaux britanniques, y compris les deux derniers mariages royaux. Il édite la série Oxford Choral Classics et, avec Sir David Willcocks, co-édite quatre volumes de Carols for Choirs. En 1983, il forme sa propre chorale, les Cambridge Singers, avec qui il a réalisé de nombreux enregistrements, et il apparaît régulièrement dans plusieurs pays comme chef invité et ambassadeur choral. Il détient un doctorat en musique de Lambeth et, en 2007, a reçu la distinction de Companion of the Order of the British Empire pour ses services rendus à la musique. Courriel: info@johnrutter.com

REPERTOIRE



Le défi, pour des chefs de chœur indonésiens, de choisir des œuvres chorales sacrées
Agastya Rama Listya

Voix Multiples: La nouvelle polyphonie dans la musique chorale anglo-américaine du XXIème siècle
Première partie
Graham Lack

LE DÉFI, POUR DES CHEFS DE CHŒUR INDONÉSIENS, DE CHOISIR DES ŒUVRES CHORALES SACRÉES

AGASTYA RAMA LISTYA

chef de chœur et compositeur

INTRODUCTION

Les chœurs indonésiens, en particulier les chœurs universitaires, se sont remarquablement développés au cours des deux dernières décennies. Cet enthousiasme croissant n'est bien sûr pas entièrement étranger à la croissance rapide des concours de musique chorale dans le pays. Il est intéressant de noter que les chorales d'étudiants indonésiens se produisent non seulement admirablement au niveau national, mais aussi au niveau international. En 2015 par exemple, le Chœur d'étudiants *Gitasurya*, de l'Université Muhammadiyah à Malang, a remporté la première place dans la catégorie Chœur mixte au 9ème Concours international de chorales de Rimini (Italie), ainsi qu'au *Concorso Corale Internazionale Puccini* à Torre del Lago (Italie). En 2017, le *Gadjah Mada Choir* de Yogyakarta a remporté le premier prix dans la catégorie musique profane lors du 23ème Festival international de musique chorale de Malte. Le plus haut niveau a été atteint par le Chœur étudiant de l'Université de Padjajaran, sélectionné pour le *Grand Prix européen de Chant choral* qui se tiendra à Debrecen (Hongrie) après avoir remporté le *67ème Concours choral international Polifonico Guido d'Arezzo*.

Cet article, cependant, ne se concentre pas sur les réalisations des chœurs d'étudiants indonésiens lors de concours nationaux et internationaux ni sur les différents types de concours de musique chorale organisés en Indonésie. Il envisage plus largement la façon dont les chefs de chœur en Indonésie initient leurs membres à la musique sacrée chrétienne. Dans le contexte indonésien, où environ 87% de la population est musulmane, chanter de la musique sacrée peut mettre mal à l'aise les membres de chorale. Il n'est donc pas surprenant que plusieurs chorales décident de chanter plutôt des répertoires profanes, comme des chansons folkloriques et des chansons pop.

Pour avoir une idée de la façon dont les chefs de chœur indonésiens, qui ne sont pas tous chrétiens, comprennent et transmettent à leurs membres une compréhension des morceaux de musique sacrée, l'auteur a choisi d'interroger quatre d'entre eux. Lors de la sélection de ces artistes, on a tenu compte de la représentation géographique, de la diversité de la chorale dirigée et des

prix obtenus.

Ces quatre chefs sont: 1) Arvin Zeinullah de Bandung, 2) Athitya Diah Monica de Yogyakarta, 3) Andri Dianasari de Semarang et 4) Annas Dwi Satriyo de Malang.

Arvin Zeinullah, titulaire d'un B.A. de la Faculté de communication de l'Université de Padjajaran et d'un diplôme de maîtrise de la Faculté d'éducation musicale de l'Indonésie, est directeur du *Padjajaran University Student Choir* ainsi que du *Student Choir* de la *Bogor Agricultural University*, "*Agria Swara*". Il dirige la chorale des étudiants de l'agriculture de Bogor "*Agria Swasra*" depuis seize ans.

Athitya Diah Monica est titulaire de deux diplômes de licence, l'un en chimie de l'Université *Brawijaya* de Malang et le second en composition musicale de l'*Institut indonésien des arts* de Yogyakarta. Elle est directrice du *Gadjah Mada University Student Choir* depuis trois ans. Elle dirige également le *Chœur Harmonique Vocalista* à l'*Institut indonésien des arts* de Yogyakarta.

Andri Dianasari a fait partie de la chorale des étudiants de l'Université de Diponegoro. Actuellement, elle dirige la chorale *Espero* de l'école intermédiaire d'État de Semarang 2 et la chorale *Smansa* de l'école secondaire d'État de Semarang 1.

Annas Dwi Satriyo, ancienne membre de l'*Asian Youth Choir* en 2009 sous la direction du professeur Chifuru Matsubara, dirige deux chœurs d'étudiants à Malang : le *Brawijaya University Student Choir* et le *Gitasurya Student Choir* de l'Université de Muhammadiyah. Elle dirige le *Gitasurya Student Choir* depuis huit ans. Cet ensemble est placé sous les auspices de l'*Université de Muhammadiyah, Malang*, une des plus grandes universités islamiques privées d'Indonésie.

PRÉSENTATION DES PIÈCES SACRÉES:

DÉFIS ET SOLUTIONS

Arvin Zeinullah reconnaît que l'un des défis les plus difficiles qu'il rencontre face à une chorale étudiante composée de membres divers est de les aider à comprendre que la musique n'a pas besoin d'être liée à une croyance religieuse particulière. Pour lui, quel que soit son genre la musique est en fait un moyen de

cultiver le caractère, et de développer la tolérance chez ceux qui la pratiquent.

En proposant des compositions sacrées chrétiennes, Arvin Zeinullah n'oblige jamais ses membres à participer s'ils émettent des objections. En conceptualisant les textes de la musique sacrée qu'il sélectionne, il se place toujours du point de vue de l'esthétique et de la pédagogie. En tant que musulman, il a l'avantage d'introduire de la musique sacrée à ses membres musulmans de la chorale sans être suspecté. Il peut avoir une discussion plus ouverte avec eux.

Athitya Diah Monica, qui est catholique, est très chanceuse car elle n'a jamais rencontré d'objection, ni de la part des membres de sa chorale ni de leurs familles. L'administration de l'Université Gadjah Mada n'a pas non plus créé de problème avec sa chorale étudiante chantant de la musique sacrée.

En enseignant au chœur le message des chants sacrés à chanter, elle essaie d'utiliser des termes ou des analogies universels. Elle espère qu'en fournissant une explication générale, chaque membre de la chorale aura à peu près la même compréhension de la pièce et ne se fixera pas sur le contexte du sacré chrétien. Comme Arvin Zeinullah, elle invite toujours les membres de la chorale à percevoir la musique sacrée qu'ils interprètent comme une œuvre d'art de nature universelle, n'appartenant à aucune religion en particulier. Elle invite les membres à se pencher sur les aspects esthétiques de cette œuvre d'art, plutôt que de se focaliser sur des textes qui sont

souvent associés à une religion particulière. Comme Arvin Zeinullah, elle n'oblige pas les membres à chanter des pièces sacrées si cela les met mal à l'aise.

Bien que musulmane, Andri Dianasari n'a aucune objection à chanter lors de la célébration d'un mariage ou d'un office dans une église. Elle pense que les chants spirituels de n'importe quelle religion apportent un bon message. Ceci est également transmis aux membres de la chorale de diverses origines religieuses, afin qu'ils puissent voir et comprendre la beauté contenue dans la composition musicale sacrée sans déranger leurs croyances. Pour elle, la foi est une affaire personnelle entre chaque individu et son Dieu.

Contrairement à Arvin Zeinullah et Athitya Diah Monica, en dirigeant le chœur de SMP Negeri 2 Semarang (communément appelé *Chœur Espero*), Andri Dianasari s'est heurtée à la résistance de l'école et des familles des membres du chœur pour présenter des morceaux de musique sacrée, même si cela ne dérange pas certains choristes. En fait, depuis le tout début quand elle a été embauchée pour la première fois comme chef du chœur de jeunes, elle a toujours souligné que la tradition du chant choral fait partie de la culture chrétienne: il est donc certainement possible pour le *Chœur Espero* de chanter des compositions de musique chorale sacrée. Pour elle, l'art est lié à la dimension horizontale, qui concerne les relations d'individu à individu, ou, comme elle le dit, *comment toucher le cœur des gens avec la musique*. La religion, par contre, est verticale: elle régit la relation



Chœur Gadjah Mada



Choeur Gita Surya



Choeur Gajah Mada

entre les individus et leur Dieu.

Quoi qu'il en soit, Andri Dianasari a eu une fois une expérience très désagréable, quand un ou plusieurs membres de sa chorale ont parlé de la pièce sacrée qu'elle avait choisi d'interpréter. Les parents d'un enfant ont ensuite recherché la signification du texte du morceau et lui ont envoyé une protestation ainsi qu'à l'école. L'école fut d'accord avec les parents, et lui demanda de remplacer cette composition par une pièce profane.

En tant que musulman, Annas Dwi Satriyo s'est montré très ouvert quant au chant des pièces sacrées, et les a même enseignées aux chorales qu'il a dirigées. Cependant, il reconnaît que puisque *Gitasurya* porte le nom de l'Université Muhammadiyah, les chants sacrés non islamiques doivent être évités car ils sont contraires à la politique de l'université. Il est toujours possible de chanter des pièces aux thèmes divins, mais les interprétations du chef doivent être aussi neutres que possible et ne pas être associées à une religion précise.

À une occasion, Annas a fait apprendre une chanson sacrée indonésienne intitulée *Bukakan Pintu KasihMu* (*Ouvrez la porte à votre amour*) de Ronald Pohan. Il a essayé de lui donner une explication universelle, afin que les membres de la chorale puissent clairement

comprendre le sens de la chanson. Bien que les chanteurs puissent facilement accepter son explication, l'université lui a demandé de choisir un autre morceau parce qu'une autre classe en avait fait un sujet de polémique, affirmant que *Gitasurya* faisait interpréter des chants chrétiens.

REMARQUES FINALES

Les expériences des quatre chefs mentionnés ci-avant ne sont qu'un petit exemple pour illustrer les luttes et les défis rencontrés par la plupart des chorales en Indonésie quand elles donnent de la musique sacrée. Bien sûr, la résistance rencontrée de la part des membres du chœur, des parents et des institutions de soutien n'est pas la même, mais les chefs du chœur ont essayé de montrer une compréhension réfléchie à ceux qui s'y opposent. Bien que la réponse donnée par chacun de leurs membres ait été différente, ces quatre artistes conviennent que la compréhension des compositions musicales sacrées ne doit pas simplement s'arrêter au texte, mais être comprise comme une expression artistique interreligieuse. Ce n'est que de cette manière que nous pourrions nous libérer du carcan des barrières religieuses.

*Traduit de l'anglais par Barbara Pissane (France),
relu par Jean Payon (Belgique)*

AGASTYA RAMA LISTYA a obtenu le titre de Bachelor of Arts en composition musicale de l'Institut indonésien des arts de Yogyakarta en 1992. Sa maîtrise en direction de chœur a été obtenue en 2001 aux Luther Seminary et St. Olaf College (Minnesota) aux États-Unis. En 2018, il a obtenu son doctorat en ethnomusicologie à l'Université d'Otago en Nouvelle-Zélande. Ses intérêts comportent la composition et l'arrangement de musique, la direction de chœur et la recherche musicale. Actuellement, il est directeur artistique du Lux Aeterna Vocal Ensemble depuis 2015 et chef du département de musique Satya Wacana à Salatiga, en Indonésie. Courriel: agastya123@gmail.com





Le Choeur d'étudiants de l'université de Padjajaran, l'un des chœurs gagnants du 67ème Concours international de chant choral *Guido d'Arezzo* © Guido d'Arezzo International Choral Competition

VOIX MULTIPLES: LA NOUVELLE POLYPHONIE DANS LA MUSIQUE CHORALE ANGLO-AMÉRICAINNE DU XXIÈME SIÈCLE

Première partie

GRAHAM LACK

composer

RÉSUMÉ

Au fil de l'avancement du XXI^e siècle, un certain nombre d'éminents compositeurs continuent d'écrire dans un style polyphonique délibéré, et plusieurs tenants plus jeunes de l'art de la polyphonie – dont le contrepoint – se détachent. Une première histoire brève de la polyphonie chorale, jusqu'aux œuvres de Johann Sebastian Bach comprises, sert de repoussoir à ces suites et développements. L'objet principal de cet article, ce sont toutefois des œuvres chorales écrites par des personnalités internationales au cours de ces dix à vingt dernières années: celles qui mettent en évidence les orientations. Une distinction claire a toujours existé entre la polyphonie et le contrepoint: tout contrepoint est polyphonique, mais toute la polyphonie n'est pas contrapuntique. Cela prouve qu'en termes musico-théoriques, le concept de "plusieurs sons" est plus utile en soi que celui de "Voix Multiples", cette dernière appellation servant ici d'explication du concept le plus littéral de "point contre point". D'Otger à Boulez, de nombreux théoriciens ont exploré le rôle de voix multiples et montrent que cela a toujours été primordial au cours du processus de composition. Quelques exemples musicaux tirés d'œuvres de compositeurs britanniques et américains contemporains de premier plan en attestent, et

diverses méthodes d'analyse ont été employées pour tenter de prouver ce principe général.

VOIX MULTIPLES: LA NOUVELLE POLYPHONIE DANS LA MUSIQUE CHORALE ANGLO-AMÉRICAINNE DU XXIÈME SIÈCLE

Hormis le fait que l'essentiel de la musique, sinon toute, de l'église primitive d'Occident est vocale, l'aube de la polyphonie se produit au cours des IX^e et X^e siècles, une époque qui connaît un accroissement considérable de l'expérimentation musicale. Le changement fondamental est qu'on passe d'un plain-chant purement monophonique à une musique à deux voix à part entière. Souvent la voix inférieure est un chant issu de la tradition grégorienne, qui fleurit dès le III^e siècle en Europe continentale. (Plus tard, les mélodies sont issues de l'*Usage de Sarum*, établi au XI^e siècle dans ce qui reste les Îles Britanniques.) À cette mélodie est ajoutée une deuxième voix, le résultat étant appelé *organum*. Le chant liturgique s'accompagne note à note d'une deuxième voix inférieure à un intervalle de quarte, mais il reste suffisamment de liberté dans le processus de composition pour déployer les deux voix à partir de l'unisson au départ, puis pour introduire des tentatives hésitantes de mouvements obliques et contraires. En termes polyphoniques, bien que pour une grande partie de la pièce ces deux voix se déplacent dans des contours identiques, il y a de brefs moments de tension et de détente bienvenus, en raison de l'apparition d'autres intervalles que la quarte, comme les unissons et les secondes majeures ainsi que les tierces. Pour déterminer dans quelle mesure cette musique est polyphonique, contrapuntique ou les deux, nous devons examiner *Rex coeli, Domine maris*, que l'on trouve dans le traité théorique *Musica Enchiradis*. Ce "*Manuel de musique*" a longtemps été attribué à Hucbald de Saint-Amand, mais des recherches récentes l'attribueraient à l'abbé Hoger (*peut-être une variante du nom Otger*), décédé en 906.

Principal voice
Organal voice

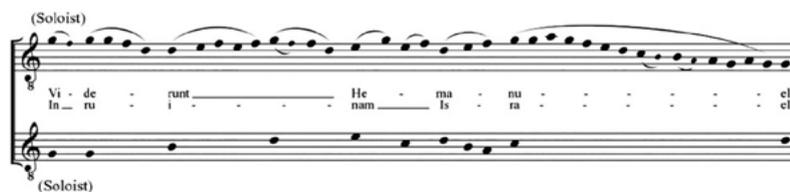
Rex cae - li do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni.
Ty - tan - is ni - ti - di squal - li - di - que so - li.
Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is.
Se iu - be - as fla - gi - tant va - ri - is li - be - ra - re ma - lis.

Exemple musical n° 1: Anonyme, *Rex coeli, Domine maris*

En fait ce n'est peut-être pas de l'art majeur, mais les résultats sont étonnamment attrayants. Ces exemples uniques dans un chant monodique si précoce témoignent de la naissance d'une pratique qui devait porter les germes de l'ensemble de l'art musical médiéval. Dans ce style rudimentaire "note-contre-note", le plain-chant de la liturgie, ou *vox principalis*, doit être considéré comme un "maître absolu", et la deuxième voix, ou *vox organalis*, comme dans un état de soumission totale. C'est d'une importance capitale que le processus fondamental de la polyphonie ait été créé: plusieurs sons produits par des voix multiples. À la fin du XI^e et au début du XII^e siècle nous voyons que soudain l'humble *vox organalis* ne sert plus seulement de foyer musical, mais génère aussi de nouvelles formes de composition. Vu que la *vox principalis* (plain-chant liturgique lui-même), est "donné" et ne peut pas être varié mélodiquement, c'est la *vox organalis* qui se libère et prend la forme d'une vraie voix supérieure, appelée la *superius*. Relégué à la partie grave, le plain-chant est désormais considéré comme *cantus*. À l'école de St Martial, l'*organum simple* devient *mélismatique*. Alors qu'auparavant la *vox organalis* était obtenue par un mouvement contraire constant, et bien que ce style *discant* témoigne d'une certaine indépendance entre les deux voix, une constante demeure: une relation stylistique strictement *note-contre-note* entre les parties. Cependant, dès que la *vox organalis* parvient à se dégager de la rigueur d'une note de mélodie du chant correspondant à une seule syllabe du texte, le principe vital de l'ornementation mélodique émerge. Cette nouvelle pratique de composition d'une voix supérieure recelant de brèves rafales de notes plus courtes invite les compositeurs à faire progresser la technique, et ouvre la voie à une créativité plus ostensible.

La pièce brève *Viderunt Hemanuel* est un bel exemple d'*organum* mélismatique. On constate qu'il n'y a plus de dépendance stricte aux quartes justes et que les unissons sont utilisés avec plus de parcimonie, même si les points de départ de chaque phrase et ceux d'arrivée restent toujours plus conservateurs dans le traitement. Un passage mélismatique entier de la voix supérieure peut contenir jusqu'à onze notes, dont des valeurs appelées *liquescentes*, où des consonnes comme *m* et *n* sont chantées lèvres fermées.

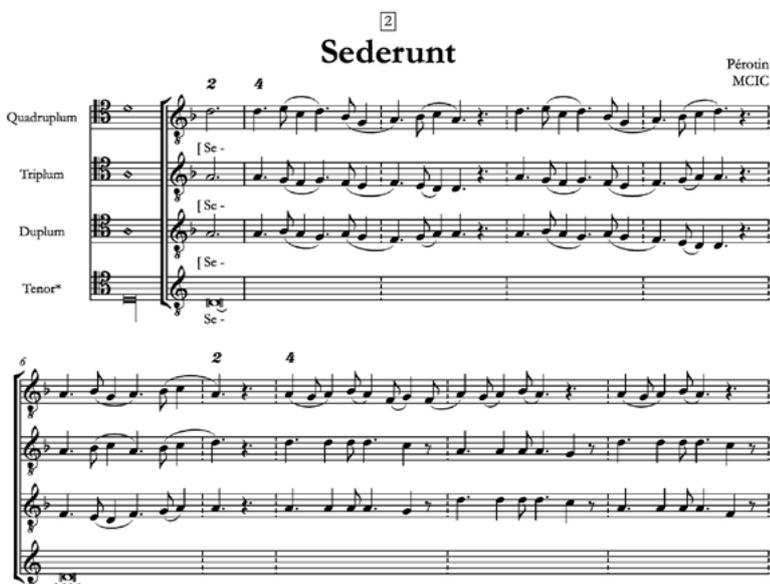
Un point remarquable de cette pièce, c'est que les structures compositionnelles commencent à émerger: on entrevoit un début de forme musicale. La preuve



Exemple musical n° 2: Leonin, *Viderunt Hemanuel*

est fournie avec "nu" de "He-ma-nu-el", sixième syllabe du texte, mais aussi avec le "ni" de "ge-ni-tum" et le "ci" de "pa-la-ci-o", qui soulignent tous la cadence avec une nette insistance par l'intermédiaire des ornements aussi tard que possible, c'est-à-dire le plus près possible de l'unisson final. *Viderunt* est donc réellement polyphonique, et on pourrait le dire, ouvertement contrapuntique.

Ce que l'on peut décrire comme les premiers monuments de la polyphonie sont ces *organa* composés par les deux grands maîtres de l'École de Notre-Dame de Paris, Léonin et son successeur Pérotin. La nouvelle fluidité de la polyphonie est remarquable. Elle distingue ces œuvres loin d'une polyphonie vestigiale (mais pas nécessairement primitive) de l'*organum* précoce. Il s'agit de compositions de grande ampleur, réalisant dans le *cantus* un étirement si extrême des notes du plain-chant que l'oreille ne peut plus percevoir le chant original comme une mélodie. Le résultat est un nouvel ajout à l'arsenal des techniques polyphoniques: des notes-pédales très faibles. Les *organa* triples et quadruples les plus avancés de Pérotin utilisent des structures entrelacées très élaborées aux trois parties supérieures ou *voix organales*, comme cela se



Exemple musical 3a: Pérotin, *Sederunt*, mesures 1—10



Exemple musical 3b: Pérotin, *Sederunt*, mesures 192—200

voit dans la pièce *Sederunt*. (Exemples musicales n° 3a & 3b).

Attirons de nouveau l'attention sur un point de grand intérêt: une nouvelle approche du rythme, ou du moins de sa notation sans ambiguïté. Cette clarté est obtenue par l'emploi de six *modes rythmiques*. Facilement perceptibles tant à l'audition qu'à la lecture, ils ressemblent à des cellules autonomes contenant des valeurs alternées de notes brèves et longues. Ils sont décrits pour la première fois dans le traité anonyme, datant de 1260 environ, *De mensurabili musica*, diversement attribué à Johannes de Garlandia ou à Jérôme de Moravie, et déterminent le mouvement des trois voix supérieures vis-à-vis de la voix inférieure lente. Cela doit être considéré comme une innovation: une sorte de trois voix contre un en termes polyphoniques, ou trois voix opposées à une seule d'un point de vue contrapuntique. Formellement, les sections discrètes sont délimitées par le traitement de la *teneur*, qui après environ 194 mesures selon la notation moderne commence à se mouvoir plus rapidement, et dont le caractère mélodique devient tout à coup plus perceptible. En outre cette voix suit alors exactement le même rythme que les voix supérieures. Puis elle retourne à son rythme lent du début du morceau. Cette méthode de consolidation et de raffinement est renforcée au XIV^e siècle, une époque où la polyphonie domine et où la technique musicale est de plus en plus soignée. Affirmer que ce dernier phénomène culmine dans la musique de Johann Sebastian Bach reviendrait à minimiser les efforts de Dufay et Josquin, ainsi que De Lassus et Palestrina. Mais on peut dire sans risque que la solution au nœud harmonique et mélodique de l'artisanat de composition, c'est-à-dire comment les aspects verticaux et horizontaux de la composition ne se nuisent pas les uns les autres mais sont intimement imbriqués, a finalement été réalisé par le grand maître allemand.

Examinons maintenant brièvement la polyphonie chorale dans ce qu'on appelle l'*Ars Nova*. On observe l'apparition, en France vers 1320, de deux traités théoriques importants qui inaugurent une nouvelle ère dans la musique: *Ars Nova* (*Le nouvel art*) de Philippe de Vitry et *Ars novae musicae* (*L'Art de la nouvelle musique*) de Jean de Muris. Le terme *Ars Nova*, adopté par les musicologues au XX^e siècle, est un moyen pratique de désigner la polyphonie du XIV^e siècle, celle du siècle précédent devenant l'*Ars Antiqua*. Cela en France, du moins ; le terme *Trecento* (*siècle des années 1300*) se réfère à la même période en Italie.

Pour se concentrer sur les innovations, c'est une époque au cours de laquelle la notation musicale subit des réformes radicales, qui ont une influence marquée sur la capacité réelle des compositeurs à écrire ce qu'ils imaginaient sur le plan auditif. Le principal changement est l'adoption du nouveau système franco-pétronien de notation métrique, où les subdivisions binaires de la pulsation (c.-à-d. les mesures à 2/4 ou 3/4 en termes modernes), sont réalisables mais ne sont pas théoriquement reconnues, les divisions ternaires (c.-à-d. les mesures modernes 6/8 ou 9/8) restant la norme. L'effet sur l'écriture polyphonique est immense, parce que les mesures binaires et ternaires ne sont plus à égalité, et la valeur la plus courte de l'ancien système, la semi-brève, ne peut plus représenter un large éventail de valeurs en termes de nombre de battements. Toutes les valeurs de notes ne sont plus complètement dépendantes du contexte. Et quand un nouveau théoricien comme de Vitry propose que la semi-brève soit modifiée en ajoutant des queues vers le haut ou vers le bas, cela devient une valeur de note indépendante à part entière. Ainsi est née la *minime*, qui à son tour peut également se diviser soit en trois soit en deux. Les compositeurs soucieux de faire progresser la polyphonie chorale, et peut-être sans le savoir de frôler un contrepoint approprié, peuvent maintenant s'appuyer sur une nouvelle et énorme ressource de possibilités rythmiques tout au long de la hiérarchie notationnelle dominante des valeurs. Enfin, les valeurs de notes individuelles peuvent être notées avec précision et sans se fier au contexte rythmique, c'est-à-dire sans dépendre des notes précédentes et suivantes. Cette liberté est exploitée notamment par Guillaume de Machaut (vers 1300 - avril 1377), ce poète, compositeur, chanoine et serviteur des rois. Nous arrivons

maintenant à un point où la polyphonie est triomphante, mais de nombreux chemins divergent: dans deux pays importants, la France et l'Italie, les formes anciennes sont révisées (le cadre de la messe reste omniprésent), mais de nouvelles

formes sont également inventées, afin d'accueillir les aspects de composition, de notation et d'interprétation de ce qui pourrait être le mieux qualifié de musique multiforme.

Concentrons-nous une fois de plus

sur les innovations: en France le motet isorythmique, mais aussi des formes chantées comme la ballade, le virelai et le rondeau, qui l'emportent sur les traditions des troubadours et trouvères; en Italie on trouve comme équivalents du virelai la ballata et la caccia, et une forme musicale unique à cette zone géographique, le madrigal (à ne pas confondre avec la forme du XVI^e siècle, née de façon totalement indépendante mais portant le même nom).

Dans la musique de Machaut, bien que le langage harmonique devienne de plus en plus raffiné, c'est l'indépendance des voix qui est la plus remarquable. Dans son motet isorythmique *S'il estoit nulz*, même un regard superficiel sur la partition révèle une liberté jamais rencontrée auparavant. (Exemple musical n° 4).

Pour aller plus loin, il y a un autre grand saut dans la pensée polyphonique que l'on peut apprécier dans les œuvres de Baude Cordier (vers 1380 - avant 1440). On a beaucoup écrit au sujet de ce style parfois assez complexe, exemple-clés de l'*ars subtilior*. Non seulement il se plie à l'emploi de notes rouges, connues sous le nom de "coloration", une technique qui découle de la pratique générale de la notation mensurale et qui désigne essentiellement diverses proportions ternaires, en changeant également la "couleur" afin de préciser la valeur rythmique d'une note donnée, qui ne correspond pas à sa forme habituelle. La transcription moderne d'*Amans ames*, bien que maladroite et peu utile comme édition à interpréter, mais considérée comme une édition académiquement lumineuse, qui révèle l'indépendance remarquable, pure et simple de la mesure dans les trois voix. Le principe des nombreuses voix, c'est-à-dire la vraie polyphonie, est bien mis en lumière. (Exemple musical n° 5).

La présence (en notation moderne) de groupes de deux croches ou de

S'il estoit nulz

Exemple musical n° 4: Guillaume de Machaut, *S'il estoit nulz*

Exemple musical n° 5: Baude Cordier, *Amans ames*

triolet de croches, à côté d'autres valeurs métriques dans cet exemple séduisant de "l'art du subtil" peut se comprendre plus facilement qu'on pourrait le penser: à l'époque, les compositeurs sont en mesure de se baser sur un système de notation dite *mensurale* assez stable, dans lequel les notes ne sont pas "orthochroniques" (c'est-à-dire n'ayant qu'une seule valeur métrique ou possibilité d'exécution) mais où elles se sont affectées d'un nombre de subdivisions selon une hiérarchie rythmique ternaire entre le niveau moyen et l'inférieur, et une hiérarchie soit binaire soit ternaire entre le niveau supérieur et le moyen. Ces subdivisions sont connues, respectivement, sous les noms de *battement* et de *temps*. Même avec le recours au système sophistiqué et complexe d'aujourd'hui pour noter rythmiquement, à la limite de l'abscons, les polyrythmes, même les systèmes numériques d'écriture, ceux d'entre nous qui utilisent encore un crayon et du papier avec des portées, restent obligés d'ajouter des chiffres tels que "2" ou "3" pour indiquer des sous-pulsations.

À ce stade nous entrons dans un interrègne. Non seulement dans l'histoire de la musique, mais aussi dans le présent article. Car nous devons tenir compte probablement de ce qui est l'aspect le plus remarquable et le plus profond de la composition polyphonique et/ou contrapuntique: en bref, l'imitation. Maintenant, l'idée d'une deuxième voix même dans une courte œuvre vocale à deux parties, partageant le matériel mélodique avec la première à un point tel qu'elle devienne indiscernable de l'original, devient une pratique habituelle parmi les compositeurs. Ces cas, qui sont en fait le noyau, ce sont en réalité les canons. Ceci se confirme par le fait qu'il n'y a pas réellement besoin de réécrire la deuxième voix, si l'on tient compte qu'un chanteur peut simplement lire et interpréter la deuxième voix en lisant la première.

The image shows a musical score for three voices in mensural notation. The top staff is the first voice, the middle is the second, and the bottom is the third. The lyrics are: "O vi - rum om - ni - mo - da ve - ne - ra - ci - o - ne di - gaum, O lux et". The notation includes various note values and rests, with some notes marked with '2' or '3' to indicate subdivisions.

Exemple musical n° 6: Johannes Ciconia, *O virum omnimoda*

Cela consiste à retarder la deuxième entrée d'un nombre pré-convenu de temps. Le terme *canon*, souvenez-vous, signifie simplement *règle*; un chanteur n'a qu'à connaître la consigne pour obtenir une seconde voix d'une première. Dans *O virum omnimoda* en trois parties, de Johannes Ciconia (vers 1370-1412), le compositeur s'écarte de l'ancien procédé du *trecento* de la *caccia* (où une voix "poursuit" une autre en imitation stricte) et attribue l'imitation assez fréquemment aux deux voix supérieures au début des phrases afin de produire une véritable forme musicale. Cependant, les voix ne se chevauchent pas, et si elles le font c'est seulement d'une note. (Exemple musical n° 6).

Ce genre de musique se déroule dans une espèce de laboratoire où des expériences de toutes sortes, polyphoniques et contrapuntiques, peuvent être menées. Certes, de grands progrès sont réalisés en ce moment. Et comme le monde attend de nouveaux résultats, il est récompensé par ce que nous appelons l'imitation omniprésente ou en cours, c'est-à-dire une imitation approfondie, probablement la technique de composition la plus importante jamais créée, et la technique qui dominerait la polyphonie chorale des prochains siècles.

C'est ainsi que nous abordons avec grand intérêt une autre œuvre à trois voix, *Vostre alée*, de Gilles Binchois (vers 1400-1460). (Exemple musical n° 7).

Pour son temps c'est une pièce remarquable, car elle affiche l'imitation parfaite ou régulière; en effet, chacune des cinq phrases est traitée de la même façon, et tout au long des trois parties.

On peut constater aussi une pléthore de changements dans la composition qui ont lieu au cours du XIV^e et au début du XV^e siècle. Un langage musical stable des premiers temps médiévaux, qui est manifestement structuré et donc unifié, cède la place à beaucoup de changements, et se voit imprégné d'une ingéniosité et d'une inventivité considérables.

Il y a une nouvelle attitude à l'égard de la polyphonie, et le contrepoint rigoureux commence à avoir plus qu'une certaine prépondérance. L'acceptation des motifs rythmiques doubles développés par Philippe de Vitry, ainsi que la structure harmonique permettant des passages entiers de tierces et de sixtes, se combinent à l'utilisation de la *musica ficta* pour rendre les points cadentiels plus définitifs en tant que points d'atterrissage, et permettre aux lignes mélodiques une plus grande flexibilité et plus d'expansivité.

À la fin du XIV^e siècle, les styles musicaux deviennent autochtones quand les compositeurs français et italiens commencent à suivre leur propre voie et à développer des styles musicaux distincts. Et en entrant dans le XV^e siècle,

[8, 10]
 Tenor: Vos-tre al-lee, me des-plaint tant, Mon tres-
 Daz du schendest, mißfüllt mir sehr, an-mu-
 Contratenor: (same as Tenor)
 6
 a-mou-reux et plai-sant, Gen-til mois de may gra-ci-
 si-gier-und Auld-vol-ler, lie-ber und schö-ner Mo-nat
 16
 eux, Que je ne puis es-tre joy-eux Si
 Mai, so daß ich nur noch hab froh nach
 25
 non a moi-tié, par sam-blant.
 al-lem Au-gen, schein sein kann.

Exemple musical n° 7: Gilles Binchois, *Vostre alée*

Contra: Sanc- - - - - ta Ma - ri - -
 Tenor: Sanc- - - - - ta Ma -
 Sanc- - - - - ta Ma - ri - - - -
 10
 - - - - a, non est ti - bi si - mi - lis
 ri - - - - a, non est ti - bi si -
 - - - - a, non est ti - bi si -
 20
 or - ta in mun - - - do in mu - li - e - -
 - mi - lis or - ta in mun - - - do in
 - mi - lis in mu - li - e

Exemple musical n° 8: Dunstaple, *Sancta Maria*

nous trouvons pour la première fois un style véritablement international de développement de la composition. La principale source, dans ce cas, des premières compositions vocales anglaises, est le manuscrit du *Old Hall* qui fort heureusement a survécu aux ravages du temps. Le principal représenté dans l'ouvrage est John Dunstaple (ou Dunstable, vers 1390-1453), à qui peut être attribuée l'introduction du style anglais de composition en France. Son œuvre, composé de motets en trois parties, d'antiennes, d'hymnes et d'autres

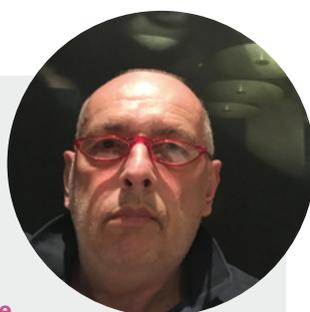
textes bibliques liturgiques, ainsi que de chants de Noël, présente le début des pratiques polyphoniques de la Renaissance. Il est le premier compositeur à utiliser constamment les procédures de contrepoint et d'écriture de voix reposant sur une base solide d'accord parfait. En effet, son style est souvent décrit comme une proto-tonalité précoce, bien qu'il soit plus cohérent et fondé sur des preuves, d'attribuer cette paternité à la fois à Guillaume Dufay (1400-1474) et Josquin des Prez (1440-1521).

Dans *Sancta Maria*, une hymne en trois parties de Dunstaple, l'utilisation des triades est remarquable. Non seulement elles sont exquises, mais des phrases entières sont liées et délimitées par un accord parfait. (Exemple musical n° 8).

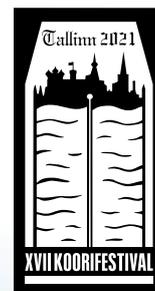
Pour avancer sur le sujet, nous trouvons dans cet exemple et dans la musique des compositeurs continentaux tels que Dufay et Josquin, le véritable développement de la polyphonie. Leurs réalisations sont étudiées dans la deuxième partie de cet article, qui examine brièvement la musique chorale de Lassus, Palestrina, Tallis, et Byrd, avant de conclure par un examen de la véritable réalisation de la polyphonie contrapuntique et le contrepoint polyphonique: la musique de Johann Sebastian Bach. Cet article s'ouvre sur une mise en garde, et se termine par une autre: les compositeurs après Bach ont continué bien sûr à utiliser des techniques contrapuntiques et, en effet, se sont livrés à la polyphonie. Il suffit de penser à la fugue *Sanctus* dans le *Requiem* de Verdi, mais ces phénomènes doivent être compris comme rétrospectifs en ce que la réalisation pure du maître allemand est un "tournant". Pour utiliser une analogie, tirée de la discipline de la théorie littéraire, cela est conforme au principe du *miroir* et de la *lampe*. C'est-à-dire que jusqu'à la musique de J.S. Bach (en fait, de l'Antiquité grecque au début du romantisme), tout l'art agit comme un miroir; par la suite, tout l'art agit comme une

lampe. Être un miroir signifie que l'art imite la vie; dans la théorie mimétique, alors, un miroir est le reflet de la vie. Par le mot lampe, on entend que l'art illumine ces lieux de vie que nous n'apercevons habituellement pas. Cela a une grande incidence sur la partie historique de ce texte: il est clair que le développement de la polyphonie et du contrepoint dans la composition chorale ne doivent être examinés que jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Les discours analytiques qui suivront dans les éditions futures de cette revue mettent l'accent sur les compositeurs contemporains de Grande-Bretagne et d'Amérique du Nord et élucident les techniques et stratégies de composition, ainsi que les modes d'expression, sur fond de musique chorale contrapuntique et polyphonique du Moyen Âge, de la Renaissance et du Baroque.

Traduit de l'anglais par Matias Alvarez Noisel (Espagne),
relu par Jean Payon (Belgique)



GRAHAM LACK a étudié la composition et la musicologie au *King's College* et au *Goldsmiths College* de l'Université de Londres, à l'Université de Chichester et à l'Université technique de Berlin. De 1982 à 1994, il a été chargé de cours de musique à l'Université du Maryland. Sa percée a été avec le *Sanctus* à 12 voix commandé par le *Queens's College* de Cambridge en 1998 et diffusé en direct sur la radio allemande de Cologne. Ses *Two Madrigals for High Summer* (SSATB) ont été joués dans le monde entier. En 2008, *REFUGIUM*, basé sur des textes du poète croate Peter Hektorović, pour chœur, orgue et trois percussionnistes fut créé à Londres. Parmi ses œuvres de commande: *Estraines* pour les *King's Singers*, *Lullabies* pour *VOCES8*, *Demesnes* pour *Quartonal*, *A Sphere of Ether* pour les *Young Voices of Colorado* et *Wondrous Machine* pour le percussionniste Martin Grubinger. Le trio à cordes *The Pencil of Nature* a été créé à la *Musica Viva* de Munich. Et parmi ses œuvres orchestrales: *Nine Moons Dark* et *Five Inscapes*. Les *Préludes* pour piano solo ont été créés par Lukáš Vondráček au *Queen Elizabeth Hall* de Londres, l'œuvre orchestrale *Sitherwood* par le *MonteverdiChor* de Würzburg. Il travaille actuellement sur un concerto pour violon et orchestre pour Benjamin Schmid, *The Windhover*. Lauréat du Concours international de musique contemporaine d'Ortus en 2015. *The Legend of Saint Wite* (voix SAA et quatuor à cordes), lauréate du prix *BBC Music Magazine* 2009. Son CD *Missa Dominica* (avec *Candlemas*) a été enregistré *Gramophone du Mois* en décembre 2017. Son CD *REFUGIUM* a été *Choix des Critiques* 2018 de l'*American Record Guide*. Depuis 2018 il est *Compositeur Attitré* du *Trinity Boys Choir London*. graham-lack@t-online.de - www.graham-lack.com



THE 17th INTERNATIONAL
CHOIR FESTIVAL
APRIL 15-18, 2021

Tallinn 2021

OPEN FOR ALL CHOIR
CATEGORIES

REGISTRATION DEADLINE:
NOVEMBER 1, 2020



ESTONIAN CHORAL
ASSOCIATION

Estonian Choral Association
Roosikrantsi 13, 10119 Tallinn, Estonia
Tel. (372) 627 44 51, (372) 627 44 50

e-mail: kooriyhing@kooriyhing.ee
www.kooriyhing.ee

SPONSORING

SPONSORING INDEX

- 56 ▶ Estonian Choral Association
- 57 ▶ International Choral Competition Ave Verum
- 31 ▶ MUSICFOLDER.com Inc.
- 39 ▶ World Choral Day

OUTSIDE BACK COVER ▼

American Choral Directors Association
ACDA Convention 2021



INTERNATIONAL FEDERATION FOR CHORAL MUSIC **IFCM**

Stay safe!

News, interesting articles, ideas and tips with IFCM in the time of social distancing.

Follow us at:

 /IFCMop  /ifcm_official  /IfcmOfficial

#ifcmathome #choirsathome



INTERNATIONAL CHORAL COMPETITION AVE VERUM • BADEN

AUSTRIA

May 14th – 16th, 2021

www.aveverum.at

aveverum.baden@gmail.com

CHORAL CALENDAR



**Festivals, Competitions,
Conferences, Workshops &
Masterclasses, and more...**
Compiled by Nadine Robin

Malgré nos efforts pour mettre à jour ce calendrier et ajouter les nouvelles dates des événements reportés, nous n'avons pas été à même de vérifier le statut de tous les festivals ci-après. Merci donc de visiter les sites Web et d'apporter votre soutien aux équipes organisatrices en les contactant directement.

4th Andrea del Verrocchio International Choral Festival, Florence, Italy, 4-7 Aug 2020. Contact: Florence Choral, Email: chairman@florencechoral.com - Website: www.florencechoral.com

International Choral conducting Masterclass, Malmö, Sweden, 10-15 Aug 2020. Contact: , Email: Johan.Antoni@Korcentrumsyd.Lu.Se - Website: www.EuropaCantat.org

International Festival of choirs and orchestras in Paris, France, 19-23 Aug 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

11th International Festival of Choirs and Orchestras, Prague, Czech Republic, 26-30 Aug 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

1st International Choir Festival Fides Cantat, Lutherstadt Wittenberg, Germany, 27-30 Aug 2020. Contact: Fides Cantat, Email: management@fides-cantat.de - Website: <http://fides-cantat.de/>

10th International St. James Festival, Vilnius, Lithuania, 1 Sep-10 Oct 2020. Contact: Choras Vilnius, Email: info@chorasvilnius.lt - Website: <http://www.chorasvilnius.lt/>

Brighton International Festival of Choirs, Brighton, United Kingdom, 3-7 Sep 2020. Contact: Brighton International Festival of Choirs, Email: festival@brightonifc.com - Website: <https://www.brightonifc.com/>

Mountain Song Festival Carinthia 2020, Wolfsberg, Austria, 3-6 Sep 2020. Contact: MusiCultur Travel GmbH, Email: info@musicultur.com - Website: www.musicultur.com

Trogir Music Week, Croatia, 6-11 Sep 2020. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

Lucca Consort Week, Tuscany, Italy, 6-11 Sep 2020. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

Conducting Academy with Frieder Bernius, Stuttgart, Germany, 7-11 Sep 2020. Contact: Musik Podium Stuttgart e.V., Email: academy@musikpodium.de - Website: <http://www.musikpodium.de/>

International Choir Festival Corearte Rio de la Plata 2020, Montevideo, Uruguay, 8-13 Sep 2020. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: Info@corearte.es - Website: www.corearte.es

ON STAGE in Lisbon, Portugal, 11-14 Sep 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

14th Rimini International Choral Competition, Rimini, Italy, 17-20 Sep 2020. Contact: Rimini International Choral Competition, Email: info@riminichoral.it - Website: www.riminichoral.it

10th International Choir Festival & Competition "Isola del Sole", Grado, Italy, 26-30 Sep 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

In the Footsteps of Ludwig van Beethoven, Bonn, Germany, 28 Sep-4 Oct 2020. Contact: European Choral Association – Europa Cantat, Email: Alfred.Jurgens@EuropianChoralAssociation.Org - Website: www.EuropaCantat.org

Cracovia Music Festival 2020, Cracow, Poland, 30 Sep-4 Oct 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

4th Beira Interior International Choir Festival and Competition, Fundão, Portugal, 2-6 Oct 2020. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Sing'n'Joy Bohol, Philippines, 7-11 Oct 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Internationales Chorefest, Magdeburg, Germany, 7-11 Oct 2019. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Internationales Chorefest, Magdeburg, Germany, 7-11 Oct 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Bratislava Cantat II, Slovak Republic, 8-11 Oct 2020. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Grieg International Choir Festival and NINA Solo Competition for Young Singers, Bergen, Norway, 8-11 Oct 2020. Contact: Annlaug Hus, Email: post@griegfestival.no - Website: www.griegfestival.no

3rd Botticelli International Choral Festival, Venice, Italy, 11-14 Oct 2020. Contact: Botticelli International Choral Festival, Email: chairman@florencechoral.com - Website: <http://www.florencechoral.com/>

Claudio Monteverdi Choral Festival and Competition, Venice, Italy, 15-18 Oct 2020. Contact: Claudio Monteverdi Choral Competition, Email: office@venicechoralcompetition.it - Website: www.venicechoralcompetition.it

Choral Workshops for International Oratorio choirs, Lake Garda, Italy, 15-18 Oct 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: <http://choral-workshops.com>

Lago di Garda Music Festival, Italy, 15-19 Oct 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

International Choir Festival Corearte Barcelona 2020, Spain, 19-25 Oct 2020. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: info@corearte.es - Website: www.corearte.es

20th Venezia in Musica, International Choir Competition and Festival, Sacile & Venice, Italy, 22-25 Oct 2020. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

9th Canta al Mar International Choral Festival, Calella, Barcelona, Spain, 22-26 Oct 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Cantate Barcelona, Spain, 23-26 Oct 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

London International choral Conducting Competition, London, United Kingdom, 23-25 Oct 2020. Contact: London International Choral Conducting Competition, Email: info@liccc.co.uk - Website: <http://www.liccc.co.uk/>

Cantate Barcelona, Spain, 25-28 Oct 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

Dakar International Singing Festival, Côte d'Ivoire, 28 Oct-1 Nov 2020. Contact: A Coeur Joie Sénégal, Lucien Mendy, Email: dakar.singing.festival@gmail.com - Website: <https://www.facebook.com/DAKARSINGING/>

International Festival of choirs and orchestras in Vienna, Austria, 29 Oct-2 Nov 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: <https://www.mrf-musicfestivals.com/>

16th Concorso Corale Internazionale, Riva del Garda, Italy, 4-8 Nov 2020. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

ON STAGE in Prague, Czech Republic, 5-8 Nov 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Deutsche Chor-meisterschaft 2020, Koblenz, Germany, 6-8 Nov 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Nafplio-Artiva 7th International Choral Festival, Nafplio, Greece, 11-15 Nov 2020. Contact: ARTIVA Cultural Management & Advertising, Email: info@artiva.gr - Website: www.nafplio.gr/en/

32nd International Franz Schubert Choir Competition, Vienna, Austria, 11-15 Nov 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

International Choir Festival Corearte Medellín 2020, Colombia, 17-22 Nov 2020. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: info@corearte.es - Website: www.corearte.es

International Choral Festival VOCAL TERRA, Tlaxcala, Mexico, 17-22 Nov 2020. Contact: Israel Netzahual Cuatecontzi, Executive Director, Email: vocalterramx@gmail.com

Voices & Wine Malaga, Spain, 18-22 Nov 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

38th International Choral Festival of Karditsa, Greece, 19-29 Nov 2020. Contact: International Choral Festival of Karditsa, Email: nke@otenet.gr - Website: <http://festivalofkarditsa.blogspot.gr/>

15th International Warsaw Choir Festival Varsovia Cantat, Poland, 20-22 Nov 2020. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: info@varsoviacantat.pl - Website: www.varsoviacantat.pl

International Advent Singing Festival Vienna 2020, Austria, 26-30 Nov, 3-7, 10-14 & 17-21 Dec 2020. Contact: MusiCultur Travel GmbH, Email: info@musicultur.com - Website: <https://www.musicultur.com/en/our-choral-trips.html>

Vienna Advent Sing, Austria, 26-30 Nov, 3-7, 10-14 & 17-21 Dec 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

7th Istanbul International Chorus Festival and Competition, Istanbul, Turkey, 27 Nov-1 Dec 2020. Contact: Istanbul Harman Folklor, Email: istanbul@istanbulchorus.com - Website: <http://www.harmanfolk.com/avrasya.htm>

International Festival of Advent and Christmas Music, Bratislava, Slovak Republic, 3-6 Dec 2020. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

10th International Festival of choirs and orchestras in Baden, Germany, 3-6 Dec 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

11th Krakow Advent and Christmas Choir Festival, Poland, 4-6 Dec 2020. Contact: Polonia Cantat & Melody, Email: krakow@christmasfestival.pl - Website: www.christmasfestival.pl

European Youth Choir for Final concert of Beethoven Anniversary Year, Bonn, Germany, 11-18 Dec 2020. Contact: European Choral Association – Europa Cantat, Email: Alfred.Jurgens@EuropenChoralAssociation.Org - Website: www.EuropaCantat.org

Corsham Winter School, United Kingdom, 28 Dec 2020-2 Jan 2021. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

Allmänna Sången & Anders Wall Composition Award 2021, Uppsala, Sweden, 31 Dec 2020. Contact: Allmänna Sängen and Anders Wall, project manager Simon Arlasjö, Email: award@allmannasangen.se - Website: <https://www.allmannasangen.se/asawca>

Misatango Choir Festival Vienna, Austria, 3-7 Feb 2021. Contact: CONCERTS-AUSTRIA, Email: info@misatango.com - Website: www.misatango.com/

15th International Choir Competition & Festival Bad Ischl, Austria, 4-8 Mar 2021. Contact: Interkultur Foundation e.V., Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

ON STAGE with Interkultur in Tel Aviv, Israel, 10-14 Mar 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

10th International Gdansk Choir Festival, Poland, 12-14 Mar 2021. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: mail@gdanskfestival.pl - Website: www.gdanskfestival.pl

ACDA National Conference 2021, Dallas, Texas, USA, 17-21 Mar 2021. Contact: American Choral Directors Association, Email: acda@acda.org - Website: <http://acda.org>

Music for All 2021 Choral Festival, Indianapolis, USA, 25-27 Mar 2021. Contact: Music for All Inc., Email: Kim.M@musicforall.org - Website: <https://choir.musicforall.org/>

ON STAGE in Verona, Italy, 25-28 Mar 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

18th Budapest International Choir Festival & Competition, Hungary, 28 Mar-1 Apr 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Voices & Wine Alba, Italy, 7-11 Apr 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

7th Vietnam International Choir Festival & Competition, Hôi An, Vietnam, 8-12 Apr 2021. Contact: Interkultur Foundation e.V., Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

17th Tallinn International Choral Festival 2021, Estonia, 15-18 Apr 2021. Contact: Estonian Choral Society, Email: kooriyhing@kul.ee - Website: www.kooriyhing.ee

Slovakia Cantat, Bratislava, Slovak Republic, 22-25 Apr 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

66th Cork International Choral Festival, Ireland, 28 Apr-2 May 2021. Contact: Cork International Choral Festival, Email: info@corkchoral.ie - Website: www.corkchoral.ie

68th European Music Festival for Young People, Neerpelt, Belgium, 30 Apr-3 May 2021. Contact: Europees Muziekfestival voor de Jeugd, Email: info@emj.be - Website: www.emj.be

20th Venezia in Musica, International Choir Competition and Festival, Venice and Caorle, Italy, 1-5 May 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Riga Sings, International Choir Competition and Imants Kokars Choral Award, Riga, Latvia, 1-5 May 2021. Contact: Fördereverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

11th World Choir Festival on Musicals and Competition, Thessaloniki, Greece, 7-10 May 2021. Contact: DIAVLOS, Email: diavlosc@yahoo.gr - Website: www.diavloslink.gr

19th International Choir Festival Zlatna Vila, Prijedor, Bosnia Herzegovina, 7-9 May 2021. Contact: International Choir Festival Zlatna Vila, Email: zlatna.vila@prijedorgrad.org - Website: <http://www.zlatnavila.info/?lang=en>

Meeting of Children's and Youth Choirs, Thuir, France, 12-16 May 2021. Contact: , Email: Alix.Bourrat@Orange.Fr - Website: <https://Rebrand.Ly/Jvm>

CantaRode International Choral Festival & Competition, Kerkrade, The Netherlands, 13-16 May 2021. Contact: CantaRode, Email: info@cantarode.nl - Website: www.cantarode.nl

International Choral Competition Ave Verum 2021, Baden, Austria, 14-16 May 2021. Contact: Wolfgang Ziegler, chairman, Email: aveverum.baden@gmail.com - Website: www.aveverum.at

ON STAGE in Florence, Italy, 20-23 May 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Sound Waves Linz International Choir Competition & Festival, Austria, 20-24 May 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Per Musicam Ad Astra, International Copernicus Choir Festival and Competition, Toru , Poland, 2-6 June 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

ON STAGE in Tirana, Albania, 9-13 June 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

12th International Krakow Choir Festival Cracovia Cantans, Poland, 10-13 June 2021. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: mail@krakowchoirfestival.pl - Website: www.krakowchoirfestival.pl

Bratislava Choir Festival, Slovak Republic, 10-13 June 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

One Voice Choir Festival with Jonathan Palant, Hanoi & Saigon, Vietnam, 10-19 June 2021. Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Limerick Sings International Choral Festival, Limerick, Ireland, 11-13 June 2021. Contact: Limerick Sings, Email: information@limericksings.com - Website: www.limericksings.com

Victoria Adriatic International Choral Competition, Opatija, Croatia, 15 June 2021. Contact: - Website: <http://www.wearesinging.org/competition-adriatic.html>

Dublin Choral Festival, Ireland, 16-20 June 2021.

Contact: Music Celebrations International, LLC,
Email: info@musiccelebrations.com - Website: <http://dublinchoralfestival.org/>

Salzburg International Choral Celebration and Competition, Salzburg, Austria, 17-21 June 2021.

Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: <http://meeting-music.com/>

Montréal Choral Festival 2021 with Z. Randall Stroope, Canada, 19-25 June 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Passion of Italy Rome Festival, Venice and Milano, Italy, 22-28 June 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Rome Choral Festival, Rome, Italy, 23-27 June 2021.

Contact: Music Celebrations International, LLC,
Email: info@musiccelebrations.com - Website: <http://romechoralfestival.org/>

CANTEMUS International Choir Festival, Novi Sad, Zrenjanin, Vojvodina, Serbia, 24-28 June 2021.

Contact: International Music Center Balkan Bridges,
Email: imcbalkanbridges@gmail.com - Website: <http://www.imcbalkanbridges.com>

2021 Choral Festival in Ireland with Rollo Dilworth, Prague, Czech Republic, 28 June-5 July 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Salzburg Choral Festival Jubilate Mozart!, Austria, 30 June-4 July 2021.

Contact: Music Celebrations International, LLC, Email: info@musiccelebrations.com - Website: <https://salzburgchoralfestival.org/>

11th World Choir Games, Antwerp, Ghent, Belgium, 2-12 July 2021.

Contact: Interkultur Foundation,
Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

15th Summa Cum Laude International Youth Music Festival, Vienna, Austria, 2-7 July 2021.

Contact: CONCERTS-AUSTRIA, Email: office@scifestival.org - Website: www.scifestival.org

2021 Choral Festival in Ireland with Craig Hella Johnson, Belfast and Dublin, Ireland, 2-8 July 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Chanakkale International Choir Festival and Competition, Chanakkale, Turkey, 6-11 July 2021.

Contact: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Email: info@canakkalekorofestivali.com - Website: <http://www.canakkalekorofestivali.com/>

International Youth Music Festival I & Slovakia Folk, Bratislava, Slovak Republic, 7-10 July 2021.

Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

39th International Choir Festival of Preveza, 27th International Competition of Sacred Music, Preveza, Greece, 8-11 July 2021.

Contact: Choral Society «Armonia» of Prevesa, Email: armonia4@otenet.gr - Website: <http://www.armoniachoir.gr/festival/index.php>

11th Musica Eterna Roma International Choir Festival and Competition, Italy, 10-14 July 2021.

Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

2021 Golden Gate International Children's and Youth Choir Festival, Oakland, California, USA, 11-17 July 2021.

Contact: Piedmont Choirs, Email: info@goldengatefestival.org - Website: www.goldengatefestival.org

International Choir Festival InCanto Mediterraneo, Milazzo (Sicily), Italy, 11-17 July 2021.

Contact: Associazione Corale "Cantica Nova", Email: festival@festivalincantomediterraneo.it - Website: www.festivalincantomediterraneo.it

International Boys and Men's Choral Festival, Flagstaff, Arizona, USA, 13-20 July 2021.

Contact: IBMCF, Email: IBMCF@internationalchoralfestival.com - Website: www.internationalchoralfestival.com

13th International Choir Competition, Miltenberg, Bavaria, Germany, 15-18 July 2021.

Contact: Kulturreferat des Landratsamtes Miltenberg, Gaby Schmidt, Email: kultur@LRA-MIL.de - Website: www.chorwettbewerb-miltenberg.de

Europa Cantat Festival 2021, Ljubljana, Slovenia, 16-25 July 2021.

Contact: European Choral Association – Europa Cantat, Email: info@europacantat.jskd.si - Website: <https://europacantat.jskd.si/>

6th International Conductor's Seminar Wernigerode, Germany, 17-20 July 2021.

Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

12th International Johannes Brahms Choir Festival and Competition, Wernigerode, Germany, 21-25 July 2021. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

International Youth Music Festival II and Bratislava Cantat I, Bratislava, Slovak Republic, 26-29 July 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

1st Classical Music Summer Festival, Vienna, Austria, 29 July-1 Aug 2021. Contact: CONCERTS-AUSTRIA, Email: office@concerts-austria.com - Website: <http://www.concerts-austria.com/summer-festival-vienna>

ON STAGE in Lisbon, Portugal, 10-13 Sep 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

12th Krakow Advent and Christmas Choir Festival, Poland, 3-5 Dec 2021. Contact: Polonia Cantat & Melody, Email: krakow@christmasfestival.pl - Website: www.christmasfestival.pl

Bratislava Cantat II, Slovak Republic, 7-10 Oct 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

4th Kalamata International Choir Competition and Festival, Greece, 7-11 Oct 2021. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

In Canto sul Garda International Choir Competition, Riva del Garda & Arco, Italy, 9-13 Oct 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

10th Canta al Mar International Choral Festival, Calella, Barcelona, Spain, 21-25 Oct 2021. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Adriatic Pearl International Choir Festival & Competition, Dubrovnik, Croatia, 28 Oct-1 Nov 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

ON STAGE in Prague, Czech Republic, 4-7 Nov 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

16th International Warsaw Choir Festival Varsovia Cantat, Poland, 12-14 Nov 2021. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: info@varsoviacantat.pl - Website: www.varsoviacantat.pl

Voices & Wine Malaga, Spain, 17-21 Nov 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Vienna Advent Sing, Austria, 25-30 Nov, 2-6, 9-13 & 16-20 Dec 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

International Festival of Advent and Christmas Music, Bratislava, Slovak Republic, 2-5 Dec 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Slovakia Cantat, Bratislava, Slovak Republic, 21-24 Apr 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

13th European Festival of Youth Choirs, Basel, Switzerland, 24-29 May 2022. Contact: Europäisches Jugendchor Festival Basel, Kathrin Renggli, Email: info@ejcf.ch - Website: www.ejcf.ch

Bratislava Choir Festival, Slovak Republic, 9-12 June 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

International Youth Music Festival I & Slovakia Folk, Bratislava, Slovak Republic, 6-9 July 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Europa Cantat Junior Festival, Vilnius, Lithuania, 15-24 July 2022. Contact: Europa Cantat junior 8, Email: secretariat@choralies.org - Website: europacantatjunior.fr/en/

International Youth Music Festival II and Bratislava Cantat I, Bratislava, Slovak Republic, 25-28 July 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Bratislava Cantat II, Slovak Republic, 6-9 Oct 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

International Festival of Advent and Christmas Music, Bratislava, Slovak Republic, 1-4 Dec 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk



ACDA 2021

March 17-20 Dallas, Texas

Featured Choirs!

Dallas Symphony Orchestra and Chorus
Entre Voces, Coro Nacional de Cuba
GALA Collaboration Concert
Our Song: The Atlanta Gay and
Lesbian Choir (SATB)
Austin Gay Men's Chorus (TTBB)
San Diego Women's Chorus (SSAA)
Tenebrae
Texas All State Mixed Chorus
Texas Collegiate combined Choirs
with Simon Halsey
The World Youth Choir
Voctave
And More...

Honor Choirs!

Children
Fernando Malvar-Ruiz
HS/SATB
Maria Guinand
MS/JH SATB
Andrea Ramsey
Multicultural HS/Collegiate
SSAA
Eugene Rogers
Pearl Shangkuan

Conference Hotels

Sheraton Dallas Hotel
Hotel Fairmont Dallas

Pre-Conference "Welcome to Dallas" Event

The Dallas Chamber Choir
Turtle Creek Chorale
St. John's Baptist Church

Great Venues!

First United Methodist Church
Moody Performance Hall
Morton H. Meyerson
Symphony Center
Winspear Opera House